Sorbonne Université

École doctorale V (ED 433) Concepts et langages

UR 3552 Métaphysique, histoires, transformations, actualités

La question de l'œuvre à l'épreuve des installations artistiques

De l'étendue à l'unité

Par Maki Cappe

Thèse de doctorat de Philosophie

Dirigée par Marianne Massin, Professeure émérite, Sorbonne Université

Présentée et soutenue publiquement le 24 juin 2024

Devant un jury composé de :

Mme Flécheux Cook Céline, Professeure, Université Paris 8 Vincennes, rapporteure
Mme Limido Patricia Luce, Professeure, Université Paris Cité, présidente du jury
Mme Massin Marianne, Professeure émérite, Sorbonne Université, examinatrice
Mr Sève Bernard, Professeur émérite, Université de Lille, examinateur
Mr Viart Christophe, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, rapporteur

Except where otherwise noted, this work is licensed under
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/

À la mémoire de Takakazu Matsuo, affectueusement surnommé Gigi.

REMERCIEMENTS

-Mes premiers remerciements vont à ma directrice, Marianne Massin. Je la remercie infiniment pour sa confiance, la justesse de ses remarques, son accompagnement et son suivi assidu, marqués par une combinaison de bienveillance et d'exigence, adaptés avec tact aux besoins et aux émotions. Je la remercie en outre en tant que philosophe pour la singularité de son approche qui a façonné mon parcours tout au long de mon master en philosophie jusqu'à la rédaction de cette thèse. Je voudrais lui exprimer ma gratitude envers la grande qualité de son enseignement et le bonheur intellectuel qu'ont pu procurer ses cours. Cette thèse n'aurait pu exister en dehors d'une voie philosophique éclairée par ses réflexions sur l'art.

-Je tiens à remercier Céline Flécheux, Patricia Limido, Bernard Sève et Christophe Viart d'avoir accepté de me lire et de siéger dans mon jury. J'en suis très honorée.

-Je remercie par ailleurs Céline Flécheux et Bernard Sève d'avoir, en qualité de comité de suivi, témoigné de l'intérêt et de la bienveillance à l'égard de mon travail et de son évolution. Au-delà de leurs conseils toujours avisés et pertinents, ils ont su me redonner, quand cela était nécessaire, une confiance solide. Ils m'ont également permis de faire exister mes doutes et mes craintes lors de moments parfois difficiles comme ce fut le cas dans l'isolement du confinement et de ses répercussions.

-Je remercie à nouveau Céline Flécheux qui fut la première à me transmettre un enthousiasme pour la philosophie de l'art et à renforcer en moi le projet de m'y consacrer pleinement. Cette recherche est née en master sous sa direction, et je ne la remercierai jamais assez de m'avoir donné le goût de la recherche, et de m'avoir incitée à voyager jusqu'à la Biennale de Venise en 2013, où je rencontrais l'installation et me posais, comme une évidence, la question de l'œuvre.

-Je remercie les docteurs, anciens doctorants, collègues et amis du Centre Victor Basch, Joshua de Paiva, Milena Escobar Herrera, Georges Iliopoulos, Noémie Lorentz, Thomas Mercier-Bellevue, Thomas Morisset, Justine Prince, Marie Schiele et Fleur Thaury. Merci pour ces années d'échanges et d'émulation collective, pour votre disponibilité et votre bienveillance. Je me réjouis que nos projets se concrétisent et en fassent naître d'autres.

-Merci à celles et ceux qui ont participé à enrichir mes expériences universitaires : Marianne Massin, Gaëlle Périot-Bled, Christine Bernier, Céline Bonicco-Donato et Céline Flécheux pour l'écriture d'articles, Bruno Trentini pour l'évaluation. Je remercie également Judith Michalet pour m'avoir chaleureusement accueillie et intégrée au sein de l'équipe pédagogique de Paris 1 et à l'UFR d'Arts Plastiques. Enseigner dans ces conditions depuis quatre ans a toujours été un grand plaisir pour moi. Merci à Céline Flécheux de m'avoir permis de développer entièrement un cours sur la beauté et de le dispenser deux années consécutives aux étudiants de Lettres & Arts de l'Université de Paris Cité. Merci enfin à Gaëlle Périot-Bled de m'avoir fait confiance pour enseigner aux étudiants de L3 à la Sorbonne. Je remercie tous les étudiants pour leur sympathie, leur curiosité et leur fraîcheur.

-Je suis profondément reconnaissante envers Julien de Casabianca pour les nombreuses opportunités professionnelles et intellectuelles qu'il m'a offertes. Merci de m'avoir intégrée à l'équipe de la prépa beaux-arts Starter dès 2015, alors que j'étais encore étudiante en Master. Les années passées au contact des jeunes artistes ont été une expérience formidable et très enrichissante. Merci également de m'avoir permis de devenir résidente au Laboratoire de la Création et de disposer d'un

espace de travail pendant les premières années de la thèse. Être entourée d'artistes a forgé une façon inépuisable et vivante de faire de la philosophie.

-Merci à Maïlys Lamotte-Paulet et à Chadine Amghar d'être les personnes et les artistes passionnées et inspirantes qu'elles sont. Merci infiniment pour la confiance que vous m'accordez dans nos projets d'exposition avec Le Laboratoire de la Création. Je souhaite que les discussions animées qui caractérisent notre belle amitié nous mènent à créer encore de stimulants projets. Je remercie également tous les artistes exposés qui m'ont permis d'éprouver mon sujet en acceptant le prisme obsessionnel de l'œuvre à travers lequel j'ai écrit leurs textes (Cyril Zarcone, Julia Gault, Jean-François Leroy, Vera Kox, Laurent Lacotte, Gwendal Coulon, Max Fouchy, Laura Porter, Kim Bradford, Anne Rochette, Gaspar Willmann, Inès Di Folco, Margaux Lelièvre, Thomas Capdeville, Chloé Elmaleh, Dominique Blais et Ronan Lecreurer)

-Merci à mes amis et relecteurs dont je salue l'efficacité et la rigueur : Georges Iliopoulos, Justine Janvier, Domitilla Locchi, Hugo Lorgeril, Thomas Mercier-Bellevue, Matthias Mollon. Vous m'avez été d'une aide très précieuse.

-J'exprime une profonde gratitude et une profonde affection à mes parents Michel Cappe et Yuko Matsuo, pour leur confiance, leur soutien et leur aide matérielle qui m'ont permis de mener cette thèse avec sérénité. Je les remercie également de nous avoir inculqué, dès notre plus jeune âge, la confiance en nos intuitions et la capacité à réaliser des projets, quel que soit leur nature. Je remercie également mon beau-père, Patrick Delazzari, d'avoir contribué au financement de mes études et d'être un repère. Je remercie Amélie Texeira pour son accueil toujours chaleureux et les heureuses soirées passées ensemble. Je remercie l'ensemble de ma famille en Belgique et en France (Takashi, Tatiana, Baba, Kazuhiko, Ryuichi, Michèle, Alain). Je remercie ma sœur, Aïko Cappe, pour la qualité de nos échanges et la beauté de notre relation. Merci pour le soutien moral et le rappel constant d'une joie commune éprouvée pour la recherche. Merci à mon frère Daïchi Cappe, à ma belle-sœur Anne-Solène Hureau et à mon charmant neveu Gaby d'avoir été si généreux, si joyeux et si attentionnés. Vous avez mis beaucoup de paillettes dans ma vie durant ces années !

-Merci à Annette et Philippe Maire de m'avoir généreusement donné accès à un cadre breton rassérénant où délocaliser l'écriture.

-Je remercie mes amis, ceux qui, de près ou de loin, ont eu la patience d'oser commencer leurs phrases en demandant comment avançait la thèse. Merci à ceux qui ont été proches de moi durant ces années : Maïlys, Chadine, Manon, Domitilla, Alexis, Johana, Pau, Amélie, Sébastien, Stéphanie, Choux, Romain, Maximilien. Merci à Willy et à Sina d'avoir été jusqu'en Sicile voir Burri avec moi. Merci à Georges pour l'acuité de sa pensée et pour son amitié. Un grand merci à mes amis Aziz, Yannis, Frédéric et Justine qui ont régulièrement motivé la recherche en partageant les espaces des bibliothèques, les moments de fatigue ainsi que les épiphanies conceptuelles.

-Merci à ceux qui ont fait partie d'une autre activité, la musique, et qui, durant des années ont participé à mon équilibre : Jean-Paul Burgos, mon professeur, Cyrille pour l'encadrement de la musique de chambre, Antonin, Isabelle, Alain, pour le très grand plaisir à jouer ensemble.

-Merci enfin à Brieuc Maire d'avoir été le compagnon de cette recherche depuis ses modestes débuts. C'est une véritable chance d'avoir pu mener à bien ce projet à tes côtés. Merci d'avoir été un interlocuteur de référence pour tester la clarté de mes propos et leur pertinence. Tes commentaires ont toujours été perspicaces et nos échanges empreints d'entrain et de vivacité, tant pour la philosophie que pour l'art. Merci pour cette vie quotidienne faite d'un soutien indéfectible, d'une passion commune pour l'art et d'un plaisir de goûter la vie.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **4**

INTRODUCTION **13**
1. Préambule : *The Silence of the sea* de Lutz Bacher 13
Illustrations : 18
2. L'installation peut-elle être une œuvre ? 20
3. Créer, expérimenter, penser l'installation : choix méthodologiques 30

PREMIÈRE PARTIE : L'INSTALLATION **39**
Présentation 39

CHAPITRE I UN ART INSAISISSABLE **42**
1) Désigner, (re)connaître, éprouver l'installation *42*
A) La place du cartel dans la désignation de l'installation 42
B) Se détourner du cartel : s'ouvrir à l'espace 46
Illustrations : 57
C) Surabondance et absence de cartels : enjeux esthétiques et marchands de l'œuvre et de l'exposition 59
Illustrations : 64
2) L'installation : un médium ? *65*
A) L'héritage du médium 65
B) L'intermédialité 77

CHAPITRE II L'INSTALLATION DU COTE DE L'OBJET SPATIALISE **86**
1) De la sculpture à son « champ élargi » *86*
A) Une brève approche de la sculpture comme art et comme œuvre d'art : de l'unité de sens aux modalités de la perception. 89
B) Du socle à l'espace du spectateur : la sculpture post-moderne. 95
Illustrations : 102
C) L'installation dans le champ élargi de la sculpture et la sculpture dans le champ restreint de l'installation 104
Illustration : 109
2) L'objet dans l'espace : le tournant minimaliste *109*
A) modernisme et minimalisme : la peinture comme espace / la peinture comme objet dans l'espace 110
Illustrations : 117
B) Le minimalisme : redéfinition simultanée de la sculpture et de l'œuvre 119
C) Le modèle de la *Presentness* : chercher la présence à/de/dans l'espace réel 130

Illustration : 136
D) L'œuvre, entre l'objet et le sujet : la question de l'autonomie esthétique 137

CHAPITRE III L'INSTALLATION DU COTE DE L'ESPACE TRANSFORME 142
1) L'art en forme d'environnement 143
A) L'œuvre et/est l'espace : tension et dispersion 143
B) L'art comme environnement ou l'environnement comme art : une autre vision/version de l'installation 146
Illustration : 152
C) Le modèle du « plat » et du « spatial » : penser l'espace avec Robert Morris 152
Illustrations : 161
2) Le site, le lieu : quand l'œuvre se fait espace 164
A) L'installation et l'architecture 164
Illustrations 172
B) L'œuvre-lieu : la question de l'*in situ* et du *site specific* 175
Illustrations : 186
3) Installer l'exposition / Exposer l'installation : une (con)fusion ? 189
A) Ex-position et espace poïetique 190
1. Espace de création et espace de monstration 190
Illustration : 194
2. « L'exposition œuvre » : L'artiste commissaire (Julie Bawin) 194
3. L'exp'œuvre (Pamela Bianchi) 197
4. L'installation et/est l'exposition (Hans Ulrich Obrist) 199
B) Les lieux alternatifs et atypiques : tentatives de sortir du musée et du white cube 203
Illustrations : 206

DEUXIEME PARTIE : L'EXPERIENCE 209

1. Présentation 209
2. Sur la notion d'expérience et de son importance (pratique et théorique) dans l'art contemporain : 211

CHAPITRE IV LES CONDITIONS DE L'EXPERIENCE : DISCRIMINER L'ESPACE 218
1) Les valeurs de l'espace 218
A) L'installation : une activation axiologique de l'espace 220
B) L'espace de l'œuvre et son autre : espace esthétique et espace médiatique ? 228
Illustrations : 244
C) L'installation en extérieur : tensions et dynamiques d'une discrimination des espaces 246
Illustrations : 251
2) Mise en perspective théorique 252
A) L'indice et l'index 252

Illustrations : 262
B) L'*ergon* et le *parergon* 263

CHAPITRE V LE CONTENU DE L'EXPERIENCE OU L'EXPERIENCE COMME CONTENU : LIER L'ESPACE AU TEMPS 271
1) Problématiques de l'espace « réel » 271
A) L'espace d'exposition institutionnel et ses fonctions esthétiques controversées . 273
Illustration : 283
B) L'espace sensible et l'espace discursif : bipartisme de l'installation en tant qu'espace « réel » 284
Illustrations : 296
2) « L'espace-/temps » : une appréhension de l'espace et de son expérience 298
A) Appréhender les temporalités de l'installation 301
Illustrations : 315
B) Hétérotopies 316
C) La question de l'immersion : métaphore sensible ou description physique ? (Installation immersive / espace immersif / sentiment d'immersion et acte d'immersion) 320

CHAPITRE VI L'EXPERIENCE ESTHETIQUE : QUALITE(S) D'ATTENTION(S) ET HETEROGENEITE D'EXPERIENCE(S) 327
1) Vers une expérience esthétique de l'installation 332
A) Existe-t-il une « dimension esthétique » ? 332
Illustrations : 336
B) Expérience esthétique et expérience non-esthétique : l'attitude (dés)intéressée 337
Illustration : 345
C) Concentration vs Distraction : modalités de l'attention 345
Illustrations : 356
D) Qualificatifs et qualités du spectateur 357
2) Les phases plurielles d'une expérience singulière 363
A) Pénétrer, sentir, percevoir ; rupture et continuité de/dans l'expérience 364
B) Dédoublement : vivre et assimiler l'expérience 372

TROISIEME PARTIE : L'ŒUVRE 377

Présentation 377

CHAPITRE VII L'UNITE DE L'ŒUVRE : DE L'EXPERIENCE A L'ŒUVRE 380
1) L'expérience esthétique : l'unité de/dans la réception 380
A) Se représenter l'installation : l'expérience esthétique face au problème de « l'illimité » 381
B) D'où vient l'unité de l'expérience esthétique ? Unité de l'expérience, unicité de l'expérience et expérience unifiée. 395

C) Unité du sujet : fragmentation, altération et permanence de soi dans l'espace. . 404
2) La synthèse : L'unité de l'œuvre (re)construite 413
A) Conversion, condensation et synthèse : construire l'unité de l'œuvre 415
B) Temporalité de l'expérience et temporalité de l'œuvre d'art 426

CHAPITRE VIII (RE)PENSER L'ŒUVRE : ENJEUX ONTOLOGIQUES 435
1) À propos de l'œuvre 435
A) Distinguer l'œuvre d'*art* de l'*œuvre* d'art. 436
Illustrations : 445
B) Objectivisme et subjectivisme / simultanéité et succession de l'œuvre d'art : lier (substantiellement) l'ontologie à l'esthétique 446
Illustrations : 454
2) Une approche structurelle de l'œuvre (Roman Ingarden) 455
A) L'héritage de Roman Ingarden 456
B) L'œuvre de l'installation en regard de l'œuvre architecturale 464
C) L'ontologie structurelle : limites d'un rapprochement heureux 469

CHAPITRE IX DYNAMIQUES DE L'ŒUVRE 474
1) État de l'œuvre / États d'œuvre(s) : perspectives synchroniques et diachroniques 474
A) Vers une conception dynamique de l'œuvre d'art 475
Illustration : 480
B) Réexpositions de l'installation : problématiques majeures 481
C) La place de la mémoire : construction et souvenir de l'œuvre 487
1. L'activité unificatrice de la mémoire 491
Illustration : 494
2. Se souvenir d'une œuvre (spatio-)temporelle 495
Illustrations : 503
2) De la disparition de l'œuvre aux moyens (artificiels) de la fixer 503
A) La disparition : une temporalité propre 503
B) Contre la disparition : la photographie et l'écriture. Interrogation sur des modalités temporelles confrontées à celle de l'œuvre 510
1. La photographie 511
2. L'écriture : description et/ou récit de l'œuvre et/ou de l'expérience 518
C) La paillette : des moyens heureux (mais rares) de contenir et de raviver l'œuvre 525

CONCLUSION 529
INDEX NOMINUM 541
BIBLIOGRAPHIE 545
TABLE DES ILLUSTRATIONS 557
RÉSUMÉ / ABSTRACT 562

INTRODUCTION

« Je tiens pour un axiome cette proposition identique qui n'est diversifiée que par l'accent : que ce qui n'est pas véritablement UN être n'est pas non plus véritablement un ÊTRE[1]. »

Gottfried Wilhelm Leibniz

1. Préambule : *The Silence of the sea* de Lutz Bacher

Pour l'inauguration en 2018 de l'espace d'exposition Lafayette Anticipations, l'artiste américaine Lutz Bacher a été invité à investir la totalité du lieu. Conçu par l'architecte Rem Koolhas, l'endroit sollicite immédiatement l'attention en raison de ses particularités architecturales : environnement d'exposition singulier, caractérisé par un mélange de matériaux tels que la pierre, le métal et le verre, il se démarque du *white cube* généralement privilégié par les musées et les galeries. En pénétrant l'espace, on peut observer, dès le hall d'entrée jusqu'à la cage d'escalier menant au début de l'exposition situé au premier étage, une profusion de paillettes à l'éclat scintillant. S'agit-il des résidus négligés d'une soirée d'inauguration festive ? Ou peut-être font-elles partie intégrante de l'exposition ?

Une fois arrivés au premier étage, la disposition géométrique en forme de « U » (répétée au deuxième étage) crée un espace d'une verticalité surprenante pour un lieu d'exposition (Figure 1). Au total, quatre vidéos sont projetées sur les murs latéraux de ces deux premiers étages. Quatre écrans vidéo diffusent simultanément un même enregistrement brut et instable d'une tempête de sable sur une plage (les blockhaus du Cap Ferret), filmée au moyen amateur du téléphone portable et accompagné du son puissant et déchirant du vent. Le titre de l'installation, *The silence of the sea*, est pour le moins paradoxal au vu du contexte. Faisant référence à l'ouvrage de Vercors publié en 1942,

[1] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*, Lettre à Arnauld du 30 avril 1687, Vrin, Paris, 1993, p.165.

ce titre s'éprouve dans un jeu d'écart avec la littéralité des termes, en particulier avec celui du silence, rompu dans l'espace par la saturation sonore du vent. Malgré l'impression d'espace liée à l'ouverture et à la verticalité architecturale, la déambulation est restreinte. Lorsqu'on est au premier étage, on observe et on projette par ailleurs, dans son esprit, un dédoublement de l'expérience dans l'espace strictement identique de l'étage supérieur. Le spectateur se retrouve ainsi immergé dans une sorte de cacophonie synesthésique, dépourvue de récit particulier, car la captation vidéo ne semble pas être le fruit d'une construction diégétique.

Isolé des deux précédents, le troisième et dernier étage nous présente un sol entièrement recouvert de paillettes scintillantes (Figure 2). Celles que nous avions remarquées, semées çà et là par les spectateurs, dispersées à travers la fondation et jusqu'aux rues avoisinantes, venaient donc de cet espace. Outre la présence des paillettes au sol, on peut remarquer une intervention minimale sur l'architecture, à peine perceptible pour un spectateur découvrant simultanément le lieu et l'exposition : un revêtement semi-réfléchissant couvre les vitres, créant l'étrange sensation d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice, et induisant de plus une subtile confusion des espaces interne et externe qui se reflètent d'une vitre à l'autre.

Différentes temporalités se rencontrent au sein de cette installation et entrent en tension les unes avec les autres. Tout d'abord, la temporalité propre à l'installation en tant qu'espace fusionnant avec son lieu d'exposition. Cette temporalité correspondant à la durée de la marche, du parcours, et de la présence physique « ici et maintenant » du corps qui relie les espaces et les découvre successivement à travers les différents étages. Il s'agit d'une durée individuelle qui peut être mesurée, constituant ainsi le temps passé dans ce lieu, notre présence effective en tant que spectateur. Une autre temporalité spécifique émerge ensuite, toujours liée à l'installation, mais cette fois-ci à la nature particulière de son contenu : il s'agit de la répétition ou du redoublement de l'expérience. En effet, l'agencement des écrans dans l'espace est, comme nous l'avons mentionné précédemment, dupliqué sur les deux premiers étages. Nous nous retrouvons donc, *a priori*, avec une même expérience mais répétée dans des intervalles de temps nécessairement différents : le temps de monter un étage en passant par la cage d'escalier. Nous sommes ainsi confrontés à une oscillation entre l'expérience de l'installation dans son ensemble (inscrite dans un espace qui s'étend sur la hauteur de deux étages découverts) et la projection de cette répétition potentielle, de ce redoublement d'une première expérience (celle du premier étage) que l'on pourrait choisir de réitérer ou non. En ce sens, nous anticipons le futur à partir du présent et nous avons la possibilité de réduire le temps que nous consacrerons à un dispositif identique à celui que nous venons d'expérimenter, voire de refuser de monter.

Contrairement à l'espace double et donc différencié (certes en deux étages identiques), le son qui résonne à travers l'exposition est unique et uniforme : il unifie ainsi cet espace ouvert, en lui conférant une certaine densité. Il occupe le volume homogène qui connecte les deux étages et qui est inaccessible au corps du spectateur. Par conséquent, la répétition visuelle n'est pas également sonore : le son est davantage assimilable à un « bruit de fond » ou à une saturation sonore et il est, par ailleurs, nécessairement diffus, omniprésent dans l'espace. En fin de compte, et nous voulons insister sur la « potentialité » d'une telle installation dans l'espace, il ne paraît pas nécessaire de parcourir les deux étages. Ce dont on fait ici l'expérience est plutôt une matrice de sons et d'images qui contient, grâce à cette disposition singulière dans l'espace, tous les possibles temporels. Au-delà de la durée du parcours, le spectateur peut également projeter des temporalités virtuelles : d'une part, un temps linéaire et uniforme correspondant à la répétition anticipée d'un espace identique à celui du niveau inférieur, et d'autre part, le temps imprévisible des altérations accidentelles du parcours pouvant perturber cette projection d'une expérience répétée : rencontres fortuites avec d'autres personnes, événements inattendus ou simplement une perception renouvelée de l'espace, ainsi qu'une réflexion qui s'est enrichie pendant que l'on se préparait à revisiter la même scène depuis un point de vue plus élevé.

Une troisième temporalité peut également être appréhendée : celle de l'image et du son. L'image montre une tempête de sable sur les blockhaus du Cap Ferret ; elle présente une temporalité propre à l'image filmée par téléphone, qui renvoie nécessairement au point de vue subjectif du corps qui filme, spontanément, avec les moyens disponibles. Il s'agit d'un type d'image qui évoque une temporalité incarnée par ce corps ; le présent du corps qui filme, et dont le son semble renforcer l'effet de présence. Ce son apparaît comme un « matériau brut » : une saturation sonore liée à la fragilité de l'enregistrement. C'est un son familier que nous pouvons facilement identifier à travers le grésillement caractéristique de la saturation. Cette saturation sonore contraste avec la sensation de vide provoquée par la verticalité de l'espace. Visuellement, il est possible de projeter son corps en imagination un peu partout dans cet espace, mais à l'instar de la saturation sonore, nous avons peu de souvenirs précis ou marquants de nos déplacements à l'intérieur de cet espace qui, en réalité, est peu propice à la déambulation.

La particularité de ces deux premiers espaces réside dans leur proposition d'une exposition minimale, se limitant à quatre vidéos sonores, dans un lieu d'exposition singulier, à l'intérieur duquel notre expérience est avant tout celle des *possibles,* de la potentialité d'expériences spatiales et temporelles à plusieurs strates, qui se déploient et s'actualisent dans l'imagination du sujet qui en fait l'expérience. Isolé physiquement des deux autres par un plancher modulable, le dernier étage propose

une expérience qui semble initialement disjointe de celle qui précède, en raison de sa séparation spatiale et de l'absence du son qui assurait une continuité sonore entre les deux étages inférieurs. Étincelant de paillettes, le sol reflète une lumière iridescente également émise verticalement par le revêtement semi-réfléchissant des fenêtres. Cette scène suscite alors une intensification du moment présent par une observation continue qui cherche à unifier l'ensemble des espaces perçus en une « œuvre » unique, tout en découvrant simultanément le lieu. Elle crée aussi une temporalité propice à une rêverie plus poétique : l'attention est détournée par la lumière et le flou des reflets des vitres, invitant à une méditation contemplative sur les toits parisiens.

La paillette elle-même véhicule des connotations temporelles, liées à ce qu'elle symbolise : un imaginaire plutôt féérique, mais aussi festif voire mondain. Selon la médiatrice présente sur les lieux, les paillettes étaient censées évoquer du « sable » (le matériau initialement envisagé par l'artiste). Bien que la probabilité soit faible qu'un spectateur associe les paillettes à du sable, il est toutefois manifeste que l'objectif est de susciter un véritable effet de « synesthésie ».

À ces différentes temporalités s'ajoute également une nouvelle temporalité virtuelle, contenue et à projeter, inhérente à l'architecture du lieu. Pour Rem Koolhas, il s'agit de mettre en avant l'aspect « modulable » du lieu (offrant 17 possibilités d'agencement) ainsi que l'aspect « atelier d'artiste » revendiqué, en intégrant des machines et des outils permettant aux artistes d'explorer pleinement leurs projets. Cette seconde dimension intègre donc la poïétique de la création artistique à la réception des œuvres dans l'espace d'exposition. Dans cette perspective, le temps n'est pas seulement celui du spectateur et des œuvres ; il apparaît également tout au long du processus comme une création « en cours », au sein d'un lieu toujours prêt à se transformer, dans lequel nous évoluons et construisons une expérience dans la durée.

À la sortie d'une telle proposition artistique, l'impression la plus marquante est sans aucun doute la sensation confuse d'une synesthésie mêlée à la clarté étincelante des paillettes que l'on retrouve dispersées un peu partout jusque dans nos propres affaires, pour peu que l'on se soit amusé à les lancer en l'air[2]. Comment aborder cette œuvre, qui s'étend dans l'intégralité du lieu d'exposition, jouant avec l'effet d'architecture, se révélant progressivement au fil de notre déambulation et s'étirant même par les résidus de paillettes qui débordent du lieu lui-même, pour se perdre dans les rues de

[2] Sur ce point, il faut reconnaître que l'aspect volatile et festif des paillettes suscitait l'envie ludique de les lancer joyeusement dans les airs, une action entreprise par quelques personnes présentes avec nous dans l'exposition, avant d'être refrénée par les médiateurs. Cependant, à notre plus grande satisfaction, les paillettes s'étaient déjà infiltrées dans les moindres recoins de nos affaires personnelles (sacs ouverts, poches de vêtements).

Paris ? Comment distinguer l'œuvre de Lutz Bacher de l'espace d'exposition, c'est-à-dire le contenu du contenant ? En d'autres termes, quand nous parlons de l'œuvre *The silence of the sea*, de quoi parlons-nous exactement ? Que désigne cette notion d'œuvre au regard de notre expérience vécue ? Pendant plusieurs mois, chaque fois qu'une paillette tombait accidentellement d'un cahier ouvert ou d'une poche de manteau, la brillance de ce matériau ravivait le souvenir de l'expérience (Figures 4 et 4bis). Ainsi, l'œuvre était finalement unifiée dans le saisissement discret et concentré de la paillette.

Illustrations :

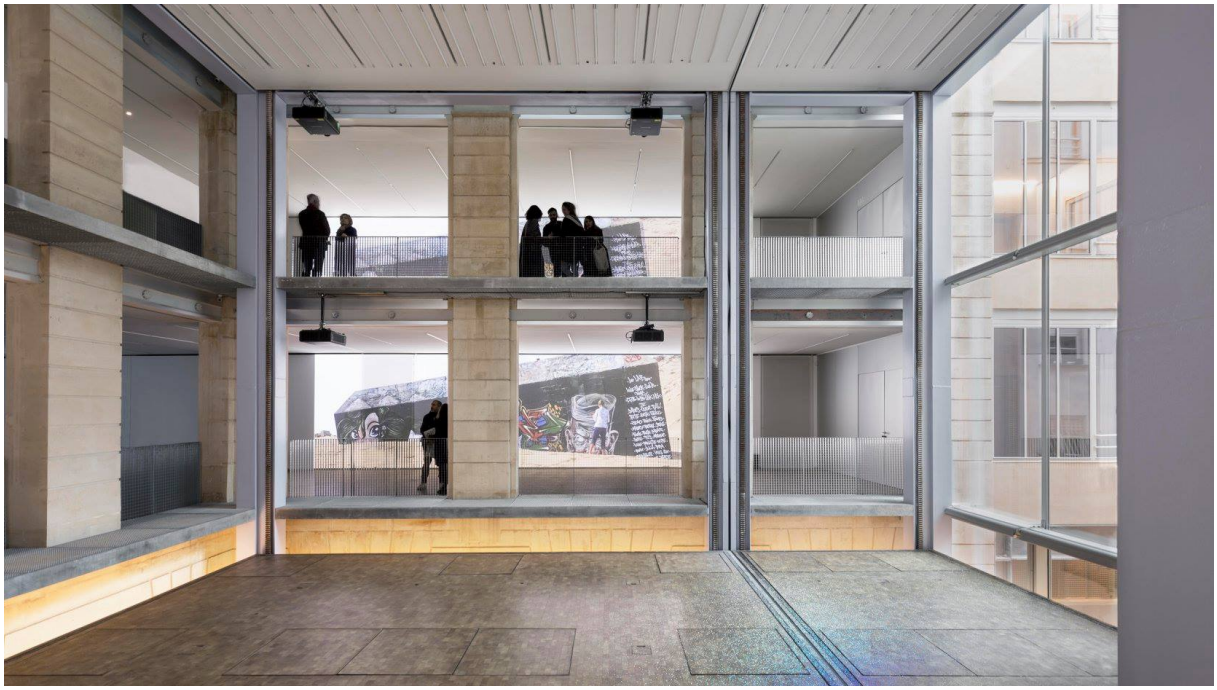


Figure 1 : Lutz Bacher, *The Silence of the Sea*, Lafayette Anticipations, 2018, vue latérale de l'exposition (étages 1 et 2), ©Delfino Sisto Legnani et Marco Cappelletti



Figure 2 : Lutz Bacher, *The Silence of the Sea*, Lafayette Anticipations, 2018, vue de l'exposition (3°étage), ©Delfino Sisto Legnani et Marco Cappelletti



Figure 3 : Lutz Bacher, *The Silence of the Sea,* Lafayette Anticipations, 2018, détail de l'exposition (3°étage), photographie personnelle





Figures 4 et 4 bis: photographies de paillettes isolées, projetées de nos effets personnels

2. L'installation peut-elle être une œuvre ?

Au sens littéral, le substantif « installation » renvoie au résultat d'une action : celle d'installer quelque chose. L'analyse étymologique de ce terme en révèle une construction en trois parties. Le préfixe *in-* indique le mouvement d'entrer, de pénétrer, d'être enveloppé. Le radical s*talle* (provenant de *stallium*) est une abréviation de *stabilium.* Le *stabilium* désignait un endroit où pouvaient se tenir (*stare*) hommes et chevaux. Par suite, s*talle* a pris un double sens paradoxal d'emplacement ou de délimitation d'un espace pour les chevaux (similaire à un box), mais aussi de chaises placées au cœur de l'église. De ce double sens, nous pouvons relever l'idée commune de l'enracinement, de la place ou de l'emplacement, tout en notant l'ambiguïté d'un lieu et d'un mobilier. Enfin, le suffixe *–tion* exprime une action ou le résultat de cette action ; dans tous les cas, il s'agit d'un suffixe qui implique l'idée de temps et de mouvement car il sous-entend le processus temporel et son résultat. Cette construction étymologique doit être gardée à l'esprit car elle met en lumière le paradoxe inhérent à l'installation artistique. Elle introduit aussi un mouvement qui oriente notre recherche : entrer, se tenir ou être à l'intérieur, et sortir.

Dans le domaine artistique, ce terme désigne plus spécifiquement une pratique apparue dans les années soixante, aux côtés de la vidéo, de la performance ou des happenings, contribuant à l'émergence d'un art qualifié de « contemporain ». Outre la pratique, le terme permet également de qualifier les productions (des installations) qui ont pour principal critère d'être « spatiales ». Force est de constater que les circonstances de son émergence en tant que pratique artistique restent aussi floues que ses caractéristiques propres. Une source de cette ambiguïté réside précisément dans le terme lui-même, oscillant entre son sens d'action (placer quelque chose) et sa fonction de qualifier un type particulier de production artistique. Cette dualité soulève une question essentielle : l'installation peut-elle être perçue comme un objet en soi (au moins comme une entité tangible) ou seulement comme la description d'une action, invisible une fois accomplie, aboutissant à la disposition de quelque chose ? En d'autres termes, l'installation peut-elle être une œuvre en elle-même ou évoque-t-elle une interaction spatiale avec une œuvre existante ? Peut-elle *être* quelque chose ou est-elle toujours une action menée *à partir de* quelque chose ? Comme le souligne Claire Bishop dans un ouvrage de référence consacré à l'installation, l'appréhension de cette pratique est profondément scindée entre le principe d'« installer *de* l'art » (*Installation of art*) et celui de pratiquer « l'installation *comme* art » (*Installation art*)[3]. Dans le premier cas, l'installation se rapproche de sa définition usuelle et sert à

[3] Voir Claire Bishop, *Installation art. A Critical History*, Tate Publishing, London, 2005, p.5-6.

évoquer la disposition des objets. Dans l'autre, elle est une pratique qui ne distingue pas l'œuvre qu'elle produit d'un second temps qui serait sa disposition dans l'espace. Comme cette distinction le suggère, ce qui sous-tend le problème majeur de l'installation comme art est le fait qu'elle se confonde spontanément avec l'installation d'œuvres dans le cadre d'une exposition. L'origine d'une telle confusion est également exprimée par l'usage du terme en contexte anglophone, dans le cadre des photographies d'exposition mettant en avant les qualités d'une mise en espace singulière. On voit ainsi apparaître sous ces photos la mention : « installation view of the exhibition ». Or la pratique d'installer des œuvres (relative à des enjeux scénographiques) ne revient pas au fait de pratiquer l'installation en tant qu'art produisant ses propres œuvres spécifiques. Ainsi, le terme oscille une nouvelle fois entre la *description* d'une disposition spatiale et la *qualification* d'un « type d'art ».

Bien que l'on puisse mettre en évidence l'ambiguïté fondamentale de l'installation (scindée entre l'action d'installer quelque chose et une pratique artistique à part entière), il convient d'admettre que cette ambiguïté, consubstantielle au terme lui-même, ne pourra pas être totalement évincée, dans la mesure où aucune limite ou caractéristique précise ne permettrait, une nouvelle fois, de distinguer nettement l'installation d'œuvres d'art et l'installation comme art. De plus, les deux acceptions de l'installation se fondent sur le dénominateur commun d'un travail avec et sur l'espace d'exposition. Dans cette perspective, il nous est impossible de clarifier d'emblée un usage adapté ou satisfaisant de l'installation en tant que pratique à laquelle nous consacrons cette recherche. Nous prenons le parti que ce soit la thèse en son ensemble qui, à partir des exemples analysés, en montre une spécificité propre. La difficulté éprouvée pour introduire l'installation de façon claire est un problème partagé dans la majorité des ouvrages qui lui sont consacrés. C'est un terme qualifié d'« ambigu » ou de « vague » (Bishop[4]). L'installation est désignée comme une discipline « hybride » renvoyant à « un vaste ensemble de pratiques et de recherches de l'art contemporain » (Oxley, Oliveira, Petry[5]). L'installation « décloisonne les disciplines et brouille la séparation entre le cadre muséal et l'espace de la vie[6] » (Goldberg). Elle évolue et deviendrait, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, « spécifique au discours », dans la mesure où il s'agirait surtout d'en comprendre le « message » (Oxley, Oliveira, Petry[7]) plutôt que d'observer l'hétérogénéité des médiums. Partant de ces

[4] Voir l'introduction, Claire Bishop, *op.cit.,* p.5.
[5] Voir la préface, Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installations : l'art en situation [1994]*, traduit de l'anglais par François Gaillard, Éditions Thames & Hudson, Paris, 1997, p.7.
[6] Itzahk Goldberg, *Installations,* CNRS Éditions, Paris, 2014, p.23.
[7] Voir l'introduction, Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installations II : l'empire de sens*, trad. De l'anglais par Mona de Pracontal, Editions Thames & Hudson, Paris, 2003, p.13-14.

nombreuses indéterminations et d'une importante opacité définitionnelle, aucune voie d'accès ne peut être légitimement privilégiée *a priori* ; chaque approche particulière doit démontrer son intérêt propre.

Une étude consacrée aux productions de l'installation ne peut pas s'appuyer sur des caractéristiques formelles déterminées. Comme nous l'avons montré en préambule avec l'installation de Lutz Bacher, se concentrer uniquement sur la vidéo, son contenu et ses qualités intrinsèques, c'est manquer l'importance de la spatialité qui influe considérablement sur l'expérience et induit le jeu des projections anticipatives de la répétition et du redoublement de l'expérience entre les différents niveaux de l'espace. Ce faisant, une étude théorique de l'installation doit intégrer les dimensions subjectives de l'expérience de l'espace, pour rendre compte de son caractère essentiellement relationnel. Parler de l'installation revient toujours à parler d'une relation à l'espace et non des caractéristiques d'un objet. L'essence de l'installation, souligne Julie H. Reiss, « est la participation du spectateur[8] ».

En s'appuyant sur l'installation présentée en préambule de cette introduction, abordons de manière concomitante quelques caractéristiques de la pratique ainsi que le problème de l'œuvre qui en découle et anime ce travail de recherche.

Contrairement à la découverte d'une exposition de peintures dans une musée, où le spectateur perçoit habituellement des œuvres clairement délimitées par des cadres, l'entrée dans une installation implique l'accès à un espace qui se déploie, dans notre exemple, sur trois étages, et qui est associé à un seul titre. La présence d'un titre unique et l'absence de cartels suggèrent ainsi que l'ensemble (« tout ceci ») est conçu comme une seule œuvre. Cette première différence engendre une deuxième spécificité concernant l'intégration d'espaces auparavant distincts. Lorsqu'un spectateur entre dans une exposition de peintures dans un musée, l'espace réel[9] où il évolue est séparé de l'espace de l'œuvre. Cette séparation est le résultat non seulement du cadre qui délimite ainsi l'espace de l'œuvre par rapport à celui du spectateur et du lieu d'exposition, mais également d'une autre modalité de relation à l'espace. Nous serons amenés à le souligner, la particularité de l'installation est qu'elle présente l'espace mais ne le représente pas : l'espace de l'installation est à la fois l'espace de l'œuvre et l'espace réel du lieu dans lequel se déplace le spectateur. En pénétrant le lieu de Lafayette

[8] « The essence of installation art is spectator participation », Julie H. Reiss, *From margin to center. The spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge, 1999, p.13.

[9] Cette notion d'espace réel sera centrale dans notre travail. Elle sera définie plus précisément ultérieurement mais doit correspondre intuitivement, dans l'esprit du lecteur, à l'espace dans lequel il se déplace et qui constitue son environnement. Dans cette perspective, l'espace réel est un espace concret éprouvé au présent de notre propre présence.

Anticipations, l'attention du spectateur est sollicitée à la fois par son architecture ainsi que par les vidéos ou le son, car il découvre les deux simultanément : l'architecture particulière et la décision d'ouvrir l'espace central pour offrir une vue sur les deux étages ne sont pas que des incidences sur notre expérience de l'installation, elles la fondent. Ainsi, nous pouvons retenir de ces premières caractéristiques le fait que l'installation fusionne avec l'espace réel (correspondant à l'espace d'exposition et de mobilité du spectateur) et se déploie dans des dimensions variables tout en demeurant *a priori* une seule et unique œuvre.

The Silence of the Sea présente de surcroît une hétérogénéité évidente, qui constitue une autre caractéristique identifiable de la pratique de l'installation. Concernant son contenu, différents médiums sont utilisés : la vidéo qui est présente dans les deux espaces latéraux des deux premiers niveaux, et le son, qui est commun aux quatre vidéos. Celui-ci, dans la mesure où il est commun aux vidéos situés d'un côté comme de l'autre de l'espace, ne semble plus dépendre de chaque écran individuel : il devient une matière sonore dans l'espace. Dans notre expérience, nous avons souligné que le son, bien qu'associé à l'image, se détache du cadre de l'écran pour occuper tout l'espace. Néanmoins, l'attention du spectateur ne se porte pas sur la vidéo en tant que vidéo : l'expérience de l'installation dépend essentiellement de la spatialisation des vidéos, ce qui constituera dans notre recherche un premier pôle à partir duquel analyser la pratique. En effet, il ne s'agit pas uniquement de repérer la présence de divers médiums ou de s'y référer comme s'ils pouvaient être des objets autonomes ; la répétition des images sur les quatre écrans permet à Lutz Bacher de solliciter une attention sur l'espace global et de faire apprécier la disposition spatiale des écrans ainsi que l'effet procuré par un tel redoublement, qui peut être envisagé par le spectateur comme une possible répétition de l'expérience. Le dernier étage propose quant à lui un travail différent sur l'espace. Il ne s'agit plus d'appréhender la spatialisation de quelque chose, comme c'était le cas des vidéos, mais de percevoir l'intensification de l'espace vide lui-même, provoquée par une intervention directe sur le lieu et sur la luminosité. Une deuxième caractéristique importante peut ainsi être mise en évidence : son hétérogénéité. On envisage cette hétérogénéité non plus seulement du point de vue des éléments qui la composent mais aussi et surtout des manières de travailler avec ou sur l'espace lui-même.

À partir de ces caractéristiques spatiales, déduites de l'installation de Lutz Bacher, nous pouvons à présent interroger la notion d'œuvre. Si l'exemple d'une exposition de peinture permettait de rendre compte d'une distinction des espaces et de suggérer la reconnaissance immédiate de l'œuvre encadrée, il en va autrement de l'installation. En premier lieu, il convient d'admettre que la principale difficulté à désigner l'œuvre vient d'une absence d'unité d'objet. Il est impossible de la montrer du doigt comme on le ferait avec un tableau ou une sculpture. Dans le cas de ces types d'œuvre, l'objet

pointé par le doigt (tableau ou sculpture) correspond à l'œuvre. Nous prenons ces exemples évidents pour simplifier notre propos[10]. En fonction des dimensions de la peinture ou de la sculpture, le fait de pointer du doigt l'objet peut n'être qu'une désignation partielle de l'œuvre. Cependant, nous souhaitons souligner le fait que le spectateur d'une installation est, par principe, toujours à l'intérieur de ce qui est considéré comme l'œuvre. En pointant du doigt un élément de l'installation, nous ne ferions que la désigner partiellement, nous ne pointerions qu'un détail. Dans cette perspective, il convient également d'admettre qu'il serait tout aussi partiel de considérer, par exemple, que l'œuvre correspond 1) aux vidéos 2) installées dans un lieu. La disposition spatiale répétitive des écrans *fait partie* de notre expérience de l'espace et le contenu de la vidéo n'étant pas narratif, elle ne concentre pas l'attention sur elle-même. De même, réduire l'œuvre à des vidéos installées de façon particulière dans un lieu, c'est ignorer la description que nous avons faite du son, qui déborde son ancrage dans l'image pour occuper l'espace entier et créer une atmosphère, teintant l'ensemble de la perception du lieu. Enfin, que faire du dernier espace ? Si son isolement et son contenu tranchent avec ce qui précède, il n'est pas non plus satisfaisant de les ignorer ou de les couper du reste. Cet espace acquiert un sens particulier du fait qu'il est découvert en dernier ; il crée ainsi un effet physique tout en nuances (associé à son revêtement semi-réfléchissant) auquel le spectateur peut prêter attention parce qu'il a déjà été sensibilisé par une expérience juxtaposant le calme intérieur de l'espace d'exposition et la violente extériorité du vent déchaîné à l'écran. De surcroît, ce dernier espace est celui qui abrite et élucide la présence des paillettes dispersées à travers tout le lieu. L'expérience de la synesthésie se confirme grâce à la cohésion des différents espaces : la vue et l'ouïe notamment sont aiguisés par la présence continue du son et la disposition des écrans. Cette expérience est encore intensifiée en atteignant le dernier étage, où le spectateur découvre le scintillement ininterrompu des paillettes en fonction de son déplacement et observe les effets de réflexion lumineuse entre les fenêtres et le sol. Autrement dit, l'importance de l'effet synesthésique au sein de cette installation ne permet pas de l'envisager comme *une* œuvre, à moins d'y faire coexister tous les espaces et leurs hétérogénéités.

La principale difficulté à utiliser la notion d'œuvre à propos de l'installation apparaît alors clairement : celle-ci n'a pas l'unité d'un objet mais correspond abstraitement à un titre qui englobe plusieurs espaces hétérogènes. Elle s'appuie en outre sur le lieu réel et comprend l'intégralité de l'expérience vécue, laquelle a révélé la qualité synesthésique de l'installation. Ce faisant, la principale caractéristique légitime de l'installation réside dans le fait que l'absence d'unité d'objet implique simultanément que l'œuvre ne peut pas totalement correspondre à quelque chose d'objectif (distinct

[10] Les exemples de la fresque ou de l'architecture se rapprocheraient des problématiques de l'installation, mais le statut artistique de l'installation la replace davantage à l'intérieur d'une histoire des arts visuels exposés dans les musées.

du sujet et dépendant d'un objet) et qu'elle ne préexiste pas, par conséquent, à l'expérience. L'œuvre ne se limite pas à l'objet dont on fait l'expérience ; son unité n'apparaît qu'après coup : après que le spectateur a lié les espaces, s'est laissé porter par les sensations et les pensées pour finalement en élaborer une synthèse. Ainsi, l'élément de la paillette dans l'installation de Lutz Bacher nous permettait d'envisager cette synthèse de façon imagée, comme une unité concentrant l'intensité d'une expérience synesthésique. Notre recherche sera animée par l'hypothèse selon laquelle l'œuvre n'est révélée en tant que telle qu'au moment de la synthèse. Notre perspective ne se concentre donc pas sur une interrogation concernant le statut d'œuvre d'*art*, mais plutôt sur l'unité sous-entendue par la notion même d'œuvre.

Cependant, pour établir cette unité du point de vue de la synthèse effectuée par le spectateur, il est nécessaire d'examiner les conditions qui rendent cette hypothèse possible en éclairant l'expérience elle-même. Comme nous l'avons démontré dans notre exemple, c'est l'expérience du spectateur qui révèle l'installation en tant qu'interaction avec l'espace et permet d'en dévoiler l'unité. En repartant de l'exemple de Lutz Bacher, la première caractéristique de l'expérience de l'installation est qu'elle s'effectue dans une certaine durée. Comme précédemment mentionné, il n'y a pas d'immédiateté correspondant à la reconnaissance d'un objet, ce qui implique que l'expérience du spectateur, correspondant à celle de l'installation, possède une certaine durée quantifiable. Cette durée est variable selon chaque spectateur, ce qui la rend fondamentalement arbitraire, mais elle peut également être influencée par la présence d'éléments temporels à l'intérieur de l'installation (tels que la vidéo). Néanmoins, malgré les temporalités inhérentes à ce type d'éléments, la durée de l'expérience est nécessairement variable, car l'installation est une pratique spatiale qui exige un déplacement libre et volontaire de la part du spectateur.

Outre la durée de l'expérience, il faut souligner également l'hétérogénéité du point de vue des qualités d'attention. En effet, puisque l'espace de l'installation et l'espace de son exposition se confondent, l'attention du spectateur ne se concentre plus sur certains objets particuliers, considérés comme des œuvres dignes d'intérêt, mais elle s'ouvre à l'espace dans sa globalité. Pour autant et nous le développerons dans notre recherche, cela ne signifie pas que l'attention soit toujours esthétique et concentrée, dans le but de former une synthèse. Cette attention varie continuellement : nous commençons par découvrir le lieu, en observant des détails pratiques afin de nous orienter. Même si nous sommes absorbés par certains éléments spécifiques, comme la vidéo, cela ne nous empêche pas de prendre notre téléphone ou d'effectuer des actions pratiques en passant par le couloir vide, apparemment dépourvu de qualités étant donné sa faible luminosité, afin atteindre l'espace latéral éclairé où sont exposées les mêmes vidéos. De même, notre attention est partagée entre des actions

pratiques telles que monter ou descendre des escaliers, tout en étant éventuellement encore sollicitée par le fond sonore présent dans l'espace central. Enfin, notre attention aux paillettes et à l'intervention de l'artiste sur les revêtements, n'empêche pas que l'on puisse se rapprocher des vitres pour observer les toits de Paris et se situer dans l'espace urbain extérieur, nous éloignant momentanément d'une présence effective dans l'espace de l'installation.

L'expérience se compose ainsi de nombreuses phases. Elle est parfois entrecoupée ou constituée de moments peu significatifs du point de vue esthétique[11], de sorte qu'elle pourrait en être fragmentée et donner lieu à des expériences multiples (il y aurait l'expérience du dernier espace, celle des vidéos, celle de l'observation de l'espace central). Ce qui rend l'expérience de l'installation particulière, c'est que cette expérience englobe des qualités d'attention hétérogènes, oscillant entre une attention pratique à l'espace de mobilité et une attention esthétique à l'art. Pourtant, même les considérations pratiques se déroulent *à l'intérieur* de ce qui est considéré comme l'œuvre. Toutes les qualités d'attention coexistent à l'intérieur de l'installation : en répondant au téléphone dans la cage d'escalier, nous interrompons l'expérience de l'installation sans sortir de celle-ci, car aucune délimitation, à part le lieu lui-même, ne circonscrit ce qui appartient à l'œuvre ou non. En conséquence, il revient au spectateur de hiérarchiser, de sélectionner et de valoriser certains pans de son expérience.

Dans cette perspective, pour permettre à une unité de se constituer, le spectateur doit favoriser une certaine qualité d'attention, au détriment de niveaux d'attention plus faibles ou d'une qualité trop diffuse de l'attention portée à l'espace et aux qualités sensibles de sa propre expérience. C'est dans cette optique que la qualité esthétique de l'expérience nous permet d'envisager une qualité d'attention concomitante, caractérisée par une concentration qui permet au spectateur de construire une unité de son expérience. Ainsi, il lie les différents espaces hétérogènes et se focalise sur ses sensations, donnant un sens à son expérience et suscitant un intérêt pour la poursuite de celle-ci[12]. Selon nous, c'est bien la qualité esthétique de l'expérience qui permet, dans son processus et ses qualités propres, d'atteindre une synthèse, laquelle construit l'unité de l'œuvre en unifiant l'hétérogénéité, la durée et la multiplicité des perceptions, des sensations et des réflexions. L'expérience esthétique permet en premier lieu une conversion de l'espace en temps : comme nous l'avons montré à partir de l'installation de Lutz

[11] L'approfondissement de l'analyse de l'adjectif « esthétique » sera traité précisément dans la progression de la thèse. Comme nous le verrons l'expérience esthétique de l'installation est complexe : elle requiert une amplification de la spécificité du qualificatif (attitude esthétique, attention esthétique) afin de le différencier clairement des modalités non spécifiquement esthétiques (attitude pratique, attention distraite). Néanmoins, si cette distinction doit être établie, c'est parce que l'expérience esthétique a la particularité d'englober sous sa qualité diverses phases dont certaines relèvent de l'attitude pratique.

[12] Sur ce point, l'apport de la conceptualisation de l'expérience esthétique de Marianne Massin (*Expérience esthétique et art contemporain*) sera important.

Bacher, nous découvrons un espace qui ne révèle son essence artistique qu'en étant « activé » par l'expérience du spectateur. L'expérience et la présence incarnée du spectateur dévoile les différentes temporalités de l'espace, à la fois réelles et virtuelles. En retour, l'expérience vécue dans la durée suscite une réflexion sur les conditions qui favorisent l'émergence de ces différentes temporalités. Ce n'est que par sa propre présence qu'intervient la question du temps dans l'espace.

Mais l'expérience esthétique ne se limite pas à introduire la question du temps dans l'espace à travers le spectateur, elle permet également de condenser la durée objective passée dans l'installation. Quand nous pensons dorénavant à l'œuvre *The silence of the Sea*, nous la considérons comme une unité constituée à partir des différents moments de l'expérience. L'œuvre n'est pas l'expérience elle-même mais l'unité que nous en avons constituée et que nous avons objectivée. Ainsi, nous savons que l'œuvre n'est ni extérieure au sujet ni superposable à son expérience, elle contient en son souvenir et en tant qu'œuvre des images plus ou moins nettes, fondées sur l'espace objectif et les éléments contenus, liées aux sensations et aux réflexions qui ont ponctué l'expérience pour lui conférer une densité et une richesse singulières.

La question de l'œuvre qui nous anime au sujet de la pratique contemporaine de l'installation provient donc en premier lieu d'une question simple : que désignons-nous au juste quand nous parlons de l'œuvre ? Contrairement au « ici » conjoint de l'objet et de sa désignation immédiate, l'installation implique toujours un « là-bas » qui déplace le ici de notre emplacement, et révèle sans cesse de nouvelles perceptions accumulées dans la durée du déplacement. Cette question de la désignation peut paraître naïve, or elle ne l'est pas puisqu'elle met en relief toutes les complexités d'appréhension de la pratique artistique elle-même. Entre l'installation comme art et l'installation d'œuvres d'art, entre les types d'installations (frontales, interactives, immersives, totales) et les pratiques qu'elle peut comporter (peinture, sculpture, performance, vidéo, dispositifs numériques), le terme recouvre des productions présentant parfois des caractéristiques si différentes qu'il devient impossible de « reconnaître » une œuvre propre à la pratique générique de l'installation. Plus encore, s'interroger sur la désignation de l'œuvre, y compris en s'adressant à des artistes, met en évidence la plasticité[13] du terme et de ses usages, de sorte qu'on aurait l'impression que la question de l'œuvre est précisément une question désuète ou dépassée en ce qui concerne l'installation. René Payant exprime le problème de manière inversée :

> On pourrait faire un inventaire exhaustif de ces œuvres, mais ce qu'il révélerait apparaît aussitôt que l'on en compare quelques-unes ; l'hétérogénéité, la diversité, l'absence de

[13] Nous employons ce terme dans son acception double de malléabilité et d'adaptabilité.

> points communs évidents entre elles, *etc.* L'accumulation de ces cas accentue cette disparition jusqu'à ce que le terme d'installation risque de sembler inapproprié, impropre à décrire ce à quoi il est appliqué. Englobant trop d'œuvres différentes, il menace de faire éclater la notion …*On dira donc que l'installation, c'est le nom postmoderne de l'œuvre d'art*[14].

Il va de soi, selon lui, que les artistes produisent des œuvres, mais celles-ci sont si peu caractérisées qu'on ne parvient pas à reconnaître la pratique dans laquelle elles s'inscrivent. Cela le mène à estimer qu'il serait plus simple de considérer que l'installation supplante et redéfinit la notion d'œuvre d'art elle-même, et que l'on userait dorénavant de ce terme de façon imprécise : l'œuvre ne permet pas d'identifier la pratique et, réversiblement, la pratique est si vaste qu'elle ne produit pas un « type » d'œuvre identifiable. Pourquoi une telle difficulté concernant l'articulation de l'installation et de la notion d'œuvre ? La plupart des ouvrages consacrés à l'installation ne soulèvent pas cette interrogation sur la nature de l'œuvre elle-même. Au contraire, ils la supposent implicitement en étirant son utilisation, comme si elle était acquise, à l'instar de René Payant qui, acceptant de substituer la notion d'installation à celle d'œuvre, lui donne une flexibilité telle qu'elle risque de ne plus être en mesure de désigner quoi que ce soit. Il convient toutefois de reconnaître que la question de René Payant est moins celle de l'art que celle de l'installation. A juste titre et comme en témoignent nombre d'ouvrages consacrés à cette pratique, deux tendances principales sont à remarquer : 1) l'usage indéterminé de la notion d'œuvre (on s'en sert pour parler indifféremment de l'installation comme on parlerait d'un tableau), 2) l'absence de considération de la notion qui est largement abandonnée au profit d'un intérêt accru pour celle d'expérience, pour ses modalités et ses qualités.

Pourquoi une telle absence de l'« œuvre » dans le vocabulaire contemporain de l'art, souvent délaissée tant par les artistes que par les jurys d'école ou les critiques, préférant plutôt réfléchir de manière plus large à la catégorie ou aux frontières de l « art » lui-même ? Cette disparition de la notion d'œuvre, ou son usage vague et abstrait, révèlent-ils un problème inhérent à l'héritage de cette notion ? Traditionnellement, celle-ci désignait en général le résultat d'un médium spécifique et se manifestait dans un artefact possédant des caractéristiques formelles reconnaissables (comme une peinture ou une sculpture). Dans cette optique, faut-il envisager un élargissement du concept philosophique pour inclure les pratiques artistiques contemporaines ?

Cette absence pourrait-elle marquer, de manière plus radicale, la fin d'un certain régime de relation à l'art, de conception de l'art ? La fin d'un certain mode d'appréhension de l'art à travers des œuvres, basculant vers une remise en question de l'art lui-même et vers l'observation d'un certain

[14] René Payant, « Une ambiguïté résistante », *Parachute*, n°39, été 1985, p.6.

changement de paradigme de nos expériences artistiques et esthétiques ? Si René Payant semble disposé à admettre une imprécision dans l'usage de la notion d'œuvre, Yves Michaud adopte une position plus tranchée en soutenant que les pratiques artistiques contemporaines ne produisent plus d'œuvres mais des expériences[15]. Il apparaît donc légitime de reconnaître que la « crise de l'art contemporain » pourrait être plutôt une crise de la notion d'œuvre d'art, mise à l'épreuve par les pratiques contemporaines et, en premier lieu, celle de l'installation.

Selon nous, ni l'abandon de la notion d'œuvre, ni sa superposition abstraite à celle de l'installation (ni à celle de l'expérience, ni à celle d'espace d'ailleurs) ne résolvent le problème de déterminer ce que peut devenir la notion d'œuvre d'art aujourd'hui d'une part, et de ce que peut être la pratique de l'installation d'autre part. Plutôt que de se demander d'un côté ce qu'est l'installation et, de l'autre, ce qu'est l'œuvre d'art, il est nécessaire de montrer le gain d'une clarification de ces deux termes. Cette quête de clarté exige de ne pas prendre la notion d'installation pour acquise, simplement parce qu'elle serait présentée comme telle au public.

Tout d'abord, nous pensons que se focaliser sur la question de l'œuvre implique de considérer l'installation comme une pratique à part entière, et non simplement comme un acte secondaire consistant à disposer des œuvres préexistantes dans l'espace. Comme nous le verrons, nous serons ainsi conduits à établir des distinctions axiologiques. Étant donné que l'installation est ce qu'elle est dans le domaine de l'art contemporain, plutôt que d'être submergés par l'hétérogénéité des pratiques et des usages, il est permis de disqualifier certains usages dans la mesure où ils pourraient s'inscrire dans d'autres catégories artistiques que dans cette pratique (sculpture, scénographie) et dans la mesure où ils opacifient la question de l'œuvre découlant de l'installation en tant que médium à part entière. Dans cette perspective, nous estimons que l'approche la plus appropriée, constituant notre porte d'entrée dans les enjeux de la pratique elle-même, est la relation de *nécessité* à l'espace. Ce jugement relève de la sensation elle-même et oblige dès lors à se détourner du cartel et de prendre de la distance avec toutes les désignations « officielles » de l'installation.

Ensuite, nous estimons également que mettre l'accent sur la question de l'œuvre dans le contexte de l'installation et resserrer ses modalités d'existence en fonction de la nécessité de son lien à l'espace permet également d'éviter un autre écueil : celui d'un surinvestissement de l'expérience. En effet, la plupart des travaux consacrés aujourd'hui à l'installation, privilégient le terme

[15]Yves Michaud écrit ainsi : « là où il y avait des œuvres, il ne subsiste plus que des expériences », *L'art à l'état gazeux*, Éditions Pluriel, Paris, 2003, p.9.

d'expérience au détriment de la notion d'œuvre. À l'instar de René Payant qui choisit, non sans une pointe de dépit, de mettre en avant l'imprécision de la relation entre l'installation et l'œuvre, on pourrait abstraitement considérer que l'expérience devient désormais l'œuvre elle-même. Or, cette position est doublement insuffisante : 1) elle ne résout pas le problème d'une désignation et 2) elle élude la confrontation avec le problème de l'*unité*. En effet, l'installation ne possède pas d'unité d'objet, ce qui rend sa désignation plus complexe que celle d'un objet. Néanmoins, comme nous l'avons mis en évidence avec l'exemple de Lutz Bacher, il ne faut pas oublier que l'absence d'unité d'objet préexistant est compensée par l'unité de l'expérience esthétique elle-même. Ainsi, nous considérons que l'expérience esthétique procède conjointement au déploiement de l'œuvre, dans la mesure où elle induit la nécessité d'une expérience unifiée. Par conséquent, en mobilisant la notion d'œuvre, nous permettons également de rendre compte d'une qualité d'expérience particulière.

En raison de ces choix méthodologiques, nous comprenons qu'une des difficultés philosophiques majeures réside également dans l'articulation de l'objectivité et de la subjectivité. De manière générale, la désignation de l'œuvre, correspondant à la désignation d'un objet, permettait de considérer que l'œuvre demeurait distincte du sujet et que ses qualités étaient déployées à travers l'expérience esthétique du sujet. En introduisant l'unité de l'œuvre par le biais de cette qualité d'expérience, nous induisons une part de subjectivité peu courante dans les enjeux ontologiques de la notion d'œuvre. Comme cette thèse tentera de le montrer, le bien-fondé de notre hypothèse ne tient pas à la superposition de l'œuvre et de l'expérience, ni à une opposition classique de l'objet et du sujet, mais à un mouvement d'objectivation effectué par le sujet lui-même tout au long de son expérience esthétique. Cela signifie que l'œuvre dépend, effectivement, essentiellement de l'expérience qui la constitue, plutôt que de l'espace objectif dont on fait l'expérience, mais qu'elle n'est pas vécue pour la conscience comme une création personnelle, réduisant ainsi chaque spectateur à faire l'expérience d'une œuvre différente. Au contraire, et cela témoigne selon nous d'une certaine *opérativité* encore actuelle de la notion d'œuvre dans l'expérience de l'art, l'unité recouvrée dans la synthèse de l'expérience est objectivée par la conscience, de telle sorte que le spectateur considère en sa mémoire l'installation comme une œuvre, comparable à d'autres œuvres de différents médiums, et non plus simplement comme une expérience.

3. Créer, expérimenter, penser l'installation : choix méthodologiques

Nous l'avons indiqué, aucun ouvrage ou travail de recherche actuel n'est précisément consacré à la question de l'œuvre au sujet de l'installation. Si les travaux de la philosophie analytique se sont

attachés à définir des critères normatifs permettant de circonscrire ce qu'est une œuvre d'art (Weitz, Dickie, Goodman, Danto, Pouivet, Genette, etc.), l'art visuel a été largement étudié sous le double prisme de l'artefact et de l'objet (dans son sens étymologique de ce qui est jeté ou posé *devant* le sujet, *ob-jectum*). Concernant l'installation, une telle pensée de l'œuvre inféodée aux enjeux de l'objet-artefact est insatisfaisante, nous l'avons montré ; cette pratique exige de sortir des critères objectifs et de déplacer la recherche sur le terrain subjectif et phénoménologique de l'expérience.

Dans le champ philosophique, la question de l'œuvre est posée avec plus d'insistance du côté de la musique, comme en attestent les travaux récents de Lydia Goehr, Joana Desplat-Roger ou encore Laurent Cugny. Du côté des arts visuels et de l'installation en particulier, cette notion n'est pas frontalement abordée et semble plutôt être occultée par un attachement manifeste aux complexités introduites par la pratique elle-même. La plupart des études s'attachent ainsi à une ontologie et à une esthétique générale de l'installation, retraçant son histoire et son évolution et développant nécessairement certaines filiations plus que d'autres (C. Bishop, F. Ran, I. Goldberg, N. De Oliveira, N. Oxley et M. Petry, J. Rebentisch, Julie H. Reiss[16]), quand d'autres se consacrent à certaines de ses spécificités : qu'il s'agisse de l'espace ou du corps (S. Coellier et C. Val Kayser, P. Weber), de l'interaction (L. Boisclair, N.Raboisson) ou de l'immersion (A. Alberganti, N. Raboisson). En outre, il existe des études plus politiques ou culturelles qui cherchent à mettre en perspective cette pratique, soit en examinant ses enjeux institutionnels (Vivian Van Saaz, Ferriani et Pugliese), soit en analysant les différents discours qui se sont construits sur et autour d'elle, dans la démarche des *cultural studies* (G. Coulter-Smith, A. Ring Petersen)[17].

Depuis les années 2000, au moins trois évènements ont été consacrés de façon quasi exclusive à cette pratique : *Inside Installation : Preservation and Presentation of Installation Art*[18], premier projet international consacré, de 2004 à 2007, aux problématiques de conservation et de restauration

---

[16] On peut intégrer à cette approche « générale » de l'installation l'ouvrage collectif : *L'installation. Pistes et territoires*, retraçant l'histoire de l'installation de 1975 à 1995 (Centre des arts actuels Skol, Montéral, 1997), ainsi que certaines revues y ayant consacré un numéro entier : *L'installation artistique : une expérience de soi dans l'espace et dans le temps*, dirigé par Sylvie Vigneron, Revue *Iris*, 40/2020, Université Grenoble Alpes, UGA Editions, ou encore le Synopsium de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.78, Issue 3, June 2020, dirigé par Gemma Argüello et Elisa Caldarola (p.351-357).

[17] Nous nous permettons d'introduire les références de façon rapide et renvoyons, pour une introduction historique des différentes approches de l'installation à l'ouvrage d'Anne Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusculanum Press, Copenhague, 2015, qui est probablement à l'heure actuelle l'un des ouvrages les plus complets et référencés sur cette pratique. Voir notamment le résumé des approches (phénoménologiques, contextualistes et performatives) p.76.
Par ailleurs, cet état des lieux n'est pas exhaustif, d'autres ouvrages existent mais n'apparaissent pas s'ils n'ont pas été consultés par nos soins ou qu'ils ne concernent pas suffisamment notre sujet (comme l'installation immersive).

[18] Voir le site : https://inside-installations.sbmk.nl

des installations, *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain*[19], colloque organisé en 2009 à l'Institut National du Patrimoine au sujet de la conservation et de la restauration des œuvres contemporaines (comprenant l'installation), et le projet de recherche : *A Philosophy of Art Installation*[20], mené par Elisa Caldarola au département de Philosophie de l'Université de Padoue de 2018 à 2020.

Comme on peut le constater, l'intérêt pour l'installation est à la fois croissant et international, bien qu'il soit plus manifeste dans la littérature anglophone que francophone, et se diversifie en angles d'approche pluriels : tantôt techniques (exposition, restauration, conservation), tantôt esthétiques (types d'expérience, participation du spectateur), tantôt artistiques (histoire de l'art, post-modernisme, hétérogénéité de la pratique).

Notre thèse doit cependant être appréhendée en marge d'une approche générique et générale de l'installation. La question de l'œuvre par laquelle nous abordons l'installation nous a conduit à adopter une démarche essentiellement exploratoire. Au-delà de l'étonnement premier quant à la désignation de l'œuvre, entraînant la recherche de son unité, la perspective de l'œuvre s'est manifestée comme un pari reposant sur l'intuition selon laquelle cette notion pouvait non seulement perdurer, mais aussi permettre d'interroger en retour l'installation. Ainsi, cette question n'est pas posée à la discipline philosophique, mais à la pratique elle-même, par le biais de l'expérience. Non seulement l'installation met à l'épreuve la question de l'œuvre mais celle-ci permet en retour d'interroger l'unité de l'installation en tant que pratique spécifique. Toutefois, sur le plan de la philosophie, cette thèse favorise le dialogue avec des concepts préexistants permettant également d'en considérer l'opérativité synchronique dans la mesure où ce n'est pas l'histoire des concepts mais l'éclairage qu'ils peuvent avoir pour approfondir notre réflexion qui est privilégiée.

Dans cette démarche exploratoire, le principe d'une « mise à l'épreuve », tel qu'énoncé dans le titre, se révèle être un parti pris méthodologique fondamental.

Si l'œuvre n'est ni présupposée à l'expérience ni à son examen philosophique, nous avons estimé qu'il en était de même pour l'installation. L'une des particularités de notre recherche réside ainsi dans l'élaboration empirique de l'installation. L'installation présente une amplitude et une variété qui entravent la recherche et la mise au jour de son unité en tant que pratique ; nous avons donc décidé de ne pas la définir *a priori*. De ce fait, la première mise à l'épreuve réside dans la

---

[19] *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, 13° journées d'études de la SFIIC (Section française de l'institut international de conservation), organisé à l'Institut National du Patrimoine à Paris du 24 au 26 juin 2009, Champ-sur-Marne, Éditions de l'Institut National du Patrimoine, 2009.
[20] Voir le site : https://aphilosophyofartinstallation.wordpress.com

possibilité pour le sujet de faire émerger l'installation à partir de ses qualités spatiales intrinsèques, perçues de façon nécessaires. L'installation doit être mise à l'épreuve de sa propre désignation afin qu'il soit possible de la concevoir comme une pratique à part entière. La confiance en cette démarche empirique découle en premier lieu d'une fréquentation personnelle assidue et d'un vif intérêt pour l'expérience de l'installation. Ce faisant, nous valorisons une position incarnée de la recherche. La théorie philosophique sera toujours élaborée à partir de l'expérience d'œuvres particulières qui en constituent l'avènement et la mise à l'épreuve constante. De ce fait, le corpus artistique présent dans ce travail se conçoit selon une double modalité : d'un côté les œuvres servant d'illustration et jalonnant la réflexion, de l'autre, celles qui contribuent activement à la construction du propos et qui présentent plus qu'elles ne représentent des idées. De manière générale et pour respecter le principe méthodologique d'une valorisation de l'expérience, une grande partie des œuvres analysées ont été vues et expérimentées à la première personne. Les quelques œuvres qui n'ont pas été directement observées relèvent soit de la première catégorie et sont donc simplement utilisées à des fins d'illustration, soit leur analyse ne se fonde pas sur la pertinence de notre expérience mais sur des études effectuées par d'autres (ce qui justifie leur présence dans cette recherche). En ce qui concerne le corpus en lui-même, le choix des œuvres faisant l'objet d'analyses plus poussées, est justifié soit par l'intérêt de la démonstration théorique, soit par la vivacité de l'expérience esthétique. Bernard Sève, dans la préface de son ouvrage consacré à la musique, valorise ainsi la dimension affective d'une relation à l'art au sein d'une philosophie esthétique :

> La philosophie de l'art doit se construire à même l'expérience de l'objet artistique, et cette expérience enveloppe inévitablement un choix préférentiel, une affinité élective. L'amour de telles ou telles œuvres commande de loin le type de pensée qui va se construire à leur contact et, pour ainsi dire, sous leur motion[21].

Enfin, toujours en ce qui concerne le corpus artistique, le choix d'intégrer les images à l'intérieur du manuscrit est motivé par un aspect doublement pratique. D'une part, nous considérons que l'installation étant par essence impossible à photographier, il serait exagéré de favoriser les images en les isolant dans un document annexe. Ainsi, les images ne servent qu'à donner à voir et à se faire une idée. D'autre part, le choix des images intégrées au sein du texte permet d'agir à la manière d'images subliminales, du moins de permettre au lecteur d'accumuler en son esprit des types d'installations différents. Dans cette perspective et comme le lecteur sera amené à le voir, certaines

[21] Bernard Sève, préface de *L'altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe.* Éditions du Seuil, Paris, 2002 pour la première édition, 2013 pour la seconde, p. X-XI

installations présentes en images ont fait l'objet d'une description, tandis que d'autres ont parfois simplement été mentionnées à titre d'exemple sans plus d'explications. Leur présentation en image vise simplement à offrir une vue d'ensemble assez large des productions actuelles.

Suivant le principe d'une approche empirique de l'installation et de l'œuvre qui en découle, nous pouvons mettre en avant la pertinence de ce positionnement à travers une seconde épreuve, celle de la théorie philosophique par la pratique artistique. En effet, les principaux interlocuteurs qui ont participé à faire évoluer cette recherche sont moins les philosophes que les artistes eux-mêmes. A travers un travail de co-curation d'expositions[22] effectué en parallèle de nos recherches, nous avons pu confronter la question de l'œuvre de façon concomitante à celle d'un espace qui tantôt entourait l'œuvre, tantôt en faisait partie. Les réflexions que nous avons entreprises sur l'installation, bien qu'elles aient été en partie réalisées dans le cadre solennel des bibliothèques universitaires, ont surtout été enrichies par l'émulation des échanges et les allers-retours entre la pratique et la théorie, ces deux aspects étant intimement liés par une dynamique commune : la recherche. Pour autant et comme le lecteur sera amené à le constater, nous ne laissons que peu de place à la conception de l'œuvre par l'artiste lui-même. Il s'agit là surtout d'un choix d'autonomie et de prise de distance vis-à-vis d'une position qui nous aurait restreint dans l'interprétation et l'interrogation des installations elles-mêmes, de leur capacité à devenir une œuvre pour nous. De plus, nous avons pu constater que cette notion d'œuvre n'était plus nécessairement éclairante pour les artistes ; néanmoins, celle de l'unité ou de la nécessité d'un lien avec l'espace l'est davantage. Dans cette mesure, nous estimons qu'il y a une concordance entre la perception spontanée d'une installation en fonction de ses qualités spatiales intrinsèques, et le fait qu'un artiste puisse la pratiquer en tant que médium à part entière. La question de l'œuvre demeure dès lors la nôtre, tel un phare qui nous guide dans la nébulosité des espaces expansifs et hétérogènes de l'art.

Ce lien étroit avec le terrain de la création et avec la pratique de spectateur, explique également les choix conceptuels et le corpus philosophique. Le principe de ne rien présupposer nous a conduit à établir de multiples distinctions de l'espace et de ses qualités afin de faire émerger une possible essence de l'installation en tant que pratique à partir de valeurs données à l'espace. L'ensemble de la thèse procède par étape, par pierre posée et suffisamment stabilisée pour soutenir la suivante. Le corpus philosophique mobilisé est vaste et se justifie par son rôle d'éclairage ou de support théorique

[22] Cycle d'expositions intitulé « un artiste, une œuvre, un soir, un texte » conçu en partenariat avec les artistes Maïlys Lamotte-Paulet et Chadine Amghar de 2019 à 2022 et soutenu par Le Laboratoire de la Création. 17 artistes ont été exposé durant cette période. Voir le site : https://www.laboratoiredelacreation.org/expositions

permettant d'approfondir des aspects de la recherche. Les différents concepts et les théories sollicités sont également soumis à l'épreuve de leur opérativité du point de vue de l'expérience elle-même. L'intégralité de la thèse se présente comme une tentative de circonscription, d'unification, à l'image de son objet, ou plutôt de son non-objet qu'est l'installation. Les notions que nous introduisons agissent dans cette optique comme des polarités, permettant de faire émerger en creux des spécificités et des caractéristiques communes, malgré une disparité significative et la difficulté persistante à appréhender l'installation. Dans cette perspective, la place de l'expérience, celle du spectateur qui devient du point de vue philosophique le sujet, demeure centrale car c'est à partir de cette expérience et de ce sujet-spectateur que peut se révéler l'unité de l'œuvre. Il en va de même pour le lecteur. Certains rapprochements, s'ils sont éclairants selon nous, ne sont jamais dictés par une nécessité absolue et demeurent ouverts. Ainsi, cette réflexion se positionne dans sa qualité de recherche à double sens : elle est à la fois une exploration personnelle et une tentative d'ouvrir de nouveaux horizons de recherche sur le sujet de l'installation, tout comme sur celui de l'œuvre d'art.

Concernant l'organisation de ce travail de recherche, celui-ci est construit en trois parties qui suivent les contours empiriques et intuitifs de la découverte de l'installation, de son expérience et de l'œuvre qui en découle. Dans un premier temps, nous cherchons à délimiter l'installation à défaut de pouvoir la définir, en éclairant deux pôles : celui de l'objet spatialisé et celui de l'espace transformé. Il s'agit non seulement d'essayer d'identifier certaines spécificités de l'installation en explorant ses frontières poreuses avec d'autres pratiques, dont elle partage certaines caractéristiques mais avec lesquelles elle tend parfois à se confondre (la sculpture, l'architecture ou encore la scénographie d'exposition), mais aussi et surtout de mettre en évidence le flou qui entoure la désignation de l'œuvre : comment savoir où est l'œuvre si on ne sait pas ce qu'est une installation ?

Dans un second temps, nous entrons dans l'expérience de l'installation en suivant une logique progressive qui part de l'interrogation sur les conditions de l'expérience, passe par l'analyse du contenu de cette expérience, pour en arriver à spécifier ce qui pourrait déterminer la qualité esthétique de l'expérience. Dans cette partie consacrée à l'expérience, notre regard est porté par le spectateur en tant que sujet : c'est au sujet qu'il revient d'interroger les valeurs de l'espace qui se déploie devant lui, c'est encore à lui qu'il revient de faire naître les différentes qualités esthétiques de l'espace en fonction du type d'installation, et c'est enfin en lui que s'actualise l'expérience proprement esthétique car celle-ci dépend fondamentalement de certaines dispositions (attention, concentration) tout en s'ouvrant à l'hétérogénéité de contenus variés.

Enfin, le dernier temps de notre réflexion démontre que l'œuvre est constituée par l'unité de la synthèse de cette expérience esthétique. Il faut non seulement admettre que c'est la qualité esthétique

de l'expérience qui participe à l'unification de la synthèse, mais aussi que cette synthèse éclaire un passage significatif de l'espace en temps. En effet, si l'installation se déploie dans un espace objectif extérieur au sujet, l'œuvre qui en résulte, fondée sur l'expérience, est d'ordre temporelle : la synthèse condense et concentre le contenu d'une expérience vécue dans la succession et dans la durée. Ce dernier moment de la réflexion, au-delà d'identifier l'unité de l'œuvre dans la synthèse, examine également les enjeux ontologiques d'une telle redéfinition en dialoguant notamment avec la philosophie singulière de Roman Ingarden. Nous interrogeons en dernier lieu les modalités d'existence d'une telle œuvre. Puisque l'unité de l'œuvre dépend de la mémoire, les possibilités de sa persistance sont, plus que pour d'autres types d'œuvre, sujette aux aléas de la mémoire et du souvenir.

Nous souhaitons par ailleurs que cette question de l'œuvre à l'épreuve des installations contemporaines contribue à éclairer ou à raviver divers enjeux à différentes échelles, que nous synthétisons comme suit :

-Sur le plan artistique, cette recherche démontre le renouvellement d'un art en rupture avec l'autonomie esthétique garantie par l'objet et impliquant simultanément une remise en question de la pratique comme médium et de la place du spectateur. La singularité de notre positionnement tient à la focalisation sur la pratique à partir de son lien substantiel à l'espace, et au choix que nous faisons d'établir des distinctions axiologiques pour favoriser une certaine pratique de l'installation conçue comme un médium.

-Sur le plan esthétique, cette recherche introduit la transformation nécessaire de l'espace en temps en se focalisant sur la valeur de l'expérience esthétique comme connaissance et construction sensible. L'expérience esthétique étant au centre de notre hypothèse, il nous faut par ailleurs la concevoir en surmontant l'opposition de l'attitude pratique et de l'attitude esthétique pour les faire coexister au sein d'une expérience dont la qualité esthétique réside principalement dans la concentration de l'attention.

-Sur le plan phénoménologique, cette recherche mobilise certaines conceptions phénoménologiques de l'espace notamment (la phénoménologie ayant eu un impact significatif sur les artistes eux-mêmes) mais aussi de la perception du temps, que l'on retrouve à différents niveaux dans l'expérience elle-même ainsi que dans les enjeux de la synthèse et de la mémoire.

-Sur le plan ontologique, cette recherche tente d'articuler à nouveau, comme l'a entrepris Roman Ingarden, la rigueur scientifique du prisme ontologique avec l'activité incarnée de la réception esthétique en privilégiant, de façon radicale, la dépendance de l'ontologie à l'égard de l'esthétique.

-Enfin sur le plan politique, cette recherche se heurte à un problème en forme de chiasme. D'un côté l'installation se présente comme une pratique profondément démocratique puisqu'elle engage

librement le spectateur dans une situation de coexistence des espaces mais, dans le même temps, la responsabilité qui incombe au spectateur demeure problématique pour un spectateur qui n'éprouve 1) aucune légitimité à s'emparer de cette liberté, 2) aucune accroche esthétique communément admise, comme pourrait l'être la beauté, lui permettant de s'ouvrir à l'installation du point de vue sensible. La délimitation du cadre ou le piédestal du socle ont en effet disparu mais c'est au profit d'une expérience de l'espace réel de mobilité. Or, comment considérer cet espace de façon esthétique si ce n'est en redoublant le « monde de l'art » assuré par le cadre institutionnel ? De l'autre côté du chiasme et si nous voulions apporter une réponse, nous rencontrons un nouveau problème : chercher la notion d'œuvre peut paraître plus anti-démocratique que de parler plus généralement de l'art comme catégorie, dans la mesure où la notion d'œuvre induit une *valeur* particulière de son unité. Or, à l'autre bout du prisme et si nous envisagions plutôt les enjeux non de l'œuvre mais seulement de l'art au sens le plus large et indéterminé, alors le constat serait vite posé au regard des nouvelles modalités de relation à l'art, qu'elles soient participatives, interactives ou immersives, car la frontière avec le divertissement n'est pas loin de rompre avec l'art lui-même et avec son opérativité esthétique.

Nous espérons avoir surmonté cette apparente impasse en prouvant que la notion d'œuvre doit être investie dans son épreuve conceptuelle mais aussi empirique et que cette responsabilité esthétique ne se situe pas tant dans le lourd héritage des arts précédents que dans son renouvellement possible du côté d'une expérience de la sensibilité accrue, ainsi que le défend Marianne Massin[23]. Perpétuer une réflexion sur la notion d'œuvre, en la plaçant à l'épreuve d'un art comme l'installation, c'est redoubler la manière de l'éprouver dans sa vivacité intellectuelle et dans sa vitalité sensible.

Avertissement :

En raison de l'absence de versions françaises, certains extraits mentionnés dans le manuscrit ont été traduits par nos soins et à l'aide du logiciel de traduction DeepL. Les versions originales sont toujours indiquées en note de bas de page.

[23] Nous faisons référence à l'ouvrage *Expérience esthétique et art contemporain*, PUR, Rennes, 2013

PREMIÈRE PARTIE : L'INSTALLATION

Présentation

Cette première partie a pour objectif de mettre en évidence la mise à l'épreuve de la notion d'œuvre au regard de la pratique de l'installation artistique. Il s'agira d'introduire ce qu'est l'installation (surtout pour nous) mais il ne faudra pas perdre de vue que notre approche est motivée par cette question de l'œuvre et, plus particulièrement, par l'épreuve de l'unité qui la caractérise et qui correspond généralement à celle d'un objet. Dans ce premier temps de la réflexion, nous devons souligner que le problème de désignation et d'unité de l'œuvre, qui conduit à une disparition de la notion ou à un usage trop superficiel, est constitutif des complexités d'appréhension de la pratique elle-même, tant dans la difficulté à être conçue, dans la continuité des arts, comme un médium, que dans les renouvellements qu'elle impose du côté de la réception.

D'une part, nous souhaitons recontextualiser, tant que faire se peut, l'apparition de cette pratique afin de circonscrire les spécificités de l'installation. Il s'agira principalement de démontrer la nécessité d'une conception renouvelée de l'œuvre dans la mesure où celle-ci n'est plus comprise dans un objet et qu'elle s'ouvre avec l'installation, de façon nécessaire, à l'espace du spectateur. Cette implication de l'espace qui caractérise l'installation a pour conséquence de renouveler simultanément la place occupée par un spectateur face à une œuvre dans la tradition d'une rencontre frontale (faire face à l'œuvre). Bien que l'expérience du spectateur et l'intérêt plus spécifique porté à son implication occuperont plus spécifiquement la seconde partie de cette thèse, il s'avère impossible d'ignorer la part subjective de l'expérience et de détacher nettement une introduction supposée objective de l'installation comme pratique, de sa réception dans l'espace. Néanmoins, si nos analyses et nos différentes étapes de présentation laisseront apparaître cette place renouvelée d'un spectateur impliqué (de façon plus ou moins importante) dans le processus créatif de l'installation, en favorisant des focalisations sur la perception et en amorçant des éléments liés à l'expérience, nous avons toutefois choisi de centrer notre discours sur l'installation autour d'un mouvement central : le passage de l'objet à l'espace.

Ce mouvement de construction argumentative, passant de l'objet à l'espace, pose une autre perspective sous-jacente qui est celle de l'espace et de son rôle dans l'art actuel. Il faut, en effet, constater corrélativement un intérêt croissant porté à son opérativité esthétique ainsi qu'une dissolution progressive de la place de l'objet artefactuel conçu comme œuvre d'art. Cette dissolution progressive de l'objet, jointe à la dimension esthétique de l'espace, n'est toutefois pas à comprendre de façon diachronique comme une conséquence de l'évolution de l'art car elle correspond en réalité et de façon synchronique aux deux pôles par lesquels penser et concevoir simultanément l'installation : l'un du côté de l'objet spatialisé, l'autre du côté de l'espace transformé. Puisqu'il faut cependant faire des choix, nous avons estimé plus pertinent, eu égard à notre objet de recherche qui ne se limite pas qu'à une théorie artistique et esthétique de l'installation mais à la recherche de ce qui en constitue l'œuvre, de partir de l'œuvre-objet, c'est-à-dire : de la sculpture, pour en arriver à l'œuvre-espace appréhendée comme un environnement et fusionnant avec l'événement et les modalités de l'exposition elle-même.

Pour justifier une approche nécessairement partielle ainsi que le corpus mobilisé, nous avons redoublé ces deux pôles, sans le spécifier tout au long de notre recherche, d'un deuxième découpage : celui d'un sens fort et celui d'un sens faible de l'installation. Ce découpage sera repris plus en détails dans la suite de notre réflexion mais il répond à une fonction axiologique en connectant la réception esthétique à l'intention poïétique. En d'autres termes, le sens fort correspondra à l'investissement de l'installation faite médium et dont les productions nous permettent de *penser* plus profondément des enjeux artistiques de la pratique. Le sens faible correspondra quant à lui à une dénomination secondaire ou artificielle au sens où l'usage du terme « installation » faite par un artiste ou une institution paraît favoriser la plasticité du terme qui fait office, il vaut l'avouer, de « fourre-tout ». Au sein de ce « fourre-tout » qu'est l'état de l'installation aujourd'hui, ce découpage axiologique, nous permettra de mettre en valeur la création et l'expérience de l'installation comme médium artistique à part entière.

Il s'agira de montrer que la question de l'œuvre est une question légitime à poser à l'installation car la disparition constatée de la notion dans le vocabulaire artistique[24] semble corrélée à la dissolution de l'objet dans l'espace du spectateur et, réversiblement, du point de vue de la théorie esthétique, ce

[24] « L'œuvre de l'art se dématérialise en s'atomisant, et de l'œuvre comme objet, dans l'art moderne, on passe, dans l'art de l'installation, à l'œuvre comme espace et comme processus. » écrit ainsi Alain Alberganti dans son ouvrage *De l'art de l'installation, la spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.112.

basculement signe proportionnellement le passage de l'objet autonome vers la subjectivité de l'expérience sur laquelle portera notre deuxième moment.

L'organisation de cette première partie consacrée à l'installation se découpera en trois chapitres. Le premier chapitre tentera de suivre les contours empiriques de l'installation en questionnant les possibilités de reconnaître spontanément une installation dans un espace d'exposition et, conséquemment, d'interroger sa désignation « officielle » actée par un cartel. Nous questionnerons de même, du fait de cette difficulté à pouvoir unifier la pratique dans sa reconnaissance du côté de sa réception par un spectateur, la possibilité de pouvoir l'unifier du côté de sa création et de sa conception en tant que médium. Il faut l'admettre, ce premier chapitre posera les bases d'échecs répétés et d'une fragilité majeure lorsqu'il s'agit de dire ce qu'*est* l'installation. En contrepartie, au sein de cette fragilité d'articulations conceptuelles soit artificielles soit exagérées et donc impropres, il s'agira de faire émerger l'intuition sensible de ce que peut être l'installation en tant qu'œuvre et en tant que médium. Le second et le troisième chapitre doivent être considérés non comme une progression historique mais comme une progression conceptuelle qui met en évidence des pôles qui coexistent dans une simultanéité contextuelle.

Le deuxième chapitre examinera la transition de la sculpture vers un champ élargi en mettant l'accent sur les modalités de perception de la sculpture, ainsi que sur l'accent de plus en plus prononcé mis par la sculpture sur sa tridimensionnalité et sur l'exploitation de l'espace du spectateur. Cette ouverture significative de la sculpture à l'espace, qui atteint son apogée avec le tournant minimaliste de la sculpture, nous permettra, à travers cette exploration de l'espace et de ses implications artistiques, d'introduire le troisième chapitre dédié à la notion d'environnement en tant qu'espace transformé.

Dans ce troisième chapitre, la conception de l'installation sera déplacée d'une simple relation entre l'objet sculptural et son espace d'exposition à un intérêt porté à considérer l'ensemble de l'espace comme une œuvre à part entière. Nous nous concentrerons sur les relations entretenues par l'installation avec les notions d'architecture et d'exposition. De la fusion à la confusion de l'installation et de l'exposition, cette conception de l'installation perturbe une chaîne de valeurs traditionnellement établies en ce qui concerne les espaces et la répartition des gestes et des actions : espace d'atelier et espace de monstration d'un côté, geste poïetique et curatorial de l'autre.

Chapitre I
Un art insaisissable

> « Pour la première fois la question du lieu de l'art est posée. Que faut-il regarder ? Où regarder ? S'agit-il d'art ? L'image ne prend plus la forme d'un tableau ou d'une sculpture. Elle se dissout dans l'espace environnant et se décline en une multitude d'objets[25]. »
>
> Alain Alberganti

1) Désigner, (re)connaître, éprouver l'installation

A) La place du cartel dans la désignation de l'installation

Il apparaît difficile de désigner spontanément aujourd'hui une œuvre exposée dans une galerie ou un musée comme une installation sans avoir pris au préalable le temps de repérer dans l'espace d'exposition la présence d'un ou de plusieurs cartels, ou à l'inverse, l'absence totale de cartel. Cela ne signifie pas que nous ne serions pas capables de reconnaître une installation car son omniprésence dans le champ de l'art contemporain nous y habitue sans nul doute, toutefois, affirmer que *quelque chose* (pour éviter le terme d'œuvre ou d'objet) relève de l'installation est bien plus compliqué que de reconnaître et désigner une peinture ou une sculpture. L'installation se présente effectivement, nous l'avons dit, comme une pratique pour le moins complexe à re-connaître dans la mesure où il est déjà difficile de la connaître, de pouvoir dire ce que c'*est*. Cette difficulté découle probablement de deux faits. D'une part du fait que l'émergence de cette pratique n'est historiquement pas assimilable à un mouvement artistique et qu'elle se manifeste à une époque (les années soixante) de grandes mutations dans l'art puisqu'apparaissent dans le même temps les pratiques de la vidéo, du happening ou, quelques années plus tard, de la performance qui caractériseront également les pratiques dites « contemporaines » de l'art. L'installation se distingue des pratiques traditionnelles de la peinture ou

[25] Alain Alberganti, *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.76.

de la sculpture, mais aussi des pratiques contemporaines de la vidéo, du happening ou de la performance, par le fait d'être plus large et de pouvoir toutes les englober et les contenir mais aussi parce qu'elle a la particularité de n'avoir aucun critère formel établi, ce que souligne Anne-Ring Petersen en ces termes :

> Contrairement à des termes tels que peinture, sculpture et photographie, qui divisent les œuvres en groupes ayant en commun certaines caractéristiques formelles et reposant sur des méthodes de représentation interdépendantes, le terme installation n'englobe pas de caractéristiques formelles et techniques spéciales immanentes à ce type particulier d'œuvre d'art.[26]

Il existe en conséquence de multiples types d'installation et cette pluralité de pratiques, plutôt que de rendre saillants des traits communs aurait plutôt tendance à élargir sans cesse les désignations de l'installation. D'autre part, cette difficulté à caractériser et à désigner « spontanément » une installation dans un lieu d'exposition vient également du fait que l'installation brise le cadre conventionnel qui délimite une œuvre d'art, contenue dans un objet, de l'espace d'exposition. L'installation déborde l'objet pour comprendre plus largement une disposition (d'un ou de plusieurs objets) dans l'espace voire, la création d'un espace à part entière. S'il est, de prime abord, impossible d'essentialiser l'installation, tant les réalités plastiques que ce terme recouvre sont trop hétérogènes pour être subsumées sous des critères artistiques explicites, nous pouvons néanmoins affirmer que sa caractéristique principale est d'être consubstantielle à l'espace dans lequel elle est présente, espace que nous caractériserons par ailleurs au fur et à mesure de notre réflexion.

Nous prenons ainsi l'habitude d'assimiler le cartel à la désignation d'une œuvre : le cartel est apposé à côté de l'œuvre dont il révèle les informations techniques, le titre, et parfois une explicitation. En pénétrant dans un espace d'exposition, la vue d'une multitude de cartels nous indique, sans que nous ayons nécessairement besoin d'en prendre connaissance, l'autonomie des œuvres. Cela n'entend pas nous couper du plaisir qui pourrait être pris à les appréhender toutes ensembles selon les points de vue, mais leur individualité est spécifiée du côté de la création et actée du côté de la réception, par les acteurs institutionnels et pour le spectateur. En ce qui concerne l'installation, nous avons affaire généralement à deux cas de figure. Dans le cas le plus classique, un seul cartel vient donc titrer et désigner ce qui est perçu sous la pratique générique de l'installation. Dans un cas de plus en plus

[26] Texte original : « As opposed to terms such as painting, sculpture and photography, which divide works into groups that have some formal characteristics in common and are based on interrelated methods of depiction, the term installation does not encompass special formal and technical characteristics immanent to this particular type of artwork. » Anne Ring Petersen ; *Installation Art. Between Image and Stage*, *op.cit.*, p.34

fréquent, c'est l'absence de cartel qui invite le spectateur à concevoir l'ensemble des éléments exposés non comme des entités autonomes mais comme une seule œuvre. Pour être plus précis, l'absence de cartels invite le spectateur à appréhender la coexistence des différents éléments exposés d'une manière unifiée. Dans ce second cas, le terme d'installation apparaît comme un corollaire du terme d'exposition. Cela signifie que l'exposition devient, en ce sens, une installation dont l'unité d'appréhension recherchée (tout cela comme une œuvre) sera scellée par un titre unique. C'est ici par exemple un cas que l'on retrouve de façon exemplaire dans la dernière rétrospective de l'artiste Christian Boltanski au Centre Pompidou de Beaubourg en 2019 pour laquelle l'artiste avait délibérément fait le choix de retirer les cartels individualisant des œuvres autonomes pour les faire coexister au sein de l'espace d'exposition, envisagé alors comme une installation et portant le titre général : *Faire son temps*. Pour cette exposition, nul doute sur le fait que l'artiste n'ait pas entrepris sciemment de créer une installation pour en faire une nouvelle œuvre originale et inédite montrée pour l'occasion de cette rétrospective. Il serait plus sensé et correct de considérer cette exposition sans cartels comme un moyen de redynamiser le principe de la rétrospective en déplaçant l'attention habituelle portée aux œuvres autonomes vers l'attention à une expérience unique et intense de l'espace dans sa globalité. Cela permet ainsi de rafraîchir, du même coup, la pratique institutionnelle de la rétrospective que l'on retrouve habituellement sous les traits d'une progression plastique chronologique, ponctuée de cartels thématiques explicatifs sur la vie de l'artiste et l'évolution de son processus créatif. Retirer tous les cartels permet ainsi de mobiliser une autre attention aux œuvres et, pour un artiste aussi connu que Christian Boltanski, de replacer son travail au sein d'enjeux plastiques plus que marchands.

Comme nous le mentionnions, il serait vraisemblablement déplacé de dire que *Faire son temps* est une installation *stricto sensu,* pensée et envisagée comme telle, puisqu'il s'agit d'une rétrospective, néanmoins, la possibilité de recréer un lien entre des œuvres autonomes au sein d'un espace homogénéisé, le temps d'une exposition, est rendu possible en grande partie, si ce n'est principalement, par l'installation qui a ouvert la voie à une appréhension plus globale de l'espace ambiant et environnant. En 2015 déjà, Pierre Huyghe avait lui-même opté pour ce dispositif sans cartels ni séparations des œuvres, lesquelles venaient se réinventer au contact les unes des autres et se réadapter au lieu et à ses particularités. Ce procédé de rétrospective pensé dans le renouvellement d'œuvres autonomes vers une œuvre globale correspond également à un déplacement de la conception de l'œuvre définie comme « création » ou « production » d'un artefact ou d'un ouvrage, vers une extension induite également par ce terme : l'œuvre comme accomplissement d'une vie artistique comprenant l'ensemble des œuvres particulières.

L'installation, si elle est peut être reconnue ou appréhendée comme telle par le spectateur habitué, souffre néanmoins, du fait de cette grande proximité pointée avec la notion et avec les enjeux de l'exposition, d'une désignation parfois fallacieuse, pour ne pas dire impropre. En effet, parler d'une « installation » ne renvoie pas tant nécessairement à une pratique spécifique qu'à l'installation d'une œuvre déjà constituée dans un espace particulier. Claire Bishop, dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'installation, accentue l'hétérogénéité quasi-antithétique de cette pratique en ces termes :

> "L'art de l'installation" est un terme qui se réfère vaguement au type d'art dans lequel le spectateur entre physiquement, et qui est souvent décrit comme "théâtral", "immersif" ou "expérientiel". Cependant, la diversité d'apparence, de contenu et de portée des œuvres produites aujourd'hui sous ce nom, ainsi que la liberté avec laquelle le terme est utilisé, l'empêchent presque d'avoir un sens. Le terme "installation" s'est étendu pour décrire toute disposition d'objets dans un espace donné, au point qu'il peut être appliqué sans problème à une exposition conventionnelle de peintures sur un mur[27].

En ce sens, nous pourrions, et sans que cela ne soit aussi insensé que de désigner une peinture pour une sculpture, désigner un agrégat de sculptures ou de peintures, pour reprendre l'exemple de Claire Bishop, comme une installation. L'installation est donc à la fois une pratique à part entière, pensée par l'artiste en ce sens (à la manière d'un médium, nous allons y revenir), comme elle est également une façon d'appréhender une œuvre ou plusieurs œuvres dans un espace. C'est ici la ligne mince que souligne également Claire Bishop à la suite de ce paragraphe entre l'installation d'art et l'installation comme art. Dans le premier cas l'installation est la conséquence du geste, initialement curatorial, d'installer quelque chose dans un espace, dans le second, l'installation est envisagée comme une pratique à part entière dans laquelle un artiste n'accomplit pas l'action d'installer mais s'emploie à *faire* une installation. Il y a en conséquence une ambivalence importante de l'installation entre perception et (re)connaissance dont le cartel, en dernière instance, aurait pour exigence d'établir le critère de vérité.

[27] Texte original : « "Installation art" is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as a "theatrical", "immersive" or "experiential". However, the sheer diversity in terms of appearance, content and scope of the work produced today under this name, and the freedom with wich the term is used, almost preclude it from having any meaning. The word "installation" has now expanded to describe any arrangement of objects in any given space, to the point where it can happily be applied event to a conventional display of paintings on a wall. » Claire Bishop, *op.cit.,* p.6.

B) Se détourner du cartel : s'ouvrir à l'espace

Il est des situations où cette tension entre le cartel scellant la connaissance et l'appréhension plus ou moins familière de cette pratique met en déroute la possibilité que l'installation soit pleinement investie du côté de l'artiste comme du spectateur. Prenons un exemple pour considérer les limites d'une « installation » désignée par le cartel. En 2020 l'artiste Urs Fischer, invité par la Fondation Pinault à l'occasion de l'inauguration du lieu d'exposition dans l'ancienne Bourse du Commerce, proposait la première occupation artistique de la rotonde : espace circulaire central délimité par des murs en béton lisse (de l'architecte Tadao Ando) et ouvrant verticalement aux fresques qui bordent la verrière. Pour le moins compliqué, cet espace circulaire, choc des matériaux et des temporalités, est depuis régulièrement mis à l'épreuve de propositions temporaires plus ou moins convaincantes et réussies. Il faut reconnaître que celle d'Urs Fischer (Figure 5) permettait d'intensifier le dialogue entre les temporalités et les époques : le côté éphémère de l'exposition était ainsi redoublé par les matériaux puisqu'il s'agissait de sculptures en cire qui devaient se consumer en continu pendant toute la durée de l'exposition (les sculptures étaient éteintes le soir et rallumées le matin). Si la cire assumait l'aspect contemporain d'une œuvre éphémère, au centre de la rotonde s'érigeait une monumentale sculpture de plusieurs mètres de haut (nécessitant une nacelle pour le rituel d'allumage quotidien). Réplique de la sculpture maniériste de Giambologna de 1579-1582 : *L'enlèvement des Sabines*, sa verticalité et les figures représentées faisaient signe et écho à l'historicité des fresques du plafond. Disposées autour de cette sculpture principale, diverses chaises en cire à taille réelle contrastaient avec la monumentalité physique et symbolique de la sculpture centrale : de la canonique chaise de jardin blanche en passant par les fauteuils d'avion, du tabouret africain au classique fauteuil de bureau. Parmi ces chaises, une reproduction (toujours à taille réelle) de Rudolf Stingel, artiste et ami d'Urs Fischer, se défigurait lentement au fil de sa fonte.

Ce groupe de sculptures rassemblées pour cette occasion porte le titre de *Untilted*. Il a été conçu à partir de 2011 par l'artiste et était montré pour la première fois en France. Sur le cartel, outre les matériaux, figurait deux éléments notables : les sculptures sont regroupées sous l'appellation « dix éléments » et ces dix éléments forment une « installation » sobrement intitulée *Untilted*. Quoi que réussie puisse être cette proposition dans ce lieu, il nous a pourtant semblé que cette désignation de l'installation représentait, de façon symptomatique, une confusion problématique et participait d'une artificialité de son usage, rendue par ailleurs possible par l'absence de critères définitoires de la pratique. Nous allons à présent tenter d'expliquer en quoi l'appellation « installation », bien qu'elle

puisse figurer sur un cartel, devrait d'abord être une manière de travailler dans et avec l'espace (du côté de l'artiste) et une manière d'éprouver ces relations (du côté du spectateur). Nous privilégierons davantage le pôle de la réception afin d'éviter tout précepte normatif, ce qui serait déplacé du point de vue de notre position.

Il serait plus juste de considérer des sculptures autonomes, dialoguant ensemble à l'occasion de l'exposition qu'une installation à proprement parler. La mention de l'installation est à envisager en regard d'une volonté d'intensifier les relations entre les différents objets et d'enjoindre le spectateur à apprécier la totalité des sculptures comme une seule œuvre, en les vivant comme une expérience unifiée de l'espace et de ce qu'il contient. En conséquence, désigner cet agrégat comme une installation ne peut se justifier que dans la mesure où l'installation est indéfinie et suffisamment large pour comprendre des productions diverses. Cette conception de l'installation, qui permet d'intensifier la situation spatiale d'objets qui ont été produits de façon autonome, se situe du côté de l'installation comme résultat du verbe installer plutôt que du côté du « médium », du faire une installation. Comme il est inscrit sur le cartel, *Untilted* est le fruit d'un « assemblage », d'une récupération augmentée et repensée de la sculpture principale, la réplique de *L'enlèvement des Sabines*, montrée en 2011 à la Biennale de Venise. A cette occasion, la sculpture monumentale était accompagnée de la sculpture de Rudolf Stingel lui faisant face comme s'il la contemplait ainsi que d'une chaise de bureau, contrastant avec la monumentalité physique et historique de la sculpture principale. Il est probable que des spectateurs n'opposeront pas de résistance particulière à la conception de ces dix éléments présents à la Fondation Pinault en installation, mais cela nous invite néanmoins, puisque là est l'entreprise de ce travail de recherche, à développer plus précisément ce qu'un tel étirement de l'installation fait perdre des traits saillants de ce qui pourrait constituer une approche ontologique de la pratique et qui s'annonce par ailleurs particulièrement précaire au vu des nombreuses hétérogénéités remarquées.

S'agit-il d'une conception de l'installation hautement réfléchie et investie de la part de l'artiste ? D'une désignation après-coup permettant simplement de sceller davantage les sculptures vers leur association en une seule œuvre ? D'un choix qui n'a pas été spécifié du côté de l'artiste mais qui est introduit par l'institution muséale et ses commissaires ? Ou encore, d'un simple excès de zèle de notre part ? Ces questions, en apparence superficielles ou secondaires, dans la mesure où le cartel a bien été posé dans l'espace et mentionne sans ambiguïté le terme d'installation, sont apparues pourtant, pour la première fois et par le biais de cette pièce en particulier, légitimes et sensées. Cet usage confus du terme d'installation nous a mené à formuler une négation face à *Untilted*, à savoir : non, ceci n'est pas une installation. Une telle condamnation exige de devoir énoncer ce qui, en conséquence, *est* une

installation (pour nous tout du moins) et elle (im)pose également une scission avec l'artiste et ses discours.

Parmi la multiplicité des approches plastiques et théoriques de l'installation, ce refus de concevoir *Untilted* comme une installation nous permet donc de constituer une certaine approche critique de l'installation et d'en valoriser une saisie plus intuitive. Cette approche définit également une méthodologie spécifique puisqu'il s'agit d'envisager que l'installation pourrait être sentie ou pressentie comme telle, de manière claire et évidente, à défaut d'être définissable avec autant de clarté et d'évidence. Autrement dit : le spectateur pourrait (et devrait) éprouver une installation par le biais de l'espace lui-même plutôt que par le cartel. Ce qui distingue l'installation de la sculpture ou d'un agrégat de sculptures, c'est que le spectateur sent (et sait alors) que son expérience n'est pas réductible à l'objet face à lui, mais à des tensions présentes *dans* l'espace (entre les objets, à travers le déplacement, dans la multiplicité des points de vue).

Concernant la divergence par rapport au discours de l'artiste, nous assumons, à travers cette approche critique, une prise de distance avec les intentions exprimées. Notre expérience personnelle au contact des artistes nous a démontré que l'installation, si elle peut être conçue comme un médium par certains artistes, peut également être caractérisée de manière secondaire. C'est une désignation concrétisée par et sur le vif de l'exposition, ce que nous avons dénoté comme un sens faible : l'installation devient alors une désignation intensificatrice de l'espace et, plus précisément, du temps de l'espace. L'installation dynamise l'exposition par le biais de l'évènement. Nous comprenons ainsi pourquoi elle est particulièrement difficile à appréhender, puisque la manière dont elle est investie par un artiste peut être plus ou moins pensé en amont de son exposition et agrandir ou non une compréhension théorique et esthétique de cette pratique. De fait, le cartel lui-même peut et doit être questionné, ce qui justifie que nous tentions ici l'exercice de nous appuyer sur une approche plus intuitive et empirique de l'installation, dans le but d'en faire advenir certaines caractéristiques propres.

Dans *Untilted* de Urs Fischer, le terme « installation » est probablement utilisé pour intensifier l'emplacement de la sculpture monumentale dans l'espace, rejouant ainsi la circularité de la place publique, tout en invitant, par la cohérence du procédé et la dramaturgie de la temporalité limitée, à saisir les éléments en écho si ce n'est en dialogue. Sans aller jusqu'à dire qu'il y a une méprise sur la désignation de cette pièce en « installation » puisque nous évoquions davantage un désaccord personnel, nous souhaitons rappeler que ce problème de la désignation et de la re-connaissance d'une installation comme telle se pose car elle n'a nullement l'évidence d'un objet, comme ce serait le cas

d'une peinture ou d'une sculpture. Contester par exemple une peinture en formulant la même négation : « non ceci n'est pas une peinture » apparaît plus comme un jugement de valeur qui refuse à l'objet d'accéder au rang d'art que comme le saisissement d'un écart, comme un moyen de faire exister ou de nier tout à la fois une pratique (poïetique) et une manière de voir ou de recevoir (esthétique). Tentons donc de formuler ce qui, dans cette installation, nous mène à nier la désignation de la pratique de laquelle elle se revendique.

Tout fonctionne ici comme si le terme « installation », puisqu'il intensifie l'attention portée à l'espace dans sa globalité, permettait, plus que de désigner une pratique ou d'être perceptible comme pratique, de nouer plus fortement la relation entre sculpture(s), architecture et spectateur. Or, intensifier cette relation ne signifie pas pour autant que l'identité de l'œuvre, son essence, soit dans cette relation. Pour mieux appuyer ce propos, nous dirions que les photographies de *Untilted*, qui sont des « vues d'installation », ne trahissent pas les sculptures. La vue d'ensemble n'est pas constitutive de l'œuvre, elle est le résultat, l'addition de sculptures (éléments) autonomes dont chaque photographie parvient à rendre compte comme des identités indépendantes. En ce sens, l'image photographique trouvera toujours à se focaliser sur une sculpture, jouant éventuellement sur la présence des divers éléments en fond ou sur les côtés. Les photographies sélectionnées par la Fondation Pinault pour illustrer cette pièce de Urs Fischer sur le site[28] témoignent en ce sens d'une lisibilité de l'espace accueillant dix éléments autonomes. On retrouve des images focalisées sur une sculpture, en priorité la sculpture centrale monumentale pour la charge historico-symbolique que sa reformulation contemporaine implique, d'autres qui mettent en perspective l'espace entier, à la manière des « vues » d'une exposition. Bien que ce postulat soit difficile à fonder théoriquement, nous avançons qu'une telle « installation » n'est pas contredite par la photographie. Ou, pour le dire autrement, l'expérience *in situ* de cette œuvre ne nie pas radicalement son rapport à l'image. Cette affirmation toute spéculative qu'elle puisse paraître, introduit néanmoins l'enjeu d'une désignation problématique et abusive de l'installation puisque ce qui distingue fondamentalement l'installation de la sculpture c'est le fait d'être *dans* un lieu particulier, de l'habiter, de fusionner avec ses dimensions et ses perspectives. L'expérience de l'installation est celle d'un espace vécu et non celle d'objets traduisibles en images. Dans cette perspective, la photographie est une transfiguration de l'installation. Claire Bishop rappelle dans son ouvrage que les premières mentions du terme d'installation apparaissent dans les années soixante par les magazines d'art pour donner à voir « l'arrangement » des œuvres dans l'espace d'exposition. L'installation de Urs Fischer nous paraît en ce sens poursuivre

[28] Voir le lien : https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/urs-fischer

cette voie d'une photographie donnant à voir un agencement non pas de l'espace en lui-même mais de différentes œuvres dans un espace et c'est bien toute la différence qui se creuse entre l'installation au sens faible d'une constellation ou d'une addition d'objets installés et l'installation comme pratique ou médium, nous y reviendrons.

Qu'est-ce qui relierait ces dix éléments, de façon indissociable, pour qu'il soit possible d'appréhender leur mise en espace comme *une* installation ? En quoi leur emplacement révèlerait-il une essence commune ? Au moment de notre visite, l'impression d'un usage abusif et imprécis de la notion pour caractériser l'œuvre renvoyait à la grande autonomie d'appréciation de chaque sculpture délimitée dans sa forme propre. Rien ne semblait justifier d'une tension, que l'on pourrait autrement qualifier de « champ de force » (terme emprunté à l'artiste Robert Morris[29]), entre les éléments et l'espace. Ajoutons à cette impression que la pièce a été, par la suite, exposée à la Fondation Luma située à Arles dans l'exposition « The Impermanent Display » dont le commissariat a été fait par Hans Ulrich Olbrist. Dans ce nouveau lieu, le qualificatif d'installation a disparu du cartel au profit d'une mention principale du titre de la sculpture *Sans titre (L'Enlèvement des Sabines) (2011).* Dans cette nouvelle disposition, une seule chaise en cire est présente aux côtés de la sculpture principale, ainsi que de la sculpture de Rudolf Stingel. Les deux sculptures (celle de Stingel et la chaise) sont disposées aux alentours de la sculpture monumentale mais sans être autonomisées pour autant par des cartels distincts. En ce sens, les trois éléments entrent en relation par la reconnaissance du matériau (la cire) et du procédé (la fonte) communs mais la dénomination d'installation ne s'avère finalement plus problématique du tout car elle est entièrement évacuée de cette nouvelle disposition, pour cette nouvelle exposition. L'attention portée au processus de la fonte vient, comme c'est le cas pour son exposition à la Fondation Pinault, supplanter une attention qui pourrait être portée à la spatialité dégagée par l'installation et la disposition des sculptures dans un lieu. Preuve en est : l'éclairage choisi pour l'exposition des pièces à la Fondation Luma est constitué par des spots individuels qui viennent circonscrire un halo lumineux autour de chaque sculpture (Figure 6). Plus encore, les trois sculptures sont encerclées par d'autres œuvres, faites par d'autres artistes, qui entrent dans le champ perceptif sans que cela ne perturbe l'appréciation des sculptures de Urs Fischer. Cela justifie une attention portée exclusivement, par conséquent, sur les qualités formelles de l'objet et sur l'appréciation de son caractère éphémère, plutôt que sur l'espace généré par sa présence même et sur la relation entre les différentes sculptures.

[29] Robert Morris utilise cette notion pour parler de la perception de la relation entre l'objet minimaliste et l'espace du spectateur. Voir le texte « The Present Tense of Space (1978) », *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris,* MIT Press, Cambridge, 1993.

La seule justification que nous puissions trouver à cette qualification d'« installation » concernant l'ensemble présenté à la Fondation Pinault se situe dans l'usage commun du matériau de la cire, imitant des matières hétérogènes, et le processus temporel de fonte, autrement dit : l'autodestruction commune des dix éléments pendant les sept mois de leur exposition. Finalement, la seule manière de pouvoir envisager cette pièce comme une installation dans ce lieu de la rotonde est de projeter l'état final de consomption, c'est-à-dire, au moment où la verticalité et la figuration auront laissé place à l'horizontalité de la matière, éparpillée en halos de cires et provoquant alors probablement une expérience intensifiée de l'espace lui-même, puisque l'attention ne serait plus portée sur les figures et la délimitation formelle de ces sculptures en objets. Ces sculptures sont, en effet, des objets et elles restent dans le régime de la figuration. Elles appellent l'imaginaire et l'attention au ready-made, et bien qu'il s'agisse d'une reproduction faisant basculer l'objet réel que serait le ready-made vers la préciosité artistique de son nouveau mode d'être en cire. Comment des objets détournés mais réels (de la vie quotidienne) peuvent-ils « se fondre » ou dialoguer avec l'espace s'il ne s'agit pas de jouer avec leur emplacement *dans* l'espace lui-même, comme cela a été le cas avec des chaises en granit de Tatiana Trouvé (*Guardians*) exposées dans le même lieu de la Fondation Pinault à la Bourse du Commerce et rejouant plus subtilement l'émotion de la sculpture à l'endroit d'une place explicite : celle du surveillant de musée.

Pour approfondir encore notre interrogation sur la ou les désignation(s) de l'installation, nous pourrions mettre en balance le groupe sculptural de Urs Fischer avec le travail de Katinka Bock. Si le travail de cette dernière se présente aussi à la lisière de la sculpture et de l'installation, elle assume par ailleurs une recherche proprement sculpturale qui joue et se conçoit en interaction avec l'espace d'exposition. L'œuvre qui nous intéresse, *Landumland* (Figure 7) est une curieuse installation d'éléments sculpturaux dont il n'est pas aisé de saisir des unités évidentes d'objet ou de délimiter des sculptures autonomes tant chaque élément qui compose cet espace semble, de manière paradoxale, aussi hasardeux que nécessaire, dans la mesure où chaque emplacement répond à une logique qui nous est étrangère. Il ne s'agit pas, comme c'est le cas pour les sculptures de Urs Fischer, de reconnaître des formes autonomes mises ensemble, mais de laisser libre cours aux sensations premières qui naissent au contact de ces objets et de leur mise en espace. Le poids, la couleur, la verticalité ou l'horizontalité, l'artefact, le ready-made, la gravité, la suspension sont autant de dénominations naissantes au contact de l'espace. Il est vrai que cette œuvre, présentée pour le prix Marcel Duchamp 2019 questionne volontairement les limites entre les médiums. C'était également l'enjeu et la ligne directrice qui guidait l'exposition des artistes sélectionnés. Peinture, sculpture,

installation et vidéo étaient à l'honneur tout en cherchant constamment l'endroit d'où questionner ou jouer avec les limites caractéristiques de chaque médium. À partir de quand la peinture devient-elle sculpture ? La sculpture, installation ? La vidéo, cinéma de fiction ou documentaire ? Telles étaient les questions qui venaient spontanément nourrir nos expériences des œuvres.

En ce sens et probablement pour valoriser la subtilité des passages investis et pensés par l'artiste entre la sculpture et l'installation, c'est sur ce point que se différencieraient fondamentalement l'œuvre de Katinka Bock et celle de Urs Fischer, au-delà évidemment du fait qu'elles soient plastiquement très différentes. Si chacun de ces artistes propose une installation au sens où un titre viendrait relier et unifier ce qui est matériellement présent à un espace pour en proposer une œuvre unique, le caractère foncièrement *in situ* de *Landumland* vient tendre et ouvrir ces éléments à l'espace et au corps du spectateur. Peut-être est-ce un indice que ce titre qui désigne les frontières et les identités propres ou subsumées (« le pays autour des pays ») et que l'on pourrait directement appliquer à la lisière entre l'installation et la sculpture, faisant de cette lisière mise en lumière, le lieu fragile d'une indistinction, d'une tension à maintenir en continu par des détails-liants. Ce qui peut nous perturber dans le fait qu'un titre puisse englober ces compositions sculpturales sans être caractéristique de l'installation ou du moins en restant fortement attachées à la sculpture est finalement mis en lumière par le titre comme une zone grise, un flou, une lisière que l'artiste entend pleinement considérer.

Contrairement à certaines installations immersives dans lesquelles nous sommes totalement englobés, les sculptures de Katinka Bock s'installent *dans* l'espace *autour* de nous sans pour autant se dissoudre dans leur matérialité et leurs formes propres. Jusqu'où la sculpture est-elle à regarder dans son autonomie d'objet, jusqu'où est-elle à considérer comme une installation ? Ces questions proviennent également du fait que l'artiste a choisi pour le prix Marcel Duchamp d'exposer des sculptures sous *un* titre – on envisagera donc cela comme une installation – tandis qu'elle a choisi d'exposer les titres de chaque sculpture pour son exposition concomitante à Lafayette Anticipation. Pourtant, dans l'une comme dans l'autre exposition, les propositions gardent les caractéristiques de son style sculptural et cette constante tension entre l'objet sculpture et la spatialité de l'installation. Contrairement également à l'installation de Urs Fischer, *Landumland* apparaît comme une œuvre quasi impossible à photographier, ou du moins dont la photographie amoindrie considérablement (si ce n'est absolument) l'expérience de la spatialisation des éléments présents pour la simple et bonne raison que la photographie n'est pas en mesure de rendre compte sensiblement du sentiment de l'espace qui se déploie dans la profondeur et qui est significatif de l'installation. Ce constat était déjà posé par Robert Morris au sujet de la photographie d'œuvres impliquant l'espace. Si la photographie

pour Morris ne peut pas rendre compte de telles œuvres, que l'on pourrait avec Anne Ring Petersen identifier comme des installations, c'est parce que l'espace, s'il peut être quantifiable ne peut jamais être représenté sur une photographie[30]. Et quand bien même, le problème de la photographie est qu'elle échoue constamment à pouvoir rendre compte des notions de distances ou de mesures qui sont en fait le sentiment de l'espace tel qu'il est vécu et expérimenté. Ainsi, dès lors qu'un objet ou une structure entre en relation avec l'espace et que c'est précisément cette relation qui est au cœur de l'expérience de l'œuvre, alors il semble effectivement évident que l'image ne pourra délimiter qu'une partie de l'œuvre elle-même et non constituer simplement une « vue d'exposition », comme c'est le cas pour Urs Fischer. Autrement dit et pour accentuer la tension spatiale instaurée par l'installation (telle que nous la défendrons), nous pouvons nous appuyer sur la formulation de Anne Ring Peterson lorsqu'elle écrit que l'installation « consiste à placer quelque chose quelque part, ce qui - évidemment - nécessite des considérations fondamentales sur les influences mutuelles entre l'œuvre et le contexte[31].» C'est en somme l'importance du « placement » ou de « l'emplacement » qui détermine conséquemment la tension entre l'objet (ou la structure) et son contexte. Or, ce « placer quelque chose quelque-part » de l'artiste, pendant d'une tension et d'une situation spatiale éprouvée dans le « ici et maintenant » de l'expérience du spectateur, nous paraît caractéristique d'une scission évidente dans les désignations de l'installation chez Katinka Bock et chez Urs Fischer.

Si chacune de ces installations se conçoit davantage dans le sillage de la sculpture, celle de Katinka Bock propose néanmoins une conception de l'installation comme « composition » et prouve par-là l'existence d'une *réciprocité* des éléments avec l'espace car leur présence et leur disposition structurent l'espace lui-même, non dans ses particularités en tant que lieu, mais dans le résultat d'un espace intensifié en tant qu'espace. Son installation pourrait s'identifier comme une installation *in situ* (nous préciserons le terme ultérieurement) car l'organisation des éléments s'est faite aux dimensions et à l'occasion de l'exposition dans un espace particulier et que le spectateur peut apprécier l'intégration et le dialogue de ces éléments dans l'espace dans lequel il se meut. Nous pouvons ainsi marquer une différence entre la « composition » *de* l'espace que propose Katinka Bock et l'« assemblage » *dans* l'espace des sculptures de Urs Fischer, assemblage inédit sans nul doute mais qui, en se qualifiant d'installation, ignore une de ses composantes essentielles qui est son caractère *in*

[30] Voir Robert Morris, « The Present Tense of Space (1978)», *op.cit.*, p.201-202.
[31] Texte original : « installation is about *placing something somewhere*, which- obviously – requires some fundamental considerations about tue mutual influences between work and context », Anne Ring Petersen, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusculanum Press, Copenhague, 2015, p.41.

situ. La confrontation de nos deux exemples permet également de concevoir l'idée d'un passage entre la sculpture et l'installation, rendu manifeste dans la proposition de Katinka Bock. Ce passage se conçoit dans la plus ou moins grande ouverture de l'objet à l'espace. De la sculpture à l'installation s'élabore une redéfinition de la valeur de l'espace car il s'agit pour le spectateur de ressentir le fait que ce dernier ne se réduise pas à entourer ce qu'il tient pour l'œuvre, mais qu'il fasse partie intégrante de celle-ci.

L'étude de ces deux exemples nous invite à poser certains « principes » qui déterminent l'installation pour nous. Plutôt que de privilégier des « genres » ou des « types » d'installations, il faudrait se fier à la manière dont l'installation génère le sentiment de l'espace et concentre l'attention sur lui plutôt que sur des objets individuels mis ensemble et tenus pour une installation sous l'unique indice du titre ou du cartel. La difficulté à pouvoir unifier l'hétérogénéité des productions sous le terme générique d'installation est également remarqué par Anne Ring Petersen qui introduit ainsi l'échelle d'installations « minimums » à « maximums » :

> À une extrémité, ce spectre est délimité par les installations qui remplissent tout juste les conditions minimales pour être appelées comme telles ; à l'autre extrémité, le spectre est délimité par les projets qui ne doivent pas seulement être considérés comme des installations, mais aussi - peut-être surtout - comme autre chose : exposition, événement, activité sociale scénique et performance, etc.[32]

Le cas d'une installation minimum correspond pour elle au minimum des critères requis en termes de jeu avec l'espace pour pouvoir être considérée comme telle. En ce sens, elle prend l'exemple de dites installations qui se présentent comme action directe sur l'espace, comme le revêtement au sol de Rudolf Stingel *Untilted* (qui consistait en un tapis orange qui couvrait l'entièreté de l'espace) ou une peinture faite à même le mur. A l'inverse, l'installation dans son spectre « maximum », tend à confondre l'installation comme pratique à la scénographie d'exposition :

> Un phénomène limite plus commun est la mise en scène d'une exposition avec des artistes et l'ajout de sons de fond suggestifs et d'un éclairage théâtral atmosphérique afin de faire de la visite de l'exposition une expérience englobante et dramatique. Ces expositions ne sont que les symptômes les plus frappants d'une tendance plus répandue. Comme l'a souligné l'historien de l'art Anders Troelsen, les installations se transforment souvent en

[32] Texte original : « At one end, this spectrum is delimited by installations that only just meet the minimum requirements for being called such ; at the other, the spectrum is delimited by the projects that sould not only be seen as installations, but also – perhaps mainly – as something else : exhibition, event, stages social activity and performance, etc. », Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.46.

> petites expositions, tandis que de nombreuses expositions tendent à ressembler à des installations[33].

Nous suivons cette distinction qui permet de borner (tant que faire se peut) ce que peut recouvrir le terme d'installation mais nous préférons assumer davantage une dimension axiologique et qualitative plutôt que simplement quantitative (ce qui est insinué par les notions de « minimum » et de « maximum »). Dans cette perspective, nous distinguons un sens fort et un sens faible de l'installation. En son sens fort, l'installation se conçoit comme « une installation » et implique, du côté de la création, d'envisager que l'artiste en fait un médium, qu'il « fait une installation ». En son sens faible, l'installation se rapproche de l'exposition et accentue l'idée d'installer divers éléments dans un espace plutôt que de « faire » une installation. La désignation de l'installation permet en ce cas de « tenir ensemble » des éléments hétérogènes et ce, de manière plus ou moins satisfaisante. Dans les cas les moins réussis, l'attention que déploie le spectateur pour appréhender une situation artificiellement construite peut s'avérer coûteuse et décevante. Cette distinction axiologique se pose également à l'échelle du découpage de l'installation en ses deux pôles : celui de l'objet spatialisé et celui de l'espace transformé. Nous pouvons récapituler dans le tableau suivant notre découpage que nous expliciterons par la suite plus en détails :

Pôle : Objet spatialisé (sculpture)	Pôle : Espace transformé (environnement)
Œuvre = l'objet dans l'espace	Œuvre = Expérience de l'espace
Sens fort : spatialisation, spatialié	Sens fort : espacement, densité, immersion
Sens faible : constellation, addition, composition	Sens faible : exposition, dispositif, scénographie

Il y a d'un côté la pratique de l'installation proche de la sculpture dans la conception de l'objet (ou les objets) spatalisé(s). Dans cette perspective, ce que l'on tient pour l'œuvre est la relation qu'entretient l'objet à l'espace. Le sens fort permet d'apprécier, dans le rapport qu'entretient l'objet à l'espace, des impressions de celui-ci que l'on pourrait traduire par les notions de spatialisation et de spatialité (la manière dont est spatialisé l'objet rend compte réciproquement de sa spatialité). Le sens faible, pour lequel l'exemple de l'installation de Katinka Bock représente un cas-limite (on peut

[33] Texte original : « A more common borderline phenomenon is staging of an exhibitions with performers and to add suggestive background sounds and atmospheric theatrical lighting in order to make the visit to the exhibition an engulfing, dramatic experience. Such exhibitions are merely the most striking symptoms of a more widely spread tendency. As art historian Anders Troelsen has pointed out, installations often turn into small exhibitions, while many exhibitions tend to look like installations. », Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.47.

hésiter à percevoir cette composition comme une installation), donne moins l'impression d'une nécessité et d'une tension entre l'objet (ou les objets) et l'espace que d'une manière de rendre compte de l'action d'installer des éléments dans un espace. L'idée que l'installation est le résultat d'une addition ou au mieux d'une constellation ou d'une composition est prégnante. L'installation de Urs Fischer ne rentre pas dans cette catégorie puisque nous avons estimé qu'elle ne disposait pas de tension suffisante avec l'espace autour des sculptures pour être considérée comme une installation.

D'un autre côté, la pratique de l'installation se présente du côté de l'espace transformé, semblable à un « environnement artistique ». Ce que l'on tient pour l'œuvre n'est plus l'objet mais l'expérience de l'espace lui-même. En son sens fort, cette expérience fait émerger des impressions propres qui peuvent tout autant être celles de l'espacement, donc du vide, comme à l'opposé, l'impression d'une densité ainsi que le sentiment de l'immersion qu'on retrouve dans le type spécifique des installations immersives. Le sens faible de ce pôle tient dans la confusion avec les notions d'exposition, de scénographie ou encore de dispositif dans la mesure où l'installation apparaît dès lors davantage comme un moyen que comme une fin. Bien que le sens fort et le sens faible puissent faire l'objet d'un affinement et d'un élargissement des caractéristiques en fonction également des sensibilités de chacun, nous mettons plus largement en perspective l'idée motrice selon laquelle le sens fort (de l'un ou de l'autre pôle) donne à penser que l'installation est conçue comme un médium (l'installation a été pensée comme une installation, peu importe si le point de départ est celui de l'objet dans l'espace ou celui de l'espace à investir : l'artiste « fait une installation ») et que le sens faible accentue le résultat du verbe « installer ».

Illustrations :



Figure 5 : Urs Fischer,*Untitled*, vue de l'exposition, Fondation Pinault, Bourse du Commerce, 2011-2020, ©Florent Michel



Figure 6 : Urs Fischer, *Sans titre (L'Enlèvement des Sabines)*, 2011, vue de l'exposition « The Impermanent Display », Fondation Luma, Arles, septembre 2022, photographie personnelle



Figure 7 : Katinka Bock, *Landumland*, vue de l'exposition, Prix Marcel Duchamp 2019, Beaubourg, Paris, ©François Doury

C) Surabondance et absence de cartels : enjeux esthétiques et marchands de l'œuvre et de l'exposition

La place qu'occupe le cartel dans la relation à l'art aujourd'hui présente une double dérive. Tout d'abord, la quantité d'informations explicatives tend à inhiber une relation immédiate à l'art et donc à l'expérience esthétique (sensible) d'œuvres qui apparaissent dès lors paradoxalement insuffisantes dans leur présence physique et formelle. Cette insuffisance est dite paradoxale car la place qu'occupe le cartel aujourd'hui est motivée par l'importance des informations qu'elle délivre sur les œuvres, toutefois, l'habitude de chercher des informations finit par engendrer l'automatisme d'en passer par le cartel pour accéder aux œuvres. Or, un certain nombre d'œuvres contemporaines ne nécessitent pas cet appui discursif et gagnerait, au contraire, à être découverte et appréciée de façon spontanée.

Ensuite, ce que l'on pourrait qualifier de « refuge » du cartel et qui fonctionne comme une habitude pour désigner la pratique et expliquer un contexte ou un processus créatif, devient un réflexe perceptif pour beaucoup de spectateurs. Se fier ainsi au cartel peut s'avérer problématique, comme nous l'avons introduit avec l'exemple de Urs Fischer, dans la mesure où l'attention déployée ne correspond pas tout à fait à ce qui doit entrer dans l'appréciation de l'œuvre (ou, plus souvent : d'œuvres différentes). Cette mise en tension entre le cartel comme désignation officielle d'une installation et les productions exposées dans les musées creuse le vertigineux fossé entre les conceptions et les appellations. Pour autant, si cette tension nous a incité à entrer dans une heuristique plus empirique de l'installation, elle est aussi symptomatique d'un entremêlement d'enjeux scénographiques proprement artistiques et d'enjeux politiques liés aux aspects marchands de l'art. Nous pouvons illustrer cet entremêlement de la fonction du cartel en nous appuyant sur une installation de Philippe Parreno.

L'installation *Danny*, réalisée par Philippe Parreno (Figure 8) pour un espace (à priori) pérenne de la Fondation Luma de Arles, se présente comme une œuvre particulièrement complexe à appréhender tant elle est faite d'éléments hétérogènes qui sont, pour certains, créés à l'occasion de l'exposition et pour d'autres, tirés d'anciennes installations. Un artiste comme Parreno investit la pratique de l'installation dans une conception accrue du médium (au sens fort donc). Dans cette installation, Parreno parvient tout à la fois à réunifier des œuvres antérieures, comme c'est le cas des vidéos acquises par la fondation, à multiplier la présence d'éléments concomitants à plusieurs autres installations (comme la moquette bleue), mais aussi à introduire des performances réalisées par un

autre artiste : Tino Sehgal[34]. Danny est le nom donné par Parreno à l'automate qui régit les diverses actions et modifications sonores et lumineuses de la pièce. Différents moments de l'installation sont à spécifier. Il y a le moment des « séances » dont les horaires sont listés à l'entrée de l'espace et le moment des « inter-séances » qui correspond à l'activité aléatoire et chorégraphique de la machinerie robotique. Lorsque le spectateur entre pendant une séance, il pénètre un espace plongé dans le noir et constate la nécessité des surveillants qui le guident vers le centre de la pièce en lui évitant de tomber par inadvertance dans un bassin d'eau dont la présence subtile s'avère risquée dans l'obscurité. Au-delà d'une impression rendue déjà aiguisée par l'appel à la vigilance à certains éléments que nous n'avons pas pris le temps de voir, le spectateur découvre ensuite l'environnement en fonction de la luminosité de l'écran sur lequel sont projetés plusieurs anciens films de l'artiste. Si la diffusion de films antérieurs à l'installation pourrait paraître la scinder en deux temps (l'espace créé en 2022 et la vidéo en 2000), et donc potentiellement en deux identités séparées puisque la vidéo porte le titre *Anywhere Out of the World 2000,* il faut savoir que Philippe Parreno a retravaillé le montage des vidéos afin que l'installation *Danny* faite en 2022 et *Anywhere Out of the World* faite en 2000 puissent former une entité cohérente.

Chez Philippe Parreno, le cartel accède à une signification particulière car son travail artistique joue sciemment avec les frontières entre l'art et le non-art en fonction des emplacements des objets, de sorte qu'il serait tout à fait possible de passer à côté d'une œuvre en la prenant pour un simple éclairage du lieu d'exposition[35]. C'est donc de façon subtile que Parreno provoque les automatismes perceptifs et socialement construits d'un spectateur de musée pour créer des expériences singulières d'installations en changement perpétuel en fonction soit des actions des spectateurs sur les œuvres (*My Room Is Another Fish Bowl*, 2016), soit de l'intelligence artificielle de l'automate, comme c'est le cas de *Danny*. Ainsi, lorsque le spectateur découvre l'installation lors des inter-séances, sa perplexité face aux actions répétées et aléatoires du robot agissant sur son environnement et sa perception de l'espace est justifiée. Impossible de saisir la logique de déplacement des éléments constitutifs de l'installation : qu'il s'agisse du store principal qui, à des rythmes variés, se soulève pour laisser pénétrer tantôt brutalement tantôt plus doucement la lumière extérieure en influant ainsi

[34] Ces deux éléments sont également présents dans l'installation de Philippe Parreno *Echo2* à la Bourse du Commerce en 2022 sans que la moquette ne soit exactement du même bleu, ni que les performances conçues par Tino Sehgal soient similaires.

[35] Philippe Parreno avait ainsi proposé à plusieurs occasions comme lors de la carte blanche de Tino Sehgal au Palais de Tokyo ou à l'entrée de l'arsenal pour la Biennale de Venise en 2017 de poser des éclairages (caractéristiques quand on les connaît mais qui n'ont rien de remarquable) légèrement vacillants. Seule une attention *prolongée* à ces éléments permettait de douter de leur statut.

directement sur les possibilités de vision à l'intérieur de l'espace (Figure 9) ou qu'il s'agisse encore du moteur rotatif situé en dessous des bancs que l'on prenait jusque lors pour du simple mobilier afférent aux séances de projection. L'expérience du spectateur dépend de ce qu'impose et produit le robot en fonction d'algorithmes aléatoires mais cette soumission aux actions mécaniques du robot se vit dans une modalité paradoxalement plus intersubjective que dans la froideur d'un dispositif autoritaire. Au milieu de cette chorégraphie robotisée, dans laquelle la machine lève ou baisse le store, actionne spontanément l'enregistrement et/ou la diffusion sonore soit de l'espace de l'installation soit de l'espace extérieur de la rue (des capteurs sont situés à l'extérieur de la fondation), module la luminosité à partir de panneaux de miroirs amovibles aux murs, l'attention se déporte radicalement de l'écran central vers chaque détail de la pièce dans laquelle nous nous trouvons. La présence, invisible dans l'obscurité, d'une multitude de petits cartels dans l'espace, en plus du cartel principal présentant l'installation à l'entrée, se révèle en fonction de la luminosité de la pièce. Sur ces cartels, disposés aux quatre coins de l'espace et à côté d'éléments plus ou moins remarquables et plus ou moins remarqués, figurent trois informations : le nom de l'artiste, ce qui s'apparente à un titre et une liste de matériaux. Quelques exemples : *One Blinde Sister* composée de « tissu blanc, aluminium, moteur », *6 PM* décrite comme « marqueterie de tapis » ou encore : *Brain Server* faite « d'Acier inoxydable, aluminium, verre ». Chacun de ces cartels fait ainsi référence, avec plus ou moins de clarté en fonction de l'aspect descriptif du titre ou de la reconnaissance de ces matériaux dans l'espace, à un élément de l'installation. La présence de l'eau est titrée, le bras mécanique tout comme le serveur informatique qui le contrôle portent des titres, de même que la moquette sur laquelle nous marchons.

Sur le plan esthétique, cette surabondance de cartels conduit le spectateur à alterner le regard sur l'unité formée par cet environnement et sur chaque élément qui le constitue car absolument chaque détail de cet espace est mentionné sur le cartel, à l'exception de gros tuyaux d'aluminium visibles depuis une découpe du mur qui auraient pu, sans nul doute, être intégrés ou cachés par Parreno. Leur présence vient, d'une autre manière, redynamiser la question de savoir ce qui « fait œuvre », ce qui appartient ou non à l'œuvre. Ce qui n'était pas interrogé, car constitutif d'une utilité admise (banquette) ou d'une certaine ambiance (la moquette ou les miroirs), devient sujet au questionnement. L'attention à l'espace devient de plus en plus fine et aiguisée par le biais de cette mise en lumière des détails.

Sur le plan plus politique et institutionnel, la présence de ces cartels en abondance induit une certaine forme d'absurdité car, dans la lignée du début de notre réflexion sur la lecture du cartel et de son utilité perceptive pour identifier les œuvres, la délimitation de chaque élément constitutif de l'installation renverrait à la possibilité que le pan de moquette puisse être acquis par un tiers,

puisqu'elle serait une œuvre à part entière. Sur la modalité de la surabondance quelque peu absurde, Parreno nous invite à interroger, en négatif, une certaine réalité de l'art actuel et, plus précisément de l'installation qui, dans le même temps, s'ouvre entièrement à l'espace du spectateur en rompant avec l'identification d'une œuvre dans l'objet exposé, et résiste pourtant à être clairement circonscrite et donc, factuellement, à se vendre. La grande difficulté de l'installation à pouvoir se vendre est la contrepartie de l'apparition même de cette pratique dont l'héritage post-moderne est construit en partie sur une critique du système marchand des œuvres[36]. Donald Judd écrivait ainsi en 1973 à ce sujet :

> L'aspect financier devient trop important ; on crée des peintures et des objets de format transportable, mais pas de grandes œuvres ni d'installations réalisées en fonction d'un espace ; les collectionneurs appartiennent pour la plupart à la même classe sociale, ce qui suscite une situation claustrophobique[37].

Ce constat est toujours d'actualité. Les étudiants des Beaux-arts sont les premiers concernés : si les prix décernés par les galeries ou les mécènes s'ouvrent aux pratiques contemporaines et que les expositions rendent compte d'un acquis de la pratique, la peinture ou la sculpture n'en restent pas moins les plus prisés et représentés. Plus généralement, les jeunes artistes pratiquant la peinture sont bien plus actifs dans les galeries que ceux pratiquant l'installation. Cette confrontation entre les enjeux artistiques de l'installation et sa difficulté à pouvoir être achetée, du fait d'être compliquée à transporter et de nécessiter une certaine quantité d'espace, est sans doute une des clés de lecture de sa situation actuelle et de l'impossibilité à pouvoir totalement se fier au cartel. L'enjeu marchand de l'art pousse certains artistes à procéder à un entre-deux qui participe à introduire ce sens faible de l'installation comme une constellation artificielle puisque, derrière cette mise en commun, s'affirme l'individualité de pièces autonomes et détachables. Cela ne signifie nullement que cette artificialité de l'installation soit exclusivement dépendante de cet enjeu marchand mais il est nécessaire de le remarquer. Le statut ambigu du cartel aujourd'hui est corrélé à l'ambiguïté de la relation qu'entretiennent les œuvres avec les modalités de leur présentation. Entre la valorisation de l'expérience du spectateur et les enjeux marchands de l'art, l'installation navigue comme une désignation admise dont l'omniprésence et la plasticité sont à la fois un mode d'expression artistique et une pression artistique. En effet, on enjoint les artistes des écoles d'art à développer, au-delà de leur propre pratique, une conscience de la mise en espace de leurs œuvres. Or il s'agit d'une pression

[36] Claire Bishop écrit ainsi que « l'accent mis par l'art de l'installation sur l'expérience de première main est apparu dans les années 1960 comme une réponse à une culture de consommation médiatisée et une opposition à l'œuvre d'art en tant que marchandise. » Texte original : « installation art's emphasis on first-hand experience arises in the 1960s as a response to a mediated consumer culture and from opposition to the work of art as commodity. » Claire Bishop, *op.cit.*, p.130.
[37] Donald Judd, « Quelques griefs, deuxième partie (1973) », *Écrits 1963-1990*, traduit de l'américain par Annie Perez, Daniel Lelong éd., Paris, 1991, p.38.

contradictoire lorsqu'on sait combien, depuis les débuts de l'installation, la porosité de ses frontières et l'insaisissabilité de ce qu'elle a en propre en font un art « peu vendable », du moins : moins facile à vendre que la peinture ou la sculpture. De plus, cela ne fait qu'accentuer les confusions déjà prégnantes entre l'installation et l'exposition. Nous souhaitons ainsi nous intéresser à la manière dont l'installation peut être un médium, en un sens axiologique fort de l'installation et des productions qui permettent d'approfondir la connaissance que nous pouvons en avoir et d'en saisir des caractéristiques propres.

Illustrations :



Figure 8 : Philippe Parreno, *Danny 2022 / Anywhere Out of the World 2000*, vue de l'exposition, Fondation Luma, Arles, photographie personnelle, 2022

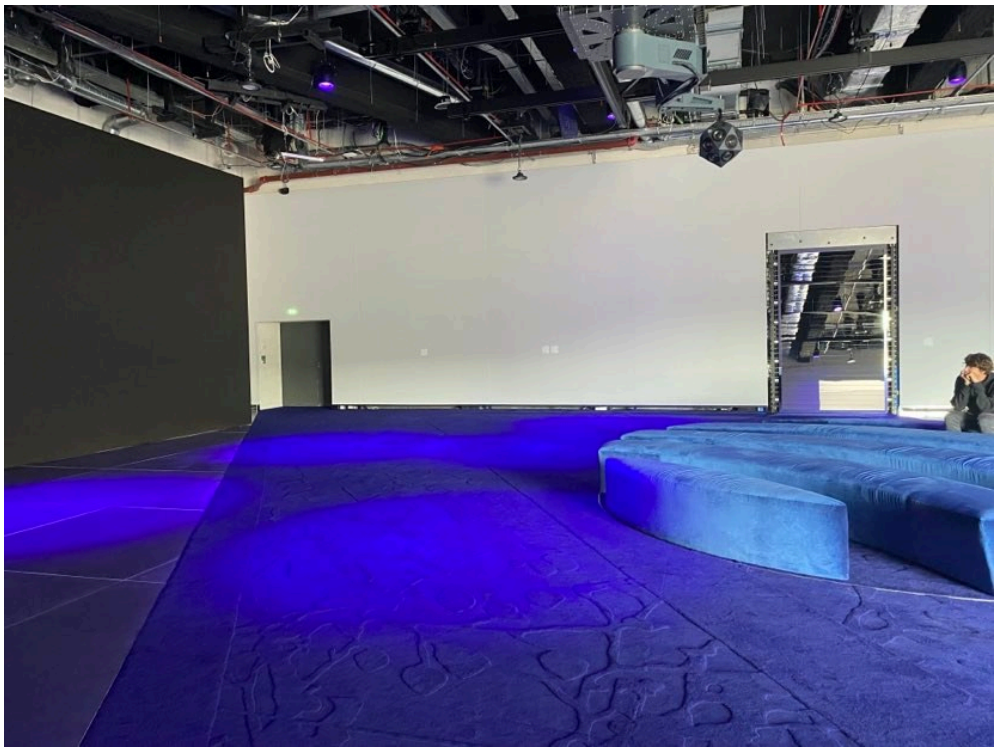


Figure 9 : Philippe Parreno, *Danny 2022 / Anywhere Out of the World 2000*, vue de l'exposition, Fondation Luma, Arles, photographie personnelle, 2022

2) L'installation : un médium ?

Contrairement à la peinture ou à la sculpture qui ont fait l'objet de réflexions poussées sur leurs enjeux propres et, notamment à travers la question du médium, l'installation est peu considérée comme un médium alors qu'il existe des manières de la pratiquer qui en éclairent des spécificités propres et ne nous réduisent pas à l'observer dans ses extensions et en creux d'autres pratiques comme la sculpture ou la scénographie d'exposition (c'était la différence soulignée entre « installer quelque chose » et « faire une installation »). Néanmoins, la difficulté à faire de l'installation un médium s'explique par sa polymorphie et l'absence d'un « matériau » initial commun. Il faut également ajouter la difficulté à établir l'installation temporellement, autrement dit, en amont ou en aval de son exposition. Il est des installations qui s'affirment comme telles en idée, et d'autres qui apparaissent à la vue. Entre les deux, il est des installations qui en portent le descriptif de manière presque arbitraire, comme s'il s'agissait de donner à voir autrement des œuvres autonomes, et d'autres qui sont perçues par le spectateur sans que l'artiste ne l'envisage. L'hétérogénéité et l'absence de critères formels constitutifs de l'installation vont à l'encontre d'une unité de la pratique et, par voie de conséquence, d'une unité d'œuvre. Or, cette absence d'unité apparente de l'installation ne devrait pas pour autant nous mener à la fatalité d'une disparition de l'unité d'œuvre. Pour parvenir à identifier une unité (de la pratique comme de l'œuvre), nous devons éclaircir le double mouvement d'une pratique qui travaille à l'éclatement d'une unité établie (celle de l'objet, du matériau, de la forme) tout en étant en mesure de se concevoir dans une acception unifiée. Si la question du médium s'articule de façon complexe (voire contradictoire) avec l'installation, il est plus fécond d'approfondir cette résistance ou cette inadéquation que de l'éjecter ou de l'ignorer sous prétexte qu'elle est simplement dépassée. Nous nous risquons en conséquence à penser l'installation comme un médium, en assumant l'artificialité d'un tel rapprochement.

A) L'héritage du médium

Du latin *medium* (littéralement : le milieu ou le moyen), le terme « médium » a acquis des significations diverses en qualifiant des éléments plus ou moins techniques et concrets. Il est par exemple utilisé en musique pour désigner une fréquence sonore entre les graves et les aigus. Le médium s'identifie au milieu et constitue un équilibre moyen entre deux opposés. D'une autre manière, il fait référence, dans le vocabulaire des beaux-arts, à une substance spécifique utilisée en

peinture, située entre diluant et liant, et servant à allonger, par mélange, les encres et les peintures. On le trouve encore utilisé dans un tout autre registre qu'est la spiritualité, pour parler de personnes capables de sentir et de communiquer avec les esprits. De ces diverses acceptions et désignations, on retrouve en chacun de ses usages l'idée commune de ce qui se situe « entre », ce qui, à l'image de son étymologie, constitue bien un « milieu ».

Dans le monde artistique, le terme « médium » est utilisé usuellement pour désigner les pratiques artistiques spécifiques. Un artiste s'exprime et se spécialise dans un ou divers médiums (peinture, sculpture, vidéo, etc.). Ce terme et le sens qui en découle sous cet usage, que l'on pourrait rapprocher grossièrement aux notions de « pratiques artistiques » ou d'« arts », est assez récent dans le vocabulaire artistique. Dans un article consacré au médium artistique, Michel Guérin écrit que « le *concept* de médium caractérisant spécifiquement l'art autonome n'est apparu qu'au XXe siècle, apparemment sans lien de dérivation par rapport aux précédents emplois du terme. Il a, comme on sait, servi de base à la formule du modernisme américain durant et après la Seconde Guerre mondiale.[38]» Le médium, en ce sens et usage contemporain, « dit aussi bien le matériau que le mouvement de la poïèse qui s'en empare. Il a, non une logique, mais une *opérativité* interne à laquelle l'artiste doit s'affronter [39]». Nous retenons de ses propos deux informations importantes : la première est celle du passage d'un terme générique à un *concept* artistique spécifique et la seconde est la spécificité de ce concept pour la pensée de l'art. En reprenant la définition du médium comme l'ensemble du « matériau » et du « mouvement de la *poïese* qui s'en empare », l'intérêt pour ce concept, du côté de l'artiste comme du théoricien, fait advenir de nouvelles problématiques, singulières et spécifiques, selon chaque médium. C'est dans cette perspective que Clément Greenberg introduit la question de la « pureté » et de la confusion des arts dans l'article « Towards a Newer Laocoon » en 1940, avant de s'intéresser à la spécificité de l'art abstrait comme forme pure du médium de la peinture dans « Modernist Painting » en 1960. Le concept de médium artistique, et l'autonomie des arts qui en découle selon les spécificités propres à chaque médium, fait ainsi apparaître des problématiques artistiques et théoriques nouvelles que Pascal Krajewski, chercheur en sciences de l'art, définit de la manière suivante :

> Les ressources de l'art sont ainsi découvertes dans ses capacités formelles et matérielles, et non plus seulement dans un contenu renouvelé qu'il aurait vocation à représenter. Deux

[38] Michel Guérin, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2308

[39] Appel à contribution « Retours sur le médium en art », pour la revue en ligne *Appareil*, 2016, coordination : Pascal Krajewski, https://journals.openedition.org/appareil/2151

> leçons sont données dès lors que l'on s'attache à cette idée de médium artistique : 1/ c'est la matière même qui porte les enjeux de chaque art ; 2/ l'autonomie de chaque art est revendiquée, non seulement par rapport à la société, mais aussi par rapport aux autres arts. (…) L'art en son médium ne vise plus seulement à représenter, du mieux qu'il le peut et en fonction de la sensibilité de son époque, un contenu nouveau ou repris – il est aussi capable d'un « progrès », définissable soit comme l'exploration de toutes les potentialités artistiques de son médium, soit comme la découverte de son destin plastique. Les enjeux médiumniques concourent voire remplacent les anciennes questions artistiques[40].

Il faut admettre que l'art contemporain et les nouvelles pratiques apparues en masse depuis les années soixante (installation, happening, performance, digital art, etc.) mettent à mal la double conception d'une autonomie des arts d'une part et d'une pureté du médium de l'autre. Bien que la recherche des enjeux propres aux médiums contemporains ne paraisse ni impossible ni insensé, des pratiques comme la performance ou le happening, par exemple, apparaissent plutôt comme des formes hybrides, empruntant certains aspects du spectacle transposés en contexte muséal. De manière réversible, certaines scènes accueillent de nouvelles formes de représentations montées par des artistes metteurs en scène, chorégraphes ou encore musiciens. Ajoutons les problématiques de l'exposition et l'importance nouvelle et croissante donnée à ses moyens propres (scénographie, expographie, nous y reviendrons). Cette porosité des frontières entre les différents médiums, qui met en échec l'idée d'une possible « pureté » est remarquée par Adorno qui, dans une conférence de 1967 intitulée « L'art et les arts », introduit l'idée d'un « effrangement des arts », c'est-à-dire que « les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent[41]. » Si ce constat d'un effrangement des arts trouve son origine dans l'observation des perméabilités de la musique, ce texte marque un tournant dans le déclin d'une conception de pureté et d'autonomie des arts en fonction de leur spécificité en tant que médium. Pour autant, les années soixante sont le terrain de réflexion multiples sur cette dualité de l'art ou des arts. L'historienne de l'art Rosalind Krauss propose de son côté, reprenant et augmentant les réflexions de Greenberg sur le modernisme, de considérer l'avènement d'une ère « post-médium[42]». Le principe d'une nouvelle ère exprime la nécessité de redynamiser et de renouveler le regard théorique porté sur l'art lui-même. Ainsi, le rapprochement des médiums ne signerait pas nécessairement la fin d'une possible « pureté » de l'art par le biais du médium mais permettrait, d'une autre manière, d'éclairer l'essence de l'art lui-même.

---

[40] Pascal Krajewski, « Qu'appelle-t-on un médium ? », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 11 février 2015. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2152

[41] Théodore Adorno, *L'art et les arts (1967),* introduction de la conférence publiée en ligne : http://www.le-terrier.net/adorno/art_conf.htm

[42] Ce concept est introduit dans le texte de Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium*, 2000.

Si le modernisme introduit par Greenberg concentré sur « la spécificité » d'un médium induit un rapport de production et de conscience critique des caractéristiques d'un médium, le post-modernisme semble s'y confronter mais en de multiples acceptions. Les productions des années cinquante et soixante, ainsi que l'avènement du minimalisme témoignent d'une volonté de transcender les catégories artistiques et d'introduire la conscience politique de l'institutionnalisation de l'art au cœur des recherches plastiques. Comparant le post-modernisme au modernisme, Faye Ran, à qui l'on doit un ouvrage sur l'histoire de l'installation, écrit :

> Le concept et l'exigence modernistes selon lesquels chaque médium devait être pur et distinct ont été remplacés par un désir postmoderne d'hybrides et de transformations morphiques du contenu, de la structure et de la présentation. De plus, au sein du postmodernisme, la pratique a été définie non pas par rapport à un médium donné tel que la sculpture, mais plutôt par rapport aux opérations logiques d'un ensemble de termes culturels, pour lesquels n'importe quel médium - photographie, lignes de livres sur les murs, miroirs ou la sculpture elle-même - pouvait être utilisé. Le postmodernisme a permis de redéfinir l'art en général de manière matériellement éclectique et interdisciplinaire[43].

Cette porte ouverte à l'interdisciplinarité n'est pas pour autant exempte d'une tentative de théoriser et de trouver des outils conceptuels pour penser cette « révolution » artistique en dehors des réflexions modernistes sur le médium et sa pureté. Ainsi voit-on émerger dans les années 1960 le terme d'intermédialité qui, à l'inverse d'une théorie du médium, tend à suivre les contours des productions artistiques et de leurs significations renouvelées à l'intérieur de formes sans critères préétablis ni matériaux privilégiés. « C'est dans la transgression des limites entre les genres et les catégories, dans l'exploration des hors limites, dans les transversalités, les hybridations que l'art manifeste aujourd'hui sa vitalité et sa résistance[44]. » écrit Dominique Berthet. En partant de l'observation d'un éclatement des pratiques et des spécificités, l'approche par l'intermédialité s'intéresse aux différents supports sémiotiques compris dans les œuvres et aux manières dont celles-ci engendrent des discours en usant de diverses formes médiatiques ou de divers médiums spécifiques.

---

[43] Texte original : « The modernist concept and demand that each medium be pure and separate was superseded by a postmodern desire for hybrids and morphic transformations in content, structure and presentation. Furthermore, within postmodernism, practice was defined not in relation to a given medium such as sculpture, but rather in relation to the logical operations of a set of cultual terms, for which any medium – photography, books lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used. Postmodernism allowed art in general to be redefined in materially eclectic and interdisciplinary ways. », Faye Ran, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms ; Technology and the hermeneutics of time and space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation,* Peter Lang, New-York, 2009, p.55.

[44] Dominique Berthet, *Vers une esthétique du métissage ?* L'Harmattan, Paris, 2002, p.8.

Nous allons par ailleurs consacrer une partie à cette notion et nous permettons en conséquence de ne pas l'expliciter ici.

Au sein d'une double considération sur la pureté du médium de l'art moderne et sur l'hybridité des formes des pratiques contemporaines apparue avec le post-modernisme, comment envisager la pratique de l'installation ? Comment l'introduire dans l'héritage d'un usage du concept de médium artistique ? Est-ce seulement possible d'utiliser et de penser le concept de médium ? Et que révèle-t-il de l'installation ? Nombre de théories artistiques consacrées à l'installation en font une pratique qui rompt avec la question et les problématiques du médium. Anne Ring Petersen par exemple prétend que ce terme n'est plus pertinent pour penser l'installation car il ne s'accorde pas logiquement avec les enjeux de cette pratique :

> Un « médium » (…) est défini par les possibilités et les limites fixées par la substance matérielle et le codage du médium. L'art de l'installation n'est pas un médium dans ce sens. Au contraire, les installations sont la quintessence même du mélange des médias et des croisements, car elles peuvent utiliser toutes sortes de médias et les combiner de diverses manières[45].

Si la qualification de médium se présente en effet, dans le meilleur des cas comme un abus de langage (en tant que synonyme de pratique) ou alors comme un élargissement de la notion qui irait jusqu'à la contredire (ce que défend Anne Ring Petersen), il pourrait tout de même être judicieux de tenter de réhabiliter une pensée du médium quant à l'installation afin d'approcher du mieux et du plus près qu'il nous soit possible, une unité de conception caractéristique de notre « sens fort ». En introduisant la question du médium, il nous a semblé que l'usage de cette notion, appliquée à l'installation n'avait de sens que dans la compréhension rapide et quelque peu superficielle d'un usage communicationnel. Affirmer l'adéquation du concept de médium avec la pratique de l'installation rencontre une résistance certaine. Il suffit pour s'en rendre compte d'édicter des analogies simplistes mais efficaces : un artiste qui s'exprime par le médium de la peinture a pour matériau la peinture et peut être considéré par lui-même et par les autres comme un peintre, celui qui s'exprime par le médium de la sculpture a pour matériau le bloc de pierre (ou autre) et peut être considéré par lui-même et par les autres comme un sculpteur. L'artiste qui s'exprime à travers l'installation, ou, pour le dire

[45] Texte original : « A "medium" („) is defined by the possibilities and limitations set by the material substance and the medium's coding. Installation art is not a medium in this sense. On the contrary, installations are the very epitomes of mixes media and crossover, because they can use all sorts of media and combine them in various way. », Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.34.

autrement, qui *utilise* l'installation, qu'a-t-il comme matériau ? L'espace ? L'agencement ? Cela peut-il être considéré comme un matériau ? Le terme « matériau » compris dans le concept de médium s'entend comme une matière première et, puisque le matériau spécifique constitue un médium, il s'agit pour l'artiste d'appréhender ce matériau techniquement, avec du matériel, pour en faire un moyen (médium) d'expression et de création. Le matériau en ce sens renvoie à une matière dont on s'empare et qui, par ses propriétés intrinsèques, résiste, s'apprend, se travaille et, en étant travaillée, est transcendée par la *poïèse*.

Le fait de pratiquer exclusivement l'installation fait-il de l'artiste un « installateur », si l'on tente d'accorder la spécificité du médium à celui qui s'y dédie ? Sans vouloir nier l'existence d'un tel vocable, force est de constater qu'il n'est guère entré naturellement dans le langage usuel comme désignation acceptable et approuvée. Pourquoi ? De façon plus courante, il faut en passer par la périphrase d'un « artiste qui pratique l'installation », introduisant ainsi, dans l'éviction d'un accord embarrassant, une certaine distance caractéristique entre les éléments qui constituent le médium (le matériau, la « *poïèse* qui s'en empare ») et la désignation nominale de l'artiste qui s'y consacre. Cette distance peut s'expliquer par ce que l'on pourrait appeler un « mouvement poïétique secondaire » et qui caractériserait l'installation. Cette dernière, en effet, se *pratique,* elle *est* une pratique artistique indubitable et reconnue. L'artiste *utilise* ou *pratique* l'installation plus qu'il ne s'y exprime de manière analogue à la peinture ou à la sculpture car le matériau fait défaut, il est trouble. L'installation est une action, dans sa définition stricte, d'installer ou d'agencer *quelque chose*. Elle est, en ce sens et par essence, impure. Pour qu'il y ait installation, on sous-entend qu'il y a *quelque chose* à installer.

Dans un article publié en juin 2020, Gemma Argüello Manresa propose de distinguer plus spécifiquement et précisément les différents prismes théoriques à partir desquels penser l'installation. Remarquant la difficulté à considérer l'installation comme un medium, puisque selon qu'elle soit par exemple envisagée comme un « environnement » ou comme un « assemblage », il n'y a pas de spécificité du support dans le premier cas et il y a une multitude de médiums convoqués dans le deuxième, l'auteure propose de déplacer la réflexion en investissant le terme de « pratique ». Il serait peut-être utile, écrit-elle « de passer d'une analyse basée sur le support à une analyse basée sur la pratique, car ces termes ont un sens pour ceux qui partagent certaines conventions dans leur

production, leur appréciation et leur critique[46]. » Si le terme de pratique intègre plus généralement les praticiens eux-mêmes, la difficulté en revanche demeure puisqu'entre environnement et assemblage, nous avons affaire à deux pratiques dissemblables de l'installation. En ce sens, elle propose alors de se tourner vers le terme générique du « genre artistique » qui permettrait quant à lui de subsumer l'hétérogénéité des médiums et des pratiques de l'installation sous une catégorie d'art ou, pour le dire avec Claire Bishop dont Manresa se sert pour conclure son article, comme un « type d'art ». De notre côté, nous choisissons de maintenir la confrontation de l'installation au médium car cette notion nous paraît plus féconde que celles de pratique ou de genre que nous nous permettrons d'utiliser dorénavant sans en restituer avec précision les enjeux comme le fait Gemma Argüello Manresa dans cet article.

Il faut souligner le délitement constant d'une conception précise de l'installation à mesure que l'on tente d'en définir la spécificité mais cette résistance à penser l'installation comme un médium va nous permettre de circonscrire et d'être attentif à l'installation tout en évinçant certaines problématiques stériles nées d'une vaine comparaison entre les différents arts. Il nous faut néanmoins, si ce n'est parvenir à définir clairement ce que peut être le matériau de l'installation considérée comme médium, décider plus simplement si nous pouvons ou non concéder à cette pratique ledit statut de médium en pleine conscience des enjeux liés à son usage en tant que concept. « Il y a peut-être deux façons d'approcher un médium » écrit Pascal Krajewski :

> Tenter d'en définir le propre, mettre en lumière son ossature, exalter sa « pureté » ; ou observer ses moyens d'extension non-destructeurs, mettre sa gestique au premier plan, célébrer son « exubérance ». La première approche pourrait être qualifiée d'essentialiste, elle qui tente de donner une définition a-historique de l'essence d'un art ; la seconde s'intéresse plutôt au devenir d'un art, dans le respect de critères qui en maintiennent le fil trans-historique.[47]

Deux idées retiennent notre attention. La première c'est que la pureté du médium ne constitue pas la seule manière de s'y rapporter ou d'en problématiser le concept quant à la pratique artistique spécifique. La seconde, plus problématique bien qu'intéressante à envisager, c'est que l'extension d'un médium, ou ses modalités d'existence hétérogènes, puisse constituer une approche tout aussi valable, faisant, dans notre cas, entrer l'installation dans la catégorie du médium, sans contradiction particulière. On peut considérer, grâce à cette double approche du médium, que la pureté ne constitue

[46] Texte original : « Maybe a shift of focus from a medium-based to a practice-based analysis could be useful, since these terms make sens for those who share certain conventions in their production, appreciation, and criticism. » Gemma Argüello Manresa, « Toward a Philosophy of Installation Art », in *The Journal of Aesthetics and Art Crticism,* Volume 78, Issue 3, June 2020, p.333-338.
[47] Appel à contribution « Retours sur le médium en art » cité.

peut-être pas la seule conception valide de ce qu'*est* un médium ou des problématiques et enjeux qui en découlent. Non seulement car l'installation est particulièrement délicate à être conçue dans une quelconque forme « pure », mais aussi car ses manifestations, si l'on s'attachait ainsi à la propriété pure de la pratique comme médium, demanderaient bien souvent d'en redéfinir constamment l'essence. Cela étant, peut-on renvoyer formellement dos à dos ces deux approches en leur accordant autant de valeur ? Ne sont-elles pas plus conciliables que réellement distinctes ? Autre anicroche : une approche dite « essentialiste » est-elle véritablement a-historique ? Si tel était le cas, pourquoi peindre encore si le dessein (les enjeux corrélés à la pureté du médium) de la peinture, pour le penser avec Greenberg, était potentiellement atteint dans l'art abstrait ?

Si nous retenons de ces deux approches un écart possible et acceptable vis à vis du dogmatisme de la « pureté » du médium comme seule approche valable, il serait plus mesuré de considérer d'une part que le médium peut atteindre des « formes pures multiples » trans-historiques plus qu'a-historiques et, d'autre part, que les manifestations ou extensions du médium ne doivent pas non plus nous détourner d'une recherche de la forme pure ou de l'essence d'un médium. Elles permettent simplement d'en assouplir les conditions et la conception. Cette approche des « extensions » du médium, que Greenberg aurait pour sa part fait déboucher sur la confusion des arts, est particulièrement sensée à l'ère des pratiques contemporaines, des œuvres exposées et des modalités d'éducation artistique proposées dans les écoles d'art. L'abandon de l'usage exclusif d'un médium et la recherche de ses enjeux spécifiques (les résistances du matériau) est assez manifeste du côté de la production artistique sans pour autant être généralisé. Cela ne signifie pas nécessairement que la question du médium n'ait plus de sens non plus du côté théorique, au contraire, elle fait apparaître un prisme qui redouble les problématiques sensées des pratiques actuelles, comme c'est le cas pour l'installation. Tenter de penser l'installation comme médium à part entière, à mi-chemin entre une possible « forme pure » de laquelle découlerait ses enjeux propres et l'ensemble de ses manifestations et extensions signifiantes, devrait nous permettre d'établir plus spécifiquement les manières de considérer les installations et de circonscrire celle qui nous intéressera davantage (la forme la plus « pure » possible).

Alors que le problème du « matériau » semble justifier la difficulté à penser l'installation comme un médium, nous pouvons contourner le problème en posant abstraitement l'idée selon laquelle le « matériau » de l'installation est l'espace. Si cette non-matière qu'est l'espace peut sembler paradoxale, c'est pourtant le travail de l'espace et avec l'espace qui caractérise le mieux l'installation, ainsi que tous les gestes plus précis qui en découlent : le travail sur la spatialité, sur la spatialisation,

sur l'espacement ou sur la densification. La conception de l'installation que nous proposons, délimitée par les pôles de l'objet spatialisé et de l'espace transformé permet de faire de l'espace le « matériau » paradoxalement immatériel dont s'empare l'artiste pour créer plutôt que d'envisager l'objet ou les objets créés (ce qui nous ramène alors du côté de la sculpture). Si l'adéquation du concept de médium artistique à la pratique de l'installation se constitue avec de grandes réserves, la réétudier à l'aune de sa définition littérale de « milieu » ou de « moyen » paraît bien moins problématique. Alors que le concept de médium artistique semble avoir trouvé une certaine autonomie théorique l'extirpant plus distinctement des polysémies fort variées du terme, penser la résistance de l'installation à sa conceptualisation en tant que tel semble pourtant faire jaillir ce que les différents usages du mot médium ont en commun, de façon essentielle ; le milieu, le moyen. En faisant de l'espace un milieu ou un moyen, nous considérons dès lors que plus une installation produit des sensations liées à l'espace (la spatialisation, la spatialité, l'espacement ou la densité) plus l'installation peut être conçue comme un médium (le sens fort de l'installation), plus elle résulte du geste d'assembler et moins elle introduit de tension avec l'espace, moins elle fait ressortir des caractéristiques propres de la pratique conçue comme médium (le sens faible de l'installation). Cette idée nous permet ainsi de légitimer le découpage axiologique en y intégrant les diverses installations, lesquelles vont de l'objet spatialisé à la création d'environnements artistiques.

En étendant les enjeux du médium du côté du pluriel *media*, d'autres pistes s'ouvrent à nous qu'il faudrait également clarifier. Souvent utilisé comme abréviation du terme anglais *massmedia*, le « média » fait référence aux « moyens de communication de masse ». On le rencontre davantage dans sa forme plurielle pour désigner les journaux télévisés ou écrits et autres sources de diffusion massive d'informations. Spontanément envisagé assez loin du concept de médium artistique dont il tire pourtant la même étymologie, le terme média se rencontre dans le domaine artistique pour introduire l'usage de ces moyens de communication ou des technologies numériques utilisées au sein même des dispositifs artistiques actuels. Considérés comme l'usage de nouvelles technologies d'information et enregistrées sur un support digital, la vidéo, internet, le numérique et le multimédia recouvrent le concept de « nouveaux médias » sans passer par la case médium. Ce sont les « nouveaux médias » et non « les nouveaux médiums » de l'art. Les nouveaux médias seraient-ils une redéfinition contemporaine du concept de médium artistique ? En sont-ils une extension ? Ou une toute autre conception qui n'aurait rien de contradictoire à être entreprise conjointement au médium ? Nous opterions plus volontiers pour cette dernière hypothèse car les « nouveaux médias » en art s'apparentent davantage à une catégorie dont le matériau premier provient du quotidien, comme détournement de l'usage initial de certains supports ou de certaines techniques, tandis que la

conception de leurs enjeux artistiques propres ne semble nullement tomber en désuétude ou nier cette extension du terme. Ainsi l'art vidéo, nouveau média de l'art, s'affirme comme médium quand son usage spécifique en révèle des enjeux artistiques propres. Certains artistes comme Peter Campus, Bill Viola ou Bruce Nauman, pour n'en citer que quelques-uns, ont chacun montré les possibilités de la vidéo comme « médium artistique » à part entière, mettant en exergue des qualités plastiques et esthétiques bien plus larges que sa principale capacité d'enregistrement sur bande. La vidéo devient, au contact d'artistes, le moyen de rendre conscient des enjeux et des potentialités du médium. Elle devient une poïétique du cadre, de la texture, de la durée, de la retransmission, de la rencontre d'espaces/temps, de la captation de performances, du montage, du direct, etc. La vidéo en ce sens, « nouveau média » de l'art apparu dans les années soixante également, est un médium artistique qu'il serait fort réducteur de limiter à son support technologique.

Bien que l'installation ne figure pas dans la catégorie des nouveaux médias de l'art[48], envisager une extension des manifestations de la pratique ou du médium par le biais du média (*massmedia*) comme moyen de communication fait apparaître en creux un de ses usages répandus, une de ses extensions les plus complexes à démêler qui est celle de la scénographie d'exposition. Nous verrons en effet que l'émergence de nouveaux espaces d'exposition, repensant à nouveaux frais l'appréhension des œuvres en dehors du *white cube* privilégié, brouillent les frontières de l'œuvre et de l'espace et font entrer les particularités d'un lieu dans l'expérience des œuvres. Depuis plusieurs années, la scénographie d'exposition, médiation des œuvres dans l'espace d'exposition, se rapproche de l'installation de sorte qu'il devient parfois difficile de démêler l'exposition d'œuvres d'une œuvre-exposition. L'installation se voit parfois investie dans sa qualité d'espace artistiquement unifié à l'échelle d'expositions entières, où la multiplicité des œuvres s'efface dans la liaison d'une expérience dominante. Ainsi, la rétrospective de Pierre Huyghe à Beaubourg en 2015 était-elle présentée comme *un* espace unique et singulier, comme *une* expérience à vivre plus que comme rétrospective classique. L'installation en ce sens n'est pas un médium dont on s'empare, elle devient, par le mouvement inverse d'unification du pluriel et du multiple, un média, au sens de « moyen de communication », de monstration, inédit. L'installation apparaît dès lors comme une occasion de recréer une nouvelle

[48] Au sens strict, la pratique de l'installation ne peut pas être généralisée comme un « nouveau media ». Dans les faits, pour peu qu'elle soit interactive, qu'elle intègre de la vidéo ou des projections numériques, et elle peut effectivement être considérée comme un média : sa qualité de spatialisation décuplant les effets ou permettant une immersion dans l'art numérique ou virtuel. En revanche, nous ne pouvons généraliser l'acception de « média » pour l'installation puisque l'installation vidéo est *un* des usages de cette pratique. Certains théoriciens comme Graham Coulter-Smith (*Deconstructing Installation Art*, 2006) proposent néanmoins de faire entrer l'installation dans la catégorie des « Arts media » pour l'opposer aux « Fine arts ».

œuvre spatiale en unifiant des œuvres (plus ou moins) autonomes. Si la notion de « media » conçue au sens d'un « moyen de communication » éclaire certaines caractéristiques de l'installation, elle aurait en retour tendance à favoriser la confusion entre l'installation et l'exposition, c'est pourquoi nous préférons rester plus proche du médium et de son héritage. Certes, l'installation nécessite une conception plus large du concept de médium artistique tel que nous l'avons introduit, avec ses enjeux propres et la recherche de sa « pureté » garante de son autonomie. Elle nécessite une conception élargie du concept tout en étant réversiblement positivement éclairée par l'héritage d'une distinction des arts qui permet de la concevoir dans sa singularité et ses enjeux propres (que nous avons déterminés dans les enjeux d'une relation avec l'espace). Si la conception de l'installation comme médium artistique ne peut s'envisager dans la continuité stricte des arts plus classiques, nous proposons toutefois de la faire accéder à cette conception, tout en assumant l'artificialité d'une articulation qui se montre plus féconde que vaine. Nous verrons en ce sens que la critique formulée par Michael Fried, défenseur du modernisme de Greenberg, à l'encontre du minimalisme, n'est peut-être pas tant une dépréciation d'un art qui aurait rompu avec les enjeux du médium en tant que recherche plastique, qu'une paradoxale ouverture de la théorie du médium à l'esthétique. Si l'installation peine à être appréciée dans la pureté d'un art autonome (tant elle prend des formes et des discours variés), il demeure que le plaisir pris face à une installation témoigne de la possibilité que celle-ci soit bien une pratique à part entière (et à prendre au sérieux en tant que telle).

Rappelons ce qu'écrivait Pascal Krajewski au sujet du médium : « L'art en son médium (…) est aussi capable d'un « progrès », définissable soit comme l'exploration de toutes les potentialités artistiques de son médium, soit comme la découverte de son destin plastique. Les enjeux médiumniques concourent voire remplacent les anciennes questions artistiques. [49]» Accentuons ici les termes de « destin plastique » et « d'enjeux médiumniques » car c'est en effet par ce prisme que l'installation peut être *pleinement* un médium artistique. En ayant conscience de ses enjeux propres, comme la spatialisation d'éléments, la constitution d'un environnement artistique, l'espace et le corps du spectateur, on peut dire que l'installation, à défaut d'être un matériau premier, est un mouvement, une conception, dont peut s'emparer l'artiste avec l'intention d'en révéler et d'en donner à penser un dessein plastique spécifique.

[49] Pascal Krajewski, « Qu'appelle-t-on un médium ? », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 11 février 2015. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2152

Il est enfin une dernière extension de l'étymologie dont nous pourrions éprouver la pertinence afin d'introduire la suite de notre recherche et clore sur la question du médium artistique, c'est l'extension du médium-média à la notion de médiatisation. Définition littérale assez proche de la médiation, la médiatisation est le fait de servir d'intermédiaire. Venant pourtant de déclinaisons distinctes ; *media* (milieu) – *mediatus* (ce qui est au milieu), la subtile différence entre la médiatisation et la médiation se situe dans le fait que la médiatisation est l'action de médiatiser, de rendre médiat. Il est assez étrange au demeurant que les médias soient reliés non pas à la médiation mais à la médiatisation, au fait de médiatiser quelque chose, un événement, quelqu'un. Littéralement, médiatiser est le fait de rendre médiat, de nécessiter un intermédiaire, contrairement à l'immédiat, qui se saisit de lui-même et sans intermédiaire. C'est donc ici que le media rencontre le médiat, homonymes partageant pourtant bien plus que la simple sonorité. Difficile en effet de disjoindre clairement ces deux termes puisque l'extension et le dérivé des médias (moyens de communication de masse) à la médiatisation fait bifurquer le pluriel de *medium-media* vers la racine latine *mediatus*, qui donnera le verbe médiatiser et la racine « médiat » laquelle, malgré cela, se différencie assez clairement des médias *massmedia*. Le média renvoie au moyen (de communication) tandis que l'on dira de quelqu'un ou d'un événement, dont les nouvelles sont constamment relayées par les médias, qu'il est très *médiatisé.* Ce qui est ainsi médiatisé, relayé par les médias, par le fait de la médiatisation est, de façon logique, rendu médiat.

A nouveau, si l'on tente de considérer la pertinence de ce prisme pour penser l'installation, le terme dérivé *médiat* met en lumière deux aspects intéressants que sont d'une part l'espace-temps et, d'autre part, la nécessité de l'intermédiaire. Ce qui est médiat s'oppose ainsi par essence nous l'avons dit à ce qui est immédiat. Le caractère d'une chose médiate s'inscrit conséquemment dans un espace-temps médiatisé, contrairement à l'immédiat qui sous-entend l'instantanéité du donné « ici et maintenant ». L'installation pourrait ainsi se révéler comme un médiat, niant l'appréhension d'un espace-temps immédiat, et faisant du spectateur un intermédiaire au sens propre du terme, celui qui opère la synthèse des expériences de l'objet spatialisé et de l'environnement. La spatialisation en ce sens, geste de l'artiste, serait une médiatisation faisant de l'installation comme résultat de cette action d'installer, un médiat. L'installation n'est donc peut-être pas un *médium artistique* au sens classique du terme, pourtant, concevoir cette pratique à l'aune des dérivés et extensions étymologiques et conceptuelles du terme *medium* nous permet d'affirmer qu'elle a, dans tous les cas, nécessairement à voir avec le milieu (« l'espace entre » et son extension : l'environnement) et le moyen (de communication, de monstration) qui trouvent à dialoguer plus finement au sein de la notion d'intermédiaire (le médiat).

Nous pourrions insister sur le fait que le sens fort que nous dégagions de l'installation se situerait bien du côté d'une pensée impropre mais éclairante du *médium* comme ce qui est investi *poïetiquement* tandis que le sens faible de l'installation (comme corollaire d'exposition, comme addition d'éléments intensifiés spatialement par la temporalité de l'exposition) se situerait davantage du côté du *média*, du moyen. Les différents enjeux que nous avons ici dégagés pour appréhender l'installation nous permettent d'ores et déjà de comprendre que l'installation, qu'on l'envisage comme pratique, médium ou art, représente une profonde mutation de la relation artiste-œuvre-spectateur en incluant l'espace réel, que nous spécifierons ultérieurement, au cœur de cette triangulaire, de sorte à désunir l'œuvre de l'objet. C'est-à-dire que l'artiste ne crée plus une œuvre qui est un objet distinct de son environnement spatial ou de celui du spectateur, il inclut cette dimension dans son propre processus créatif. En conséquence, le spectateur ne se retrouve plus aussi simplement face à un objet, sa place et son rôle sont redéfinis en profondeur.

Alors que nous choisissons, dans la logique de notre propos, de rapprocher l'installation du médium artistique, éclairer les extensions du côté du médiat ou du média permet d'identifier une porosité importante et de comprendre combien les frontières de cette pratique sont extensibles et indiscernables. Le choix de maintenir la notion de médium se confronte aux quelques tentatives visant à redéfinir l'art en dehors d'un héritage établi, dans le but de dynamiser la théorie artistique. Dans cette perspective, on retrouve depuis plusieurs années un concept pour le moins large, « l'intermédialité », qui met en lumière d'autres caractéristiques de l'installation que ses enjeux spatiaux (que nous avons, de notre côté, favorisés).

B) L'intermédialité

L'intermédialité est un terme pour le moins ambiguë que l'on retrouve davantage dans la littérature anglo-saxonne et qui est plus largement répandu dans le vocabulaire nord-américain que français. En revanche, si l'usage de ce terme est devenu familier au Canada[50], sa désignation n'a aucune évidence car l'intermédialité s'appréhende comme une discipline ou un courant d'études spécifiques tandis qu'il désigne également confusément certaines formes contemporaines d'art ou le

[50] Eric Mechoulant évoque ainsi l'existence d'une « école de Montréal » formée dès 1997 par des chercheurs du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) dans un article intitulé : « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4278.php, page consultée le 12 septembre 2022.

résultat de la transdisciplinarité artistique en caractérisant des œuvres. Globalement, et telle que le définit de manière large Jean-François Robic, l'intermédialité est le fait de « penser l'art selon plusieurs points de vue simultanés, selon plusieurs supports concomitants[51] ». Cela signifie, par conséquent, que l'intermédialité s'apparente à une méthode ou à un outil de conceptualisation des pratiques et des œuvres contemporaines dont l'installation serait, dans cette perspective, centrale.

Ce terme tire historiquement son origine de l'étude des premiers films, lorsque des chercheurs canadiens ont constaté que les réactions portées à l'écran par le jeu d'acteur semblaient, par moments, faire signe vers quelque chose qui n'appartenait pas au contre-champ filmique[52]. Autrement dit, en effectuant des recherches, ces études ont montré que des partitions étaient lues par un bonimenteur présent dans la salle de projection, ce qui expliquait l'adéquation de la réaction à l'image par rapport à une intervention sonore ayant lieu dans l'espace de projection[53]. Cela signifie que l'intermédialité, dans son contexte d'origine, correspond à l'étude des relations qui sont établies entre différentes sources, différents discours ou différents genres artistiques rassemblés en une œuvre. Le cinéma est en conséquence le premier art porté à l'étude de l'intermédialité car il condense, à l'intérieur du film, une multitude d'usages et de représentations de divers médias comme la BD, l'opéra, le livre, etc. Par extension, l'intermédialité est apparue comme un outil privilégié pour aborder les pratiques nées du post-modernisme et de la crise du médium. Comme pour pallier la difficulté théorique à saisir les arts sans le recours du médium, l'intermédialité s'affirme, toute proportion gardée mais de manière séduisante, comme une possibilité de rendre compte des différentes interférences des arts entre eux au sein d'une pratique comme l'installation. Profondément hétérogène du point de vue de ses productions et des formes qu'elle peut prendre, utilisant de nombreux médiums différents qu'elle intègre dans des dispositifs (vidéo, peinture, performance, sculpture, publicité, télévision, etc.,) l'installation pourrait bien être, dans cette perspective du mélange des supports, l'art « canonique » de l'intermédialité. Ainsi, l'usage de cette notion s'étend insidieusement : d'*étude théorique* des interférences des supports médiatiques entre eux au sein des œuvres elle devient, par extension, un *art* synonyme de l'installation. Nous pouvons observer les mots introductifs de Ken Wilder, artiste et théoricien qui, dans un article consacré à la question de l'autonomie esthétique chez Juliane

---

[51] Jean-François Robic (sous la dir.de), *Intermédialité : partage et migrations artistiques*, Éditions de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 2011, p.8.

[52] Études menées, entre autres, par André Gaudreault, et résumées par Dominique Chateau dans un article intitulé : « L'intermédialité : boîte de Pandore de la définition de l'art (avec l'exemple du kabuki) » publié dans l'ouvrage collectif : *L'art à l'épreuve de l'intermédialité. Pratiques artistiques et enjeux esthétiques*, dirigé par Nizar Mouakhar, L'Harmattan, Paris, 2021, p.71-72.

[53] Nous résumons ici le contexte introduit par Dominique Chateau, *op.cit.*, p.71-74.

Rebentisch (laquelle rapproche également l'installation de l'intermédialité), utilise l'expression d'un « art intermédial » :

> L'art intermédial, tel qu'il est apparu dans les années 1960 et 1970, a constitué une menace pour la spécificité du médium du modernisme, mais aussi pour l'œuvre d'art en tant qu'objet autonome. L'omniprésence de l'art de l'installation témoigne de la réalité de cette menace. Bien qu'il n'ait été nommé comme tel que vers la fin de cette période, l'art de l'installation – une étiquette encore rejetée par certains de ses artistes fondateurs – est exemplaire de ces pratiques hybrides[54].

Comme nous l'avons montré, la plupart des théoriciens soulignent l'impossibilité logique à penser l'installation dans l'héritage du médium sous prétexte qu'elle en serait plutôt une crise ou le symptôme d'un certain changement, ou plutôt : d'un changement certain. Or, en exposant l'incompatibilité entre l'installation et le médium, c'est comme s'il s'agissait dès lors de se tourner vers ce nouveau concept à la mode et de faire de la pratique de l'installation la figure de proue d'un art « intermédial ». En faisant de l'installation un art « intermédial », on privilégie certains aspects de la pratique : l'hétérogénéité des médiums qu'elle subsume mais aussi et plus précisément en suivant la logique de l'intermédialité ; différentes formes médiatiques, c'est-à-dire, différents moyens de communiquer ou de transmettre des informations. Cette approche théorique de l'installation se lit aussi dans l'ouvrage de référence de Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry quand, s'appuyant sur la distinction du théoricien Hal Foster, ils notent que l'installation est passée d'une pratique « spécifique au médium » à une pratique « spécifique au discours », L'installation, poursuivent-ils « est désormais une forme d'art qui ne peut se définir en termes d'un quelconque médium traditionnel mais en termes du message qu'elle transmet, quel que soit le moyen utilisé[55]. » Soit, mais qu'en est-il des enjeux de l'espace lui-même ? Faut-il penser que l'espace que découvre un spectateur est nécessairement jonché de références discursives à la manière d'intertextes ? N'est-ce pas plutôt restreindre les approches de l'installation et les expériences diversifiées d'espaces aux multiples valeurs esthétiques ?

Il paraît difficile de favoriser l'intermédialité tant son usage est flou et imprécis et qu'il présente le risque de restreindre l'installation à une modalité d'existence discursive en minimisant sa dimension

---

[54] Texte original : « Intermedial art, as it emerged in the 1960s and 1970s, constituted a threat not only to the medium specificity of modernism, but also to the artwork as self-contained autonomous object. That this threat was real is evidenced by the ubiquitous presence of installation art. While only named as such toward the end of this period, installation art—a label still rejected by some of its founding artists—is exemplary of such hybrid practices. », Ken Wilder, « Installation Art and the Question of Aesthetic Autonomy : Juliane Rebentisch and the Beholder's Share », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 78, Issue 3, June 2020, p.351.

[55] Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installations II : l'empire de sens*, *op.cit.*, p.13-14

spatiale qui implique d'autres modes d'accès plus sensibles. Le flou du terme est encore décuplé par la prolifération d'autres notions qui gravitent autour, tout en intensifiant le principe de la relation « entre » (*inter*) parmi lesquelles : l'interartialité (étude des relations entre différentes formes artistiques), l'intermédiumnicité (études des relations entre différents médiums) ou l'intersémioticité (issue de R.Jakobson et utilisée pour envisager les relations entre différents systèmes sémiotiques). L'intermédialité devrait donc être encore plus spécifique que l'étude des interférences entre différents arts au sein d'une pratique ou d'une œuvre car elle *s'intéresse à* (si nous faisons référence à une approche) ou *caractérise la* (si nous considérons la qualification d'un type d'art) relation entre des éléments qui entrent en tension sans pour autant être discernés en tant que forme artistique ou médium. Rémy Besson, docteur en cinéma, introduit la distinction en ces termes :

> Cela explique notamment l'usage du terme « médialité » (et non celui de médium) dans le néologisme intermédialité. Il n'est plus question de mettre en relation des éléments étant potentiellement séparés, mais d'appréhender des agencements, des systèmes complexes de relations, qui sont constitutifs d'un ensemble ; d'un intermédia. (…) S'il s'agit donc, évidemment, de créer des liens entre ces trois pôles, cette manière d'approcher les médias revenant ainsi à créer des écarts, faire apparaître des béances, identifier des frontières. Le préfixe *inter* désigne également le fait d'étudier ce qui se joue à l'articulation entre différents médias constitués. Il s'agit d'étudier les différentes façons dont les relations se développent entre les formes qui proposent (déjà) une mise en relation entre les individus[56].

S'appuyant sur la définition étymologique d'Eric Mechoulant, ce dernier précise que :

> Le préfixe *inter* vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles[57].

Dans les saisies théoriques éclatées du post-modernisme, l'intermédialité se fraye une place en abolissant les frontières entre les pratiques et les médiums mais en signant également la fin d'une autonomie esthétique de l'objet garantie par des valeurs formelles spécifiques. Le regard porté sur l'art ou les œuvres se déporte ainsi d'une attention sur l'objet et ses qualités pour s'établir dans l'entre (inter) des relations qui se tissent entre un spectateur et les médiatisations, sous-entendu :

---

[56] Rémy Besson. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». 2014. Hal-01012325v2

[57] Méchoulan, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues. » *Intermédialités / Intermediality*, numéro 1, printemps 2003, p. 9–27. https://doi.org/10.7202/1005442ar

l'interdépendance de l'art et du spectateur. Si la question du médium rendait compte des enjeux de la pratique en elle-même et pour elle-même, la question de l'intermédialité prend le parti de considérer l'art (ou un art) comme exclusivement relationnel. La production d'une œuvre serait alors indissociable du spectateur, lequel devient central dans le processus créatif à tel point qu'il pourrait être sensé de *caractériser* ce spectateur. Non seulement il ne faudrait pas limiter l'installation à n'être qu'un espace de discours (singulier ou pluriel) porté(s) par des supports divers car elle peut aussi être perçue comme un espace aux qualités sensibles qui ne nécessitent ni d'appréhender une « signification » ni d'en passer par la médiation, mais il ne faudrait pas non plus restreindre la création des installations dans une seule modalité qui serait celle de l'intersubjectivité (l'œuvre ne serait que le moyen d'une interaction entre deux sujets que sont l'artiste et le spectateur). Les qualités d'une œuvre se situeraient nécessairement dans la capacité du spectateur à recevoir ce qui lui est communiqué et transmis de façon hétérogène par différents médias artistiques. Si nous imaginons ce que cette conception implique pour un artiste, cela sous-entend que ce dernier façonne une œuvre en faisant du spectateur, de son expérience et de sa compréhension référentielle, son unique, tout du moins exclusive, modalité de création. Est-ce aussi certain ? C'est une critique formulée également par Gernot Böhme à l'encontre d'une approche esthétique post-kantienne fondée principalement sur une herméneutique rejetant les enjeux sensoriels et sensibles de la réception. Ainsi, il n'y a « aucune sorte d'évidence à ce qu'un artiste veuille adresser, au moyen d'une œuvre, un quelconque message à un possible récepteur ou observateur[58]. » Nous souscrivons à cette critique.

Au-delà du fait que la notion d'intermédialité est peu apte à satisfaire une cohérence ou un consensus entre le pôle de la création artistique comprenant les intentions d'un artiste et le pôle de la réception comprenant des expériences diversifiées en fonction des installations, elle se montre surtout particulièrement restrictive quant aux approches possibles de la pratique, et abstraite tant elle est large et imprécise. Comme le témoigne Dominique Chateau dans sa contribution à l'ouvrage collectif *L'art à l'épreuve de l'intermédialité* (2021), cette notion est si large qu'elle apparaît toujours en mesure de qualifier et de définir de nouvelles pratiques ou de nouvelles œuvres. C'est d'ailleurs principalement en nous appuyant sur son propos que nous envisagerons l'intérêt et les limites d'une pensée de l'intermédialité au regard de notre réflexion sur le médium précédemment menée et de notre objet d'étude, l'installation, laquelle se laisserait volontiers entraîner, et à juste titre, sous cet éclairage. Il écrit ainsi :

---

[58] Gernot Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », traduit de l'allemand par Maxime Le Calvé, *Communications*, 2018/1 (n°102), p.25-49. Doi : DOI : 10.3917/commu.102.0025. URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-25.htm

> Le plus général et donc le plus évident des critères de définition de l'intermédialité est l'hétérogénéité. De toute évidence, l'intermédialité oppose à la notion du médium homogène, celle d'une hétérogénéité du médium. Le médium homogène, censément, est défini par l'unicité du substrat qui définit un médium, le médium hétérogène, par une diversité de substrat. J'emploie à dessein ce terme de substrat, car, en quête de ce qui sert de support au médium et fonde sa réalité même, pour l'instant, rien n'a été avancé. Mais avant de franchir ce pas, il importe de préciser que l'interrogation sur le substrat du médium n'est qu'un des volets de la question de l'intermédialité. Autrement dit, l'intermédialité peut être aussi bien externe qu'interne. En outre, l'intermédialité interne peut solliciter des opérations de juxtaposition autant que de fusion, tandis que l'intermédialité externe peut relever aussi bien d'une modélisation d'un médium par un autre que d'une juxtaposition de médiums qui demeurent séparés. La boîte de Pandore se forme là par la multiplication des cas de figures en sorte qu'on en vient à se demander si tout ne relève pas de l'intermédialité[59].

Les propos de Dominique Chateau sont intéressants à plusieurs égards. Tout d'abord, sa définition de l'intermédialité reprend de façon claire la caractéristique principale du terme qui est d'offrir une conception et un discours de et sur l'art qui puisse pallier l'enjeu plastique mais surtout et principalement théorique qu'a représenté le modernisme et la question du médium. Ensuite, sa séparation entre intermédialité interne ou externe permet de reprendre une méthode d'analyse des œuvres en scindant (pour le résumer) les opérations d'interférences (fusion ou juxtaposition, reprises etc.,) ayant lieu à l'intérieur de l'œuvre, comme lorsqu'une bande dessinée intègre des plans cinématographiques, et des interférences dites externes, laissant apparaître des formes artistiques distinctes qui se répondent sans se (con)fondre : c'est le cas de la relation entre l'image cinématographique et le bonimenteur qui fut à l'origine du terme et de son étude.

En considérant l'opérativité de cette notion appliquée à l'installation, s'ouvre une perspective qui accueille pleinement son hétérogénéité et les différentes formes qu'elle peut prendre, sans pointer une « impureté » du médium mais en la révélant sous un angle principalement relationnel et discursif. Bien que l'approche de Dominique Chateau soit plus éclairante que d'autres, elle met, non seulement, en évidence l'infinité de possibilités qui permettent de *tout* envisager sous le prisme de l'intermédialité mais il nous semble également que sa conception s'identifie davantage du côté d'un renouvellement des enjeux du médium que de ceux des supports médiatiques. En d'autres termes, son intérêt se situe plutôt dans la forme d'expressivité tirée du médium unique et de son dépassement que dans la forme de transmissibilité et de communication liée au média. Il est remarquable dit-il, que

[59] Dominique Chateau, « L'intermédialité : boîte de Pandore de la définition de l'art (avec l'exemple du kabuki), *L'art à l'épreuve de l'intermédialité,* L'Harmattan, Paris, 2021, p.7.

> Les artistes qui plongent délicieusement dans la boîte de Pandore de l'intermédialité restent pour la plupart conscients des puissances du médium en tant que tel. Il n'y a plus de pureté globale, mais la pureté d'un travail local sur tel ou tel médium ou signe tiré de l'un d'entre eux reste une marque de fabrique et de comportement de l'artiste qui se respecte et respecte le futur regardeur. En ce sens, l'intermédialité, loin d'être un fouillis, est un défi dialectique[60].

Ce défi dialectique doit être compris au sens hégélien de l'*Aufhebung* :

> C'est-à-dire un supprimé-conservé qui produit une entité nouvelle ; quelque chose des éléments assemblés disparaît, quelque chose est conservé et ce qui en résulte produit une entité d'une nature nouvelle : on peut songer ici à la « sonorité jaune » de Kandinsky qui projette d'établir une correspondance entre l'ordre visuel et l'ordre sonore en fusionnant peinture et musique dans l'espace scénique[61].

L'intermédialité apparaît dès lors comme un corollaire de la synesthésie, fusionnant également avec l'œuvre d'art totale wagnérienne. Dominique Chateau nous permet ainsi de penser une certaine forme d'unité liée à la dialectique et ce, malgré l'éclatement des médiums. Outre cela, deux problèmes principaux nous empêchent d'adhérer à l'usage de cette notion. Tout d'abord et comme nous le disions précédemment, il est difficile de distinguer très clairement dans son approche ce qui relève de l'intermédialité et ce qui relèverait, autrement, d'une intermédiumnicité. L'intérêt qu'il évoque pour la fusion, l'absorption et la recréation à partir de médiums différents pourrait également correspondre au concept d'intermédiumnicité. Le second problème, celui-ci plus fondamental à notre sens, c'est que l'intermédialité reste, quoi qu'on puisse en faire, extrêmement proche de l'art cinématographique et, malgré les exemples, la référence à « l'espace scénique » de Kandinsky ainsi que l'exemple du théâtre kabuki sur lequel s'appuie le philosophe dans son texte, font référence aux possibilités de l'intermédialité dans les arts scéniques comme le théâtre ou le cinéma. Cette remarque ne vaut pas pour une généralité car il existe divers exemples qui étendent l'intermédialité dans son texte comme celui de l'insert de l'étiquette « Suze » dans un tableau de Picasso (*Verre et bouteille de Suze*, 1912). Néanmoins, il reste logique, eu égard à l'origine du terme, qu'il demeure lié, en priorité, aux arts du spectacle et de la scène, soit : ceux qui interagissent directement avec le spectateur.

Ainsi, l'intermédialité est opérante pour l'installation si l'on considère que c'est un art mettant le spectateur au cœur d'un dispositif scénique. A défaut de nier cet aspect justifié, nous préférons nous écarter de cette perspective qui favorise l'implication théâtrale du spectateur, c'est notamment ainsi que procède Julianne Rebentisch pour introduire l'intermédialité de l'installation à partir de la critique

[60] *Ibid.,* p.87.
[61] *Ibid.,* p.82.

du minimalisme formulée par Fried sur laquelle nous reviendrons, pour accorder une importance particulière à l'investissement de l'espace. L'installation apparaîtrait, d'abord et avant tout, comme une pensée de, dans et avec l'espace et non simplement comme un discours plastique hétérogène. Cette attention à l'espace plus qu'au dispositif[62] nous permet d'assumer encore davantage le privilège accordé au médium au détriment de l'intermédialité. Si cette dernière ne se montre pas suffisamment précise ou empirique pour penser l'installation, tout du moins, que son opérativité n'est pas assez convaincante pour supplanter celle du médium, nous estimons néanmoins qu'il est nécessaire de l'introduire. En effet, à défaut d'être un renouvellement tout à fait satisfaisant de la notion de médium sur le plan théorique, l'intermédialité s'avère symptomatique d'un certain état de l'art et, notamment, de l'art de l'installation, au sens où, tout aussi confus que l'intermédialité, les outils de la médiation et de la scénographie d'exposition sont autant de moyens de démultiplier l'aspect communicationnel et relationnel de l'art sans pour autant qu'il s'agisse d'un geste artistique (faire une installation). Autrement dit : l'intermédialité est à l'art ce que l'exposition est à l'installation : une extension aussi fusionnelle qu'étrangère selon les points de vue et l'attention aux productions et qui ne peut, dans tous les cas, aucunement être généralisée. Ainsi, tout comme nous sommes partis du médium pour arriver à l'intermédialité, nous partirons de l'objet et de sa relation à l'espace pour arriver à l'usage confus de l'installation dans un ancrage au dispositif scénique et à l'exposition. Le médium fait émerger ce qui de l'installation est relié aux enjeux de l'espace et de ses qualités sensibles perçues par un spectateur quand l'intermédialité fait ressortir des types de discours portés par un espace et fait du spectateur un lecteur[63]. Le type d'installation qui est alors concerné est restreint et limité à exister dans une dimension sociale, critique ou politique écartant de fait la dimension sensible d'une expérience perceptive et corporelle de l'espace.

Jean-Marc Poinsot, sans parler d'intermédialité, fait état d'une évolution de l'art dans les années soixante de la manière suivante :

> Engagé de manière indubitable avec le développement des expositions comme événements, la circulation rapide des œuvres et de leurs reproductions, le phénomène de

[62] Nous introduirons ce terme de façon plus spécifique ultérieurement. Pour l'heure, nous l'utilisons dans une acception commune et vaste, comme une manière de disposer des éléments en vue d'une finalité qui est l'expérience du spectateur.
[63] Sur ce point, l'angle de Graham Coulter-Smith pour aborder l'installation, sans mentionner explicitement l'intermédialité comme le fait Julianne Rebentisch, s'avère similaire. L'installation apparaît comme un intertexte qui fait du spectateur un lecteur qui « recombine » une narration éclatée. Or, la « lecture » d'une installation fait implicitement référence à un type spécifique qui ne prend pas en considération des associations qui se feraient à un degré uniquement (ou principalement) sensible comme dans les installations de Richard Serra par exemple. Voir Graham Coulter-Smith, *Installation Art* ; *Fine Art and Media Art, 1986-2006,* en ligne : https://web.archive.org/web/20180430124353/http://www.installationart.net/MenuItems/contents.html

> dématérialisation des œuvres fut assimilé à celui de la médiatisation et a fondé une idéologie de l'œuvre comme information, de l'œuvre comme idée communicable par des canaux dont la multiplicité même dévalorisait *de facto* l'objet initial quel qu'il fût[64].

Ces propos se rapprochent également d'une conception renouvelée de l'art que conceptualise le commissaire et critique d'art Nicolas Bourriaud sous le terme d'*Esthétique relationnelle*, titre de son ouvrage. Les nouvelles formes artistiques sont autant de démultiplications des signifiants et des significations esthétiques en dehors des qualités de l'objet lui-même. L'intermédialité se présente ainsi comme un *moyen* théorique d'appréhender ces formes relationnelles de l'art dans lesquelles la valeur esthétique dépend moins d'un objet que de l'interaction et des références véhiculées entre un objet ou une situation d'un côté et la lecture, l'interprétation qu'en fait un spectateur de l'autre. Or, et c'est ici un choix motivé par une sensibilité propre, parce que notre question est celle de l'œuvre et de son unité, nous préférerons repartir de l'objet et de sa relation à l'espace pour penser les enjeux artistiques de l'installation avant de nous aventurer, dans notre seconde partie de thèse, dans l'analyse des valeurs et des qualités d'expériences, autrement dit, de ce que contiennent nos expériences des installations. Penser l'installation sous le prisme exclusif de l'interaction*,* c'est oublier que l'expérience est toujours expérience *de* quelque chose, aussi fragile soit-il. En ce sens, il s'agira pour nous, en premier lieu, de penser l'installation du côté d'une pratique de l'espace, comme un « champ élargi de la sculpture » (R.Krauss[65]), à partir d'une sensibilité phénoménologique à la sculpture et à l'espace de la sculpture plus que dans son acception de dispositif menant la notion d'œuvre à devenir un reliquat discret si ce n'est piétiné par la focalisation portée aux notions actuelles séduisantes d'interaction, d'immersion, d'expérientiel…

---

[64] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés,* Réédition de la nouvelle édition revue et augmentée de l'ouvrage initialement paru au Mamco en 1999, les presses du réel, Paris, 2020, p.100.
[65] Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, Vol.8, Spring 1979, p. 30-44.

Chapitre II
L'installation du côté de l'objet spatialisé

1) De la sculpture à son « champ élargi »

La distinction des arts en arts du temps et arts de l'espace a été théorisée notamment par Lessing dans son ouvrage sur le *Laocoon* à partir des différences d'appréhension qui régissent l'art de la peinture et celui de la poésie. Régulièrement re-questionnée, revisitée et relativisée, cette distinction apporte néanmoins un éclairage sensé sur l'appréhension des différentes pratiques, ce qu'elles partagent en commun et la manière dont elles se divisent sur ces rapports au temps ou à l'espace. Ainsi que l'écrit Etienne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique :*

> La distinction proposée dès le XVIII siècle entre « arts de l'espace » et « arts du temps » néglige le fait que certains arts emploient aussi bien des dimensions spatiales que temporelles. On peut cependant noter la différence entre les arts dont l'œuvre existe simultanément en toutes ses parties (toutes les pierres d'un édifice existent à la fois), et ceux dont l'œuvre a une dimension de succession, ses éléments n'existant pas tous en acte simultanément. (…) On perçoit la courbe d'ensemble d'une mélodie, le dessin d'un geste ; le successif a donc son unité à travers le temps, la durée une involution en elle-même. Cela permet tous les effets d'enchaînements, de continuité, ou de rupture, de contraste[66].

Si la simultanéité est propre à l'espace et que la succession l'est au temps, il faut reconnaître que ces deux notions sont bien issues de conceptions proprement temporelles : simultanéité sous-entendant tout en même temps, et succession ; l'un après l'autre. Ce qui est particulièrement intéressant et nous y reviendrons en temps voulu, c'est que Souriau ne parle pas de la nature spatiale ou temporelle de l'art en lui-même mais bien de son *œuvre* (il ajoute plus tard l'enjeu de « l'unité » dans la succession ou la simultanéité). Malgré l'artificialité du découpage en « temps » et en « espace » (qui peut toujours être repris), la « succession » ou la « simultanéité » introduisent néanmoins une distinction fondée. Ainsi, bien que de nombreux auteurs se soient intéressés à la durée essentielle à l'appréciation d'une sculpture par le fait de ses trois dimensions, elle apparaît bien plutôt dans la simultanéité d'un objet dont on peut choisir d'observer l'un ou l'autre profil. Cela est impossible avec un objet temporel (et le terme d'objet est d'ailleurs problématique bien qu'il désigne

[66] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, entrée « Temps », PUF, Paris, 1990.

ici plutôt l'unité conceptuelle que l'on vise à décrire) comme la musique ou le théâtre qui se révèlent dans le déploiement de la succession, au sein d'une durée établie. Il est éclairant de distinguer, à travers les concepts spatio-temporels comme la simultanéité et la succession, une unité de l'œuvre qui soit plutôt constituée dans l'espace (une unité d'objet) ou plutôt dans le temps (une unité temporelle abstraite comme l'unité d'une œuvre musicale). Nous reviendrons sur la question de l'unité puisque c'est principalement ce que nous chercherons à trouver au sujet de l'installation. Avançons d'ores et déjà une hypothèse concernant l'installation : celle d'un art essentiellement spatial dont l'unité se construit pourtant dans la temporalité, d'un art de la simultanéité vécu dans la succession. Dans cette perspective, il est pertinent d'interroger en premier lieu les accointances de l'installation avec la sculpture. La sculpture nous concerne en effet à plusieurs égards : art de l'espace instaurant une temporalité par son caractère tridimensionnel, l'évolution de la sculpture, notamment dans la seconde moitié du vingtième siècle, porte en germes les problématiques spatiales de l'installation. Envisager une continuité de ces deux pratiques s'avère non seulement nécessaire d'un point de vue historique, mais également particulièrement éclairant.

Que l'on se concentre sur les enjeux artistiques de l'installation comme pratique, médium ou genre artistique spécifique ou sur les enjeux esthétiques de l'expérience voire, sur les enjeux phénoménologiques de la perception, il n'est pas de généalogie ou d'angle de conceptualisation de l'installation qui paraisse plus pertinente qu'une autre. C'est là probablement un des symptômes théoriques les plus flagrants concernant une étude historique et contextuelle, plus que philosophique, de l'installation. Faye Ran dégage ainsi deux types d'approche :

> Il a été possible d'identifier des occasions antérieures spécifiques où des formes similaires ont fait une apparition remarquée et significativement influente sous deux rubriques générales et utiles : l'art de l'installation en tant que sculpture élargie en termes de contextes, de sites et d'environnements, et l'installation en tant que théâtre élargi en termes d'interprètes, de performances et de public[67].

D'un côté on retrouve le lien consubstantiel de la structure à l'environnement, qui peut être analysé comme une continuité d'enjeux de la sculpture à l'architecture. De l'autre, on retrouve une approche centrée sur l'interaction et accentuant la théâtralité de l'installation comme scénographie, comme dispositif expérientiel qui correspondrait à au concept de l'intermédialité précédemment

[67] Texte original : « It was possible to draw upon specific antecedent occasions where similar forms have made a conscpicuous and significantly influential appearance under two broad and useful headings : Installation Art as Expanded Sculpture in terms of contexts, sites and environments, and Installation as Expanded Theater in terms of performer, performance, and public », Faye Ran, *op.cit.*, p.210.

dégagé. Notre choix méthodologique est de légitimer l'idée « d'éprouver » l'installation pour réussir à la « connaître » et, ce faisant, la focale sera celle de l'espace en partant de la sculpture dans son champ élargi, jusqu'à l'environnement. Anne Ring Petersen remarque dans cette optique que le qualificatif d' « installation » est apparu pour compenser ou substituer ce que la sculpture « nouvelle » des années soixante ne pouvait plus dire, ne pouvait plus supporter comme élargissement de ses propres caractéristiques : « Mon hypothèse selon laquelle le discours sur l'installation a émergé du discours sur la sculpture découle de l'observation que ce qui est aujourd'hui rétrospectivement catégorisé comme installation était, dans les années 1960 et 1970, souvent appelé sculpture[68] ». Réciproquement, l'historien de l'art Alex Potts renforce de son côté l'idée que l'installation fait face à des enjeux qui peuvent et doivent être compris dans une continuité diachronique et non en une rupture synchronique avec la sculpture :

> Le passage à l'installation n'a certainement pas entraîné une dissolution complète de l'objet sculptural, ni des structures de réponse distinctives suscitées par une sculpture traditionnelle. Il a plutôt entraîné l'abandon progressif de l'hypothèse prévalant dans une grande partie de l'esthétique sculpturale des XIXe et XXe siècles, selon laquelle l'objet d'art authentique doit être complètement autosuffisant, sa signification n'étant pas affectée par les circonstances de sa présentation.[69]

Que l'on envisage donc l'installation comme la fin d'une sculpture aux limites de ses caractéristiques propres ou comme sa continuité théorique, il ne fait nul doute que la sculpture se présente comme un pivot tant sur le plan théorique, pour considérer les enjeux d'une œuvre-objet s'ouvrant à l'espace et au temps, que sur le plan phénoménologique, pour envisager la place et l'expérience du spectateur dans une telle évolution de la sculpture elle-même.

---

[68] Texte original : « My assumption that installation discourse emerged from sculpture discourse stems from the observation that what is today retrospectively categorised as installation, was in the 1960's and '70s often referred to as sculpture », Anne Ring Petersen, *op.cit.,* p.59.

[69] Texte original : « The move to installation certainly has not resulted in a complete dissolution of the sculptural object, nor of the distinctive structures of response elicited by a traditional sculpture. Rather it has entailed a progressive abandonment of the assumption prevalent in much nineteenth – and twentieth-century sculptural aesthetics that the authentic art object has to be completely self-sufficient, its signifiance unaffected by the circumstances of its display », Alex Potts, « Installation and Sculpture », *Oxford Art Journal*, Vol.24, No. 2 (2001), Oxford University Press, p.7.

A) Une brève approche de la sculpture comme art et comme œuvre d'art : de l'unité de sens aux modalités de la perception.

L'histoire de la sculpture montre une émancipation du corps sculpté, de l'architecture auquel il s'adosse jusqu'au corps du spectateur avec lequel il partage la tridimensionnalité. D'abord frontale, définie par et dépendante de l'architecture, la sculpture a gagné, au fil des siècles, de nouvelles dimensions lui permettant de s'affirmer en plein à mesure que le vide autonomisait ses contours propres. De la frontalité qui la caractérisait, adossée à l'architecture et restreinte à l'angle unique du face à face, la sculpture s'est ouverte à la « facialité », lorsque les différentes faces ont pu mettre en évidence l'idée du mouvement, avant d'acquérir, avec le concept « d'axialité », une complète autonomie dans l'espace tridimensionnel. L'unité de la sculpture a ainsi été, des siècles durant, contenue spatialement à l'intérieur d'un bloc sculpté et distanciée du corps du spectateur par un socle, ultime reliquat d'architecture garantissant l'élévation stable de la sculpture et devenu, par extension, un moyen de monstration typique. Malgré l'autonomisation des formes sculpturales dans l'espace du spectateur, la sculpture figurative demeure marquée par une axialité frontale. Le concept de facialité éclaire ainsi une unité de *sens* de la sculpture (sa face) afin d'éviter que le caractère partiel de sa tridimensionnalité ne provoque une dissolution rendue confuse pour le spectateur. Adolf Von Hildebrand en 1913, dans un ouvrage consacré au *problème de la forme dans les arts plastiques*, pose les problématiques de la sculpture de la manière suivante :

> Le sculpteur donne ainsi indirectement forme à une impression visuelle ou à un phénomène visuel doté d'une unité de forme. (…) Tant que cette image ne lui apparaît pas unifiée, la forme réelle n'a pas encore atteint sa véritable unité car la vérité dernière de son unité réside précisément en ce que l'image ainsi constituée possède pleinement la puissance d'exprimer cette forme. C'est là le cœur du problème plastique chez le sculpteur[70].

La sculpture, bien qu'elle s'érige dans une tridimensionnalité essentielle à son appréhension, se conçoit dans une forme de *continuum* avec la peinture par le biais d'une « *image* unifée » de l'expression, de la représentation. Gérard Le Don étend ce principe de la facialité, de l'image unifiée à la sculpture monumentale qui, pourtant, complexifie la saisie d'une unité d'expression immédiate. Tout en plaçant la sculpture monumentale du côté de l'« édifice », Le Don affirme ainsi que « dans ce type de dispositif la face avant de la figure porte à elle seule la quasi-totalité de l'information

[70] Adolf Von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques [1913],* traduit de l'allemand par Eliane Beaufils, L'Harmattan, Paris, 2004, p.40-41.

concernant l'identité, le statut, le caractère, l'émotion, etc. du personnage représenté[71].» En ce sens, la monumentalité fonctionne comme une amplification des enjeux communs de la sculpture. A défaut de trouver des contre-exemples qui nuanceraient cette généralisation en interrogeant les questions d'échelles de la sculpture et du corps, on se satisfera, pour les besoins de notre propos, d'une cohésion des problématiques propres au médium sculptural. La sculpture est un art qui travaille sur la troisième dimension qu'elle partage avec le corps mobile du spectateur, multipliant conséquemment *les* points de vue et ce, malgré l'injonction de cohérence narrative concernant ses modalités de représentation[72]. La perception de la sculpture, irréductible à une face uniquement, ne s'accomplit que partiellement, dans la durée nécessaire à la découverte de ses multiples profils. C'est également ce que décèle le théoricien Carl Ludwig Fernow au sujet de la sculpture de Canova *Cupidon et Psyché* en mentionnant le fait qu'il n'est jamais possible de concevoir la totalité mythique de la représentation car le spectateur « cherche encore en vain un nouveau point de vue d'où voir les deux visages simultanément et où l'expression de tendresse converge[73]. » C'est précisément cette impossibilité à pouvoir faire coïncider l'expression de la figuration avec la troisième dimension, introduisant alors le caractère arbitraire du déplacement du spectateur autour de la sculpture mais aussi au plus près et au plus loin d'elle, qui fera dire à Baudelaire « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse[74] ».

La liberté du déplacement autour de la sculpture, qui permet simultanément d'insérer un écart entre la sculpture pensée par l'artiste et celle observée par le spectateur ainsi que de mettre en valeur le jeu des « plans » sous lesquels voir la sculpture, faire ou défaire le sens de sa figuration au sein de sa matière, nous invite à faire correspondre la sculpture et l'installation sur des points de plus en plus étroits. Non seulement la multiplicité des points de vue peut mener à ne jamais faire correspondre simultanément les indices de sa lisibilité en tant que forme et en tant qu'expression, mais s'approcher volontairement de la matière pour jouer avec les différents points de vue, les différents angles expressifs ou inexpressifs (si l'on se concentre par exemple sur les déserts de peau nue), révèle une modalité d'expérience résultant librement de cette tridimensionnalité. Si la sculpture reste dans le domaine de l'objet (artefactuel), physiquement délimité, l'intérêt à la perception visuelle du spectateur

---

[71] Gérard Le Don, *Voir la sculpture, essai sur le dispositif sculptural,* PUR, Rennes, 2018, p.52.
[72] Que nous retrouvons chez Lessing concernant l'expression de la sculpture qui doit être capable de figurer un instant opportun capturé dans la durée de la matière en s'appuyant sur la réussite de l'*Ajax Furieux* de Timomaque développée dans le *Laocoon,* trad. Courtin (1866), Hermann éditeurs des sciences et des arts, 1990, p.56.
[73] Texte original : « The viewer (…) still seeks in vain for a view from wich both figure's faces can be seen simultaneously and where the expression of tenderness will converge. » Carl L. Fernow, *Über den Bildhauer : Canova und dessen Werke*, passage traduit de l'allemand vers l'anglais par Alex Potts, « Installation and Sculpture », *art.cit.,* p.8.
[74] Charles Baudelaire, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », Curiosités esthétiques L'art romantique et autres œuvres critiques, *Salon de 1846*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1962, p. 188.

n'a fait que s'accroître au fil des siècles. Il ne s'agit pas uniquement d'une évolution des préoccupations artistiques mais aussi et surtout de regards théoriques renouvelés sur les façons de « voir » rétrospectivement la sculpture. Introduire une approche plus phénoménologique que formelle ou historique de la sculpture permet dès lors d'orienter avec plus de pertinence le tournant représenté par la sculpture minimaliste, berceau des enjeux qui nous intéresseront au sujet de l'installation et de son œuvre. Pour ce faire, nous pourrions interroger une autre manière de voir la sculpture et, par conséquent, de la concevoir (en sortant notamment des prismes historicistes ou formels). Deux conceptions de la sculpture retiennent à cette fin notre attention : celle d'Adolf von Hildebrand qui opère une distinction entre représentation *visuelle*, partiellement introduite précédemment, et représentation *de mouvement* et celle de Gérard Le Don qui envisage la sculpture du côté du « dispositif sculptural ». Si la position de ce dernier sur le dispositif sculptural est largement tributaire de la philosophie analytique, nous mobiliserons davantage les axes consacrés à la perception de la sculpture qui permettent de saisir certains traits communs avec Hildebrand, lequel, bien qu'il soit cité par Le Don, n'est pas pour autant central dans sa thèse. Nous assumons par conséquent des rapprochements et des infléchissements de leurs théories respectives dans la mesure où nous déplaçons volontiers les enjeux psycho-physiologiques vers des enjeux phénoménologiques, dans la perspective de mettre en tension l'unité de la sculpture et les modalités de sa perception.

Hildebrand tout d'abord introduit une réflexion sur la sculpture qui allie de façon judicieuse l'objet tridimensionnel et sa perception en rappelant le privilège de l'axe facial de la sculpture figurative et en posant le problème d'une réduction dommageable du caractère spatial de la sculpture de la manière suivante :

> Mais comment parler d'une différence de situation, si la sculpture n'est autorisée qu'à élever une figuration ronde dans un espace vide, au milieu d'une place, là où il ne devrait jamais y en avoir parce que toutes les directions y sont d'égale valeur, qu'il n'y a ni avant, ni arrière et que la situation y œuvre dans le sens le plus contraire possible à l'effet pictural de la sculpture. Le spectateur tourne en effet en rond autour de la statue et à quatre vues à en avaler, ce qui ne constitue un avantage que pour infiniment peu de statues et ne peut produire une jouissance qu'auprès des figures nues[75].

Cet extrait propose un regard original sur la sculpture de sorte qu'on pourrait se demander si la tridimensionnalité qui posait tant problème à Baudelaire car elle désagrégeait sans cesse l'intensité d'une émotion dans la multitude des points de vue n'était pas plutôt une méprise sur la manière de regarder une sculpture que la révélation d'une faille ontologique de la sculpture elle-même. Il y aurait

[75] Adolf Hildebrand, *op.cit*., p.99.

une sorte de contre-sens historique à envisager la tridimensionnalité comme étant le propre de la sculpture. L'issue se trouve dans cet « effet pictural de la sculpture » remarqué par Hildebrand. Cette conception postule un *continuum* des perceptions de la peinture à la sculpture, nous l'avons dit précédemment. Cela signifie que la sculpture peut, mais aussi et surtout, *doit* être regardée à partir de plans ou de ce qu'Hildebrand appelle un « champ de vision ». Il s'agirait donc simultanément d'apprendre à regarder une sculpture en alternant certains plans ou certains « champs de vision » et d'instaurer une autre conception de la sculpture dans laquelle la contradiction des points de vue n'existe pas puisque, dans les faits, ces points de vue successifs doivent être hiérarchisés. Certes la sculpture est par essence figée mais cela n'enlève en rien le fait que le regard est dynamique et que la perception est active. Il s'agit toujours, écrit Hildebrand, « de pouvoir recueillir une perception claire de la couche extérieure et de pouvoir lire toutes les formes particulières comme une progression d'avant en arrière vers la profondeur[76] ». La sculpture se décline en plans dont la profondeur est à éprouver d'abord par le regard, à la manière d'un tableau, puis par le corps lui-même, capable de faire cet aller-retour, de jouer avec les distances dans le respect d'un « champ de vision » qui ne perd pas de vue une « perception claire ». Ainsi, bien que la sculpture soit effectivement un médium spatial, les problématiques de simultanéité (tous les points de vue) et de succession (construire la progression de perception de la sculpture d'avant en arrière) sont consubstantielles à son appréhension physique, comme théorique.

Hildebrand permet d'insister sur l'idée que la sculpture, malgré sa tridimensionnalité et la temporalité du mouvement induite par ses différentes faces, est en réalité étroitement liée à des problématiques d'image (« l'effet pictural de la sculpture ») et de représentation unifiée. C'est ce qu'il caractérise par la représentation dite *visuelle*. Si le point de vue de l'observateur sur un objet donné avec un contexte et un arrière-fond « est à une distance telle que ses yeux ne contemplent plus l'objet selon un angle mais se dirigent parallèlement sur lui, alors il en reçoit une image d'ensemble, et cette image est en fait, quel que soit son effet plastique par ailleurs, purement bidimensionnelle[77]». A l'inverse, « si l'observateur s'approche de l'objet de telle sorte qu'il a besoin de placer et d'adapter ses yeux de manières diverses pour voir l'objet en question, alors le phénomène d'ensemble ne lui est plus donné d'un seul regard et il ne peut reconstituer cette image qu'avec des mouvements latéraux et diverses adaptations de ses yeux[78]». Dans cette seconde acception, corrélée à une distance rapprochée de l'objet et à la saillie éventuelle de ses particularités et détails, l'ensemble ne peut se

[76] *Ibid*., p.86.
[77] *Ibid*., p.35.
[78] *Ibid.*

produire *que* par des mouvements oculaires permettant de relier les parties. La représentation n'est dès lors plus visuelle mais *de mouvement*. L'image bidimensionnelle de la représentation figée, que l'on peut assimiler à la compréhension de l'expression, laisse place à une saisie dynamique de la sculpture. La principale différence à remarquer est qu'il existe d'un côté une activité de réception liée à une image *à distance*, et, de l'autre, une activité motrice qui est l'expérience de la sculpture dans sa troisième dimension. Hildebrand invite ainsi à élargir la compréhension de la sculpture dans une modalité plus subtile en insistant non seulement sur la *facialité* et en reliant cette perspective à la bidimensionnalité de l'image picturale, mais en introduisant également la troisième dimension à travers une perception dynamique des points de vue.

En ce qui concerne la deuxième conception originale de la sculpture, nous souhaitons introduire la pensée de Gérard Le Don qui propose quant à lui d'approfondir et d'assumer une approche phénoménologique de la pratique en la considérant explicitement comme un *volume* dans l'espace. Pour utiliser ses termes, il s'agit de penser la sculpture comme la « présence persistante d'une structure dispositionnelle statique dans son espace de locomotion[79] ». Le Don n'envisage pas la sculpture contemporaine en contradiction avec l'instantanéité du sens de sa figuration mais il s'intéresse plus spécifiquement à l'évolution de cette pratique du côté de la surface tridimensionnelle. Dans une extension de Hildebrand mais aussi dans une sorte de virage, il axe sa réflexion sur la sculpture en tant que forme que l'on se représente, mais plus encore, en tant que volume que l'on rencontre dans l'espace et qui renvoie à notre propre corporéité dynamique. Partant de cette approche plus phénoménologique de l'espace qui s'oppose à une position essentialiste sur la sculpture, il introduit la notion de « dispositif sculptural » ; notion qui manifeste plus clairement l'attention portée à l'interaction physique et sensible d'un corps percevant (le spectateur) et d'un volume. Il l'introduit en ces termes : « L'instabilité des contours, intérieurs et extérieurs, la superposition à distance des surfaces projetées et l'incomplétude d'aspect provoquée par l'occlusion sont donc, ensemble, définitoires du dispositif sculptural[80]. »

Pour Le Don : « Percevoir une sculpture, c'est percevoir un volume déployé dans l'espace, et le percevoir pleinement, c'est porter à la conscience une "structure interne"[81]. » La sculpture, qu'elle soit figurative ou abstraite n'en reste pas moins un volume tridimensionnel qui, contrairement à l'image fixe de la peinture par exemple, peut être investi par le mouvement, dans la pleine

[79] Gérard Le Don, *op.cit.*, p.44.
[80] *Ibid.*, p.43.
[81] *Ibid.*, p.104.

représentation de sa structure, au sens où le mouvement autour de la sculpture en dessine donc le relief dans l'espace. Si Hildebrandt envisageait la sculpture dans la continuité de la peinture, et à juste titre au regard de la facialité expressive décelée dans les problématiques de la représentation figurative, il a néanmoins introduit dans l'idée de la sculpture comme composition, le fait que ce soit bien le regard qui navigue selon la distance des points de vue constituant les différents plans de la sculpture. La tridimensionnalité n'était pas pour lui une contradiction de l'expressivité pour peu qu'on sache lire la sculpture dans ses reliefs. Le Don va quant à lui plus loin dans la conception tridimensionnelle de la sculpture puisque l'art contemporain a, notamment par les formes abstraites de la sculpture ou l'apparition du ready-made, renouvelé les problématiques du médium. En conséquence, pour Gérard Le Don, la sculpture n'est pas tant reliée aux enjeux de la peinture qu'à ceux de l'objet tout court :

> Entre l'objet banal ou naturel et le dispositif sculptural, la différence est perceptivement ténue, voire parfois inexistante, et le mieux est de considérer à la manière de Genette l'objet banal voire ignoble (la poubelle du parc) et l'œuvre de sculpture admirable (la *Pietà*) comme les deux extrêmes d'un même continuum, celui des objets tridimensionnels[82]

Plusieurs éléments en effet donnent raison à la conception d'un *continuum* entre l'objet banal et le dispositif sculptural. Tout d'abord l'ouverture de la sculpture à l'abstraction dans laquelle la relation ou le jugement de type esthétique ne peut plus s'appuyer sur l'évaluation ou le plaisir pris à la représentation figurative. Ensuite, car la sculpture a, au cours de ses évolutions, subit une renaissance de taille en abolissant l'élément du socle, caractéristique d'une mise à distance, piédestal empêchant de fait l'assimilation de l'objet sculpture en objet banal et quotidien.

Retenons pour conclure de la sculpture que sa relation à l'espace et au corps du spectateur est partagée entre la saisie d'une expressivité (quasi bidimensionnelle) et l'expérience d'une spatialité liée à la conscience d'entrer en interaction avec un volume, d'apprécier le déploiement de points de vue divers en fonction des déplacements qui vont d'un *rapprochement* (déplacement horizontal) à une découverte *autour* de la sculpture (déplacement circulaire). Les problématiques entre l'expressivité de la sculpture figurative et sa tridimensionnalité n'empêchent pas de dépasser les contradictions possibles, de porter un regard théorique différent sur ses qualités et de ne pas concevoir de « rupture » entre la sculpture figurative et abstraite. Il serait possible de concevoir un *continuum* de la peinture à la sculpture et de la sculpture à l'objet. En l'occurrence, les approches des auteurs choisis nous permettent d'intensifier l'intérêt pour les modalités de la perception au-delà de l'unité expressive de l'objet-sculpture. Cet intérêt théorique mais aussi pratique pour la perception sera autrement

[82] *Ibid.*, p. 175.

éprouvé dans un tournant plus phénoménologique avec le minimalisme qui ne fera qu'approfondir encore davantage la relation objet-espace-corps.

B) Du socle à l'espace du spectateur : la sculpture post-moderne.

Outre l'unité de sens qui concerne les sculptures figuratives et au sujet desquelles nous avons mis en exergue la problématique de l'articulation de l'expressivité (facialité) et de la tridimensionnalité, il y a également et, c'est ce qu'il nous intéresse d'éclairer à présent à la suite des propos de Gérard Le Don sur l'appréhension de la sculpture en tant que « dispositif sculptural », la question de l'unité physique que sacralise et délimite le socle. Ce dernier concoure à creuser une distance, il sépare le corps mobile du spectateur du corps inerte et figé de la sculpture surélevée. Bien que la sculpture coexiste dans le même espace que le spectateur, le socle garantit une fonction de « cadre » tout aussi manifeste que peut l'être le cadre de la peinture. La définition que donnait Louis Marin du cadre pictural vaut tout autant pour la sculpture : « Fragment d'espace, le cadre a une fonction essentielle ; ne relevant ni de l'espace du spectateur, ni de celui du tableau, il neutralise le monde ambiant ; grâce à lui, les rayons de l'œil sont enclos dans l'espace du tableau, focalisés par lui[83] » Dans cette perspective, se perdre en fonction des points de vue de la sculpture demande toujours un effort de projection, d'entrer dans l'espace-temps de la sculpture comme on se projetterait dans l'espace d'une toile car le corps de la sculpture demeure symboliquement séparé du corps du spectateur par cet élément du socle.

Il en va autrement de la sculpture contemporaine et de l'abandon progressif du socle, faisant irrémédiablement tomber la sculpture dans l'espace du spectateur. Comme le constate Fabien Faure dans sa collaboration à l'édition hors-série du magazine *Connaissance des arts* consacrée à l'installation de Richard Serra au Musée Bilbao :

> L'abandon du socle constitue la rupture la plus profonde dans l'histoire de la sculpture au XX siècle. Cette mutation n'affecte pas seulement la mise en espace mais l'idée même de sculpture, dépassant la question de la représentation ou de son rejet, celle des matériaux comme des procédures de production, pour toucher à l'expérience de l'œuvre (…). La suppression du socle marque l'effacement de toutes sortes de différenciations qualitatives qui permirent longtemps de conférer à la sculpture une spatialité et une temporalité propres en plaçant le spectateur en position d'extériorité et l'invitant à se projeter dans un modèle.

[83] Louis Marin, *Détruire la peinture* [1977], Flammarion, Paris, 1997, p. 45.

> Car, pour être célébrées, figures et formes idéales devraient être « ailleurs », ou du moins être perçues comme telle[84].

L'abandon du socle a ainsi fait fusionner les espaces-temps de l'œuvre et du spectateur, questionnant conséquemment la sacralité et l'autonomie de l'art dans une suspension du temps tenue jusque lors par la clôture symbolique du piédestal. La perte du socle a fait entrer la sculpture dans le temps qui s'écoule, celui de la marche et du mouvement vécus dans la présence et le présent. Le socle avait pour principale qualité de circonscrire un espace, rehaussant le corps sculpté. Si l'on s'en réfère à ce que dit Heidegger de l'espace dans ses *Remarques sur art-sculpture-espace*, « au sens grec, l'espace est vu à partir du corps ». Il y aurait donc un « ici » et un « là-bas » pensés à partir du corps car, pour reprendre les termes de Luc Richir « nous sommes dans un espace qui renvoie à notre propre corporéité[85] ». La perception de l'espace se faisant à partir de notre corps, la perte du socle fait donc entrer irrémédiablement la perception de la sculpture dans l'espace environnant que l'on qualifiera volontiers d'espace « sensible » (ici au sens de relatif au corps du spectateur et perçu directement par ses sens). En abolissant la séparation des espaces (de l'œuvre et du spectateur), la sculpture s'est affirmée dans une temporalité nouvelle, celle d'une œuvre qui conscientise le présent et la présence en un lieu « ici et maintenant ».

Si la sculpture moderne et contemporaine s'affirme dans le présent intensifié d'une communion des espaces de l'œuvre et du spectateur, deux remarques sont à prendre en considération. En premier lieu, il faut noter que ce changement qui a lieu dans la sculpture n'est pas isolé et témoigne, comme le fait remarquer Jean Lauxerois, d'un intérêt croissant de l'art « contemporain » pour le *live* de l'expérience[86] dans l'investissement de l'espace réel (celui partagé par l'œuvre et le spectateur) sur lequel nous reviendrons dans la seconde partie de notre thèse.

En second lieu, il faut également noter que si la perte du socle permet en effet de modifier l'appréhension de la sculpture en la faisant entrer dans l'espace « réel » du spectateur, celui dans lequel il se meut, elle n'abolit pas pour autant toute forme de clôture car, comme nous le verrons pareillement dans la seconde partie de la recherche, c'est au statut du lieu consacré et institutionnel qu'il revient dorénavant de garantir cette clôture en permettant aux sculptures-objets de demeurer des œuvres

---

[84] Fabien Faure, « The Matter of Time, la déambulation du regard », *Connaissance des arts*, Hors-série ; Musée Guggenheim Bilbao ; Richard Serra, The Matter of Time, 2006, p.18.
[85] Luc Richir, « le cercle divin de l'anarchie », *La part de l'oeil,* numéro 19, 2003-2004, la représentation de l'objet, paroles rapportées du colloque d'avril 2003 aux Musées Royaux de Bruxelles, p.88.
[86] Sur les enjeux temporels liés au qualificatif « contemporain » de l'art, voir Jean Lauxerois, *De l'art à l'œuvre (I). Petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, L'Harmatthan, Paris, 1999, p.35-43.

nécessitant une attention particulière. Autrement dit, le partage des espaces-temps se présente plus complexe dans les faits qu'une simple rencontre dans un espace considéré comme « réel ».

La perte du socle représente en conséquence un renouvellement des possibilités de la sculpture et un pas supplémentaire vers une littéralité de la pratique (tendre vers l'objectalité de la sculpture et s'imposer dans l'espace du spectateur). Plus encore, la fusion de l'espace de l'œuvre et de l'espace du spectateur remet également en question l'espace de l'atelier dans lequel est pensée et produite la sculpture et l'espace de l'exposition dans laquelle elle est par la suite exposée. Il ne s'agit plus de penser la sculpture comme une représentation mais comme un objet réel, comme une forme éprouvée physiquement et visuellement. Ce changement induit nécessairement une relation nouvelle de l'artiste à l'espace de l'atelier duquel émerge la sculpture. Ainsi que le rappelle Sébastien Gokalp au sujet de l'artiste Brancusi : « À partir des années 1920, l'atelier de Brancusi devient le lieu de présentation de son travail et une œuvre d'art en soi, un ensemble de relations spatiales entre objets qu'il remanie quotidiennement[87]. » Il ajoute qu'à la fin de sa vie, « Brancusi ne produit plus de sculptures, pour se concentrer sur leur seule relation au sein de l'atelier[88]».

Chez un artiste comme Brancusi, la sculpture invite véritablement à être perçue, dans les termes de Gérard Le Don, comme un « volume déployé dans l'espace » et comme un « dispositif sculptural ». Si rien ne relie, *a priori*, les sculptures entre elles au sens où elles pourraient toutes s'exposer de façon autonome, l'atelier de l'artiste[89] convie néanmoins à changer son regard. Les sculptures s'installent en effet dans cet espace (Figure *10*), moins en relation à l'espace particulier lui-même qu'en fonction de ce qu'il induit sur la perception des formes et des volumes entre eux, par la lumière changeante et les déplacements qui redessinent en continu les relations des volumes selon les plans. Paradoxalement, Brancusi est un sculpteur qui ouvre la voie à l'installation car il invite à considérer la *relation* plus que l'objet mais, si son atelier peut être considéré comme « une œuvre d'art en soi », cette notion d'œuvre ne serait pas tant utilisée pour parler de l'espace tel quel, crée par l'ensemble de ces sculptures, que par l'idée performative d'une installation continue. Néanmoins, Brancusi ne pense nullement son travail selon nous en termes d'installation dans l'espace comme ce peut être le cas par exemple d'un artiste comme Carl Andre. Nous connaissons la relation qui lie

[87] Sebastien Gokalp, « Brancusi et Andre, la forme et le lieu », contribution au catalogue d'exposition *Rodin, Brancusi, Carl Andre … Le socle*, (exposition présentée au MUba Eugène Leroy à Tourcoing d'octobre 2017 à janvier 2018) Éditions Invenit, Lille, 2017, p.86.
[88] *Ibid.*
[89] La réflexion s'appuie sur l'atelier reconstitué par Renzo Piano face au Centre Pompidou depuis 1997 et sur des photographies de l'atelier de l'artiste Impasse Ronsin dans le 15° arrondissement.

Brancusi à la photographie et cette affinité nous suggère de penser cette question de la relation des sculptures en termes de « plans », autrement dit : en termes d'images. C'est moins l'interaction réelle que nous pourrions avoir avec ces sculptures dans notre espace qui est impliqué du point de vue de l'expérience que l'interaction visuelle des volumes et des formes entre eux selon les plans construits par les points de vue.

De façon différente, la sculpture de l'artiste Carl Andre se déploie également en relation à l'espace mais cette fois, et nous y reviendrons plus longuement quand nous introduirons le minimalisme, c'est bien l'interaction avec l'espace particulier, autrement dit le lieu, qui est au cœurde son travail sculptural. Alors que l'espace d'atelier est devenu pour Brancusi un espace de mise en relation perpétuelle des œuvres entre elles, c'est au contraire l'espace de monstration qui initie, impulse et caractérise la sculpture de Carl Andre. Sebastien Gokalp affirme dans cette perspective que Carl Andre retourne la question du contexte dont s'est affranchi Brancusi en se concentrant sur son atelier comme espace de création et d'installation :

> Plutôt que de s'affranchir du lieu de présentation, il intègre dans l'œuvre la probable ubiquité. (…) Une part importante de l'œuvre de Andre consiste à interroger le lieu de présentation des sculptures. (…) Autrement dit, sa préoccupation n'est pas tant le modelé ni même la structure qui permet de construire l'intérieur de l'œuvre, mais son rapport à l'espace, au lieu de présentation.[90]

Si les sculptures de Brancusi et de Carl Andre gardent une relative autonomie au sens où leur identité en tant qu'œuvre, ne dépend pas fondamentalement de l'espace qui les entoure, la sculpture de Carl Andre présente et introduit néanmoins une ambivalence plus importante puisque la création des sculptures est à la fois marquée par le lieu de présentation mais qu'en même temps, chaque sculpture tend aussi à s'autonomiser afin d'avoir un impact similaire dans n'importe quel lieu. Carl Andre introduit à ce propos le syntagme paradoxal de la « sculpture comme lieu ». Cette expression relève du paradoxe car elle place l'accent sur l'ambivalence avancée précédemment à savoir que la sculpture s'ouvre effectivement pleinement à l'espace et ne prend son sens qu'à partir de lui, c'est-à-dire que la sculpture n'a aucune force d'œuvre dans l'espace de l'atelier contrairement aux sculptures de Brancusi, mais, dans le même temps, elle s'affirme elle-même comme un lieu, ce qui soutient, du point de vue logique, le paradoxe. Comment une sculpture peut-elle être un lieu si ce n'est par extension métaphorique ou expression poétique d'une impression ? Carl Andre nous semble ainsi, à

[90] Sebastien Gokalp, *op.cit.,* p.86.

l'image du minimalisme plus généralement, précurseur de l'installation puisqu'en effet, la sculpture, au-delà de s'ouvrir au lieu de son exposition, prétend devenir elle-même un « lieu » particulier. Toutefois, cette conception de la sculpture comme lieu ne peut pas s'appliquer selon nous à l'ensemble du travail sculptural de Carl Andre et elle est davantage justifiée par la prolifération et la répétition des modules géométriques qui forment, par leur disposition, un espace particulier. Les différents *squares* (*36 Copper Square* (1968) ou *144 Tin Square* (1978)) (Figure *11*), par exemple, s'expriment en opposition à la verticalité habituelle de la sculpture et présentent l'aspect paradoxal d'être traversables (de devenir ainsi un élément du lieu) tout en focalisant une attention sur leur présence en tant que surface concentrée (ça reste des sculptures, même si elles sont plates). En ce sens, et comme le fait remarquer Carl Andre lui-même au sujet de *144 Tin Square* : « on piétine une œuvre qui n'impose aucun point de vue privilégié, aucun axe, aucune hiérarchie ». Les *squares*, en gardant la densité matérielle d'un carré unique, renouvellent l'expérience et le discours sur la sculpture mais n'impactent pas nécessairement la question du lieu. En revanche, dans le procédé de répétition des cubes géométriques dans l'espace comme dans *Lament Children* (1976-1996) (Figure *12*), l'éclatement de la sculpture unique impose de considérer l'endroit de leur installation dans cet espace. L'éclatement de la sculpture coïncide avec l'ouverture au lieu d'exposition. Cette occupation de l'espace du spectateur ponctué de rectangles en ciment intensifie nécessairement, par le biais de la spatialisation des éléments multiples, la conscience de l'espace sans pour autant lui répondre dans ses particularités, c'est en cela que les sculptures de Carl Andre naissent du lieu mais en font advenir d'autres ailleurs.

Le paradoxe qui se fait jour par l'appréhension d'une « sculpture comme lieu » nous invite, par le biais de cette confrontation entre les *squares* et la prolifération de cubes dans l'espace (*Lament Children*), à interroger les frontières : sommes-nous encore dans le champ de la sculpture ? Pourquoi ne pas considérer que Carl Andre pratique l'installation sans en parler ni le conceptualiser explicitement ? Jusqu'où la sculpture est-elle encore conçue et perçue comme une sculpture ? Ne s'agit-il que d'un enjeu de désignation ou d'une extension de la pratique elle-même ? Si nous avions initialement la garantie que l'œuvre-sculpture s'identifiait dans un objet particulier, la prise en considération de sa disposition dans l'espace d'exposition ouvre des perspectives nouvelles qui préfigurent ouvertement l'installation. Il pourrait d'ailleurs être légitime de requalifier un certain nombre de sculpture en installation. En pensant au travail de Carl Andre, on perçoit les tensions entre la sculpture et l'installation : tantôt l'attention se concentre sur un objet, tantôt sur l'espace qui s'ouvre par la multiplicité des objets. Qu'il soit plus proche de la sculpture parfois et plus proche de l'installation à d'autres moments, Carl Andre permet d'intensifier la manière dont l'objet impacte

l'espace. Les diverses extensions de la sculpture conduisent à repenser ce qu'elle aurait en propre tant sa désignation recouvre des productions différentes. Ce sont ces extensions que Rosalind Krauss circonscrit comme étant un « champ élargi » de la sculpture. Elle écrit ainsi dans un article de 1979 :

> Au cours des dix dernières années, des choses plutôt surprenantes ont été qualifiées de sculpture : des couloirs étroits avec des écrans de télévision aux extrémités ; de grandes photographies documentant des randonnées à la campagne ; des miroirs placés à des angles étranges dans des pièces ordinaires ; des lignes temporaires découpées dans le sol du désert. Rien, semble-t-il, ne pourrait conférer à cet ensemble hétéroclite le droit de revendiquer ce que l'on pourrait appeler la catégorie de sculpture. A moins que l'on ne rende cette catégorie presque infiniment malléable[91].

Rosalind Krauss résume dans son article un passage de la sculpture vers l'installation qui s'est fait de façon complexe à travers une multitude de révolutions artistiques, (comme, en particulier, l'abstraction et la perte du socle) qui ont ouvert la voie à des préoccupations nouvelles du côté de la perception des formes, de la spatialisation des objets ou de la mobilité des points de vue. Elle note en ce sens que la sculpture des années 60-70, et, principalement la sculpture minimaliste, a introduit « une sorte d'absence ontologique[92] » de la pratique elle-même. En effet, à défaut de savoir ce qu'est la sculpture ou de la penser en tant que médium et dans la perspective que nous avons introduite avec Greenberg précédemment, elle apparaît selon Krauss en négatif du paysage et de l'architecture. Autrement dit : elle *est* ce qui n'est *ni* un paysage *ni* une architecture. Le « champ élargi » de la sculpture correspond en fait au double mouvement d'une ouverture de la sculpture à l'espace du spectateur et à la considération de cette expérience vécue du côté de la réception (et de ses potentialités perceptives, sensibles, herméneutiques). Cette évolution de la sculpture, qui oblige dorénavant à considérer l'espace de sa présentation et la manière dont elle est disposée dans celui-ci, engage les prémices concrètes de l'installation et pousse à approfondir ce qui permet, dans ces conditions de redéfinition et d'ouverture de la sculpture à un « champ élargi », de discerner cette dernière de l'installation.

---

[91] Texte original : « Over the last ten years rather suprising things have come to be called sculpture : narrow corridors with TV monitors at the ends ; large photographs documenting country hikes ; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms ; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable », Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October,* vol .8, Spring 1979, MIT Press, p.30.
[92] *Ibid.*, p.36.

Il faudrait en effet parvenir à cerner ce qui pourrait distinguer les relations à l'espace. Susanne Langer par exemple propose de confronter les notions de virtuel et de réel pour clarifier le type d'espace induit et produit par la sculpture :

> La peinture crée des plans de vision, ou « scènes » auxquelles nos yeux sont confrontés, sur une surface bidimensionnelle réelle ; la sculpture crée un « volume cinétique » virtuel à partir d'un matériau tridimensionnel réel, c'est-à-dire un volume réel ; l'architecture articule le « domaine ethnique », ou « lieu » virtuel, en traitant un lieu réel[93].

Ce que signifie en ces termes Susanne Langer, c'est que la sculpture, en tant que « volume cinétique » virtuel construit un espace qui lui est consubstantiel et qui est relié, du fait de sa virtualité, aux potentialités des mouvements de l'objet sculptural. Permettons nous d'approfondir la distinction que fait Langer entre le réel et le virtuel en déplaçant légèrement son propos. Il est manifeste, nous l'avons vu, que l'abstraction de la sculpture et la perte du socle dans l'histoire de ce médium ont pleinement réalisé sa tridimensionnalité : la sculpture a pu concrètement devenir un objet perçu *dans* l'espace réel du spectateur. Langer considère que l'espace de la sculpture est du côté de l'espace virtuel dans la mesure où nous projetons, à travers ce volume cinétique, les potentialités de ses déplacements *à partir de lui*. Nous spécifierions de notre côté que cette virtualité de l'espace est plutôt la condition de son appréhension en tant qu'œuvre. Ce qui différencie par exemple la sculpture de Brancusi de celle de Carl Andre c'est que, dans le premier cas, la désignation de la sculpture comme œuvre comprend la relation des volumes et des matériaux entre eux et en tant qu'ils forment un objet et, dans le second cas, cette désignation de l'œuvre de la sculpture s'ouvre (de façon très diverse si nous rappelons la distinction entre les *squares* et *Lament Child*) et prend en compte l'espace dans lequel elle est placée. Évidemment, ce postulat n'a pas valeur de généralité car les sculptures de Brancusi, de Rodin, de Michel Ange ou de Canova pourront toujours avoir un impact sur la perception immédiate de l'espace réel mais elles n'appellent pas d'espace virtuel pour exister pleinement en tant qu'œuvre. La *Colonne infinie* de Brancusi, bien qu'elle s'affirme, par sa monumentalité, dans une relation directe au paysage qu'elle nie par sa verticalité perpendiculaire à l'horizon, ne prend son sens, en tant que colonne « infinie », que par l'attention portée à la verticalité de la sculpture en tant que verticalité et non en tant qu'ouverture ou de relation directe à l'espace qui l'accueille. En conséquence, nous pouvons en effet parler d'espace *virtuel* dans la mesure où nous considérons théoriquement la

[93] Texte original : « Painting creates planes of vision, or "scene" confronting our eyes, on an actual, two-dimensional surface ; sculpture makes virtual "kinetic volume" out of actual three-dimensional material, i.e. actual volume ; architecture articulates the "ethnic domain," or virtual "place," by treatment of an actual place. », Susanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art,* Ed. Charles Scribner's Sons, New-York, 1953, p.109.

sculpture comme une sculpture non pas posée quelque part mais bien « installée ». L'endroit de son placement révèle d'elle l'intensité de sa présence à l'environnement qui l'entoure, lequel accède ainsi à une nouvelle valeur : l'espace virtuel latent de l'objet-sculpture considéré du point de vue théorique devient l'espace réel de notre expérience esthétique.

Illustrations :



Figure 10 : Atelier de Brancusi reconstitué par Renzo Piano face au Centre Pompidou en 1997, © Adagp, Paris. © Manuel Braun, 2015



Figure 11 : Carl Andre, *144 Tin Square* (144 carrés d'étain), 1975, 0,96 x 30,5 x 30,5 cm, Centre Pompidou, Paris, ©Adagp



Figure 12 : Carl Andre, *Lament of the Children*,, 1976-1996, vue de l'exposition, « Carl Andre : Sculpture as place, 1958-2010 », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, février 2017, photographie personnelle.

C) L'installation dans le champ élargi de la sculpture et la sculpture dans le champ restreint de l'installation

Le « champ élargi » de la sculpture désigné par Rosalind Krauss pour circonscrire des productions mettant à l'épreuve les limites de la sculpture et de ses caractéristiques sans s'affirmer pour autant comme des installations, doit être envisagé comme un état transitoire ou un entre-deux, *entre* la sculpture et l'installation. La perspective diachronique d'un *passage* (ou des *passages*) pour reprendre le titre d'un autre ouvrage[94] de Rosalind Krauss, nous fournit des outils utiles pour penser l'installation dans la perspective de sa qualité première qu'est l'espace et légitime de placer cette réflexion sur l'installation et la perte d'une unité de l'œuvre dans un héritage de la sculpture. En effet, le passage de la sculpture à l'installation par le biais de son champ élargi dessine également le passage de l'unité de l'œuvre identifiée dans l'objet et ses qualités à son élargissement à et dans l'espace. Le « champ élargi » conduit tout à la fois la sculpture vers l'installation mais aussi l'œuvre-objet vers l'œuvre-espace.

Ainsi, ce « champ élargi » de la sculpture peut être pensé comme le berceau conceptuel d'apparition artistique mais aussi théorique de l'installation, cependant, il faut réversiblement constater que l'omniprésence actuelle de l'installation éprouve en retour les limites de la sculpture elle-même. Si toute installation entretient une relation consubstantielle à l'espace, la sculpture nécessite quant à elle une attention plus spécifique à l'objet. Nous l'avons montré avec l'exemple des sculptures de Urs Fischer : qualifier des sculptures d'installation impacte le mode de perception et amoindrit la concentration du regard sur l'objet pour porter l'attention sur l'aspect plus diffus de l'espace dans sa globalité. Dans un mouvement inverse à celui qui, de la sculpture (élargie) nous permet de poser les jalons de l'installation, nous souhaitons repenser les qualités propres de la sculpture en réhabilitant ses possibilités immersives sans pour autant que cette immersion s'apparente aux dispositifs expérientiels de l'installation immersive. C'est ce que nous permet de penser Jonathan Chauveau, critique et commissaire, dans un article consacré à l'installation comme « sculpture immersive ». Pour Jonathan Chauveau, le constat initial (que nous partageons) est celui d'une mutation et d'une transformation des objets artistiques au fil des siècles qui impacte en retour notre relation à ces nouvelles formes d'art. Pour autant, cette mutation ne doit pas être analysée

[94] Nous faisons référence à l'ouvrage de Rosalind Krauss, Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Robert Smithson, 1997.

théoriquement dans la radicalité d'un changement de paradigme comme si nous étions face à une transformation totale de l'art qui nécessiterait de faire table rase du passé. Il pose la question suivante : « À quel titre une installation pourrait-elle prétendre échapper, perturber ou se situer hors de la situation artistique classique, celle du sujet percevant une œuvre d'art[95]? » Il se montre ainsi réfractaire à la négation de la relation sujet-objet y compris en ce qui concerne l'installation. La distinction ne s'effectue pas selon lui dans l'abolition et le rejet de cette relation mais dans le changement de modalité de ce rapport entre le sujet et l'objet qui ne serait plus frontal mais environnemental. Il écrit au sujet de l'installation :

> Il faudrait en fait commencer par créer une typologie définitionnelle des différents genres d'installation. Celle à laquelle nous voulons faire référence ici, et qui, selon nous, définit l'installation dans son sens le plus restreint mais aussi le plus exigeant, nous la désignons par le terme de « sculpture immersive » car nous pensons que celle-ci a plus à voir avec la pratique de la sculpture dans le sens d'un dépassement d'elle-même qu'avec tout ce que l'on désigne aujourd'hui par le terme d'installation. 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-mêmes à notre attention comme objets d'art autonome[96].

La sculpture que Jonathan Chauveau nomme « ostensible » (qui correspond à une acception traditionnelle de la sculpture), s'affirme dans son autonomie d'objet face au spectateur et peut s'étendre dans une forme « immersive », lorsqu'elle parvient à abolir, dans l'espace mental du spectateur, la conscience d'être face à un objet. Pour autant, le point d'honneur qu'il met à considérer l'installation comme une « sculpture immersive », c'est-à-dire dans la continuité de la sculpture elle-même, est corrélé à la nécessité de maintenir une relation du sujet à l'objet qui serait davantage renouvelée ou transformée que radicalement différente. L'article de Chauveau défend ainsi la notion de « sculpture immersive » en s'appuyant sur les réflexions de Peter Sloterdijk, lequel écrit à propos de l'installation :

> L'installation se révèle comme l'instrument le plus puissant dont dispose l'art contemporain pour placer des situations d'encastrement en tant que telles dans l'espace d'observation – […]. L'estime que l'on porte traditionnellement à l'image, comprise comme une invitation à l'entrée de l'observateur dans la situation représentée, ne peut plus actuellement […] être reprise que par l'installation. On ne surestime pas ce processus lorsqu'on le décrit comme un ébranlement des situations ordinaires de désignation. Alors que l'exposition d'art traditionnelle présentait avant tout des objets extraordinaires

[95] Jonathan Chauveau, « Sculpture immersive. Peter Sloterdijk et l'art de l'installation », *Rue Descartes*, 2011/1 (n° 71), p. 15-23. En ligne : 10.3917/rdes.071.0015. URL : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2011-1-page-15.htm
[96] *Ibid.*

> encadrés ou déposés sur un piédestal, l'installation présente à la fois l'encastré et l'encastrant : l'objet et son lieu sont présentés dans le même geste d'empoignement. L'installation crée ainsi une situation qui ne peut être perçue que par l'entrée de l'observateur dans l'encastrant et *eo ipso* par la dissolution du cadre et le nivellement du piédestal. Le désencadrement de l'œuvre invite le visiteur à abandonner l'observation et à plonger dans la situation[97].

La particularité du positionnement de Sloterdijk est de mettre en évidence l'idée d'un enchevêtrement plus que d'un éclatement : l'installation est caractérisée par l'enchevêtrement de l'œuvre et de son lieu de monstration, autrement dit, de sa modalité de présentation. Sloterdijk se place dans une conception de l'installation qui se construit en regard d'un art considéré comme traditionnel, contenu dans un objet, encadré, exposé frontalement et séparé physiquement du spectateur. Il souligne ainsi, rejoignant la position de Claire Bishop, un double mouvement qui consiste à la fois à faire dépendre l'œuvre de son lieu « d'encastrement » et, simultanément, à permettre à l'œuvre d'exister en tant que telle parce que le spectateur impliqué sera en mesure de saisir cette situation d'encastrement. Cet « ébranlement des situations ordinaires de désignation » justifie notre intérêt même pour l'installation : l'œuvre d'art s'est déplacée, la désignation portée à l'objet en lui-même est insuffisante.

Avant d'approfondir ce changement de la désignation et de la situation « ordinaires » de l'œuvre et de la relation qu'entretient le spectateur à celle-ci que nous introduirons plus spécifiquement avec le minimaliste, clarifions le terme de « sculpture immersive » proposée par Jonathan Chauveau. Le choix d'opter pour la « sculpture » plus que pour « l'installation » n'est pas anodin et se révèle même symptomatique. En effet, ce choix est symptomatique d'un usage trop important et flou du terme d'installation (comme il l'a remarqué) mais cela ne peut pas être suffisant pour le contourner et pour choisir de maintenir le terme de « sculpture » qui, en tant que médium spécifique porte un héritage important. Le constat partagé d'une confusion inhérente à l'éclatement des usages de l'installation nous a, de notre côté, mené à constituer nos deux pôles : de l'objet spatialisé à l'espace transformé. Plus encore, partageant également la considération d'usages multiples et contraires admis par la désignation, nous avons redoublé cette distinction d'un intérêt porté à un « sens fort » de l'installation, c'est-à-dire à sa désignation et à sa qualification admise ou pressentie comme un médium et non comme une constellation, une addition d'éléments hétérogènes

[97] Peter Sloterdijk, Chapitre II : « *Indoors* Architectures de l'écume », *Sphères III, Écumes,* traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Édition Libella Maren Sell, Paris, 2004, p. 463–469.

scellés sous cette appellation pour en garantir une unité ou une cohérence minimale : cela constituait le « sens faible » de l'installation.

Notre hypothèse est que la « sculpture immersive » qu'introduit Jonathan Chauveau est moins liée à une continuité concrète des enjeux du médium de la sculpture qu'à l'ambition de maintenir une conception objective de l'œuvre d'art (qui serait extérieure à soi) tout en mettant en exergue et en intensifiant, par l'ajout du qualificatif « immersif », l'expérience du sujet et, plus particulièrement, le fait qu'il puisse perdre momentanément la conscience et l'idée d'être *face* à une œuvre séparée physiquement de lui. Ce qui intéresse Chauveau, c'est le moment où l'illusion de l'immersion dans une installation produit une indistinction entre ce qui ressort de l'art et ce qui lui serait extérieur. Un des exemples sur lequel il s'appuie pour rendre compte des caractéristiques essentielles de la sculpture immersive est la proposition *Loop* (Figure 13) de l'artiste Roman Ondak exposée à la Biennale de Venise en 2009 pour représenter le Pavillon Slovaque et couronnée du Lion d'Or. Dans cette installation, l'artiste avait choisi de recréer à l'identique, à l'intérieur du pavillon, le chemin parsemé d'arbustes qui y menait depuis l'extérieur. Autrement dit, le spectateur, pour accéder à la visite du pavillon devait emprunter un chemin et, une fois à l'intérieur du pavillon, il pouvait s'étonner de n'y voir rien de plus que la continuité de ce chemin. Chauveau axe son analyse de l'œuvre en mettant en évidence, par le biais du titre lui-même qui fait référence à la boucle, la prise de conscience progressive du spectateur qui vient donner une valeur esthétique à ce qu'il considère dorénavant comme une œuvre d'art, en faisant changer le statut de la végétation qui l'entoure. Le décor naturel, tant qu'il était à l'extérieur du pavillon, n'avait aucune prétention esthétique : il y a donc eu un passage du non-art à l'art qui s'est fait progressivement et c'est cette progression que permet l'installation contrairement à la frontalité de l'objet encadré. Ainsi, c'est la boucle mentale « non-art/art/non-art », « naturel/artificiel/naturel », « sauvage/construit/sauvage » auquel est « inévitablement contraint toute personne immergée dans l'installation de l'artiste slovaque[98] » qui correspond, pour Chauveau, à la « sculpture immersive ». L'usage privilégié de « sculpture » pour parler de cette installation rencontre la perspective du « champ élargi » de la sculpture, en un sens différent du champ formel introduit par Rosalind Kraus mais qui n'en reste pas moins aussi et de manière littérale un champ élargi. Mais cet élargissement de la sculpture induit en retour selon nous un « champ restreint » de l'installation. Le qualificatif « immersif » apposé à la notion de sculpture est utilisé pour évoquer d'abord et avant tout l'opérativité esthétique de cette installation de Ondak qui oscille entre illusion dans la fusion, et compréhension de l'œuvre, dans la mise à distance et la conscience d'être pris soi-

[98] Jonathan Chauveau, *art.cit.*

même à l'intérieur et de faire partie de l'appréciation esthétique de l'œuvre. Par ailleurs, nous reviendrons ultérieurement sur ces mouvements (fusion et représentation) liés à la temporalité propre de l'expérience esthétique de l'installation.

Bien qu'il ne soit pas certain que la notion de sculpture immersive puisse supplanter celle d'installation, tout du moins, qu'il pourrait sembler contradictoire de pouvoir osciller comme le fait le critique entre les notions d'installation et de sculpture en faisant entrer la première dans une catégorie de la seconde et la seconde comme une manière de considérer la première, il faut reconnaître à ce prisme spécifique de l'installation une certaine qualité d'attention qui est portée à la relation entre le sujet et l'objet, entre le spectateur et l'œuvre d'art. Le terme de sculpture lui permet ainsi de ne pas tomber dans l'idée d'un état gazeux de l'art (Michaud) où l'œuvre aurait disparue ou serait si vaporeuse qu'elle n'aurait pas la consistance d'un objet dont on fait l'expérience. Le terme d'immersion vient quant à lui offrir une dimension d'ouverture englobante à la désignation de l'œuvre qui en passe, en premier lieu, par l'impossibilité à pouvoir signifier ce qui ce qui est objectif, ce qui constitue l'œuvre et qu'il faudrait donc envisager comme telle. L'immersion n'est pas la caractéristique de l'œuvre, elle désigne les possibilités nouvelles de la sculpture ouvertes par la présence d'un spectateur « plongé dans la situation » (Peter Sloterdijk). De notre côté, puisque la redéfinition de l'œuvre par la recherche de son unité est ce qui nous intéresse, nous estimons qu'il faut accepter d'abandonner l'objectivisme de l'œuvre en tant qu'objet car l'installation n'est pas la sculpture, mais nous aurons le temps de poser différemment les étapes qui nous mènent à articuler différemment le problème de l'objectivité de l'œuvre et de son ouverture à l'espace (et donc à l'expérience). En revanche, ces perspectives nous ont permis pour l'heure 1) d'accentuer encore davantage les accointances (et les passages) entre la sculpture et l'installation, 2) de poser encore plus précisément le problème de l'œuvre qui oscille entre l'objet et l'expérience du sujet et 3) la nécessaire attention aux différentes qualités de l'expérience *et* de l'objet *et* de l'espace *et* de sa propre situation.

Illustration :



Figure 13 : Roman Ondak, *Loop*, vue de l'exposition, Pavillon Slovaque, Biennale de Venise, 2009, ©Contemporaryartlibrary

2) L'objet dans l'espace : le tournant minimaliste

Introduire la minimalisme pour comprendre l'installation est un *topos* des écrits sur l'installation (entres autres ; J.Rebentisch, C.Bishop, E.Caldarola, A.R.Petersen). Mais ce rapprochement est particulièrement intéressant car il révèle non seulement des enjeux artistiques ontologiques de l'installation et de son rapport à l'espace mais aussi et surtout (pour nous), ce rapprochement met en exergue de façon importante la question de l'œuvre et de sa désignation. Le statut de la sculpture est interrogé et ses extensions deviennent un point de clivage subtil en fonction des artistes. Il est compliqué de concevoir le minimalisme comme un courant artistique homogène et établi tant chaque artiste-théoricien en propose une approche singulière. Que le lecteur nous pardonne donc la généralité que nous nous permettons, pour des raisons de simplification, en usant du terme

générique de « minimalisme » ou de « sculpture minimaliste ». En passer par la sculpture minimaliste nous permettra de poser un double objectif pour appréhender les spécificités de l'installation et la question de l'œuvre, dans son sillage et héritage. D'un côté, les réflexions poussées par les artistes tels que Donald Judd et, plus particulièrement Robert Morris, ainsi que la critique réputée de Michael Fried, nous permettront d'approfondir l'idée que l'installation pourrait être investie comme un « médium » spécifique dans la mesure où elle serait bien conçue et travaillée intentionnellement en tant qu'œuvre spatiale, avec des enjeux propres. D'un autre côté, ces réflexions et les productions qui en découlent nous permettront d'appréhender de façon plus concrète une mise en crise de la notion d'œuvre puisqu'en prenant en considération, et de manière fondamentale, l'espace du spectateur, l'œuvre ne peut plus désigner uniquement l'objet-sculpture et s'ouvre également, par le biais de l'espace réel, au temps présent du spectateur. En d'autres termes, ce qu'introduit le minimalisme c'est une rupture avec 1) l'autonomie d'une œuvre contenue dans un objet 2) et qui serait perçue dans l'immédiateté.

A) modernisme et minimalisme : la peinture comme espace / la peinture comme objet dans l'espace

Comprendre ce qu'induit la négation de la peinture en tant qu'espace illusionniste permet de cerner ce que le minimalisme redéfinit conjointement de la relation de la sculpture à l'espace et de l'expérience esthétique d'une œuvre d'art. L'intérêt que Michael Fried[99] porte à la peinture moderniste le conduit à circonscrire avec précision les articulations et les passages d'un espace-temps de l'art à un autre. Si pour Michael Fried le minimalisme signe la dégradation d'une relation à l'art caractérisée par l'autonomie esthétique des œuvres, nous nous attacherons à nous servir de sa conceptualisation pour ouvrir la voie à l'installation. La critique de Michael Fried représente en effet et depuis les vingt dernières années, une des introductions théoriques les plus éclairantes à l'installation. Il utilisera lui-même le terme d'« installation », en 1987, à l'occasion d'une grande discussion organisée à la Dia Art Foundation[100], dans laquelle il revient sur son article « Art and

[99] Critique formulée dans l'article « Art and objecthood » publié en 1967 (en ligne : https://www.artforum.com/features/art-and-objecthood-211317/) que l'on retrouve traduit dans l'ouvrage *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine* publié en 2007.

[100] Michael Fried, « Theories of Art after Minimalism and Pop », Dia Art Foundation, *Discussions in contemporary culture,* Number One, Ed. by Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1987, p.55.

Objecthood », pour caractériser l'intensité de l'expérience théâtrale produite par les œuvres de Robert Morris ou de Carl Andre.

La critique de Michael Fried à l'encontre du minimalisme s'ancre tout d'abord dans une réflexion consacrée, entre autres, à la peinture de Frank Stella (*Frank Stella : forme et conviction*, 1967) lequel est souvent considéré comme un précurseur du minimalisme. La peinture de Stella est l'objet d'un conflit d'interprétations opposant Michael Fried à Donald Judd : pour le premier, Stella renouvelle l'illusionnisme pictural du modernisme alors que pour le second, son œuvre rompt avec le modernisme et inaugure la possibilité d'envisager la peinture comme un pur objet dans l'espace. La peinture de Stella est en effet caractérisée par un littéralisme[101] admis par les deux théoriciens : elle nie l'espace pictural illusionniste en introduisant l'espace physique du spectateur ; monochrome, symétrie et répétition apparaissent comme autant de manières de redéfinir la peinture dans une modalité exclusivement « optique » ou « ouverte » pour reprendre les termes qu'utilise Greenberg[102]. Toutefois, la littéralité formelle de la peinture de Stella, qui est accueillie comme une efficacité[103] par les minimalistes en ce qu'elle ouvre la voie de l'« objet », serait en fait contredite, pour Fried ,par une nouvelle forme d'illusionnisme optique. L'évolution de la peinture de Stella, et notamment sa peinture des années 65-67, tend, selon Fried, à mettre en tension la littéralité de la forme par un illusionnisme optique en jouant notamment sur les découpes, les inserts ou la relation des couleurs au sein d'une même toile. Il prend ainsi l'exemple des toiles Wolfeboro *III* (Figure 14), *Effingham III* ou de *Union III*, qu'il oppose aux œuvres antérieures[104], pour montrer comment l'illusionnisme optique opère un jeu de projections possibles, impactant directement la compréhension ambiguë de cette littéralité. Il écrit à ce propos :

> Tout se passe comme si la littéralité n'appartenait nullement au support sauf par coïncidence – une coïncidence, en l'occurrence, entre les limites des formes individuelles

[101] Les déclinaisons autour de la notion de littéralité sont directement issues de Fried qui parle tantôt d'art minimaliste et tantôt d'art littéraliste. Le principe étant que le minimalisme est un art tourné exclusivement vers la forme littérale de l'objet. L'objet ne renvoie pas à autre chose qu'à sa propre forme perçue, autrement dit, « il est ce qu'il est ».

[102] Clément Greenberg, « Modernist painting », 1960.

[103] Nous utilisons ici le terme d'« efficacité » en référence directe à l'unité immédiate qui ressort de l'expérience des œuvres minimalistes, telle qu'elle est recherchée par Donald Judd. Ainsi écrit-il lui-même au sujet des toiles de Stella qu'elles « présentent plusieurs caractéristiques essentielles des œuvres en trois dimensions. Les contours de l'œuvre et les lignes qu'on y voit sont en accord. Nulle part les rayures ne sont des éléments distincts. La surface, quoiqu'elle reste parallèle au plan du mur, s'en écarte plus qu'à l'habitude. Dans la mesure où la surface est exceptionnellement unifiée, et n'implique que peu ou pas d'espace, le plan parallèle devient inhabituellement distinct. Une peinture n'est pas une image. Les formes, l'unité, la projection, l'ordre et la couleur sont spécifiques, agressifs, puissants » Donald Judd, *Ecrits* 1963-1990, traduit de l'anglais par Annie Perez, Galerie Lelong, Paris,1991, p.15.

[104] Il introduit l'opposition en ces termes : « La nouvelle peinture de Stella se sépare donc des tableaux à bandes sur deux points – elle refuse de prendre acte de la forme littérale et recourt à l'illusion –, ce qui devrait la rendre peu au goût de la sensibilité littéraliste. » Michael Fried, « Frank Stella : forme et conviction (1967) », *Contre la théâtralité.op.cit.*, p.92.

> qui constituent le tableau et les bordures concrètes du support (…) La manière dont la littéralité se dissocie du support est étroitement liée à un autre aspect de la récente peinture de Stella, à savoir son extraordinaire capacité à créer l'illusion selon des modalités purement visuelles[105].

Alors que pour Donald Judd, la peinture de Stella, s'affirmant comme une entité de couleurs et de lignes, intensifie une relation à l'espace du spectateur, pour Michael Fried, à l'inverse, il importe catégoriquement de dissocier la littéralité identifiée dans la simplicité des formes et des couleurs sur la toile, de ce que dégage la toile en elle-même et qui ne dépend pas de son contenu mais plutôt des effets ou des impressions qu'elle provoque. L'impression que dégage la toile n'est pas fondamentalement reliée à la littéralité, elle vient d'un effet proprement pictural et visuel. On décèle dans cette opposition au sujet de la littéralité, l'amorce des problématiques quant à la conception et à la caractérisation de l'espace qui oppose le modernisme défendu par Fried et le minimalisme. La littéralité de la peinture de Stella, que Fried rapproche lui-même de la sculpture n'est pas entreprise de la même façon, pour Fried, l'attention est portée à la toile en tant que support (l'espace est celui qu'ouvre la toile à partir d'elle-même) et pour Judd, l'attention est portée à la toile en tant que surface et dévoile la possibilité d'une tautologie picturale. Dans le premier cas la toile provoque un effet et appelle la virtualité d'un espace qu'elle ouvre par sa forme, dans l'autre, elle est perçue comme un objet dans l'espace, elle le ponctue comme forme géométrique et non comme une peinture.

Cette différence de compréhension de l'œuvre de Stella qui oppose Michael Fried à Donald Judd présente le symptôme de conceptions moderniste et minimaliste de la peinture qui s'entremêlent tout en s'opposant. Comme le rappelle Anaël Lejeune, pour Michael Fried et dans la continuité des préceptes de Clément Greenberg sur le médium : « La qualité d'une œuvre d'art moderniste résidait dans sa complétude formelle par laquelle son sens ou sa signification serait rendu immanent à elle-même, assurant ainsi sa parfaite autonomie[106]. » Nous pouvons approfondir cette idée en repartant des propos que tient Fried lui-même à ce sujet :

> Tout se passe comme si notre expérience des œuvres modernistes *n'avait aucune durée*, non pas parce qu'un tableau de Noland ou d'Olitski ou une sculpture de David Smith ou de Caro s'offrent à une saisie immédiate, mais parce qu'*à chaque instant l'œuvre elle-même est pleinement manifeste* (…) C'est cette *présenteté* continue et entière, qui relève, pour ainsi dire, d'une autocréation perpétuelle, que nous appréhendons comme une espèce d'*instantanéité* : si seulement nous pouvions être infiniment clairvoyants, un seul instant,

---

[105] Michael Fried, « Frank Stella : forme et conviction (1967)*, »* *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais (états-unis) par Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, nrf essais, Paris, 2007, p,90

[106] Anaël Lejeune, *Perspective et géométral. Problématisation de la sculpture aux Etats-Unis (1966-1973*), Les Presses du réel, Dijon, 2015, p.33.

> infiniment bref, suffirait à nous permettre de tout voir, d'appréhender l'œuvre dans toute sa profondeur et sa plénitude, d'en être à jamais convaincus. (Notons ici que si le concept d'intérêt implique la temporalité, c'est, à la différence du concept de conviction, sous la forme d'une attention continûment tendue vers l'objet) [107].

Ce paragraphe invite à considérer, dans la continuité de notre propos sur la sculpture, la question non plus spatiale mais bien temporelle de la sculpture ou de la peinture, ou plutôt de la permanence de l'œuvre en elle-même. Fried distingue ici le temps de l'expérience qui ne se limite pas à l'instantanéité de la découverte ou du seul point de vue fixe sur une œuvre, de la temporalité transcendante inhérente à l'œuvre d'art en général. La conviction dont il parle présente ainsi, et paradoxalement, l'idée d'une ouverture et d'une fermeture de la relation à l'œuvre moderniste. C'est une ouverture au sens où la rencontre avec l'œuvre « à chaque instant (…) pleinement manifeste » opère et emporte l'adhésion esthétique du sujet mais c'est également une conception de la relation esthétique qui induit une fermeture au sens où il conçoit le principe d'une œuvre toujours identique à elle-même, c'est-à-dire, dans la puissance qu'induit sa propre unité de forme. On retrouve à cet endroit la sensibilité théorique qui anime Fried, dans la lignée et le dépassement de Greenberg, au sujet du médium et de l'œuvre d'art. On pourrait considérer, dans cette perspective, que l'art moderniste post-expressionniste atteint son apogée dans la mesure où, comme nous l'avons montré précédemment, la peinture consent au dépassement de ses propres limites matérielles en redéfinissant sa littéralité (la forme du support) dans le jeu complexe d'un illusionnisme optique (la forme dépeinte). Anaël Lejeune explicite cette idée :

> Tout se passe alors pour Fried comme si cette autonomie caractéristique de toute œuvre moderniste – dont le sens et la présence ne trouvent leur origine qu'en elle-même « déterminait une *continuité* entre l'intériorité et l'extériorité capable de constituer l'œuvre comme une continuité à soi, comme une sorte d'« en soi » [108].

Cette idée d'une œuvre « en soi », qui serait à même d'opérer cette « continuité entre l'intériorité et l'extériorité », est à entendre selon nous dans une conception ontologique duale de l'œuvre marquée par cette ouverture nécessaire à la perception dynamique du spectateur, capable de sentir et consentir au sens contenu dans la matière sculpturale ou picturale et à accéder ainsi à sa dimension d'œuvre d'art et, réversiblement, marquée également par cette fermeture caractéristique de l'unité d'une œuvre qui tire son intensité de ses qualités propres. Sa présence continûment et « pleinement manifeste » apparaît comme une révélation de ses qualités esthétiques et d'une rencontre

---

[107] Michael Fried, « Art et objectité (1967)», *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais (états-unis) par Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, nrf essais, Paris, 2007, pp. 138-139.
[108] Anaël Lejeune, *op.cit.*, p.35.

capable d'affecter la sensibilité d'un spectateur par des moyens propres à l'art. Nous ignorons volontairement le terme d'« autonomie » introduit par Lejeune, qui n'est pas explicitement avancé par Michael Fried dans son texte, mais qui est toutefois caractéristique des enjeux qui ont bouleversé la théorie de l'art dans la période menant du modernisme au post-modernisme et qui touchent l'installation. Par « autonomie » il faut comprendre une conception (postkantienne) de l'art comme sphère autonome, animée par ses propres préoccupations plastiques et s'érigeant bien souvent comme une vision normative et sacrée de l'art. Nous reviendrons sur cette définition et les problèmes d'une telle conception, pour l'heure, retenons que Michael Fried, à travers les textes fondateurs du recueil *Contre la théâtralité* défend, en effet, l'idée que l'art ne peut exister pleinement que par ses propres moyens. L'œuvre produite ne peut pas être un prétexte ou un moyen, elle est une fin en soi et ce qu'elle expose permet d'alimenter et d'augmenter l'art lui-même.

À travers ces considérations sur le modernisme Fried tend à montrer que l'abolition du cadre, qu'il soit physique ou symbolique, au profit de la littéralité du support fait basculer la peinture dans des enjeux spatiaux phénoménologiques, relevant de la corporéité et de la perception du spectateur. Pour autant, l'équilibre trouvé dans ces peintures ou ces sculptures relève d'un dépassement et d'un renouvellement fragile des enjeux des médiums mais c'est un subtil équilibre qui, d'une certaine façon, est si subtil qu'il pourrait sembler n'être garanti que par une sensibilité aiguisée de la perception elle-même. Fried reconnaît en ce sens des cas limites de ce « champ élargi » du médium nommé par Krauss et qui peut être compris comme l'endroit où le médium et ses enjeux (techniques, matériels et intellectuels) sont transcendés, en attente d'être adoubés comme un nouveau paradigme de pureté ou, à l'inverse, d'être rejetés du fait d'un éloignement trop radical ou d'un risque d'éclatement du médium. Au sujet de la sculpture *Prairie* de Caro (Figure *15* et Figure *16*) Fried remarque que l'artiste « semble, par ailleurs, avoir été confronté au risque d'une trop grande ouverture de *Prairie*, ou du moins au risque que l'œil se détourne de la pièce elle-même pour embrasser l'espace environnant, auquel cas la sculpture frapperait moins par son ouverture que par son insuffisance.[109] » Ce que démontre Fried, c'est que la sculpture de Caro se risque à détruire l'intensité et la force qu'elle peut dégager dans son unité en tant que sculpture. La réussite artistique et esthétique de cette sculpture (l'expérience de sa matérialité littérale, la projection anthropomorphique possible de sa forme ou l'appréciation de sa relation à l'espace) ne tient qu'à un élément : un « rectangle de métal qui soutient le quatrième tube [110]». Cet exemple permet à Fried de construire une relation précisément

[109] Michael Fried, « Anthony Caro (1967-68) », *Contre la théâtralité, op.cit.,* p.108.
[110] *Ibid.*

phénoménologique à la sculpture car il confirme la possibilité que la perception puisse donner plus d'information que la connaissance elle-même, autrement dit : que l'acuité des sens, capables de saisir cet équilibre entre les vides, les pleins, les formes, les matières etc., est ce par quoi passe la conviction de l'œuvre, son adhésion esthétique. Ce passage montre également combien cet équilibre entre ouverture et suffisance de l'œuvre en elle-même et pour elle-même est complexe à aborder. Nous verrons que sur cette problématique d'une ouverture maîtrisée de l'œuvre à l'environnement qui lui permet de garder une intensité en tant qu'unité, relie de façon inattendue (eu égard à l'expression de sensibilités opposées) Fried à Judd et Morris.

Si Michael Fried défend la conception d'un art à la lisière fragile, qui borde d'un côté l'acmé des enjeux plastiques formels (et par extension théoriques) du médium et, de l'autre, sa dissolution vers l'insignifiance et l'anecdotique, sa conception de l'œuvre d'art requiert quant-à-elle une compréhension plus classique de la transcendance et de l'atemporalité. De ce fait, nous soutenons l'idée que la critique que fait Fried du minimalisme, par opposition à son éloge du modernisme post-expressionniste, est moins une critique de ce que le minimalisme nie et détruit de l'intensité artistique des œuvres modernistes que la crainte dissimulée (et pourtant justifiée), que ce courant déplace la question de l'œuvre *ailleurs* que dans les qualités de l'artefact lui-même. Juliane Rebentisch remarque de son côté que la défense construite par Fried de l'art moderne et, notamment à travers les pages consacrées à l'analyse des effets provoqués par les sculptures de Caro, rappelle certains traits fondamentaux de l'idéologie du symbole romantique de l'art que reprend et critique de façon polémique Benjamin dans *L'origine du drame baroque allemand*. Elle les établit comme suit :

> Il y a, premièrement, l'"instant mystique" comme mode temporel de l'expérience avec le symbole ; deuxièmement, l'idée que les éléments individuels d'une œuvre d'art, par la puissance de leur cohésion, se transcendent immédiatement pour se référer à quelque chose de plus élevé ; Troisièmement, l'unité essentielle, voire l'identité, conçue comme une coïncidence ici et maintenant, de l'apparence et de l'idée, de la forme et du sens ; et quatrièmement, l'idée de l'inépuisabilité de la signification symbolique. Enfin, la devise presque théologique de "Art and Objecthood", qui relie la "création perpétuelle de soi" de l'art autonome à la création divine, s'inscrit également dans ce schéma[111]

Pour Rebentisch, Fried entretient avec l'art une relation éminemment symbolique qui implique de concevoir un sens, incarné dans la matière, mais séparé de celle-ci car la transcendant. C'est la

[111] Texte original : « There is, first, the "mystical instant" as the temporal mode of the experience with the symbol ; second, the idea that the individual elements of a work of art, by the power of their cohesion, immediately transcenda themselves to refer to something higher ; third, so posited, the essential unity and indeed identity, conceived as coincidence here and now, of appearance and idea, of form and meaning ; and fourth, the idea of the inexhaustibility of symbolic meaning ; Last but not least, the almost theological motto of "Art and Objecthood", which conntects

« profondeur et la plénitude du sens symbolique » que défend Fried qui l'éloigne de la position positiviste qui « persiste tautologiquement dans la littéralité de ses objets. [112]» Cette idéologie du symbole que prête Rebentisch à Fried la mène à formuler, soit par extension de Fried, soit par lien de cause à effet, que la relation concrète à l'objet matériel est, dans cette conception de l'œuvre d'art, totalement niée car ce qui donne à l'œuvre sa dimension symbolique, c'est le sens qui en émane. L'objet matériel est donc amené, dans ces circonstances, à faire signe, constamment, vers un sens qui le dépasse. Nous suivons Rebentisch dans l'idée que Fried défend une conception de l'œuvre transcendante, en revanche, le rapprochement avec l'idéologie du symbole qui définit son positionnement nous semble trop spéculatif. Nous jugeons du moins l'opposition entre le positivisme littéraliste et le symbolisme de Fried trop tranché. Au contraire, il nous semble que Fried montre combien les œuvres de Caro ou de Stella sont pour lui profondément réussies en ce qu'elles jouent *justement* sur cette possibilité de nier la littéralité par l'illusion possible. De même, la littéralité prônée par le minimalisme est problématique au sens où sa concrétude est, du point de vue de l'espace et du temps, ambivalente. Nous avancions à ce sujet la notion d'espace « virtuel » énoncée par Susanne Langer et que nous avons admis quant à nous comme l'espace concret (du spectateur) induit abstraitement par l'œuvre, c'est à dire : une conception théorique de l'espace. Nous y opposions l'espace réel qui est l'espace impliqué dans l'expérience directe des œuvres. En ce sens et, nous y reviendrons par la suite en entrant plus précisément dans les théories minimalistes, les enjeux de la matérialité concrète des objets et de la dimension transcendante ou idéale de l'espace nous paraissent en fait complémentaires plus que radicalement opposées. L'objet littéral minimaliste ne peut exister comme œuvre d'art sans que l'expérience de la perception et les limites de l'objet, qu'exprime significativement Fried au sujet de l'ouverture structurelle de *Prairie* de Caro, n'aient été éprouvées comme une véritable et constante tension.

autonomous art's "perpetual creation of itself" to divine creation, also fits into this schema. », Julianne Rebentisch, *op.cit*, p.43.

[112] Texte original : « While Fried's conception of art aims at the transcendence of the literal in the "depth and fullness" of symbolic meaning, the positivist position tautologically persists in the literalness of its objects. », *Ibid.*, p.50.

Illustrations :



Figure 14 : Frank Stella, *Wolfeboro III*, 1967, 408,3 x 253,3 cm, Seattle Museum, ©Jueqian Fang

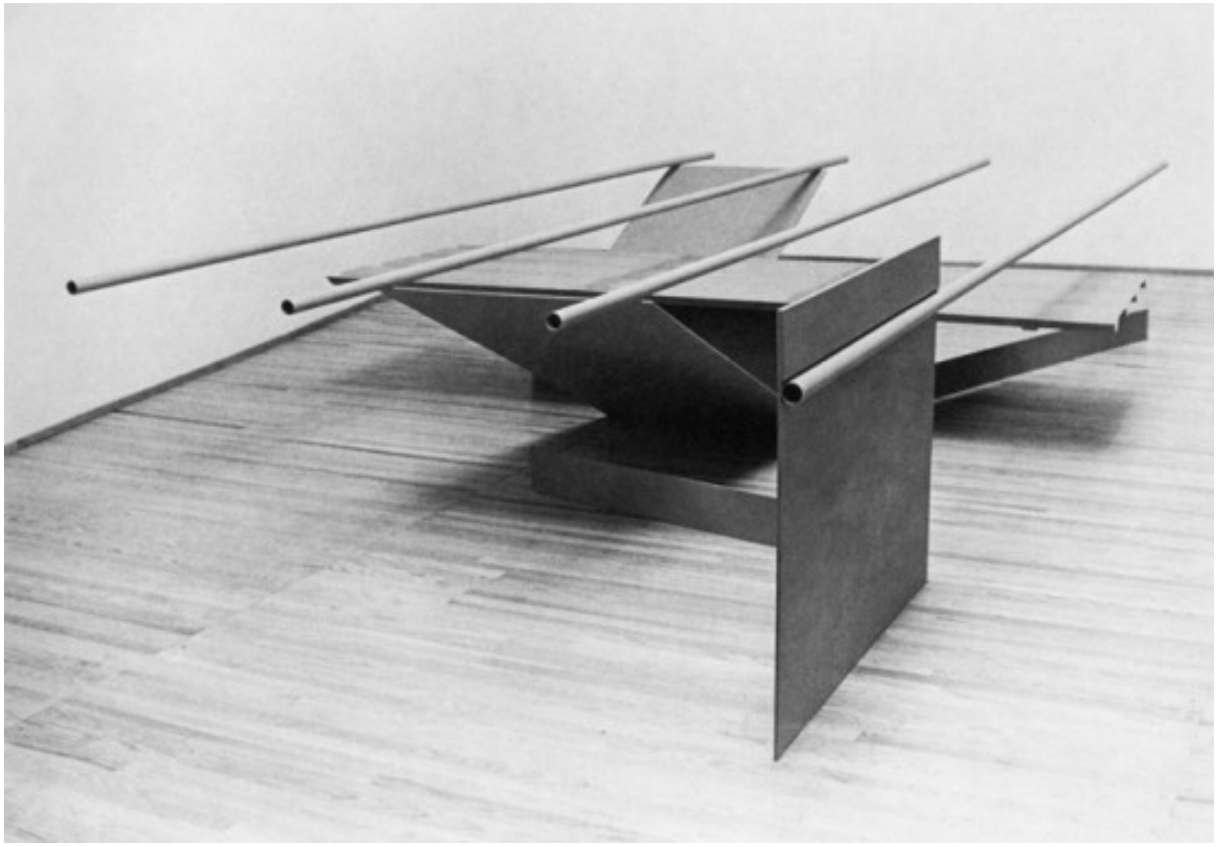


Figure 15 : Anthony Caro, *Prairie*, 1967, painted steel, © Barford Sculptures

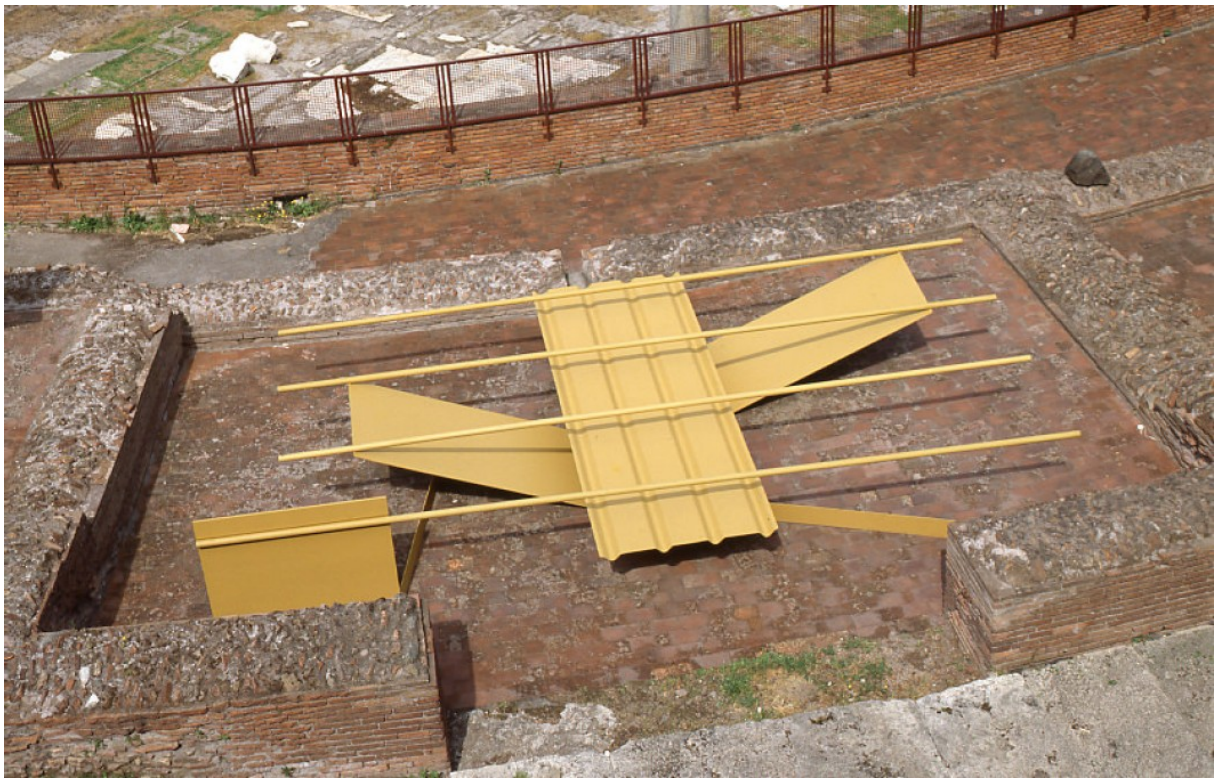


Figure 16 : Anthony Caro, *Prairie*, 1967, installed in Caro a Roma, Trajan Markets, Rome, 1992, painted steel, 96.5 × 582 × 320 cm, © Barford Sculptures

B) Le minimalisme : redéfinition simultanée de la sculpture et de l'œuvre

Pour Donald Judd, nous l'avons introduit, la littéralité de la peinture nie l'illusion (défendue par Fried) par la force de l'efficacité d'une forme simple : celle de la toile en tant que forme géométrique. En ce sens, il s'agit de mettre à mal les relations qui ont lieu à l'intérieur de la toile au profit de la relation qu'entretient cette forme géométrique en tant qu'objet réel avec l'espace tout aussi réel qui le contient. Judd écrit :

> Dès lors qu'on entreprend de relier des parties entre elles, on part de l'hypothèse qu'il existe un vague tout – le rectangle constitué par la toile – et des parties bien définies, et c'est tout le problème parce qu'on devrait, au contraire, avoir un tout défini et peut-être pas de parties, ou alors très peu. Les parties sont toujours plus importantes que le tout[113].

L'efficacité de ce « tout » est précisément ce que cherche Donald Judd. Il attend de la peinture qu'elle puisse s'affirmer dans la signification d'une totalité indivisible. « La forme *est* l'objet - ou du moins, c'est l'unicité de la forme qui garantit l'intégrité de l'objet[114]» souligne dans cette perspective Michael Fried au sujet du minimalisme. La pensée la plus forte du minimalisme consiste à abolir l'art comme monde coupé de l'espace réel de perception et de mobilité du spectateur mais aussi et surtout d'un monde qui serait coupé de la temporalité présente du spectateur dans l'espace. La peinture n'est plus une ouverture, elle est une surface agencée qui renvoie à l'espace lui-même et donc : au présent. Mais ce rapport à la peinture comme surface n'est pas nouveau et s'enracine déjà dans les débuts de l'art abstrait. Bart van der Leck, peintre néerlandais du groupe De Stijl écrivait en 1918 :

> La peinture est arrivée aujourd'hui au point où elle peut être admise à la collaboration avec l'architecture. Elle y est parvenue parce que ses moyens d'expression se sont purifiés. La description du temps et de l'espace par le moyen de la perspective a été abandonnée. C'est désormais à la surface totale de transmettre la continuité de l'espace (…) La peinture est aujourd'hui architecturale parce qu'en elle-même et par ses moyens propres, elle dessert le

[113] Texte original : « But when you start relating parts, in the first place, you're assuming you have a vague whole—the rectangle of the canvas—and definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite *whole* and maybe no parts, or very few. The parts are always more important than the whole. » interview de Judd par Bruce Glaser, in « Questions to Stella and Judd », édited by Lucy R. Lippard, *ARTNews*, sept. 1966, en ligne : https://www.artnews.com/art-news/retrospective/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966-4497/

[114] Michael Fried, *Contre la théâtralité, op.cit.,* p.117.

même concept - l'espace et le plan - que l'architecture et exprime la même chose mais de manière différente [115].

C'est donc en continuité et en rupture que le minimalisme intensifie ces considérations sur l'espace et le temps réels du spectateur, en dialoguant directement avec les dimensions architecturales d'un lieu et en introduisant l'objet tridimensionnel. L'objet tridimensionnel, à l'inverse de l'image en deux dimensions, permet de sortir d'une appréciation visuelle, d'une manière de « lire » l'espace et ses échos par le biais de sa représentation mentale, en intégrant le corps en mouvement, au sein d'une appréciation toujours renouvelée selon la position dans l'espace et la relation à l'objet-sculpture qui s'y trouve. Si le minimalisme introduit une vision radicale, voire nihiliste de la peinture, c'est bien l'objet tridimensionnel qui importe davantage. En conséquence, le minimalisme renouvelle de façon importante les enjeux de la sculpture elle-même. Dans la continuité des propos de Judd sur la peinture, la sculpture conçue comme objet tridimensionnel impose deux grands bouleversements inextricables et dépendants l'un de l'autre : la redéfinition de la sculpture en tant qu'objet (littéral) et son mode d'existence dans l'espace du spectateur de l'autre.

En ce qui concerne le renouvellement de la sculpture, il est difficile de pouvoir généraliser les approches mais nous constatons que certains artistes expriment un intérêt plus marqué pour l'objet en tant que sculpture quand d'autres manifestent un intérêt plus prononcé quant à l'effet provoqué par l'objet et l'impact qu'il pourrait avoir sur la perception du spectateur. Départager les artistes en fonction de leur intérêt revient à considérer avant tout leurs propos sur la sculpture minimaliste. Un artiste comme Carl Andre par exemple, que nous avons déjà présenté, reste fortement attaché selon nous aux enjeux artistiques du médium et de l'histoire de la sculpture. Bien que l'ouverture de la sculpture à l'espace redéfinisse l'œuvre sculpturale, l'idée abstraite d'une « sculpture comme lieu » accentue le fait que celle-ci demeure le point de départ de la création et des préoccupations artistiques d'Andre. Elle n'est pas un prétexte ni un simple objet, elle s'affirme comme une nouvelle forme de sculpture qui dépend de l'espace tout en rendant l'espace dépendant d'elle. De même, l'extension vers l'horizontalité ou la verticalité sont, comme nous l'avons envisagé, une réponse directe aux enjeux historiques du médium.

A l'inverse, un artiste comme Donald Judd nous paraît mettre en évidence une rupture (voire une négation) de la sculpture et de son héritage historique en l'envisageant du côté radical de « l'objet

[115] Bart van der Leck, « Over schilderen en bouwen » De Stijl, vol. 1, n°4, mars 1918, p. 37-38, cité par Y.-A. Bois et N. Troy, « De Stijl et l'architecture à Paris », in *De Stijl et l'architecture en France*, Bruxelles/Liège, Mardaga, 1985, p. 32.

spécifique ». Ses écrits témoignent d'une attention portée exclusivement à l'effet provoqué et recherché par la présence de l'objet dans l'espace et à l'expérience d'un espace redéfini et intensifié par la présence de ces objets. Il écrit ainsi au sujet « De quelques objets spécifiques » :

> Après tout, il existe des formes spécifiques et bien définies qui produisent des effets relativement précis. La motivation sous-jacente à ces œuvres nouvelles tend surtout à s'en éloigner. L'utilisation des trois dimensions est une solution évidente. Elle ouvre vers tous les possibles. Les raisons de cet emploi de la tridimensionnalité sont négatives, elles viennent en réaction contre la peinture et la sculpture et, dans la mesure où ces sources sont communes, ces raisons négatives sont des plus ordinaires[116].

Donald Judd tend principalement à mettre en avant une rupture plus qu'une continuité avec les préoccupations modernistes du médium en peinture et en sculpture. Son objectif est d'introduire la tridimensionnalité dans l'espace réel du spectateur, considérée comme un renouveau nécessaire de l'art. Son attachement à la rupture justifie sa position de « pionnier » dans l'élaboration d'un « courant » minimaliste. Cependant, il est évident, et Judd l'admet également, que cette aspiration le conduit vers la radicalité d'une négation qui, à bien des égards, apparaît comme une provocation nécessaire à l'émergence d'une nouvelle idéologie artistique plutôt que comme une théorisation rigoureuse.

Un artiste comme Robert Morris est quant à lui particulièrement intéressant car l'évolution de sa pratique artistique montre combien le minimalisme s'est constitué sur l'ambivalence d'une continuité et d'une rupture avec le modernisme. L'abandon des enjeux du médium qui caractérisait le post-modernisme n'est, dans les faits, pas aussi marqué que voudrait le montrer Fried et que le souhaiterait théoriquement Donald Judd. Les productions et les réflexions de Morris datant de la première moitié des années soixante dialoguent de manière cohérente avec ceux de Judd. Ses écrits expriment en ce sens un enthousiasme pour une conception phénoménologique de la perception, de la forme, du corps, du mouvement et de la conscience. Ainsi, la question de l'objet en tant que sculpture devient subsidiaire. Il écrit à ce propos dans ses « Notes sur la sculpture » en 1966, que « le contrôle est nécessaire pour que les variables objet, lumière, espace, corps fonctionnent. L'objet lui-même n'est pas devenu moins important. Il est simplement devenu moins important pour lui-même[117]». Morris signifie en conséquence que l'objet doit être considéré strictement en termes

---

[116] Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, *op.cit.*, p. 9.

[117] Texte original : « Control is necessary if variables of object, light, space, body, are to function. The object itself has not become less important. It has merely become less *self* –important. », Robert Morris, « Notes on Sculpture (Part II) », in *Artforum*, oct. 1966, en ligne : https://www.artforum.com/print/196608/notes-on-sculpture-part-2-36826

d'objet et non dans la perspective historique de la sculpture, comme ce serait plutôt le cas des productions de Carl Andre. Plus encore, Morris vient sceller le contexte qui entoure l'objet, lequel n'est pas suffisant en tant que tel. Ce contexte comprend tout à la fois l'espace de son exposition et la perception du spectateur. Nonobstant ces premières considérations de Morris sur le minimalisme qui portent davantage sur la question de l'interrelation et de la mise en situation plus que sur l'objet-sculpture, un retournement s'opère chez cet artiste à la fin des années soixante : les objets cubiques, faits de miroirs, de bois, de béton ou de métal, laissent place à des formes molles constituées par le hasard du poids de tissus de feutre. Ces sculptures « molles » qu'il introduit théoriquement dans un article intitulé « Anti Form » en 1968 pour la revue *Artforum* se révèlent comme un contrepied à ses préoccupations initiales et à la résonnance architecturale du volume géométrique. Il témoigne ainsi d'une attention nettement plus sculpturale à la matière, capable de se donner comme une forme aléatoire à partir de ses propres qualités et sans que cette forme ne lui vienne de l'extérieur. En cela, Robert Morris nous paraît être une figure emblématique des enjeux complexes du minimalisme et de l'ambivalence du statut de l'objet que ce courant recouvre. Tantôt l'objet se conçoit en tant que sculpture (Andre et Morris à la fin des années soixante) et tantôt il est intensifié en tant que jalon de la perception de l'espace (Judd et Morris au début des années soixante). L'évolution des écrits de Morris montrent que le minimalisme s'avère finalement loin d'être affranchi du modernisme. Le parcours de cet artiste en particulier permet d'introduire une pensée phénoménologique de l'expérience non pas de la sculpture mais bien de l'installation. Nous y reviendrons.

Les deux principaux renouvellements imposés par le minimalisme, qui suscitent des intérêts distincts ou successifs (car ils sont difficiles à concilier simultanément), sont d'une part la question de l'artefact, oscillant entre objet et sculpture, et d'autre part, son mode d'existence, à savoir la question de l'espace généré, induit ou produit par la présence des objets/sculptures. En ce qui concerne la question de l'objet, l'intérêt se porte avant tout sur l'objet tridimensionnel, bien souvent géométrique et lisse car rien ne doit venir perturber l'efficacité d'une forme simple. Michael Fried résume ainsi la recherche menée simultanément par Judd et Morris dans la première moitié des années soixante :

> Ceux-ci s'opposent avant tout à une sculpture qui, à l'instar de la plupart des œuvres picturales, serait faite « de parties ajoutées les unes aux autres, dans un esprit de composition », et dans laquelle « des éléments spécifiques se séparent du tout, instaurant certains rapports au sein de l'œuvre » (…) A cette sculpture « articulée, portant la marque du pluriel », Judd et Morris opposent les qualités de complétude, d'unicité et

d'indivisibilité d'une œuvre qui serait, autant que faire se peut, « une seule chose », un seul « objet spécifique [118]».

L'indivisibilité doit être entendue comme une qualité globale, garantissant l'unicité de l'objet en tant qu'objet. Rien ne doit ou ne peut mener la projection d'un spectateur dans un espace virtuel ouvert par l'objet-sculpture. L'efficacité de sa forme et la simplicité de ses matériaux bruts obligent ce dernier à conscientiser la présence *littérale* de la forme géométrique en tant que telle. Robert Morris ajoute quant à lui, et dans la continuité de Donald Judd, qu'il s'agit d'empêcher l'observation de l'objet par des détails. Il est question non seulement d'éviter de créer (et de percevoir) des relations *au sein* de l'œuvre, ce qui reviendrait à l'illusionnisme, mais il s'agit également d'éviter de créer (et de ressentir) une émotion affective liée à l'œuvre (d'où la critique de « froideur » qui est parfois reproché au minimalisme). Ce faisant, la production des objets se fait à une échelle assez importante afin de garantir une « distance entre l'objet et le sujet » mais afin d'éviter également toute sensualité des matériaux et des couleurs. Morris précise que « des éléments tels que le processus montrant des traces de la main de l'artiste ont évidemment été supprimés[119] ».

C'est la conséquence d'une présence réelle et littérale du spectateur face à un objet le tenant à distance qui fera considérer à Fried le principe d'une prise d'otage théâtrale dans laquelle le spectateur est non seulement garant de l'existence de l'œuvre minimaliste qui se donne en spectacle, mais face à laquelle il n'a, de surcroît, aucune échappatoire si ce n'est accepter la durée inépuisable d'une présence infiniment renouvelée. Fried oppose ainsi la « *présenteté* continue et entière » qui caractérise l'expérience temporelle des œuvres picturales modernistes à l'expérience minimaliste qui « *persiste dans le temps*, et cette composante de l'interminable, qui est au cœur de l'art et de la théorie littéralistes, est essentiellement une donnée du caractère interminable et infini de la durée [120]». C'est ce caractère interminable et infini de la durée qui en introduit, pour l'auteur, la théâtralité.

En ce qui concerne à présent le deuxième bouleversement introduit par le minimalisme : l'espace réel, il peut, dans un premier temps, être considéré, dans les termes de Donald Judd, comme l'espace de la tridimensionnalité, c'est-à-dire l'espace dans lequel l'objet existe en tant qu'objet[121],

---

[118] Michael Fried, Contre la théâtralité, op.cit., p.116.
[119] Texte original : « Such things as process showing through traces of the artist's hand have obviously been done away with. » Robert Morris, « Notes on Sculpture (Part II) », *art.cit.*
[120] Michael Fried, *Contre la théâtralité, op.cit.,* p.139.
[121] Bien que nous puissions considérer toute sculpture comme tridimensionnelle par essence, Judd fait de ce terme une qualité différente inhérente à l'objet et non à la sculpture puisque la tridimensionnalité est, dans ses écrits, postulée comme un effet produit et non comme un fait. En ce sens, l'histoire de la sculpture, telle que nous l'avons introduite, montre que son appréciation a davantage lieu dans la bidimensionnalité d'une image (l'unité de l'expression) que dans la tridimensionnalité de son objectalité.

mais également comme « un espace où l'on peut se mouvoir[122]». Nous spécifions que cette conception de l'espace réel doit être comprise comme une première sensibilisation à l'espace du spectateur et qu'elle est ici spécifiquement appréhendée dans les préceptes du minimalisme. Comme nous le verrons, le statut de cet « espace réel » apparaîtra, au regard des problématiques de l'installation, particulièrement ambivalent. Néanmoins, l'espace réel qui caractérise toute installation (l'espace de l'installation est celui du spectateur) provient d'une sensibilité nouvelle à l'espace héritée, pour une large part, du minimalisme. Nous favorisons la conception phénoménologique de l'espace ouverte par le minimalisme car elle permet de mettre en évidence le passage de l'œuvre comme objet à celui de l'œuvre comme objet dans l'espace et nous invite en conséquence à poser simultanément les fondements de l'installation du côté de l'objet spatialisé et la redéfinition de l'œuvre qui découle de cette ouverture d'un objet à l'espace.

Pour que l'objet minimaliste puisse avoir l'impact souhaité, il est nécessaire qu'il soit en lui-même simple, efficace, indivisible et qu'il soit accueilli dans un espace le plus neutre possible[123] afin de n'être perturbé ou pollué par aucun élément extérieur susceptible de rompre la tension qu'il met en place au sein de cet espace. L'importance de cette neutralité pour l'expérience des œuvres minimalistes est examinée notamment par Claire Bishop :

> Lorsque nous marchons autour d'une sculpture minimaliste, deux phénomènes se produisent. Tout d'abord, l'œuvre nous fait prendre conscience de la relation entre elle et l'espace dans lequel elle est présentée - les proportions de la galerie, sa hauteur, sa largeur, sa couleur et sa lumière ; ensuite, l'œuvre renvoie notre attention sur notre processus de perception - la taille et le poids de notre corps lorsqu'il fait le tour de la sculpture. Ces effets sont le résultat direct du littéralisme de l'œuvre - c'est-à-dire de l'utilisation littérale (non symbolique et non expressive) des matériaux - et de sa préférence pour les formes réduites et simples, qui empêchent l'absorption psychologique et redirigent notre attention vers des considérations extérieures[124].

Claire Bishop souligne l'importance concomitante de l'objet spécifique et de l'intensification de l'espace réel que sa simplicité géométrique met en exergue, présentifie, inlassablement, sous la forme d'une tension, considérée par Fried comme proprement « théâtrale ». Ainsi pouvons-nous

---

[122] Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, *op.cit.,* p. 15.

[123] Voir à ce propos Anaël Lejeune, *op.cit.*, p.69.

[124] Texte original : « As we walk around a Minimalist sculpture, two phenomena are prompted. Firstly, the work heightens our awarness of the relationship between itself and the space in which it is shown – the proportions of the gallery, its height, widht, colour and light ; secondly, the work throws our attention back onto our process of perceiving it – the size and weight of our body as it circumnavigates the sculpture. These effects arise as a direct result of the work's literalism – that is, its literal (non-symbolic and non-expressive) use of materials – and its preference for reduced and simple forms, both of which prevent psychological absorption and redirect our attention to external considerations. » Claire Bishop, *op.cit.,* p.53.

poser la synthèse de ces deux éléments en introduisant le terme de « situation », utilisé conjointement par Morris et Fried. La définition de ce terme renvoie premièrement : à l'idée d'être positionné dans un espace et de déterminer ainsi un environnement (on peut expliquer où se situe une personne ou un lieu recherché) et deuxièmement : aux conditions matérielles ou morales dans lesquelles se situe une personne à un moment donné (on peut décrire l'embarras d'une situation vécue ou avancer les difficultés de sa situation financière). En conséquence, la situation est donc à la fois une place occupée quelque part, et un état à la temporalité fluctuante selon que nous parlions d'un événement vécu ou d'un état de fait. En ce qui concerne le minimalisme et les écrits de Morris à ce sujet, l'usage du terme de « situation » rend compte d'une relation remarquée *par* le spectateur *entre* l'objet et l'espace. La situation n'est pas envisagée dès lors du côté d'une mise en scène de l'expérience du spectateur dans laquelle on voudrait lui faire vivre un type de situation en particulier, mais plutôt comme la conscientisation d'une tension perçue de l'objet minimaliste dans l'espace qui l'entoure. Le spectateur devrait ainsi prendre conscience de la situation de cet objet dans l'espace, de la position qu'il occupe et, réversiblement, de l'influence qu'a l'espace sur l'objet. Nous le disions, la situation doit être appréhendée comme une synthèse de l'objet minimaliste et de l'espace réel. Ce faisant et pour le dire avec Michael Fried : « l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation*, qui, par définition presque, *inclut* le spectateur[125]». Fried a par ailleurs raison de pointer la quasi-inclusion du spectateur car il n'y a pas de situation d'un objet dans l'espace s'il n'y a pas de conscience d'une situation. La position du spectateur dans l'équation objet-espace se montre capitale, comme le souligne Robert Morris aussi :

> Les œuvres nouvelles les plus intéressantes puisent dans l'œuvre même des rapports qu'elles transforment en fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur. L'objet n'est qu'un des termes possibles, dans cette nouvelle esthétique. À certains égards, il est plus réflexif parce qu'il nous rend plus conscients d'appartenir au même espace que l'œuvre et multiplie ses rapports internes. Le spectateur est plus conscient qu'avant d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairage ou le contexte spatial depuis lesquels il appréhende l'objet[126].

Pour Robert Morris, le statut du spectateur est paradoxal car c'est bien l'objet qui est situé dans l'espace mais c'est le spectateur qui accroit la conscience de cette situation laquelle, d'une certaine façon, se dédouble entre la position occupée par l'objet littéral dans l'espace (la situation spatiale de l'objet) et les conditions de son existence en tant qu'œuvre qui impliquent le présent de la perception

---

[125] Michael Fried, *Contre la théâtralité, op.cit.*, p.120.
[126] Robert Morris, « Notes on Sculpture (Part II) », traduction de l'extrait issue de l'ouvrage de Fried, *Contre la théâtralité, op.cit.*, p.120.

du spectateur (percevoir la situation). L'ambivalence de la situation du point de vue du spectateur est que ce dernier semble être témoin d'un objet en situation mais que, dans le même temps, il est lui-même créateur de cette situation en ayant conscience que sa propre perception et ses propres déplacements intensifient davantage non plus la position spatiale de l'objet mais les conditions d'une situation *particulière* qui a lieu entre sa propre présence, l'objet et l'espace. Cette ambivalence est également remarquée par Fried :

> C'est l'objet, et non le spectateur, qui doit être au centre de la situation et en constituer le point de mire ; mais la situation elle-même *appartient* au spectateur – c'est sa *propre* situation (…) « l'ensemble de la situation », cela veut dire *toute la situation*, y compris, semble-t-il, le corps du spectateur. Il n'y a rien dans son champ de vision – rien qu'il ne remarque – qui soit étranger à la situation et donc à l'expérience qu'il est en train d'en faire. Au contraire, un objet ne peut être perçu que s'il l'est comme élément de la situation. Chaque chose compte – non en tant que partie de l'objet, mais en tant qu'élément de la situation comme espace et condition de l'objectité[127].

Ce que critique Michael Fried au sujet de l'art minimal littéraliste, c'est que ce dont le spectateur fait l'expérience n'est pas l'objet en tant que tel (avec ses qualités formelles), c'est celle d'une situation dans laquelle se trouvent ces objets. Or, et bien que Michael Fried ne l'avance pas de cette manière, ce qu'introduit le minimalisme par le biais de la situation est un déplacement plus profond qui concerne la désignation et de l'unité de l'œuvre. En effet ce qui constitue l'œuvre n'est pas la sculpture comme artefact mais la situation dans sa globalité complexe qui relie ainsi la présence du spectateur, l'objet littéral et l'espace réel. La relation triangulaire qui lie ces trois éléments est fondamentale et induit en réalité une crise de la notion d'œuvre car, sans que ne le constate à proprement parler Fried, le spectateur a changé de place et de statut, devenant essentiel à la perception de la situation. L'œuvre n'est donc plus garantie par les seules qualités d'un objet esthétiquement autonome car les qualités esthétiques des œuvres minimalistes se fondent sur l'appréciation (spectateur) de la relation (objet + espace).

Pour résumer l'impact qu'a eu le minimalisme dans l'histoire de l'art et l'importance qu'il revêt au regard des enjeux de la question de l'œuvre au sujet de l'installation, nous pouvons résumer le fait que ce courant s'est détourné de l'illusionnisme et de la question de l'artefact ou du médium pour travailler sur deux aspects complémentaires ; l'objet spécifique d'une part (simple, géométrique, lisse et industriel) et l'espace réel comme condition d'existence de cet objet d'autre part. Cette interrelation de l'objet et de l'espace est dès lors à l'origine d'une situation que perçoit mais, probablement plus

[127] Michael Fried, *op.cit.,* p.121-122.

encore, que génère le spectateur lui-même par sa présence. Seule sa présence effective permet en effet de révéler l'intensité, dans la durée, d'un champ de force visuel entre l'objet impénétrable et l'espace qui l'entoure. Pour ces raisons, Fried suggère que l'art minimaliste signe la fin d'un certain régime de l'art dans lequel la théâtralité n'est plus la conséquence d'une forme d'illusionnisme artistique, comme ce fut le cas en peinture, mais un mode d'existence à part entière de laquelle il résulte une vacuité regrettable tant cette théâtralité ne permet rien d'autre que la conscience renforcée d'être un spectateur. C'est ici pour Michael Fried l'évidence que l'œuvre n'a aucune force de conviction par ses propres moyens, elle devient dépendante de conditions qui lui sont extérieures. « Nous ne sommes pas *présents* devant une œuvre d'art, elle nous *retire* à nous-mêmes[128] » écrit Patricia Falguières dans la préface à l'ouvrage *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* de Brian O'Doherty. C'est probablement l'impossibilité de pouvoir se retirer pour apprécier les qualités de l'œuvre qui motive les acteurs du minimalisme dans leur entreprise tandis qu'elle signe le deuil d'un certain art de qualité pour Michael Fried (nous avons vu que la défense de la sculpture moderniste était sous-tendue par une conception de l'unité de l'œuvre d'art).

Outre la critique bien connue de la « théâtralité » de l'art littéraliste minimaliste, nous insistons sur le fait que Fried a probablement davantage théorisé le minimalisme qu'il ne l'a véritablement critiqué car il nous a fourni des outils théoriques précieux pour tenter d'en préciser la conception. Ce que nous voulons renforcer et qui ne fait pas l'objet de sa critique à proprement parler, c'est que se cache derrière cet intérêt et l'intelligence de sa théorisation, le bouleversement d'un rapport à l'art et l'entremêlement de l'artistique et de l'esthétique. Si auparavant l'œuvre d'art se limitait à l'objet ou l'artefact, son appréciation esthétique était circonscrite par les limites de l'objet lui-même. Quand Fried parle de la sculpture *Prairie* de Caro, il montre que la sculpture révèle ses qualités d'œuvre dans un équilibre *très* fragile qui, s'il ne se tenait pas, ferait perdre à la sculpture ses qualités formelles et son unité proprement sculpturale. Or, si les qualités auxquelles Fried se montre sensible en analysant cette œuvre de Caro sont évidemment différentes de celles qu'une œuvre minimaliste requiert, le *type d'attention* que manifeste Fried à l'égard de cette sculpture nous donne l'indice d'une sensibilité, certes inquiète ou insatisfaite, mais théoriquement aiguisée à l'art minimaliste. Fried comprend et nous indique ainsi très clairement que l'objet minimaliste ne se révèle en tant qu'œuvre qu'en étant pleinement considérée dans un certain contexte. Le contexte est l'espace réel, l'objet est ce qui est

[128] Patricia Falguières, « À plus d'un titre », préface, Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur et Patricia Falguières, JRP Ringier, Zurich, 2008, p.23.

révélé par lui et qui le révèle simultanément en fonction et aux dépens de la présence physique du spectateur dans cette situation.

C'est précisément sur la question de l'œuvre que nous devons dépasser Fried. Il ne s'agit pas simplement de penser que l'*œuvre minimaliste* s'ouvre simplement à l'espace qui lui serait un pendant additionnel. A l'inverse, nous pensons que l'œuvre minimaliste introduit l'espace de manière proprement ontologique dans la désignation de l'œuvre comme un élément qui lui est consubstantiel. C'est dans cette mesure que le minimalisme renverse une relation pratique (du point de vue de l'expérience du spectateur) mais aussi théorique à l'art. Le minimalisme suggère, en conséquence de ces bouleversements, que l'œuvre ne soit plus assimilable aux limites formelles et plastiques de l'objet comme artefact mais qu'elle s'ouvre à l'espace qui lui devient consubstantiel pour exister en tant qu'œuvre. Cela implique également un second déplacement qui concerne la place du spectateur qui n'est plus totalement extérieur à l'œuvre dès lors qu'elle se fonde sur des enjeux spatiaux puisqu'il y est inclus. Selon nous, et cela se remarque au nombre de références à Morris que l'on trouve dans le texte de Fried, la confrontation entre le modernisme défendu par Fried et le renouveau proposé par le minimalisme concerne principalement la place du spectateur.

Le minimalisme, qui est une des origines artistiques de l'installation que nous avons privilégiée car il induit précisément le problème de la conception d'une œuvre qui s'étend progressivement à l'espace (sans pour autant se dissoudre), provoque un double renouvellement du spectateur. D'une part, les œuvres minimalistes sollicitent, de façon fine, les capacités perceptives du spectateur (cf la description de Claire Bishop) ce qui implique l'incarnation du sujet (sentir, percevoir, se déplacer). D'autre part, le minimalisme conduit au décentrement d'une place habituelle du spectateur dans l'art, il n'est plus extérieur à l'œuvre. Le premier point ne paraît poser aucun problème à Fried qui, comme nous l'avons remarqué dans son analyse de la sculpture *Prairie* de Caro ainsi qu'en soulignant l'acuité de sa critique du minimalisme, se montre particulièrement intéressé par la mobilisation phénoménologique de la perception dans l'expérience des trois dimensions de la sculpture abstraite. Le second point en revanche est celui qui oppose plus fermement Fried à Morris car si Fried s'est montré réceptif, tout au long de ses écrits sur la théâtralité en peinture, à la place d'un spectateur principalement observateur, il apparaît que la position d'un sujet impliqué par son action même soit radicalement rejetée par celui-ci. Or, c'est précisément ce décentrement du sujet qui, à l'inverse,

concentre l'attention de Robert Morris. « Il ne s'agit plus de contempler, en maintenant une distance avec l'objet, mais, au contraire, il s'agit de concourir, en contemplant, à l'achèvement de l'objet.[129] »

Le minimalisme nous permet de poser un premier constat fondateur pour notre question de l'œuvre au sujet de l'installation. En effet, l'œuvre minimaliste ne peut pas se satisfaire de la contemplation de l'objet lui-même, elle ne peut exister en tant que telle qu'en tant que relation avec l'espace réel et son unité ne dépend plus de la circonscription de l'objet mais de la tension instaurée par la situation spatiale de l'objet perçue par un spectateur incarné. Il n'y a plus de suffisance de l'objet en tant qu'œuvre, et il n'y a pas de possibilité pour le spectateur d'apprécier cet art autrement qu'en acceptant le présent de l'expérience spatiale, autrement dit : la théâtralité de la situation. Le spectateur et la place qu'il occupe sont rendus réflexifs devant les œuvres littéralistes du minimalisme, et cette réflexivité oriente la théâtralité de Fried vers une compréhension également représentationnelle du terme. Ce qui est exigé du spectateur pour qu'il puisse pleinement vivre l'expérience d'une œuvre de ce type est de pouvoir conscientiser l'impact de sa propre présence dans la situation. Comme le précise Morris au sujet de cette présence :

> D'une certaine manière, elle est plus réflexive, parce que l'on a davantage conscience du fait que l'on existe dans le même espace que l'œuvre, qu'on ne l'avait en face d'œuvres précédentes avec leurs multiples relations internes. On se rend mieux compte qu'auparavant que l'on est soi-même en train d'établir des relations, pendant que l'on appréhende l'objet à partir de positions différentes et sous des conditions variables de lumière et d'espace[130].

Par le fait d'être conscient « d'établir des relations », le spectateur devient central car totalement actif dans l'appréciation d'une œuvre minimaliste, mais il apparaît également décentré au sens où il n'a plus d'endroit assigné. La perte de cette place assignée du spectateur construite historiquement par la perspective et la frontalité signe un tournant, tant dans les nouveaux enjeux de la création que dans l'heuristique d'une relation redéfinie et renouvelée aux œuvres.

---

[129] Pamela Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, éditions Connaissances et Savoirs, Paris, 2016, p.103.
[130] Robert Morris, Notes on Sculpture (Part II), in *Artforum*, oct. 1966, traduit par Anaël Lejeune, *op.cit.*, p.75.

C) Le modèle de la *Presentness* : chercher la présence à/de/dans l'espace réel

Nous aimerions à présent dégager de façon plus ténue les conceptions héritées du minimalisme au sujet de l'intrication du temps dans la perception et l'expérience de l'espace. En nous appuyant exclusivement sur Robert Morris, nous souhaitons poser certains concepts particulièrement opérants sur le plan esthétique, qui nous permettront par la suite de porter une attention à l'expérience esthétique des installations que nous examinerons de notre côté dans la seconde partie de la thèse. Dans un texte écrit en 1978 et intitulé « The Present Tense of Space », Robert Morris expose des réflexions sur la perception de l'espace et, plus particulièrement, sur l'expérience recherchée d'une pure *présence* à l'espace. Cette exploration d'un « temps présent de l'espace » a le double avantage d'approfondir les problématiques du minimalisme et de poser des outils conceptuels intéressants pour l'installation en s'attachant à appréhender l'espace par la phénoménologie de sa perception. Dans cette perspective, il resserre et éclaire encore davantage le triple enjeu qu'il nous intéresse de faire valoir au sujet du minimalisme et qui préfigure l'installation : celui de l'objet, celui de l'espace et celui du spectateur.

Tout d'abord, Morris s'intéresse, nous l'avons dit, à la qualité temporelle de l'expérience de l'espace et distingue pour ce faire deux modalités du sujet : le « je/*I* » et le « moi/*me* » :

> Le "je", qui est essentiellement dépourvu d'imagination, correspond à la perception de l'espace qui se déroule dans le présent continu. Le "moi", constituant rétrospectif, est parallèle au mode de perception des objets. Les objets sont évidemment expérimentés dans la mémoire et dans le présent. Leur appréhension, cependant, est une expérience relativement instantanée, du type "tout d'un coup". L'objet est d'ailleurs l'image par excellence de la mémoire : statique, édité en généralités, indépendant de l'environnement. La distinction est profonde et divise la conscience en deux modes binaires : le temporel et le statique[131].

Le « je » et le « moi » coexistent nécessairement dans la vie psychique de tout homme. Robert Morris précise toutefois que le « je » coïncide à la perception de l'espace réel lequel, pour rappel, correspond à l'espace de mobilité du spectateur dans lequel les objets sont perçus de façon littérale,

[131] Texte original : « The "I", which is essentially imageless, corresponds with the perception of space unfolding in the continuous present. The "me", a retrospective constituent, parallels the mode of object perception. Objects are obviously experienced in memory as well as in the present. Their apprehension, however, is a relatively instantaneous, all-at-once experience. The object is moreover the image par excellence of memory : static, edited to generalities, independent of surroundings.The distinction is a thoroughgoing one dividing consciousness into binary modes : the temporal and the static. » Robert Morris, « The Present Tense of Space (1978) », *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris,* MIT Press, Cambridge, 1993, p.180.

en tant qu'objets (Judd). Le « je » agit et expérimente le présent immédiat de l'espace (au sens propre d'une présence à l'espace, vécue sans intermédiaire). Le « moi », quant à lui, élabore, par image(s), une reconstruction de cet espace réel. Il *constitue* les objets et suit donc une autre logique temporelle qui n'est plus de l'ordre du flux immédiat mais de la reconstruction élaborée par la mémoire. Morris poursuit : « Ce que je veux rassembler pour mon modèle de "presentness[132]" est l'inséparabilité intime de l'expérience de l'espace physique et celle d'un présent immédiat continu. L'espace réel ne s'expérimente qu'en temps réel[133]. » Cette *presentness* recherchée par Morris exprime son intérêt pour l'expérience vécue « ici » (espace réel) et « maintenant » (temps réel) : c'est la détermination spatiotemporelle d'une présence au présent. La considération d'une *presentness* de l'expérience immédiate du « je » dans l'espace réel, délivre cette expérience du poids de sa reconstruction par le « moi ». La reprise du « je » par le « moi » possède en effet une charge (sociale, affective, culturelle) car la transformation de l'expérience première (le présent immédiat vécu par le « je » non réflexif) se fait nécessairement au contact de préconceptions et de pré-constructions culturelles. Le « moi », dans sa constitution identitaire, est influencé par une culture et un environnement. Dans cette optique, Robert Morris explore la possibilité d'intensifier, à défaut de pouvoir l'isoler, l'expérience du « je », en recherchant l'expérience immédiate d'un sujet dans l'espace réel (ce que font les œuvres minimalistes par leur littéralité). Si l'on retrouve des échos avec le concept de l'*époché* phénoménologique qui privilégie l'apparition pure des phénomènes en mettant entre parenthèses les jugements, nous préférons rester proche de Morris car les concepts qu'il introduit s'avèrent particulièrement éclairants pour penser l'expérience esthétique de l'espace qu'il nous intéressera de développer au sujet de l'installation.

Plus un objet est perceptible immédiatement, plus le « je » et le « moi », qui sont censés se succéder dans le temps, se chevauchent quasi-instantanément. A l'inverse, plus la découverte d'un objet passe par la durée d'un déplacement dans l'espace, plus l'écart se forme entre l'expérience du

---

[132] Nous choisissons volontairement de laisser le terme en anglais. La traduction de « presentness » pose une difficulté : le terme est utilisé par Fried également et est traduit en français par « présenteté », or, la « presentness » de Morris suppose l'inverse de celle de Fried. Pour ce dernier, la présenteté est une qualité de l'art moderniste qui détermine la révélation pleine et entière des qualités d'une œuvre à chaque instant et se distingue de la présence qui est, elle, contingente et dépendante des aléas du contexte. Or, c'est précisément cette contextualité de la présence (ici et maintenant) qui intéresse Morris. Dans cette perspective, il faudrait imaginer que la « presentness » de Morris se rapproche plus d'une « présen*ceté* » que d'une présenteté, mais cela pourrait être dommageable pour la compréhension précise.

[133] Texte original : « what I want to bring together for my model of "presentness" is the intimate inseparability of the experience of physical space and that of an ongoing immediate present. Real space in not experienced except in real time. » Robert Morris, « The Present Tense of Space (1978) », *op.cit.*, p.177.

« je » et l'évaluation ou le jugement du « moi » qui détermine le sens et construit l'expérience du «je » dans et pour la mémoire du sujet. Morris rappelle au sujet de l'art :

> La conscience accrue de l'expérience artistique doit toujours se terminer par le mode de jugement du "moi". Puisqu'il est si lourd à cette extrémité, si fixé par le langage, l'histoire et la photographie, peu d'attention a été accordée à l'établissement de distinctions qualitatives entre les œuvres qui commencent en tant qu'objets - et qui ont moins de distance à parcourir vers un mode du "moi" - et les œuvres situées dans l'espace qui ont beaucoup plus de distance à parcourir, littéralement et autrement, vers une somme de jugements[134].

Cette distinction manifeste à nouveau l'intérêt phénoménologique de Morris (et à la suite des lectures de Merleau-Ponty) pour l'espace et pour l'effet provoqué par la spatialisation d'un objet : si l'objet dépend de l'espace pour exister pleinement alors il existe un laps de temps durant lequel l'évaluation, la construction de l'expérience opérée par le « moi », est en suspens. C'est le temps de la *presentness*, celui où le sujet est pleinement à l'espace, dans sa découverte et non dans sa mesure et sa compréhension.

C'est dans l'analyse que fait Morris du *Balzac* de Rodin (Figure 17) que l'on retrouve l'exemplification de la *presentness* qui sous-tend également la conception du minimalisme. Pour Morris, le *Balzac* de Rodin défie la possibilité d'exister dans un espace précis et délimité, qu'il s'agisse d'un espace objectif et concret (un lieu) ou de l'espace mental du spectateur qui en fait l'expérience. Morris rappelle à ce propos que l'ensemble des traits du corps et du visage est largement obscurci par un impressionnant pan de bronze (la robe de chambre), lequel dissimule la clarté de la représentation figurative de façon continue. La circularité autour de ce pan de bronze désagrège selon lui les points de vue permettant une représentation claire de Balzac. Bien qu'il soit possible, nous dit-il, de reconnaître des traits du visage, nous sommes constamment confrontés à l'échec : il est impossible d'établir une représentation mentale claire où chaque mouvement et chaque point de vue apporterait une connaissance supplémentaire et viendrait préciser la compréhension de la sculpture. Cela ne signifie pas que la sculpture de Rodin est illisible puisqu'il suffit de la regarder en face ou même d'en voir une photo pour comprendre que nous ne sommes pas devant une sculpture totalement abstraite dans laquelle le pan de tissu aurait remplacé Balzac. Ce que signifie Morris, c'est que toute l'intensité

---

[134] Texte original : « The heightened consciousness of art experience must always terminate in the "me" mode of judgment. Since it is so heavy on this end, so fixed by language, history, and photography, little attention has been given to making qualitative distinctions between work that begins as objects - and has less distance to go toward a "me" mode - and work located within space that has much further to go, literally and otherwise, toward judgmental summation. » Robert Morris, « The Present Tense of Space (1978)», *op.cit.,* p.182.

de la sculpture se concentre dans l'impénétrabilité de ce pan de bronze qui vient, en permanence et de toutes parts, (qu'on regarde le visage ou qu'on cherche des détails) teinter la perception. Quoi que l'on puisse regarder de la sculpture, ce pan s'impose dans le champ de la perception. Deux choix se posent en conséquence pour Morris : faire de ce pan de bronze le défaut qui empêche d'accéder au plaisir esthétique de la sculpture dans sa clarté figurative ou en faire le déclencheur d'un nouveau regard et d'une nouvelle expérience de la sculpture. La première possibilité appelle nécessairement la frustration nous dit Morris, alors que la seconde permet de vivre une expérience proprement *esthétique* de la sculpture :

> N'ayant pas de vue caractéristique, pas de profil singulier pour lui donner une gestalt définie, la mémoire ne peut pas l'imprimer clairement. (...) Ne se situant ni dans une mémoire claire ni dans un lieu littéral, elle existe pour nous dans le laps de temps qu'il nous faut pour la voir. Elle se rapproche de ce modèle de travail spatial qui commence à avoir la "presentness" comme dimension primaire, éclipsant l'image statique et mémorisable de l'objet autonome. La force du *Balzac* réside dans le fait que, tout en étant manifestement un objet, il oscille dans le champ perceptif du spectateur, de sorte qu'il ne peut le saisir que temporairement dans ses aspects perceptivement changeants. Rarement, dans l'histoire de l'art, un objet ne s'est aussi magnifiquement contredit[135].

La sculpture de Rodin confronte la clarté construite progressivement par le « moi » et renforce au contraire la *presentness* du « je », ramené sans cesse à l'insaisissabilité du pan de bronze. Ce faisant, puisque l'expérience de la sculpture ne permet pas d'en fixer des images, elle se singularise également sur le plan esthétique : l'expérience du spectateur n'est pas de l'ordre de la contemplation d'après Morris, elle est de l'ordre de la pure présence.

Pour approfondir son idée, Morris compare cette expérience à l'architecture. Il existe des architectures complexes, nous dit-il, qui ont la particularité d'être ouvertes (comme des ruines ou des temples) et ne peuvent pas être conçues (ni mentalement ni du point de vue de l'expérience) comme des bâtiments ou des édifices :

> La connaissance de leurs espaces est moins visuelle et plus temporelle-kinesthésique que pour les bâtiments dont les formes extérieures et intérieures ont des *Gestalts* claires. Tout ce qui est connu de manière comportementale plutôt que de façon imagée est davantage lié au temps, davantage fonction de la durée que de ce qui peut être saisi comme un tout

[135] Texte original : « Having no characteristic view, no singular profile to give it a definite gestalt, memory can't clearly imprint it. (...) Located neither within a clear memory nor a literal place, it exists for us within the temporal span it takes us to see it. It approaches that model of spatial work that begins to have "presentness" as its primary dimension, overshadowing the static, rememberable image of the autonomous object. The power of the Balzac is that while patently an object, it oscillates in the perceptual field of the viewer so that he can grasp it only temporarily in its perceptually changing aspects. Seldom has an object in history of art so magnificently contradicted itself » Robert Morris, « The Present Tense of Space (1978) », *op.cit.*, p.186-187.

> statique. Notre modèle de *presentness* commence à se compléter. Il a son emplacement dans le comportement facilité par certains espaces qui lient le temps plus que les images[136].

Morris circonscrit un mode de perception caractérisé par l'impossibilité de la mémoire à pouvoir (se) représenter l'objet d'une manière compréhensible et imagée. Ce mode de perception, découlant de l'expérience de certains types d'objets (la sculpture de Rodin en fait partie), impose la conscience d'une présence au présent (ici et maintenant). Ainsi, le présent du « je » confronté à la simplicité de formes lisses et impénétrables est constamment renvoyé à l'espace réel (ici) et à sa propre présence (maintenant). Ce « je » vit une expérience spatiale devenue temporelle-kinesthésique : c'est-à-dire que le temps (maintenant) est induit par la conscience des mouvements dans l'espace et non par des images du visible, ce qui est généralement le cas dans les expériences visuelles d'objets que l'on peut se représenter. C'est un « je » qui se meut dans le flux de l'expérience spatiale et qui est ainsi ramené à la *presentness*, au fait d'être présent *à* et *dans* l'espace. Ce point explicite une des conséquences du minimalisme et de la relation d'un spectateur à l'œuvre d'art. Le minimalisme a cherché à établir une relation dans laquelle l'élan de compréhension et de jugement du sujet-spectateur (formé par le « moi ») est contredit par la perception continue d'une tension entre l'objet et l'espace qui ne parvient pas à être résolue par le biais de représentations. Conséquemment, c'est la présence du sujet (et la conscience de sa présence) dans l'espace qui est intensifiée, autrement dit ; l'expérience du sujet-spectateur est celle d'un « je » qui prend conscience du présent *par* son déplacement *dans* l'espace réel, plus que l'expérience d'un objet dont sa mémoire peut s'emparer pour le placer au centre de son expérience. Ainsi que le synthétise Anaël Lejeune, « pour l'artiste donc, le mode d'apparition toujours changeant de l'œuvre reconduit le spectateur à sa propre existence corporelle[137]. »

Morris admet toutefois un problème. Comme il l'écrit, la nécessité psychologique de reconstituer le flux d'expériences (de passer du « je » au « moi ») est fondamentalement humaine. Le problème est donc le suivant : tandis que le minimalisme est intéressé à l'idée d'intensifier un « je » éprouvant continûment sa propre présence, que faire de cette expérience qui, échappant aux représentations effectuées par le « moi », ne peut qu'être vécue dans une succession d'instants aucunement reliés les uns aux autres dans une quelconque construction de l'expérience ? Cela signifie que l'expérience des œuvres minimalistes ne peut pas se situer dans un endroit clair de l'espace mental

---

[136] Texte original : « Knowledge of their spaces is less visual and more temporal-kinesthetic than for buildings that have clear Gestalts as exterior and interioir shapes. Anything that is known behaviorally rather than imagistically is more time-bound, more a function of duration than what can be grasped as a static whole. Our model of presentness begins to fill out. It has its location in behaviour facilitated by a certain spaces that bind time more than images. » *Ibid.,* p.193-194.
[137] Anaël Lejeune, *op.cit.,* p.74.

si ce qu'on appelle l'espace mental fonctionne sur la conscience réfléchie du « moi ». Il n'y aurait pas de souvenir de l'expérience de l'œuvre puisqu'aucune image n'a été fixée par la mémoire. Cela conduit Morris à considérer qu'il devrait y avoir *quelque chose* entre la conscience reconstituante (« moi ») et l'expérience immédiate (« je »).

Selon nous, c'est précisément cette articulation problématique qui justifie la critique friedienne de la « théâtralité » formulée à l'encontre des productions minimalistes. En dehors du « je » qui vit l'expérience, en dehors donc de la conscience d'une pure présence, qu'est-ce qui peut faire tenir cet art en tant qu'art ? En d'autres termes, l'œuvre minimaliste ne peut exister en tant qu'œuvre qu'*au moment* où le « je » saisit de manière kinesthésique la tension entre l'espace, l'objet et sa présence corporelle. Dans cette optique, le concept de la « théâtralité » accède à son caractère temporel car celle-ci n'est plus simplement perçue en termes de public mais en termes de durée de représentation. Par le biais de cette confrontation entre Fried et Morris, nous en arrivons à envisager concrètement le déplacement d'un espace qui n'est pas quantifiable mais qui devient un temps ouvert et opérant. L'œuvre minimaliste n'est pas uniquement un objet en relation nécessaire à l'espace, elle accède, par le biais de la présence du spectateur, à une compréhension éminemment temporelle de son existence. L'œuvre ne peut donc exister qu'*au moment* où elle est perçue et expérimentée par un spectateur incarné qui, de fait, dépend entièrement de la situation dans laquelle il se trouve.

Ce constat d'un renouvellement concomitant de l'œuvre d'art et de la place du spectateur est posé par l'historien de l'art américain Douglas Crimp en ces termes :

> Les objets minimaux redirigent la conscience sur elle-même et sur les conditions du monde réel qui la fondent. Les coordonnées de la perception ont été établies comme existant non seulement entre le spectateur et l'œuvre, mais aussi entre le spectateur, l'œuvre d'art et le lieu habité par les deux. Ceci a été accompli soit en éliminant complètement les relations internes de l'objet, soit en faisant de ces relations une fonction de simple répétition structurelle, d'"une chose après l'autre". Quelle que soit la relation à percevoir, elle dépendait du mouvement temporel du spectateur dans la sphère partagée avec l'objet. Ainsi, l'œuvre appartient à son site ; si son site change, l'interrelation entre l'objet, le contexte et le spectateur change aussi. Une telle réorientation de l'expérience perceptive de l'art faisait du spectateur le sujet de l'œuvre, alors que sous le règne de l'idéalisme

moderniste, cette position privilégiée revenait en dernier ressort à l'artiste, seul générateur des relations formelles de l'œuvre[138].

Douglas Crimp accentue l'importance de la présence du spectateur et de la conscience de cette présence effective à l'espace dans lequel est située une œuvre minimaliste. Le spectateur n'est plus simplement face à une œuvre mais participe à la révéler par le biais de sa présence et de son expérience. Nous l'avons vu, l'attention portée aux conditions de la perception est très marquée chez un artiste comme Robert Morris, de sorte que la conscience qu'a un sujet-spectateur de sa propre présence dessine une nouvelle modalité de relation esthétique à l'art et aux œuvres. Or, cette nouvelle modalité révèle-t-elle le sens de l'œuvre minimaliste dans sa littéralité ? Constitue-t-elle le sujet de l'expérience et son accomplissement esthétique ? Fait-elle du spectateur un co-créateur ou un objet de l'œuvre ?

Illustration :



Figure 17 : Auguste Rodin, *Monument à Balzac* 1897, 1972, Bronze, 106 x 44,5 x 41,9 cm, ©Metropolitan Museum

[138] Texte original : « Minimal objects redirected consciousness back on itself and the real-world conditions that ground consciousness. The coordinates of perception were established as existing not only between spectator and the work but among spectator, artwork, and the place inhabited by both. This was accomplished either by eliminating the object's internal relationships altogether or by making those relationships a function of simple structural repetition, of "one thing after another". Whatever relationship was now to be perceived was contingent on the viewer's temporal movement in the sphere shared with the object. Thus the work belonged to its site ; if its site were to change, so would the interrelationship of the object, contexte and viewer. Such a reorientation of the perceptual experience of art made the viewer, in effect, the subject of the work, whereas under the reign of modernist idealism this privilefed position devolved ultimately on the artist, the sole generator of the artwork's formal relationships », Douglas Crimp, « Redefining Site Specificity », in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge,1993, p.154.

D) L'œuvre, entre l'objet et le sujet : la question de l'autonomie esthétique

Le développement que nous avons introduit à partir des théories du minimalisme révèle une nouvelle relation à l'œuvre qui s'élabore dans une intensité temporelle de l'espace, autrement dit : par la conscience d'une présence située « ici et maintenant ». L'attention accrue à l'expérience de l'espace, soutenue par Robert Morris, replace la relation sujet-objet caractéristique de la sculpture dans le champ de la perception phénoménologique et dans une appréhension sensible de la présence. Ces réflexions nous amènent à approfondir, toujours à partir et à propos du minimalisme, la question de l'œuvre en cernant plus précisément la qualité ou la valeur de l'espace comprise dans cette notion. L'importance du minimalisme et de la conceptualisation de Robert Morris nous permettra de légitimer de notre côté une conceptualisation de l'œuvre relative à l'installation en partant de la perception elle-même et des qualités temporelles de l'espace. De ce fait, nous valorisons un tournant minimaliste qui, rappelons-le, déplace conjointement la sculpture du côté de l'objet spatialisé, la désignation de l'œuvre (qui ne désigne plus l'objet mais la situation) et la place du spectateur qui participe pleinement à révéler l'œuvre par la conscience d'une situation spatiale dont il fait l'expérience et à laquelle il participe. Lejeune résume le renouvellement apporté par le minimalisme et les réflexions de Morris de la manière suivante :

> Contrairement ici à l'esthétique formaliste moderniste, le sens de l'œuvre ne relève pas de l'intuition d'un contenu dont l'autonomie et l'autosuffisance renverraient le spectateur à sa propre autonomie constitutive de sujet pensant. Au contraire, la complétude qui était précédemment conférée par ses commentateurs à l'œuvre moderniste se trouve ébranlée dans la mesure où son contenu formel ne se laissera pas séparer de son mode d'apparition. Pour Morris, le spectateur ne peut ni ne doit chercher à adopter un point de vue qui lui dévoile le sens de l'œuvre dans son entièreté (…) Non seulement le spectateur, de par son existence corporelle, est inhérent au monde sur lequel il porte son regard, mais encore est-ce, selon Morris, cette inhérence et les limites qu'elle impose à la perception qui fondent la voie d'accès à la « vérité » du médium sculptural. En dépit donc d'un certain reliquat idéaliste que trahit la formulation de sa pensée de la spatialité de la sculpture, c'est bien en définitive son anisotropie dont fait la démonstration Morris, c'est-à-dire cette pensée que le sens que produit l'objet sculptural ne peut être envisagé indépendamment de l'appréhension spatiale et à chaque fois parcellaire qui en est faite. Si la sculpture a un sens pour le spectateur, dit Morris, c'est que tous deux appartiennent au même espace[139].

L'œuvre minimaliste n'existe en tant qu'œuvre que dans la mesure où elle est en relation avec l'espace réel. Comme nous le disions, elle renverse simultanément la place du spectateur, le mode

[139] Anaël Lejeune, *op.cit.*, p.76.

d'existence de l'œuvre d'art et le type d'expérience que l'on peut avoir de l'art lui-même. Par le biais d'une intensification du présent « ici et maintenant », c'est bien de la conscience de sa propre présence *à* et *dans* l'espace que le spectateur fait, en premier lieu, l'expérience. L'œuvre perd son autonomie, auparavant garantie par des qualités esthétiques contenues dans l'objet-sculpture ou dans l'objet-peinture. Elle n'est plus extérieure au sujet car elle en dépend dorénavant substantiellement.

Toutefois, bien que le minimalisme entraîne une perte d'autonomie de l'œuvre, dans le sens où aucune œuvre ne peut exister par des qualités intrinsèques sans une conscience de la relation triangulaire (l'objet-l'espace-le corps), cette question de l'autonomie de l'œuvre n'est pas aussi claire dans la pratique que ce que nous soulignons dans notre analyse. En cela, le minimalisme représente le seuil de l'installation mais c'est un seuil qu'il ne franchira pas. En effet, la question de l'autonomie de l'œuvre-objet est certes éprouvée par le minimalisme, comme l'a regretté Fried, mais elle n'est pas totalement niée et rejetée. Morris exprime par exemple cette ambiguïté de la manière suivante :

> Bien que l'œuvre doive être autonome dans le sens où elle constitue une unité autonome pour la formation de la Gestalt, le tout indivisible et indissoluble, les principaux termes esthétiques ne sont pas dans cet objet autonome mais en dépendent et existent en tant que variables non fixées qui trouvent leur définition spécifique dans l'espace particulier, la lumière et le point de vue physique du spectateur[140].

Il distingue dans cet extrait l'objet perçu dans sa *Gestalt* comme « tout indivisible et indissoluble » et les « termes esthétiques » qui proviennent de l'interaction triangulaire entre l'objet, l'espace et le corps du spectateur. Ce faisant, l'œuvre est comprise comme un objet autonome mais son appréciation esthétique a lieu dans le champ élargi de la sculpture car l'œuvre dépend aussi de l'espace réel pour pouvoir exister. Les propos de Morris nous semble toutefois imprécis car nous dirions volontiers que ces « termes esthétiques » participent d'un champ élargi de la sculpture mais peut-être encore davantage d'un champ élargi de l'œuvre d'art elle-même. Si Robert Morris différencie l'objet autonome et les termes esthétiques, c'est précisément car il refuse l'idée radicale d'une œuvre qui dépendrait dorénavant exclusivement de la subjectivité de l'expérience. Ce rejet du subjectivisme de l'œuvre rapproche Morris à Fried, au-delà de leurs divergences. Morris se montre sensible au maintien d'une objectivité de l'œuvre (l'œuvre existe en dehors du sujet) et éclaire plutôt,

[140] Texte original : « While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major aesthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and the physical viewpoint of the spectator. » Robert Morris, Notes on Sculpture (Part II), *art.cit.*

par la mention des « termes esthétiques », les modalités de perception d'une œuvre. Pour Anaël Lejeune :

> Se produirait donc une césure dans la structure de l'expérience que décrit Morris entre la forme en soi et le mode sous lequel elle apparaît au spectateur ; une césure dont l'origine ne serait pas d'ordre phénoménologique donc, mais bien formaliste en ce que l'artiste pense encore pour partie la forme de l'œuvre, sa structure formelle, dans son autonomie vis-à-vis de la perception qu'en fait le spectateur[141].

La question de l'« autonomie esthétique » oppose des positions plus marquées depuis les années soixante compte tenu d'un renouvellement de l'art et de ses pratiques. La deuxième moitié du XIX°siècle voit émerger des nouvelles approches artistiques et théoriques de sorte que l'art n'a eu de cesse de s'ouvrir à de nouveaux discours. Plus encore que la question d'une autonomie de l'œuvre en fonction de ses qualités intrinsèques, le problème plus large est celui d'une autonomie de l'art en tant que sphère ou dimension (nous y reviendrons dans la seconde partie). Juliane Rebentisch, dans un article critique à l'encontre de l'affirmationnisme esquissé par Alain Badiou[142], considère que nombre de théoriciens de l'art se sont attachés à démontrer que l'hybridation des médiums et l'hétérogénéité des formes artistiques apparues dans les années soixante signaient nécessairement et en conséquence la fin d'une autonomie de l'art. Cette autonomie de l'art était jusque lors garantie par un principe de séparation de l'espace de l'œuvre et de celui du spectateur et faisait de l'œuvre un « quasi-sujet », selon le terme de Badiou repris par Rebentisch :

> Cette idée de l'œuvre d'art comme quasi-sujet est particulièrement paradigmatique pour le discours esthétique du modernisme. Car c'est cette idée qui a été cruciale pour la définition moderne de l'art en opposition aux simples objets ou aux marchandises : les marchandises sont des objets destinés aux sujets, elles sont vouées à être consommées ; les œuvres d'art sont censées être semblables aux sujets – elles sont supposées se présenter comme non consommables mais enclines à une reconnaissance. Dès lors il semble important de mesurer comment cette idée d'œuvre-sujet se fonde sur une idée de l'autonomie esthétique identique à celle selon laquelle l'œuvre est essentiellement indépendante du spectateur « concret ». Et c'est spécifiquement cette idée d'autonomie esthétique comme indépendance de l'œuvre par rapport au spectateur qui s'est vue attaquée au cours des quatre ou cinq dernières décennies par diverses tendances prônant la dissolution des limites disciplinaires artistiques. Mais l'extension de l'œuvre au spectateur ne rompt pas avec l'idée moderne de l'autonomie esthétique, et y adhère même plutôt avec une certaine consistance. L'engagement envers cette idée dans l'art contemporain demeure toutefois cadré comme

[141] Anaël Lejeune, *op.cit.*, p.61.
[142] Alain Badiou, « Troisième esquisse d'un Manifeste de l'affirmationnisme », *Circonstances 2*, Éditions Léo Scheer, 2004.

> critique de la mécompréhension moderniste pour laquelle l'autonomie de l'art consiste en son indépendance par rapport au spectateur « concret »[143].

Ces propos de Rebentisch ne sont pas sans rappeler la théâtralité remarquée par Fried au sujet des œuvres minimalistes. Au regard de cette crise de l'autonomie esthétique, tout le problème consiste à statuer sur la place du spectateur « concret » et à définir son rôle, puisqu'il prend dorénavant part activement dans l'achèvement de l'œuvre. Or, participer à l'achèvement est-ce considérer qu'il n'y a pas d'œuvre sans spectateur ? La pensée de Rebentisch se construit principalement en opposition à la nostalgie théorique du modernisme prônée par des penseurs contemporains comme Badiou[144] qui critiquent les productions contemporaines en les considérant comme un « déclin » de la grandeur de l'art, assurée auparavant par l'autonomie de l'œuvre et les qualités formelles intrinsèques au médium. Selon Rebentisch, il y a une confusion opérée, en premier lieu, entre la question du médium et celle, plus catégoriale, de l'art. La critique d'une absence de médiums spécifiques dans les productions contemporaines cacherait probablement surtout la crainte de perdre une spécificité de ce qui appartiendrait à (ou ressortirait de) l'art par le fait d'être *un* art, au double sens de la technique et de l'esthétique. L'apport de la pensée de Rebentisch est de concevoir l'esthétique et l'œuvre d'art dans la singularité de la rencontre entre un spectateur et une œuvre. L'œuvre d'art ne serait pas plus liée aux qualités intrinsèques d'un quelconque médium qu'à la qualité esthétique de l'expérience d'un spectateur. Sur ce point, nous partageons entièrement cette position qui fonde l'hypothèse de notre thèse : l'œuvre de l'installation recouvre son unité par le biais de la qualité unifiante de l'expérience esthétique. En revanche et pour conclure sur le problème de l'autonomie esthétique, notre développement sur le minimalisme ne nous permet pas de conclure à une rupture complète ou à une continuité de cette autonomie mais nous conduit à mettre en évidence les impacts esthétiques plus larges que ce courant a, en partie, produit. Ce qui s'immisce insidieusement dans ces débats est le passage indifférencié d'une critique de l'autonomie esthétique de l'œuvre d'art, qui sous-entend que l'œuvre d'art serait devenue « théâtrale » (Fried) et dépendrait plus de l'interaction que de qualités intrinsèques, à une critique de l'autonomie de l'esthétique (de la sphère esthétique) qui sous-entend la crainte que l'expérience des œuvres contemporaines puisse ne plus être esthétique, que la non spécificité des pratiques et des médiums (confondue, nous dit Rebentisch, à la non spécificité de ce qui relèverait de l'art) mènerait à des expériences de l'art impures.

---

[143] Juliane Rebentisch, « Sept négations », *Multitudes*, 2008/4 (n° 35), p. 112-120. DOI : 10.3917/mult.035.0112. En ligne : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-4-page-112.htm

[144] Voir notamment la position de Badiou dans : Alain Badiou « Le 21° siècle n'a pas encore commencé », Entretien avec Elie During, paru dans *Art Press*, n°310, mars 2005.

Cette distinction nous paraît centrale car elle replace la position de Rebentisch du côté exclusif de l'expérience esthétique. Cette focalisation l'amène d'ailleurs à intégrer aisément l'adjectif « intermédial » pour qualifier les œuvres considérées « impures » par les penseurs d'un « haut modernisme ». Par l'implication de cette intermédialité, Rebentisch révèle en creux une absence (ou un défaut) de sensibilité aux enjeux formels d'un art car son intérêt est focalisé sur la qualité esthétique de l'expérience du spectateur et fait de cette qualité d'expérience l'origine de la valeur esthétique de l'œuvre d'art. Au-delà d'une position partagée concernant la place de l'expérience esthétique dans la conception de l'œuvre d'art, nous voudrions réaffirmer de notre côté une sensibilité plus marquée aux enjeux formels du médium. Notre démarche méthodologique nous a conduit à partir de l'objet-sculpture afin d'examiner les déplacements engendrés par son ouverture à l'espace (allant jusqu'à sa dissolution dans la conception de l'environnement, nous y venons), et par conséquent : à considérer l'évolution progressive de l'œuvre. Le choix de notre approche justifie de nuancer la position de Rebentisch et de mettre entre parenthèses sa conception éclairante de l'autonomie esthétique au sein de l'expérience, afin de mettre en lumière l'intérêt des tensions plus que de leur résolution. Pour mettre en exergue ces tensions, nous posons les questions qui sous-tendent le problème : fait-on encore l'expérience d'une œuvre ou l'expérience serait-elle devenue l'œuvre ?

La question de l'autonomie esthétique dessine une double perspective pour la suite de notre recherche que nous pouvons garder à l'esprit : 1) l'installation est-elle un art sans œuvre si l'on considère que l'œuvre dépend de l'objet autonome ? 2) L'installation, malgré son ancrage à l'espace réel du spectateur, peut-elle exister en dehors d'une certaine dimension esthétique ?

Chapitre III
L'installation du côté de l'espace transformé

L'installation, que nous avons placée dans le second chapitre sous l'éclairage de l'objet spatialisé s'est constitué notamment en regard du minimalisme et des reconsidérations de l'œuvre qui en découlent. Nous avons pu constater que le minimalisme bouleverse simultanément la désignation de l'œuvre ainsi que la place du spectateur qui se révèle pleinement impliqué (physiquement dans l'expérience et dans l'achèvement de l'œuvre). Concernant l'incertitude à faire coïncider l'œuvre et l'objet, il faut souligner que l'ouverture de l'objet à l'espace, par le biais d'une littéralité s'opposant aux qualités expressives ou formelles de l'œuvre moderniste, a scellé la présence de l'objet à son espace de présentation. En conséquence de l'intensification de cette relation entre un objet littéral et l'espace réel, l'implication du spectateur devient nécessaire et son caractère incarné est sollicité tant dans l'appréhension de son déplacement physique que dans la conscience accrue de la situation qu'il révèle par sa propre présence mobile.

Dans la continuité de notre intérêt pour le minimalisme et pour les enjeux phénoménologiques et esthétiques d'une ouverture de la désignation de l'œuvre à l'espace, nous considérerons, dans ce chapitre, l'installation dans sa forme plus étendue d'espace transformé et d'environnement. Cette reconfiguration de l'installation en un second pôle se fera néanmoins de façon graduelle, c'est-à-dire ; à mesure que les outils les plus adéquats et aiguisés par et à travers notre étude du minimalisme s'émoussent et nous obligent à élargir l'attention portée à l'intensité d'une tension capable jusque lors de tenir l'œuvre dans une triangulaire avec l'espace et le spectateur, pour la mener vers une considération de l'espace lui-même comme œuvre. L'œuvre et l'espace fusionnent et donnent lieu à une autre manière de pratiquer l'installation, elle-même constituée d'un sens fort quand l'installation se fait médium et d'un sens faible quand l'exposition apparaît comme un ersatz d'installation.

1) L'art en forme d'environnement

A) L'œuvre et/est l'espace : tension et dispersion

Jusqu'à présent nous avons pu constater les points de convergence et de divergence entre Michael Fried (dans sa position de défenseur du modernisme) et le minimalisme : l'interprétation de l'aspect littéral de la toile de Stella disjoignait Fried et Judd, tout comme l'implication du spectateur qui découlait de cette littéralité et qui s'est retrouvée au cœur des préoccupations minimalistes. Néanmoins, si cette implication inquiétait Fried en regard d'une perte d'autonomie de l'œuvre d'art (dès lors insuffisante esthétiquement en elle-même et pour elle-même), nous avons pu voir à nouveau, par le biais de Morris, que le minimalisme ne souhaitait pas rompre totalement avec cette autonomie de l'œuvre d'art et distinguait pour ce faire l'œuvre de ses termes esthétiques. Toutefois, nous avons fait remarquer de notre côté que ces « termes esthétiques » posaient un problème car il aurait été bien plus légitime de reconnaître qu'en effet, un réel déplacement s'opère dès lors que l'œuvre dépend d'une situation spatiale révélée par la présence du spectateur pour acquérir son unité d'œuvre. Autrement dit : l'unité de l'œuvre n'est plus celle de l'objet mais s'ouvre à l'espace du spectateur. C'est dans cette mesure que le minimalisme préfigure selon nous l'installation de façon plus importante que les écrits de Morris ne le laissent entendre. La conception de l'espace apparaît comme une nouvelle problématique : autant Morris s'attache longuement à analyser l'expérience phénoménologique de l'espace (dans le « ici et maintenant »), autant la considération de son rôle dans un enjeu ontologico-esthétique concernant l'œuvre est plus réservée, voire parfois paradoxale.

Rappelant l'importance première d'une mise en relation d'un objet dans un espace et l'impact que produit cette relation ou cette situation sur la perception du spectateur, Robert Morris souligne ainsi dans ses notes :

> L'espace de la pièce est lui-même un facteur structurant du fait de sa forme cubique et à cause du phénomène de compression, variable en fonction des dimensions de la pièce, qui peut affecter le rapport sujet/ objet. L'importance que prend l'espace n'induit pas pour autant une situation de type environnemental. On peut espérer que la présence de l'objet modifie l'espace dans le sens souhaité. Ce n'est pas un espace contrôlé au sens où il serait

> ordonné par une somme d'objets ou une façon particulière de configurer l'espace autour du spectateur[145].

L'ambition de travailler avec et sur l'espace réel pose en effet un certain paradoxe qui est de souhaiter tout à la fois que le lieu influe sur la perception de l'objet, du moins que ses dimensions et ses caractéristiques permettent d'instaurer une certaine tension et une attention portée à la présence de l'objet dans cet espace, mais également et réversiblement ; que l'objet puisse avoir un impact sur l'espace lui-même, qu'il le « modifie ». Or, cette double ambition nous paraît se contredire d'elle-même puisque l'attention et la tension portée par et autour de l'objet en situation dans l'espace ne peuvent pas laisser place à une perception de l'espace modifié par l'objet. Quel type d'attention peut-on porter à l'espace qui soit une conséquence de la présence de l'objet si ce n'est considérer la totalité de l'objet et de sa spatialité comme une relation dont le point de départ reste bien l'objet ? Qu'il s'agisse de cet extrait ou de l'extrait cité précédemment au sujet de l'autonomie de l'objet, nous devons comprendre que le minimalisme, tel que le pense Robert Morris, ne doit pas se concevoir comme la création d'un espace. Nous l'avons déjà dit : la « situation » n'est pas une genèse mais une conséquence dans le processus de l'œuvre minimaliste. Ce faisant, nous pouvons identifier, dans la conception esthétique de l'espace, une réserve importante à l'idée de perdre l'intensité d'une tension *entre* l'objet et l'espace au détriment d'un art plus « environnemental ». Si la position de Morris se montre aventureuse quant à l'espace réel du spectateur, son attachement à une certaine et relative autonomie de l'objet comme œuvre justifie sa réticence à concevoir l'espace entier comme une œuvre. Au contraire, et c'est en cela que le minimalisme offre un repère conceptuel pour passer de l'objet spatialisé à l'espace transformé, la tension identifiée est celle de l'objet spatialisé et cette frontière posée à l'encontre d'une globalité de l'espace (d'un environnement artistique) permet de cerner le type d'attention. En d'autres termes, le minimalisme oppose la tension *entre* (l'objet, l'espace, le spectateur) et la distraction qui n'est autre que l'absence ou la perte d'une tension.

La problématique de ne pas tomber dans une forme d'art environnemental, ambiant voire « décoratif » est omniprésente et partagée par plusieurs artistes-théoriciens. Carl Andre dira par exemple dans un entretien avec Irmeline Lebeer en 1974 :

> Si je tiens à ce que la sculpture ne soit pas architectonique, je n'aime pas non plus qu'elle devienne un simple décor. A un certain moment, l'accumulation plastique cesse d'être sculpturale, elle perd sa spécificité et devient purement décorative, comme un papier peint

[145] Robert Morris, Notes on Sculpture (Part II), *Artforum*, oct. 1966, traduit par Fabienne Bogaert dans le livre de Michael Fried, *op.cit.,* p.121.

> ou un tapis. Entre ces deux extrêmes, il existe un point où l'œuvre fonctionne pour soi tout en étant *située* dans l'espace. C'est ce point-là que j'ambitionne d'atteindre[146].

On retrouve des considérations similaires du côté de Donald Judd :

> Jusqu'à présent, la différence essentielle entre ces œuvres [les œuvres à trois dimensions] est celle qui sépare l'objet, la chose isolée, de l'installation ouverte et étendue qui relève plus ou moins de l'environnement. Cependant cette différence est moins une différence de nature que d'apparence extérieure[147].

Les propos de Carl Andre comme ceux de Donald Judd posent les limites entre le minimalisme et l'installation. Carl Andre met en évidence la perte de concentration dès lors que l'accumulation se fait environnementale et prend une tournure « décorative ». Donald Judd de son côté distingue explicitement l'œuvre minimaliste de l'installation qu'il place directement du côté de l'environnement. Dans un cas comme dans l'autre, on comprend que l'ambition du minimalisme est de tenir une tension qui ne doit pas se déliter. Comme le remarque néanmoins Judd, la différence n'est pas tant de nature que d'apparence. Le minimalisme pourrait, dans cette perspective, se confondre avec l'installation du côté de l'objet spatialisé. Nous comprenons dès lors combien le minimalisme permet de penser un passage très ténu entre la sculpture (compte tenu de son champ élargi) et l'installation (compte tenu de son flottement ontologique). Toute la difficulté réside dans les dimensions de cette ouverture : dans le cas du minimalisme, la dépendance de l'objet à l'espace est jugée contingente par rapport à ce qui constitue l'œuvre (terme esthétique), dans le cas de l'installation, la dépendance de l'objet à l'espace est selon nous définitoire de la pratique en plus d'être constitutive de l'œuvre.

Nous restons, avec le minimalisme, dans une conception « d'ouverture » de l'objet à l'environnement dans lequel il se situe. Et s'il est parfaitement sensé d'ancrer l'origine de l'installation dans la conception minimaliste de la sculpture « ouverte » à l'espace, c'est parce qu'il y a une conscience et une recherche accrue de l'unité. C'est-à-dire que, comme le fait remarquer Judd, les notions de « globalité », de « simplicité », « d'ordre » sont prévalentes et permettent, en effet, de se concentrer exclusivement sur l'expérience de ces productions *dans* l'espace. L'installation telle qu'on la connaît aujourd'hui s'est ouverte à des formes bien plus complexes et difficiles à appréhender dans cette « globalité » sensible. Il évoque également que « des problèmes de combinaison des différentes

---

[146] « Carl Andre. Entretien avec Irmeline Lebber (1974) », *L'Art ? c'est une meilleure idée !*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1997, p. 42-55.
[147] Donald Judd, « De quelques objets spécifiques (1965) », *Écrits 1963-1990*, *op.cit.*, p. 13.

surfaces (…) de relation entre les parties se posent, si l'on ne veut pas affaiblir l'unité de l'œuvre[148]. » Se retrouve ainsi l'idée importante chez Judd et chez les minimalistes, d'une forte unité sensible, capable de dissoudre la problématique d'une désignation précise de l'œuvre. Ce qui constitue ou fait l'œuvre c'est l'unité sous-jacente, presque mystérieuse, d'un certain ordre. Cet intérêt marqué pour l'unité se retrouve également chez Robert Morris qui mentionne à plusieurs reprises la notion de *Gestalt* pour évoquer le mode d'expérience des œuvres minimalistes. La simplicité de la forme s'impose dans le champ perceptif lorsqu'un spectateur entre dans l'espace d'exposition mais cette simplicité s'impose en tant que forme simple et ne produit aucun attrait pour ses parties, pour du détail, elle nie toute relation qui pourrait être de l'ordre d'une contemplation centrée sur l'objet en tant qu'artefact.

Les limites formulées par Judd, Andre ou Morris quant à l'ouverture de l'œuvre à l'espace rapprochent un nouvelle fois les minimalistes et Michael Fried. Souvenons-nous que son analyse de la sculpture de Caro mettait en exergue une tension infime qui permettait à la sculpture de se tenir en tant que sculpture et de ne pas dissoudre l'attention de son objectalité en tant que sculpture. Le risque identifié par Fried était que l'ouverture de la sculpture, dont les longues tiges pointaient de multiples directions de l'espace, tendait à attirer l'attention sur l'environnement extérieur plus que sur elle. Fried a mis en lumière la lisière fragile (qui correspond à un rectangle) qui permet de faire tenir *Prairie* du côté de la sculpture. De façon similaire, malgré l'affirmation de la littéralité, de l'espace réel et de l'implication du spectateur dans la situation spatiale de l'œuvre minimaliste, il faut souligner que tout l'enjeu du minimalisme consiste à ne pas tomber dans l'éclatement d'une unité, à ne pas perdre la tension d'une relation esthétique qui risquerait de se diluer dans la notion d'environnement artistique.

B) L'art comme environnement ou l'environnement comme art : une autre vision/version de l'installation

Dan Graham dans ses écrits résume la différence et l'opposition du minimalisme à l'art dit « environnemental » de la manière suivante :

> L'art « minimal » (...) réduirait la perception des matériaux, de la structure ou des données sensorielles par le spectateur individuel à une présence purement phénoménologique. En fin de compte, ce travail dépend de la construction d'une position privilégiée pour la

[148] *Ibid.*, p. 18.

> perception du spectateur unique. La différence entre les deux formes est que dans l'art « minimal » l'objet d'art est objectivé et factuellement matériel, tandis que l'art environnemental construit le spectateur comme transcendantalement subjectif. Les deux formes dépendent de l'immédiateté perceptive : une conscience phénoménologique qui relie le sujet percevant à ce qui est perçu. « La perception n'a pas de durée » dit Robert Irwin. L'art « minimal » et l'art environnemental nient tous deux la médiation ou la temporalité connotative, sociale ou historique (surtout dans le cas de l'art environnemental). Il s'agit d'une réaffirmation de l'idéalisme kantien, qui sépare l'expérience de l'esthétique pure de celle de l'utilitaire social. Dans cette nouvelle forme d'idéalisme kantien, la conscience « subjective » en soi du spectateur isolé remplace l'objet d'art à percevoir pour lui-même ; sa perception est le produit de l'art. Ainsi, au lieu d'éliminer l'objet d'art physiquement présent, l'approche méditative de l'art environnemental crée un objet secondaire, voilé : la conscience du spectateur en tant que sujet. Tout ceci est aligné sur le culte psychologique de l'auto-réalisation de l'individu[149].

Les propos de Dan Graham soulignent une première distinction sur laquelle nous avons insisté : l'œuvre minimaliste, contrairement à l'art environnemental, s'appuie sur une tension dynamique entre l'objet, l'espace et le spectateur. En conséquence, la présence matérielle de l'objet n'est pas dissoute, bien au contraire, elle coexiste et reflète, par la littéralité de sa forme et par son objectalité, l'activité et la conscience phénoménologique de la perception et du corps du spectateur. A l'inverse, l'art environnemental construit le spectateur comme « transcendantalement subjectif » nous dit Dan Graham. C'est au niveau de la conception par l'artiste que s'éclaire selon nous la distinction. En effet, imaginer une œuvre comme un environnement ne revient pas à penser une triangulaire et une tension mais à penser directement en termes d'expérience du spectateur et de transformation de l'espace lui-même. Il n'est plus question de focaliser l'attention sur une relation triangulaire (ce qui réintègre une position privilégiée du spectateur pour Graham) mais d'intensifier la pure subjectivité de l'expérience au sein d'un espace construit dans sa qualité d'englobement. Du point de vue de la conception de l'œuvre, la place du spectateur et celle de l'objet se déplacent également : le minimalisme tient à maintenir une certaine objectivité de l'œuvre (en revendiquant une certaine autonomie de l'objet)

---

[149] Texte original : « "Minimal" art (…) would reduce the individual spectator's perception of the materials, structure or sense-data to a purely phenomenological presence. Ultimately, this work depends upon the construction of a privileged position for the single viewer's perception. The difference between the two forms is that in "Minimal" art the art object is objectified and factually material, while environmental art constructs the spectator as transcendentally subjective. Both forms depend upon perceptual immediacy : a phenomenological consciousness which connects the perceiving subject to what is perceived. "Perception has no time-span" says Robert Irwin. Both "Minimal" art and environmental art deny connotative, social or historical mediation or temporality (especially in the case of environmental art). This is a restatement of Kantian idealism, whiche separates the experience of the purety aesthetic from the socially utilitarian. In this new form of Kantian idealism, the isolated spectator's "subjective" consciousness-in-itself replaces the art object to be perceived-for-itself ; his/her perception is the product of the art. Thus, instead of eliminating the physically present art object, environmental art's meditative approach creates a secondary, veilled object : the viewer's consciousness as a subject. All this is aligned to the psychological cult of self-realization of the inidivudal. » Dan Graham, « Pavilion Sculptures », in *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on His Art*, edited by Alexander Alberro, MIT Press, Cambridge, 1999, p.156-157.

tandis que l'art environnemental rompt avec l'unité objective de l'œuvre et dépend dès lors entièrement du vécu des spectateurs.

Au-delà de cette première distinction, Dan Graham rapproche le minimalisme et l'art environnemental en plaçant la relation esthétique sous l'égide d'un « idéalisme kantien ». Autrement dit, malgré une différence dans la conception du sujet et de sa position, l'expérience privilégiée des deux types d'art serait similaire. La conscience de l'espace dont il serait question dans l'expérience apparaît entièrement coupée d'un temps social. En d'autres termes, la qualité de l'espace « réel » qui est intensifiée dans une expérience consciente de « l'ici » et du « maintenant » oppose une conception phénoménologique et une conception sociale. Le minimalisme et l'art environnemental dont parle Graham font du spectateur un récepteur concentré sur sa perception, sur sa mobilité, sur sa corporéité. Cette expérience phénoménologique de la conscience de soi dans l'espace, de sa propre présence et de sa propre corporéité, permet d'identifier un nouveau problème lié à la conception de l'espace « réel » et à l'interprétation paradoxale d'un « sujet incarné » : s'agit-il d'un spectateur incarné selon une acception sociale et politique (être humain, individu ou personne) ? ou d'un spectateur incarné en tant qu'idéal transcendantal (pur sujet percevant) ? En ce sens, la citation qu'il reprend d'Irwin selon lequel « la perception n'a pas de durée » vient sceller l'attention portée à la conscience phénoménologique de la présence du spectateur que nous avions déjà mise en exergue avec la modalité du « I » chez Robert Morris. Une telle modalité phénoménologique de la perception apparaît nécessairement dès lors comme la négation d'une présence marquée du sceau de son actualité (l'individu social appartenant à une culture). Les enjeux soulignés par Graham qu'il scinde en deux (conscience phénoménologique et temporalité sociale) et que nous rapprochons des notions troubles de la « présence », de la qualité « réelle » de l'espace et de « l'incarnation » du spectateur, ont un impact direct sur la qualité de l'expérience de l'installation qui présente, elle aussi, un accès bipartite à l'espace et invite à confronter ces notions. Nous y reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse consacrée à l'expérience.

Tentons pour l'heure de préciser la notion d'art « environnemental » qui nous permet méthodologiquement d'opérer le passage significatif de l'objet spatialisé à l'espace transformé. La difficulté à concevoir ce terme de façon précise provient probablement d'un usage générique extrêmement large qui, s'il a servi à circonscrire certaines productions artistiques, s'est principalement limité aux productions et au vocabulaire anglo-saxon. Il est rare de trouver dans les écrits théoriques français, voire inexistant, une mention concrète et explicite d'un « art environnemental » en tant que courant, genre ou pratique artistique spécifique. Ce terme, dans notre vocabulaire, fait davantage

référence aujourd'hui à l'aspect politique d'un art écologiquement engagé touchant, de fait et en conséquence, aux problématiques de l'environnement naturel. Par ailleurs, bien que ce terme ne soit pas très significatif du point de vue artistique en France, il n'est pas plus évident de l'appréhender formellement ou conceptuellement en ce qui concerne les productions visées par son usage dans les propos de Graham, à savoir : des productions directement installées dans un environnement, majoritairement naturel, et faites, la plupart du temps mais sans que cela ne soit une généralité, avec des matériaux également naturels. Des artistes comme Richard Long ou Andy Golsworthy sont cités comme des exemples emblématiques de ce type d'art. Sans entrer dans des controverses sur la caractérisation ou l'appartenance de certains artistes à ce type de pratique, il faut retenir que l'art « environnemental », en ce premier sens relié principalement à l'environnement naturel, trouve de nombreuses accointances avec le *Land Art* et se caractérise par une relation spécifique au site (*site specific*). Par extension et sans pour autant contredire la définition usuelle de l'environnement, l'art environnemental peut aussi s'interpréter comme une considération de la qualité globale de l'espace. Dans cette perspective, il consiste à créer un espace artistique complet et peut circonscrire des installations globales voire immersives comme celles de l'artiste Yayoi Kusama (Figure 18) ou de Kurt Schwitters (*Merzbau*).

Les écrits de l'artiste Allan Kaprow peuvent nous permettre de créer une passerelle afin de relier l'art environnemental, dans sa première acception d'un art créée directement dans l'environnement, à sa seconde acception qui est l'art de créer un environnement artistique. Dans un texte intitulé « La forme d'art de l'environnement », Kaprow part d'une critique des sculptures de Morris, celles qui caractérisent sa théorie de l'*Antiform* (les sculptures « molles » en tissu), pour démontrer que l'antiforme est une contradiction notable au sens où, selon lui : « littéralement, la non-forme, comme le chaos est impossible. En fait, elle est inconcevable. La structure du cortex cérébral et toutes nos fonctions biologiques nous permettent seulement des réponses ordonnées et des pensées d'une sorte ou d'une autre[150]». Une deuxième raison apportée à son objection est que, quoi que veuille faire l'artiste, les productions des années soixante « mettent directement en lumière le second problème majeur, formel : comment se libérer du rectangle ?[151]». Nous avons vu en effet que la question du rectangle, en tant que forme géométrique simple et en tant qu'interprétation littérale de la toile, était une préoccupation du littéralisme minimaliste. Ce que signifie Kaprow dans son propos est que le

[150] Alan Kaprow, « La forme d'art de l'environnement (1968) », *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, traduit de l'anglais américain par Jacques Donguy, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1996, p.121.
[151] *Ibid.,* p.122.

rectangle n'est pas limité uniquement à la question de l'objet. Il constitue en réalité l'espace même de conception et de création des œuvres post-modernes. Il s'en explique comme suit :

> Les œuvres de Morris, de Pollock, d'Oldenburg et d'autres fonctionnent en contraste, ou de temps en temps en conflit, avec les espaces qui les encadrent. Les lignes régulières et les coins mesurables dans de tels espaces nous disent combien lointaine, combien grande, combien douce, combien atmosphérique, et vraiment combien « amorphe » est une œuvre d'art à l'intérieur de ces lignes et de ces coins. Le fait d'être rectiligne, par définition, est relationnel ; et aussi longtemps que nous vivrons dans un monde dominé par cette figure géométrique et par d'autres, partie d'un tout, nous ne pourrons pas parler d'antiforme ou de non-forme, excepté comme un type de forme en relation à un autre type (rectiligne).[152]

Kaprow souligne que l'environnement même, c'est-à-dire l'espace de création ou de monstration des œuvres, qu'il soit intensifié ou nié, est géométriquement normatif. Il ajoute que toute tentative de jouer avec cet environnement dans lequel s'expose et se situe une œuvre s'est produite dans l'ignorance du fait que ce rectangle, caractéristique de l'espace d'une pièce, est un prérequis qui ordonne notre propre perception de façon plus inconsciente que consciente. C'est dans cette idée que l'on peut exploiter une première piste expliquant l'ambition première de l'art environnemental comme art situé dans l'environnement naturel : il s'agirait de sortir du champ géométrique du musée ou de la galerie pour investir de nouvelles perspectives et expériences de l'œuvre dans un autre environnement : la nature. Plus encore, il s'agit également de sortir du champ symbolique de l'institution pour générer des œuvres allant à l'encontre de la valeur marchande et du système des expositions, et cela caractérise les œuvres spécifiques au site, nous y reviendrons.

En explorant des moyens de transcender l'espace géométrique dans lequel tout individu se trouve plongé, comme celui d'un musée ou d'une galerie, l'art environnemental rallie sa deuxième acception en tant qu'art modifiant l'ensemble d'un espace. Lorsqu'on pénètre un espace conçu comme un environnement artistique, la perception n'est plus ordonnée par un champ mais elle est au contraire désordonnée de toute part dans l'éclatement d'une œuvre qui s'étend tout autour du spectateur. Dès lors et en conséquence, l'attention se diffuse et change de statut : elle n'évalue pas la relation entre un objet et l'espace mais se déploie à l'ensemble du lieu. L'attention n'est plus soutenue par l'objet mais par l'expérience elle-même (et surtout, comme nous le verrons, par sa qualité). C'est précisément cette diffusion de l'attention relative à la désagrégation de l'objet que rejetait le minimalisme en posant les limites de l'espace du côté de la l'objet (spatialisé) plutôt que du côté de l'environnement. Si la création d'un environnement artistique est apparue historiquement comme une tentative de destituer l'impact géométrique du *white cube* dans la perception de l'art, les possibilités

[152] *Ibid.,* p.122

imaginées pour mettre en déroute nos prérequis perceptifs n'ont fait que se renforcer au contact des installations « immersives ». La notion d'environnement artistique apporte un nouvel éclairage à l'installation, qui, de la même manière que la mise en lumière de l'objet spatialisé introduit avec le minimalisme, s'y identifie d'après le flottement ontologique qui la caractérise. Anne Ring Petersen note en ce sens que la seconde acception du terme d'art environnemental apparaît comme un corollaire de l'installation actuelle car, au moment des années soixante où sont apparus les environnements artistiques, le terme d'installation était plutôt utilisé pour évoquer la mise en scène d'une exposition que la création d'un environnement artistique :

> A l'époque, l'installation n'était pas un concept générique ; l'installation était synonyme d'accrochage ou de placement d'œuvres d'art lors d'une exposition, et le mot indiquait la présentation et la mise en scène des œuvres d'art. Il indiquait la *parerga.* Les termes environnement et art environnemental étaient utilisés pour désigner des œuvres tridimensionnelles créées dans le but d'englober, d'impliquer et d'activer le spectateur par une stimulation multiple des sens : vue, ouïe, mouvement, et parfois toucher et odorat. Il est donc incroyablement difficile de rendre compte de la différence entre ce que l'on appelait alors environnement et ce que nous appelons aujourd'hui installation[153].

Le nuage qui trouble et obscurcit la désignation précise de l'installation ne peut être dissipé qu'en acceptant la porosité des frontières et en assumant, rétrospectivement, les éclairages conceptuels choisis. Ainsi, le minimalisme et l'art environnemental justifient selon nous les origines *artistiques* bipartites de l'installation. Autrement dit : l'installation en tant que pratique (médium) ne découle pas d'après nous de l'exposition qui constitue un usage descriptif de l'action d'installer des œuvres (troublé par l'emploi du mot en fonction de la langue anglaise ou française). L'installation découle d'un côté du minimalisme lorsqu'elle se présente comme une spatialisation d'éléments et, de l'autre, elle provient, dans sa qualité englobante d'espace artistiquement transformé, des environnements artistiques. Nous comprenons néanmoins ô combien les problématiques de ces polarités se rencontrent dans le domaine de la scénographie qui tire avantage de l'installation tant dans ses enjeux de spatialisation d'objets que dans ceux de la spatialité générée par sa caractéristique englobante.

---

[153] Texte original : « Back then, installation was not a generic concept ; installation was synonymous with hanging or placing artworks at an exhibition, and the word indicated the presentation and staging of artworks. It pointed out the *parerga*. The terms environment and environment art were used about three-dimensional works created with the aim of engulfing, involving and activating the viewer through multiple stimulation of the senses : sight, hearing, movement, and sometimes sense of touch and smell. Therefore, it is incredibly difficult to account for the difference between what was then called environment and what we today call installation. » Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.61.

Illustration :



Figure 18 : Yayoi Kusama, *Dots Obsession, Infinity Mirrored Room (1998)*, vue de l'exposition au Centre Pompidou, 2011, ©L'Express

C) Le modèle du « plat » et du « spatial » : penser l'espace avec Robert Morris

Quitter une pensée de l'objet spatialisé pour parvenir à penser l'espace lui-même s'effectue graduellement. Cette gradation nous importe particulièrement dans la mesure où ce passage ne se fait pas sans une perte de repères importante au sujet de l'œuvre. Il va s'agir pour nous de démontrer progressivement que l'unité de l'œuvre ne peut plus être tenue par l'objectivité de l'objet mais qu'elle se fonde dorénavant sur la qualité, le type et les modalités de l'expérience elle-même. À nouveau, Robert Morris nous servira à élargir notre conception de l'art à l'environnement par le biais d'une attention portée à l'expérience spatiale. Nous nous servirons des réflexions menées à partir du site de Nazca au Pérou. Comme le remarque Anaël Lejeune à propos de Morris :

> Contrairement donc au cadre d'élaboration de l'art minimal, auquel Morris concède néanmoins d'avoir joué un rôle d'intermédiaire entre l'art de la surface et l'enjeu de l'espace, l'expérience du site Nazca semble lui avoir révélé, ou à tout le moins confirmé,

> comment la forme artistique ne devait plus se laisser penser indépendamment de son mode d'apparition[154].

Dans le texte « Aligned with Nazca », écrit en 1975, Morris revient sur l'intérêt artistique qui caractérisait les années soixante, mettant en avant le défi central de cette période : l'intégration de l'espace réel. S'il a pensé un temps avec conviction que la tridimensionnalité était le terrain acquis du minimalisme, l'évolution de ses recherches et de ses réflexions le mènent à formuler l'aveu d'un échec qui est similaire, dans une certaine mesure, à ce qu'en résume Kaprow. En effet, pour Morris, le minimalisme n'a finalement jamais totalement réussi à sortir d'une conception de la bi-dimensionnalité, bien trop ancrée dans la production et la réception de l'art, c'est-à-dire d'un rapport de figure-fond caractérisée par des plans. Morris parvient à établir cette observation en comparant l'expérience perceptive des lignes du site de Nazca, où le paysage lui-même est organisé de manière à échapper à la perception d'un espace généré par la perspective. Pour autant, cela ne contredit pas le mouvement psychologique spontané qui cherche à comprendre et à connaître ce paysage en tant que tel. Le récit de son expérience du site fait état de nombreuses lignes et sinuosités qui viennent constamment redéfinir l'image mentale du paysage constituée à partir de la multiplicité des points de vue, de sorte que le dessin visible en plan (la compréhension des formes que l'on peut observer vues du dessus, voir Figure 19 et Figure 20) soit impossible à saisir dans la réalité perceptive de l'espace. Les recherches que porte et expérimente Morris sur la perception de l'espace, notamment à partir du site de Nazca, l'amènent à poser, toujours dans la sensibilité exprimée à l'égard de Merleau-Ponty, une distinction entre le modèle du « plat » et le modèle « spatial », faisant écho à celle du « I » et du « Me » introduite précédemment. La distinction du « plat » et du « spatial » est proposée par Morris mais est déjà présente sous une autre dénomination dans les travaux d'Erwin Strauss[155] repris par Merleau-Ponty[156]. La distinction initiale se situe entre « l'espace géographique » et « l'espace paysager ». Le premier type d'espace, résume Anaël Lejeune :

> désigne une modalité de l'espace par laquelle celui-ci est appréhendé comme un ensemble clos, fini, dans lequel chaque élément possède une position bien identifiée et coordonnée. (…) L'espace, selon la modalité géographique, est l'espace déjà connu, traduit sur un mode neutre et symbolique. (…) En ce sens, il est le résultat d'une première prise de distance – une prise de hauteur – et d'une certaine abstraction faite par rapport à la situation vécue,

[154] Anaël Lejeune, *op.cit.*, p.181.
[155] Voir Erwin Straus, *Du sens des Sens, contribution à l'étude des fondements de la psychologie [1935],* traduit de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand, éditions Jérôme Million, Grenoble, 1989, p.513.
[156] Voir Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.393-394.

> aussi se veut-il, par analogie, proche du plan ou de la carte. Il est, comme le rappelle son étymologie, de l'ordre de l'écriture et du plat que conceptualise précisément Morris.[157]

L'espace paysager quant à lui :

> renvoie à l'expérience première de la spatialité telle qu'elle est vécue par un individu, l'espace dans lequel l'observateur est lui-même pris, inséré. (…) Il est l'espace dont la limite est tracée par la perception même qu'en a l'observateur : l'espace qui s'ouvre à lui est organisé autour de lui, il se déploie à partir de sa position et se déplace avec elle. L'observateur y est donc toujours entouré d'un horizon qu'institue autour de lui la limite momentanée de ce qu'il peut voir, un horizon jamais atteignable, jamais dépassable, puisque, de proche en proche, de pas à pas, il se trouve toujours reporté.[158]

Ainsi, l'espace géographique est à rapprocher du modèle du « plat » chez Morris et l'espace paysager du modèle « spatial ». Pour éviter de démultiplier les notions, et parce que nous suivons principalement la logique conceptuelle de Robert Morris, nous préférerons poursuivre en nous concentrant exclusivement sur le découpage et la dénomination de ce dernier. Dans sa conception, le modèle du « plat » renvoie au modèle de « la convention et de l'écriture par lequel les choses sont pensées dans leur fixité et leur objectivation (…) la notation a pour fonction de consigner après coup les évènements, d'enregistrer, d'objectiver, de contrôler mais aussi d'"exclure le monde sensible". [159]» Une large part de l'art s'appuie selon Morris sur cette première modalité qui décrit une forme d'expérience au monde fixée et médiatisée. Dès qu'il apparaît possible de discerner une organisation spatiale, de se référer à l'espace sur le mode du plan, ce qui comprend également les photographies aériennes des œuvres monumentales de *Land Art* par exemple, nous nous situons, pour Morris, dans la modalité du « plat ». C'est l'espace tel qu'il est représenté ou tel qu'on se le représente. En se promenant dans les rues d'une ville, si la conception de l'espace et l'orientation dans les rues s'effectue d'après la mémoire d'un plan maintenu en tête, nous nous référons à cet espace sous la modalité du « plat ».

À ce modèle du « plat », Morris oppose le modèle « spatial » qui « désigne cette plongée dans le monde sensible, cette volonté de "s'aventurer dans l'irrationalité de l'espace réel"[160] ». Ce second modèle fait directement référence à l'expérience d'un espace expérimenté horizontalement et au fil

---

[157] Anaël Lejeune, *op.cit.,* p.183.
[158] *Ibid.,* pp.184-185
[159] *Ibid.,* p.182. On retrouve la distinction originale dans le texte de Robert Morris, « Aligned with Nazca » in *Artforum* oct. 1975, https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062. Étant donné qu'Anaël Lejeune conceptualise spécifiquement la question de l'espace à partir de ses propres traductions, nous introduirons ces distinctions de Morris par son biais et ferons référence aux textes originaux de l'artiste lorsque nécessaire.
[160] *Ibid*., p.182.

de sa découverte. Morris compare ce modèle à l'expérience du labyrinthe qui, selon ses mots « exige une errance continue, un renoncement à la connaissance de l'endroit où l'on se trouve. Un labyrinthe n'est compréhensible que lorsqu'il est vu d'en haut, en plan, lorsqu'il a été réduit à la planéité et que nous sommes en dehors de sa spirale spatiale.[161] » Pour autant, il ne faut pas considérer les deux modèles, à savoir le « plat » et le « spatial » comme des oppositions totalement inconciliables. Si ces modèles représentent effectivement deux modalités contradictoires au sens où, par exemple, il est difficile d'appréhender une ville connue sous la forme d'un plan sans se référer automatiquement à ce plan et qu'à l'inverse, il est difficile de se faire une idée du plan d'une ville inconnue que l'on découvre en s'engouffrant dans les rues de façon hasardeuse, ces deux modalités sont en fait complémentaires pour Robert Morris. Tout comme la distinction du « I » et du « Me », Morris, constituant souvent ses concepts par polarités, accentue la complémentarité des modalités du « plat » et du « spatial » en les faisant appartenir également aux mouvements spontanés de la psychologie humaine. Le « I » serait associé au modèle « spatial », exprimant l'intensité sensible d'une heuristique de l'espace, tandis que le « Me » serait lié au modèle « plat », associé au processus même par lequel le sujet se représente et connaît le monde.

Pour éprouver ces distinctions et démontrer leur opérativité du point de vue de l'expérience, nous pourrions illustrer ces réflexions sur l'espace en partant d'un exemple choisi : *Il Grande Cretto* de l'artiste Alberto Burri. Considérée comme la plus grande œuvre de *Land Art* d'Europe, construite par Alberto Burri entre 1985 et 1989, *il Grande Cretto di Gibellina* que l'on peut traduire par « le grand craquellement », parfois appelée aussi le « labyrinthe de la mémoire », est une vaste construction de béton étendue sur plusieurs centaines de mètres (environ 300 sur 400) à l'endroit, aux dimensions et au tracé exacts de la ville de Gibellina Vecchia qui fut entièrement détruite par un tremblement de terre en 1968. A la différence de l'expérience que décrit Robert Morris du site de Nazca, les lignes qui se dessinent depuis un plan aérien ne font pas surgir un dessin figuratif ou une forme symétrique. En ce sens, faire l'expérience du site sicilien sur la modalité « spatiale » après avoir vu des images aériennes de l'œuvre ne fait probablement pas naître le même type de frustration que de faire l'expérience des lignes de Nazca dont le tracé fait apparaître des figures que la perception horizontale, située au milieu du paysage, est incapable d'atteindre. L'aspect plus architectural de l'œuvre de Burri vient d'abord contredire un premier élément de comparaison avec Nazca : nous sommes face à une construction industrielle de béton coulé à flanc de colline et non dans un tracé qui

[161] Texte original : « The labyrinth (…) demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is. A labyrinth is comprehensible only when seen from above, in plan view, when it has been reduced to flatness and we are outside its spatial coil. » Robert Morris, « Aligned with Nazca », *art.cit.*

serait fait par les moyens de la nature. L'effet premier et immédiat que provoque Gibellina, que l'on perçoive ce quasi-village désert depuis la colline opposée par laquelle passe la route qui nous y mène ou en photographie, n'est pas celui d'une intensification de la nature. Bien au contraire, c'est le caractère massif de cette construction humaine de béton qui vient de plein fouet contraster avec les parcelles vertes de nature qui remplissent la majorité des collines environnantes. Il est probable que l'effet de surprise soit amplifié quand la monumentalité de cette construction apparaît sans que l'on soit au courant de son existence. Le statut de ce site revêt alors une signification très curieuse où la notion « d'œuvre d'art » n'apparaît pas, au riverain ignorant, comme une évidence. Pour ceux qui s'y rendent volontairement, et c'est le cas le plus probable étant donné l'aspect désert de ces collines et le peu de villages traversés, l'approche du site produit une certaine forme d'excitation. Nous pouvons présumer, compte tenu de la grande facilité d'accès et de diffusion des images aujourd'hui, que les visiteurs qui se rendent sur ce lieu ont déjà vu une photographie du lieu, qu'ils ont déjà une idée, plus ou moins vague, de ce qu'ils s'apprêtent à voir (Figure 21). Aussi, pour ceux qui ont pu observer une vue aérienne de l'œuvre monumentale, l'excitation est corrélée à l'interrogation quant à l'endroit d'où le site se montrera à nous. Si nous parlons d'excitation, c'est précisément parce que la sinuosité de la route, qui nous fait passer de colline en colline, paraît toujours à même de révéler un point de vue à partir duquel, *a priori*, il serait possible que la colline bétonnée en question apparaisse tout à coup, dans sa totalité. Pour le dire autrement, ce que nous cherchons à l'approche du lieu, c'est la possibilité de surplomber la monumentalité, de confirmer la modalité du « plat » par laquelle l'œuvre, vue en image, s'est imposée à notre esprit. Nous cherchons la possibilité, rendue bien réelle par le caractère vallonné du paysage qui en fait découvrir de nouvelles perspectives à mesure de sa traversée, de voir l'unité architecturale de ce que nous ne pourrons pas ou plus, et à aucun moment, considérer quand nous serons *à l'intérieur* du site.

Si la recherche de cette vue surplombante nous intéresse tant, c'est probablement parce que ce site a la particularité d'être coulé d'un bloc : l'horizontalité du sol et la verticalité des murs sont faits du même béton, ce qui crée inévitablement un effet d'uniformité de laquelle on distingue des « sillons » creusés par la profondeur entre le sol et le mur et qui font écho, par contraste, aux tracés des parcelles de champs. Il faut savoir également que cette œuvre de Burri fait directement écho aux recherches picturales réalisées dans des œuvres antérieures comme *Cretto nero* ou *Cretto bianco* (Figure 25) dans lesquelles la peinture, en couches très épaisses, vient dessiner des craquellements à sa surface, introduisant alors l'ambivalence d'un pictural quittant la lisibilité de l'image peinte comme surface pour introduire la lisibilité de la matière-peinture comme profondeur. De la peinture comme matière quasi-sculpturale apparaît alors les fissures d'une terre desséchée. Ce n'est donc pas un hasard

si, dans l'installation de Gibellina, la vue aérienne est continuellement présente à l'esprit comme modalité du « plat » et si elle s'entrelace à l'expérience physique de déambulation au sein de l'œuvre monumentale, dans l'image d'un paysage redéfini (Figure 24) : Burri a bien réalisé cette œuvre selon la modalité du « plat », de l'écriture (du tableau) plutôt que dans la perspective spatiale de l'expérience. L'origine et le sens d'*Il Grande Cretto* se situent donc peut-être moins dans le corps ou dans l'œil que dans l'imaginaire topographique, voire même dans l'ubiquité (au sens d'une présence surplombante à tout point et lieu de cet espace) d'une vision aérienne[162]. Pour autant, l'expérience de l'espace selon la modalité « spatiale », quand on pénètre physiquement le site, est tout à fait saisissante.

Si l'apparition du site depuis la route a finalement lieu dans un laps de temps assez court et de manière très partielle, l'expérience de la proximité physique est d'un tout autre ordre. Un passage important s'opère : celui du bloc comme modalité de la perception visuelle au labyrinthe comme modalité de l'appréhension physique. Restreint par la relativité de sa perception à sa propre corporéité, le spectateur entre dans une expérience qu'il appréhende moins dans la monumentalité d'une sculpture (un bloc) que dans la concrétude d'un mémorial ou dans l'errance d'un labyrinthe (Figure 22 et 19). Par ailleurs, il est particulièrement difficile de caractériser cette construction car aucun des qualificatifs ne semble adéquat, étant soit insuffisant, soit inapproprié. Architecture, sculpture, mémorial, labyrinthe : chacun de ces termes évoque des aspects que cette œuvre ne peut totalement incorporer, mais qui peuvent être utilisés pour la décrire. En effet, concevoir cette œuvre comme un « mémorial » lui donne une signification qui interroge non seulement la possibilité d'une expérience proprement esthétique du lieu mais encore d'avantage d'une expérience esthétique qui puisse se situer *ailleurs* que dans une communion symbolique. La plupart des mentions de cette construction font état d'une « œuvre d'art » construite à l'endroit des ruines de la vielle ville de Gibellina. L'aspect mémoriel ou la forme du mémorial n'est donc pas une intention première qui donnerait à cette pièce sa signification mais une portée consécutive à l'emplacement et au choix de cette topographie qui s'inscrit sur le tracé des rues du village. Or, concevoir cette construction de béton comme une œuvre d'art faisant hommage à la mémoire du village détruit, plus que comme un monument de recueillement symbolique officiel, nous invite par ailleurs à interroger réversiblement l'expérience que nous pouvons avoir des mémoriaux contemporains comme celui de Berlin qui pourrait être conçu comme une œuvre d'art et présentant des similitudes remarquées avec l'œuvre de Burri. Au vu des

[162] A ce sujet, il n'est pas non plus surprenant que les visiteurs se rendant sur ce site munis d'un drone prennent ainsi la licence de dédoubler leur expérience par ce moyen technologique permettant de surplomber et de dépasser les limites relatives à nos échelles humaines, comme une nécessité bien sentie que serait celle de voir un tableau avec de la distance.

complexités à démêler l'expérience esthétique de l'expérience mémorielle, il serait judicieux d'évincer la désignation de mémorial qui semble plus référentielle que paradigmatique au sujet de cette œuvre de Burri.

En raison de l'impossibilité à lire la zone bétonnée à la manière d'un plan mémorisable, l'expérience prend une dimension indéniablement labyrinthique. L'œuvre n'est cependant pas un authentique labyrinthe et n'a pas été conçue ainsi, elle suit le plan géométral du village disparu. Il s'agit donc plutôt d'une expérience de déambulation « urbaine » dans un village inconnu, dont la particularité est de n'être qu'un tracé. On déambule alors dans un espace qui fut un lieu, on se perd dans l'esthétique labyrinthique d'une amorce architecturale sur laquelle on projette, par l'expérience de son propre corps, la vie passée d'un village. Ce n'est certes plus un village et les reliefs bétonnés, hauts d'un mètre soixante, ne peuvent en donner l'illusion. Pourtant, du sol qui fut une ruelle s'érige un bloc qui débute un édifice et cela suffit à procurer l'étrange sensation d'un présent envahi par le passé, d'être un spectateur autrement touriste ou un touriste autrement spectateur.

Il Grande Cretto, au-delà de sa monumentalité a pour particularité d'épouser les courbes et le dénivelé naturels de la colline du site. L'image unifiée considérée depuis une perspective aérienne se décompose alors en une multiplicité de points de vue de diverses hauteurs qui, selon l'angle du sol, laissent apparaître plus ou moins l'étendue du site. L'ubiquité de la vue aérienne laisse alors la place à l'hiccéité[163] d'une expérience relative et singulière. Le « ici » (*hic*) de notre position concrète dans l'espace est toujours confronté et mis en relation avec le « là-bas » de notre horizon de vue. Or, bien souvent ce « là-bas » n'apparaît finalement jamais comme celui qui était visé depuis le « ici » de notre position initiale, car dès qu'on atteint un nouvel « ici » le « là-bas » se déplace, petit à petit, à mesure qu'on se déplace sans chercher l'exhaustivité d'un point de vue impossible à atteindre. Il y a bien d'ailleurs une chose qu'il est impossible de prévoir de loin (qu'il s'agisse d'une photographie aérienne ou de la projection d'un « là-bas ») : le dénivelé. L'œuvre est en effet située sur une pente assez marquée et les degrés d'inclinaison des ruelles suivent la forme naturelle du terrain : au cours de l'exploration de l'œuvre, la flânerie devient un véritable effort physique et les moins téméraires se mettent à réfléchir sérieusement aux chemins à emprunter plutôt qu'à déambuler au hasard. Si les chemins horizontaux paraissent toujours droits, certaines perpendiculaires reliant le haut et le bas de la colline s'avèrent plutôt raides. En ce sens, l'expérience d'une œuvre d'art se confronte à l'attention

[163] Nous utilisons ce terme pour l'opposer à « ubiquité » en nous appuyant essentiellement sur sa racine étymologique. Le terme d'« hicceité » doit être différencié de ses paronymes d'écceité ou d'haecceité pour s'envisager comme le caractère de ce qui est « ici » (*hic*), c'est-à-dire, dans l'indivisibilité d'une présence en un lieu déterminé.

pratique du corps dans la marche, de sorte que nous sentions paradoxalement que l'œuvre n'est ni une expérience de la nature, ni une expérience urbaine. L'expérience que nous avons se partage ainsi entre la recherche d'un horizon visuel renouvelé au fur et à mesure que le site se révèle ou disparaît selon la hauteur, et l'attention portée au corps dans l'effort de la montée comme dans la précaution de la descente.

Outre le fait de pouvoir déambuler à travers les ruelles et faire ainsi l'expérience du lieu à la manière d'un labyrinthe, la hauteur moyenne des blocs de béton permet éventuellement d'y grimper (Figure 22). Nous ne sommes plus, dès lors, à l'intérieur mais au-dessus du site et cette nouvelle vision vient s'ajouter à l'expérience du lieu. Après avoir exploré physiquement la topographie du lieu en ressentant les inclinaisons uniques du sol, on peut observer depuis le sommet des blocs les courbes, désormais visuelles, formées par ce nouveau sol en hauteur. Si le sol sur lequel nous marchions auparavant présentait des courbes irrégulières, il en va de même pour la surface supérieure des blocs de béton. Certains blocs sont légèrement convexes et d'autres légèrement concaves. Ces courbes agissent comme des lignes qui se croisent et ondulent, chacune reflétant le relief de la colline.

La présence des autres visiteurs provoque quant à elle la sensation paradoxale d'être à la fois indépendante de notre présence individuelle « ici et maintenant » (l'hicceité) et pourtant consubstantielle à ce bloc délimité à l'intérieur duquel nous sommes tous situés (ubiquité). S'il arrive de perdre de vue la présence des visiteurs lors d'une errance solitaire dans les ruelles tortueuses du site, leur vue réactive bien souvent la sensation ubiquitaire de l'image aérienne. Le fait que nous soyons « ici » et eux « là-bas » nous renvoie fatalement à la conscience de n'avoir aucun « ici » défini à soi ni aucun là-bas rendu étranger par la présence d'inconnus. Nous partageons cet espace devenu lieu qui nous relie par l'uniformité de ce sol bétonné délimitant le paysage naturel de l'œuvre d'art. L'hiccéité de la forme labyrinthique éprouvée dans la déambulation dialogue constamment avec la transcendance ubiquitaire de cette vue surplombante initialement décrite et qui s'apparente à celle de l'écriture ou, pour faire référence au travail de Burri : au tableau.

Pour résumer en conclusion notre propos, nous avons introduit, à partir de Robert Morris, la distinction entre les modèles du plat, correspondant à la modalité de l'écriture (et de la lisibilité) de l'espace, et du spatial, correspondant à l'expérience de l'espace tel qu'il se dévoile dans ses complexités et ses perspectives toujours renouvelées. A cette distinction, nous avons ajouté, de notre côté, un second niveau de conceptualisation entre l'ubiquité et l'hicceité. L'ubiquité serait corrélée au

modèle du « plat » : l'espace conçu par exemple d'après une vue surplombante aérienne se vit sur une modalité spécifique comme une présence transcendante en tout point et lieux de cet espace. L'hicceité découlerait du modèle « spatial » et intensifie l'immanence d'une relation à l'espace dans laquelle ce dernier se dévoile et s'appréhende en fonction du corps mobile et à travers le renouvellement des points de vue. Cette seconde distinction revêt une importance significative car elle peut servir de méthode descriptive pour appréhender les expériences artistiques à travers une perspective spatio-temporel. L'expérience de l'ubiquité suscite la spatialité d'une œuvre dans une totalité abstraite (en tant que forme ou image), et est effective principalement voire exclusivement lorsque l'œuvre peut se révéler par un point de vue général ou par l'aplanissement d'une image, c'est-à-dire par le biais d'une vue surplombante ou d'une photographie. De ce fait, la modalité ubiquitaire ne peut raisonnablement exister *que* dans les milieux extérieurs puisque la possibilité d'une vue aérienne comme d'une conception géométrale de l'espace ne peuvent se faire qu'à une hauteur suffisante.

A l'inverse, l'installation artistique, conçue dans les années soixante en termes d'art environnemental, s'intéresse largement à l'hicceité comme modalité de perception et d'expérience des œuvres. L'accent est mis sur la perte des repères et l'absence de compréhension de l'espace dans sa globalité. Le spectateur est fondamentalement conscient d'être constamment renvoyé à la condition de sa présence en un point déterminé et relatif de l'espace. Les œuvres monumentales de Richard Serra en sont un bon exemple car bien qu'il soit possible d'avoir des vues surplombantes ou aériennes de ses installations, ce n'est pas l'ubiquité qui prime dans l'expérience car la conception de l'espace et des modules d'acier qui le ponctuent ne ressort pas du plan ou du géométral. Au contraire, c'est la situation du corps face à la verticalité altérée des plaques d'acier qui conditionne l'expérience de ces œuvres. Observer le plan ou la vue surplombante de l'installation *The Matter of Time* du Musée Guggenheim de Bilbao (Figure 26) ne nous apporte aucune information significative si ce n'est de percevoir la succession des plaques d'acier dans l'espace, les formes qu'elles dessinent et leur monumentalité. La vue surplombante n'interfère jamais, contrairement à l'œuvre d'Alberto Burri, dans l'intensité de l'expérience, laquelle se vit exclusivement sur le modèle du spatial : la perception de l'espace est constamment renouvelée et altérée par la particularité des espaces créés entre les plaques (étroits, resserrés, concaves, convexes, dissymétriques) et leur redoublement en ombres au sol.

Illustrations :



Figure 19 : Géoglyphe de Nazca, sud du Pérou, ©Gettyimages



Figure 20 : Géoglyphe de Nazca, Sud du Pérou ©Johnny Isla Cuadrado



Figure 21 : Alberto Burri, *Il Grande Cretto*, 1984-1989, Gibellina Vecchia, Sicile, ©Atelier XY



Figure 22 : vue depuis le haut des blocs de béton



Figure 23 : vue depuis l'intérieur



Figure 24 : Alberto Burri, *Il Grande Cretto di Gibellina*, vue d'en haut, ©Atelier XYZ



Figure 25 : Alberto Burri, *Cretto,* peinture, 1978, ©Christie's Image Ltd 2013



Figure 26 : Richard Serra, *The Matter of Time*, Musée Guggenheim Bilbao, 1994-2005, Acier patinable, dimensions variables, ©Lookphotos

2) Le site, le lieu : quand l'œuvre se fait espace

A) L'installation et l'architecture

Puisque nous avons rapproché l'installation de la sculpture au chapitre dernier, il serait pertinent de la rapprocher de l'architecture pour en approfondir la conceptualisation du côté de l'espace transformé. Les allusions à l'architecture sont courantes au sujet de l'installation du fait de dimensions parfois monumentales mais sans doute probablement davantage pour évoquer un type d'expérience qui pourrait paraître similaire (une expérience de l'espace). Elisa Caldarola replace en ce sens l'installation dans le double héritage de la sculpture et de l'architecture et rapproche l'installation de cette dernière en soulignant un type englobant d'expérience en commun :

> Le mode d'expérience des œuvres depuis l'intérieur de leur propre espace ne semble toutefois pas propre à l'art de l'installation. Les œuvres d'architecture, elles aussi, consistent en des portions d'espace que nous sommes censés expérimenter de l'intérieur. Certaines œuvres habituellement classées dans la catégorie des installations, en particulier, présentent des espaces similaires à des espaces architecturaux : pensez, par exemple, à certaines œuvres massives en Cor-Ten de Richard Serra, telles que *Sight Point* (1975), actuellement installée devant le Stedelijk Museum d'Amsterdam[164].

Richard Serra est souvent convoqué pour illustrer la dimension architecturale de certaines sculptures et installations. Il est probable que les environnements d'acier qu'il crée produisent des expériences dans lesquelles la sculpture monumentale, installée dans un espace, se constitue comme un lieu (« la sculpture comme lieu » pour reprendre les termes de Carl Andre), ce qui justifie ce rapprochement à l'architecture. Toutefois, prendre cet exemple pour établir un lien avec l'art architectural questionne l'interprétation et les sous-entendus du terme « architectural » : Qu'est-ce qui, des sculptures et installations de Richard Serra, s'apparente à l'architecture si ce n'est l'aspect monumental ? En quoi *Sight Point* (Figure 27), dont il est question dans l'extrait, serait une œuvre plus architecturale que sculpturale ? Certes, l'agencement des plaques rappelle l'érection d'une tour ou d'un édifice. De façon analogue, d'autres œuvres de Serra se déploient à la manière de « murs » dans l'horizontalité du paysage et jouent avec la continuité perceptive de l'environnement (*Spin out,* for Robert Smithson, 1972) mais rapprocher ces travaux de l'architecture, n'est-ce pas opérer un rapprochement superficiel ? En d'autres termes, la comparaison avec l'architecture ne semble fonctionner que par l'idée d'un caractère ou d'un aspect « architectural » de la sculpture ou de l'installation et cette comparaison n'est pertinente que lorsqu'elle reste à un niveau superficiel de la référence à l'aspect « architectural ». Richard Serra lui-même se défend de ces « implications architecturales ». Il répond ainsi à Friedrich Teja Bach :

> Je ne comprends pas ce que vous voulez dire par implications architecturales. *Spin Out* et *Sight Point* reposent sur des prémisses sculpturales, les structures architecturales reposent sur la notion d'espace habitable. Un des dilemmes contemporains de l'architecture c'est l'invalidation totale des besoins utilitaires et des nécessités fonctionnelles. (…) On tente de réduire la distinction entre la sculpture et l'architecture alors que les architectes empiètent

[164] Texte original : « The mode of experience of the works from within their own spaces, however, does not seem unique to installation art. Works of architecture, too, consist of portions of space that we are supposed to experience from within. Some works usually categorized as installation art, in particular, present spaces that are similar to architectural ones: think, for instance, of some of Richard Serra's massive Cor-Ten works such as Sight Point (1975), now installed in front of the Stedelijk Museum, Amsterdam. » Elisa Caldarola « On Experiencing Installation Art », *art.cit.*, p.340.

> sur la détermination fonctionnelle de la sculpture dans leurs constructions. Le problème inverse n'est pas le problème de ma sculpture[165].

Pour Richard Serra, et il s'en expliquera régulièrement ; l'association effectuée avec l'architecture est un non-sens puisqu'une différence fondamentale existe entre l'installation et l'architecture : cette dernière se fonde en premier lieu sur des problématiques fonctionnelles. Ce point est également mis en évidence par Allen Carlson qui oppose la sculpture/installation à l'architecture. Selon Carlson, les sculptures et les installations n'ont pas pour principale caractéristique de devoir traiter des enjeux fonctionnels. Il rappelle en ce sens qu'il est essentiel à notre appréciation d'une œuvre architecturale « que nous en venions à une prise de conscience à propos de ce qu'elle fait – de savoir si c'est un immeuble de bureaux, un temple, une forteresse ou une cathédrale, une maison ou un mausolée. Ce sont là toutes, cela mérite d'être relevé, des catégories fonctionnelles[166]. » L'appréciation esthétique de la forme architecturale est indissociable de la fonction qu'occupe cette architecture. L'intention première, du point de vue de la création, ne peut être légitimement comparée puisque les libertés de l'architecture sont toujours relatives à des enjeux précis et concrets : ceux de sa fonctionnalité, tandis que la sculpture ou l'installation n'ont aucune fonction attendue qui puisse déterminer, *a priori*, leurs formes ou en contraindre la liberté.

Par ailleurs, les considérations avancées par Robert Morris précédemment abordées au sujet de l'espace et de l'architecture, notamment lorsqu'il compare les architectures ouvertes aux architectures closes, nous incitent également à distinguer et à mettre en avant le caractère plus « objectal » que « spatial » de la plupart des productions architecturales. Cela s'explique par le fait que le fondement fonctionnel de cet art diminue l'expérience d'une découverte qui serait caractérisée par l'illisibilité et la perturbation des repères perceptifs. Bien sûr, ces affirmations sont sujettes à débat et à réfutation, car l'architecture est considérée comme un art de l'espace. Néanmoins, l'évolution de l'histoire de l'art et l'intérêt croissant pour la création d'œuvres environnementales (spatiales, englobantes) démontrent que l'espace géométrique caractéristique des lieux fonctionnels constitue une justification émancipatrice des nouvelles formes d'art.

Ce faisant, le rapprochement de l'installation à l'architecture tient probablement à la principale raison évoquée par Elisa Caldarola : la conception d'un environnement artistique qui englobe totalement le spectateur. Or, comme nous l'avons critiqué, il s'agit d'une analogie superficielle qui

---

[165] Richard Serra, Entretien avec Friedrich Teja Bach, 14 mars 1975, *Richard Serra : Écrits et entretiens 1970-1989*, éditions Daniel Lelong, Paris, 1990, p.49.
[166] Allen Carlson, « Existence, lieu et fonction : l'appréciation de l'architecture », *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*. Textes réunis et introduits par Michael Labbé, éditions VRIN, Paris, 2017, p.158.

fait principalement référence à l'expérience d'une œuvre-espace plus qu'aux enjeux propres de chacun de ces arts. Dans ce contexte, l'installation est davantage éclairée par les problématiques de la sculpture et de ses extensions dans l'espace jusqu'à la création d'un art « environnemental », plutôt que par les préoccupations inhérentes à l'architecture dont la fonctionnalité demeure primordiale. Mais, si l'installation n'est pas l'architecture et que ces deux arts sont souvent rapprochés alors il faudrait interroger le sens d'un tel rapprochement et le lieu conceptuel de son opérativité. Faire un rapprochement d'après l'allusion de l'installation à un édifice ou d'après la caractérisation « immersive » de l'expérience est un rapprochement que nous considérons trop faible. On pourrait dès lors approfondir le rapprochement entre installation et architecture en posant une distinction entre des installations qui *font référence* à l'architecture, c'est-à-dire : qui rejouent l'architecture d'une certaine manière et des installations qui *dialoguent directement* avec l'architecture ou qui intègrent des collaborations avec des architectes. Cet éclairage permettra d'observer ce qui relie et disjoint ces deux pratiques tant du côté de leurs problématiques artistiques que de la réception esthétique qu'elles impliquent.

Le premier cas de figure d'installations qui font référence à l'architecture peut être illustré par le travail de l'artiste britannique Rachel Whiteread, dont les références à l'architecture et à l'environnement quotidien urbain sont nombreuses. Qu'il s'agisse de *House* (1993) (Figure *28*) ou de l'insolite escalier *Untilted (Domestic)* (2002) (Figure 29), le procédé de l'artiste consiste à mouler des éléments architecturaux (l'intérieur d'une maison dans le premier exemple et une cage d'escalier dans le second) pour en exposer justement le moulage en tant que sculpture. Ce procédé donne à voir des éléments familiers qui sont rendus étranges par la mise en relief du moulage et la plénitude du béton qui ne laisse apparaître aucun interstice. Il s'agit pour l'artiste de matérialiser l'espace vide et de constituer un négatif de l'architecture existante d'un lieu habituel apparenté au foyer (l'intérieur d'une maison ou un escalier). Nous parlerions pour le travail de cette artiste plus volontiers de sculpture que d'installation, et bien que cela soit discutable selon les œuvres et leurs lieux d'exposition, car le procédé et l'attention portée d'abord à l'objet ou à un espace en tant qu'il est moulé – geste, au passage, qui entre dans l'héritage et l'histoire de la sculpture – attire l'attention sur la matérialité de l'objet lui-même crée par ce procédé et les références qu'il porte plus qu'à sa relation directe avec l'espace qui l'environne. Bien que cet espace ait par ailleurs un rôle à jouer dans l'appréciation de l'œuvre, il n'apparaît pas fondamental pour son existence et son appréciation esthétiques. Il s'agit donc de rejouer littéralement l'architecture mais de la nier en lui retirant tout le caractère fonctionnel qui la définit. Le travail de Rachel Whiteread, dans la continuité des propos d'Allen Carlson sur l'architecture, se réapproprie ainsi les produits de l'architecture, dans la perspective de notre relation

quotidienne à ces constructions humaines, tout en les rendant étrangers à eux-mêmes, en tant que constructions architecturales, habitations ou lieux privés. Il n'y a plus ni d'usage possible ni d'intérieur dans lequel pénétrer. Chacune de ces œuvres est coupée de sa fonctionnalité et, dans le cas de *House,* le bloc est une matérialisation pleine de l'intérieur, rendu alors uniquement extérieur, puisqu'on ne peut plus pénétrer dans la maison.

Le fait de pouvoir pénétrer *à l'intérieur* d'une construction, qu'il y ait un dedans et un dehors, est une autre façon de jouer avec l'architecture. D'une manière différente des sculptures de Rachel Whiteread, les constructions précaires (*Les sept palais célestes*) d'Anselm Kieffer exposées dans un espace pérenne du Hangar Bicocca à Milan (Figure 30) forment une impressionnante installation monumentale. A l'intérieur d'un hangar industriel, plongé dans un éclairage qui vient dramatiser scéniquement les volumes dans l'espace, se dresse un paysage urbain désertique. Sept tours de plusieurs mètres de haut sont disposées au milieu d'un espace. Ces tours ont par ailleurs déjà été utilisées à plusieurs reprises par l'artiste comme des modules architecturaux basiques, capables de se réagencer dans divers lieux. Les matériaux de construction : tôle, fer, poussière de béton etc., font directement référence à l'édification architecturale et entrent en résonnance avec l'identité brute et industrielle du lieu qui renferme l'œuvre. Par cette installation, l'artiste donne à vivre l'expérience d'un résidu de ville ou d'une construction minimale d'habitation, entre la ruine et la cabane de fortune, entre l'identité du chantier abandonné et l'imaginaire d'une cité perdue. Contrairement à Rachel Whiteread, l'expérience des *Sept palais* relève de l'installation, au sens où cette expérience est indubitablement spatiale : chacune des structures communique avec les autres et leur ensemble génère un espace qui entre en résonnance avec le lieu qui contient l'installation lui-même (le hangar). On ne sait plus d'ailleurs si la notion de lieu couvre mieux l'espace d'exposition ou l'espace de l'œuvre. En revanche, si l'allusion à la cité, à la construction voire à l'habitation se fait sentir, nous sommes à nouveau empêchés de vivre une expérience affiliée à l'architecture car il n'y a aucune possibilité de pouvoir pénétrer à l'intérieur des tours[167]. Du fait de la fragilité des constructions, des barrières de sécurité viennent dessiner un contour à l'expérience de la déambulation.

Les différentes *Cabanes éclatées* de Daniel Buren (Figure 31) opèrent un rapprochement d'un autre ordre avec l'architecture. Cette fois-ci les constructions peuvent être traversées de part en part. Ces différentes cabanes viennent redoubler le lieu comme contenant tout en intensifiant la perception

[167] Il n'est pas improbable que la fusion de l'installation et de l'architecture soit plus marquée dans l'immense espace de son atelier de Barjac, ouvert récemment au public (Eschaton, Anselm Kiefer Foundation) et dont on retrouve des images inédites dans le film de Wim Wenders (*Anselm (Le Bruit du temps)*, 2023). On y voit l'artiste déambuler dans ce lieu intime devenu œuvre et qu'on imagine aisément ne pas pouvoir découvrir tel quel en tant que public.

de ce redoublement entre la construction (la cabane comme œuvre) et l'espace dans lequel elle est exposée. Les différentes *Cabanes éclatées* sont des constructions dans lesquels le « dedans » et le « dehors » sont en jeu constant. Il est possible d'accéder à l'intérieur de la structure ; cependant, les différentes plaques composant son « mur » sont dispersées de manière aléatoire à l'extérieur de ladite structure, se juxtaposant au mur de l'espace d'exposition. Bien que la relation à l'architecture soit perceptible, puisqu'il est au moins envisageable de pénétrer à l'intérieur d'une construction, cette dernière tend à annuler le caractère fonctionnel de l'architecture en accentuant la fragmentation d'une cabane qui, au lieu de nier l'espace dans lequel elle est insérée pour se présenter comme un nouvel intérieur à explorer, s'ouvre afin d'engager un dialogue direct avec l'environnement qui l'accueille.

À travers ces divers exemples, il est possible d'affirmer que l'architecture est présente, de manière plus ou moins explicite, dans le domaine de la sculpture et de l'installation. Cependant, jusqu'à présent, les manifestations de cette présence se limitent souvent à des références ou des résonances à l'architecture en tant qu'édifice constituant notre environnement quotidien, nos espaces de résidence privés ou nos interactions urbaines. Les échos à l'architecture se fondent également sur la relation qui lie un extérieur et un intérieur (structure pénétrable), ce qui rapproche, sur ce point particulier, l'architecture de l'installation. En revanche, à travers les exemples présentés, il apparaît que, quel que soit le lien établi avec l'architecture, la fonctionnalité est souvent niée. Reprenons l'exemple de Buren qui propose de véritables constructions dans lesquelles pénétrer. La nécessité de rompre avec la fonctionnalité, notamment par le jeu d'éclatement des panneaux constitutifs des murs, met en lumière le fait qu'il s'agit là d'une architecture fragmentée, d'une cabane *éclatée*, qui revisite l'architecture de l'espace d'exposition lui-même. L'artiste refuse ainsi que sa cabane soit simplement considérée comme une construction close ou transportable. Elle s'ouvre et interagit inévitablement avec l'espace du musée, de sorte que c'est bien l'éclatement de sa fonctionnalité en tant que construction établie qui donne à cette œuvre la liberté artistique de son émancipation formelle. En tant qu'installation, elle revendique la possibilité de ne pas être réduite à une simple cabane, définie comme une structure aux quatre murs perpendiculaires, un toit et une porte, destinée à protéger ce qui s'y trouve des éléments extérieurs.

Ces réflexions à partir des cabanes de Daniel Buren nous invitent à introduire la seconde relation à l'architecture que nous avons identifiée dans le dialogue direct qui peut avoir lieu entre une installation et le lieu d'exposition, voire entre une installation et un architecte. Nous pouvons à ce sujet penser à différentes œuvres qui jouent sur la fusion ambivalente de l'installation avec l'architecture comme la proposition de l'artiste autrichien Heimo Zobernig pour le pavillon autrichien de la Biennale de Venise en 2016 (Figure 32). Si le spectateur ne prend pas le temps de constater que

l'unique geste de l'artiste a été de créer un faux plafond entièrement noir au milieu d'un espace à l'architecture très épurée et aux résonnances de blanc et de gris (conçu par l'architecte Josef Hoffmann en 1934), alors, ce qu'il y a à voir, l'expérience à vivre, ne se résume effectivement plus qu'au lieu, à l'architecture elle-même. De façon quasiment imperceptible, l'artiste a proposé ce que l'on pourrait qualifier d'une « intensification » de l'espace existant, de l'environnement architectural. Pour un spectateur qui n'était pas familiarisé avec l'architecture originelle du pavillon avant l'intervention de l'artiste en 2016, il serait difficile d'apprécier pleinement son action en tant que modification significative du lieu, car cela nécessiterait la connaissance préalable que l'identité visuelle de l'architecture conçue par Hoffmann oscillait entre classicisme et modernisme. Zobernig a délibérément choisi de supprimer toute trace d'une architecture historique, en particulier en dissimulant les arches, afin de mettre en valeur la modernité d'une architecture épurée, évoquant un monolithe noir ouvert vers l'extérieur. Cette redéfinition du lieu attire l'attention principalement sur les issues, dans la mesure où rien n'accroche le regard sur des particularités architecturales, transformant l'espace en un lieu de passage.

De façon analogue, nous pouvons présenter l'œuvre *Minamidera*, fruit de la collaboration entre l'architecte Tadao Ando et l'artiste plasticien James Turrell. Il s'agit d'une maison-musée située à Naoshima, au Japon. Cette construction de Tadao Ando, datant de 1999, s'érige à l'endroit des ruines d'un ancien temple dont l'importance spirituelle fut notable pour la communauté de l'île. L'architecture, savamment travaillée, sans fenêtres ni portes, nous introduit dans un espace que nous mettons un certain temps à appréhender du fait d'un aveuglement brutal : le passage de la lumière extérieure à l'obscurité totale. Nous suivons une hôtesse qui nous guide oralement à travers l'architecture, nous faisant pénétrer à l'intérieur du bâtiment plongé dans le noir et que l'on appréhende d'abord avec la main qui longe les parois de bois pour éviter de choir. Nous débouchons dans un espace central, toujours plongés dans l'obscurité totale, où nous pouvons nous asseoir. Nous attendons, sans savoir tout à fait combien de temps ni ce qu'il s'agit d'observer. Petit à petit, un écran semble se dessiner sur le mur du fond, face à nous. Il semblerait également que le sol soit incliné, telle une salle de cinéma. Sommes-nous assis dans des gradins ? Une vidéo va-t-elle être projetée ? Une quinzaine de minutes plus tard, l'hôtesse-guide réapparaît. Un saisissement soudain nous envahit quand nous la distinguons très nettement dans l'espace, nous qui pensions être dans le noir le plus total. Elle se tient debout devant nous et son corps clairement perceptible redessine de bout en bout les dimensions du lieu où nous nous trouvons. Ni gradin ni écran, mais un simple carré vide. L'hôtesse nous explique alors qu'il ne s'est rien passé de plus que le temps pour les yeux de s'adapter à cet environnement : une mince ouverture dans un renfoncement de l'espace fait pénétrer un filet de

lumière depuis l'extérieur de la maison, il s'agit de l'intervention de James Turrell, intitulée *Backside of the Moon*. A l'image de notre exemple précédent, l'expérience du spectateur épouse totalement celle de l'architecture devenue œuvre[168]. Or, si l'intervention de Heimo Zobernig venait redessiner l'intérieur du lieu comme pourrait le faire un architecte d'intérieur pour changer l'identité d'un espace signé, la proposition de James Turrell et Tadao Ando est quant à elle une expérience de la visibilité dans un lieu construit pour neutraliser la lumière. En ce sens, la construction de Tadao Ando, en tant qu'architecte, s'éprouve à la fois comme contenant mais la singularité de sa fonctionnalité atypique (créer un effet d'aveuglement brutal en coupant toute source de lumière extérieure) pose les conditions de notre expérience. La construction de l'architecte nous plonge dans une obscurité totale tandis que l'intervention de James Turrell, qui consiste en une très fine ouverture pour laisser pénétrer la lumière, vient créer une possibilité de vision, aussi fragile soit-elle. C'est dans la collaboration de la construction et de l'intervention qui y est faite que se joue le cœur de notre expérience de l'œuvre. Ce que nous considérons comme étant l'œuvre comprend nécessairement l'édifice dans sa particularité architecturale, paradoxalement invisible si ce n'est de l'extérieur, et non uniquement l'intervention de James Turrell sur le lieu.

Ces différentes œuvres étendues à l'échelle architecturale d'un lieu renvoient, d'une certaine façon, à la notion d'environnement que nous avons introduite précédemment. L'œuvre en elle-même, dont nous faisons l'expérience, n'est aucunement assimilable à une chose concrète et discernable. Bien au contraire, l'accent étant mis sur l'expérience, c'est alors plutôt l'environnement que nous découvrons, dans lequel nous déambulons voire l'atmosphère dégagée par une œuvre-lieu, qui se déploie devant et autour de nous, qui constituent la matière de notre expérience. Toutefois, si la notion d'environnement est la plus à même de rendre compte de l'installation en tant qu'espace transformé, nous pouvons l'affiner en observant deux conséquences. En effet, nos réflexions au sujet de l'architecture nous ont mené à considérer la notion d'environnement à la fois comme une fusion entre l'œuvre et l'espace de présentation de sorte que l'œuvre devienne l'exposition elle-même (Buren, Kieffer), mais également comme une relation avec un lieu particulier dans lequel s'ancre indissociablement l'œuvre (Ando-Turrell, Zobernig). Cela nous amène ainsi à proposer deux manières d'envisager le caractère spatial de l'installation : l'une du côté de l'exposition comme œuvre et l'autre du côté de l'œuvre-lieu. Si ces deux termes peuvent se recouper en certains points, il est important de les distinguer car la question de l'exposition comme œuvre, si elle fait également

[168] Il est inutile de proposer un visuel car c'est précisément dans la construction architecturale interne et dans l'expérience de l'obscurité que se joue notre expérience. Aucune photographie ne serait capable de rendre compte de l'œuvre car le principe de l'obscurité qui la caractérise est contradictoire avec l'image photographique.

référence à une œuvre devenue lieu (celui de l'exposition) touche néanmoins à des enjeux institutionnels, culturels et politiques de l'art. L'œuvre-lieu engage, dans la continuité de l'architecture, les notions d'*in situ* ou de spécificité à un site, tandis que l'exposition comme œuvre implique de penser également l'aspect temporaire, éphémère et événementiel de l'installation.

Illustrations



Figure 27 : Richard Serra, *Sight Point (for Leo Castelli)*, 1972-1975, parvis du Stedelijk Museum d'Amsterdam, 1997, acier cor-ten, 20 x 386 x 30 x 5,7cm, ©Lorenz Kinzle



Figure 28 : Rachel Whiteread, *House*, 1993, East London, ©John Davies


Figure 29 : Rachel Whiteread, *Untilted (Domestic),* 2002, Collection Buffalo AKG Art Museum, ©Rachel Whiteread



Figure 30 : Anselme Kieffer, *Les sept palais célestes (The Seven Heavenly Palaces)* 2004-2015 (détail), Installation permanente, Pirelli Hangar Bicocca, Milan, © Agostino Osio, Fondazione HangarBicocca



Figure 31 : Daniel Buren, *Cabane éclatée n°6 : Les Damiers*, Galerie Ugo Ferranti, Rome, 1985 © Daniel Buren ADAGP, Paris



Figure 32 : Heimo Zobernig, Pavillon Autrichien, 56° Biennale de Venise 2015, ©Georg Petermichl

B) L'œuvre-lieu : la question de l'*in situ* et du *site specific*

La relation qu'entretient l'installation à l'architecture est plus prégnante lorsqu'il s'agit d'un dialogue direct avec l'espace dans lequel elle est située. De ce fait, il faudrait souligner l'idée que c'est par la notion d'*in situ* (ou *site specific* selon les modalités) que l'on peut identifier une relation scellée entre une œuvre et un lieu (en élargissant l'architecture en tant que telle pour l'envisager comme le lieu qui contient l'installation et qui est révélé par elle). On peut lire, dans les écrits de l'artiste contemporain italien Claudio Parmiggiani, une référence explicite à cette situation de l'œuvre dans un lieu particulier :

> L'espace qui entoure l'œuvre est une partie physique de l'œuvre, ce n'est pas un espace à l'intérieur duquel l'œuvre se situe, mais un espace qui est un élément constitutif du travail. C'est pourquoi l'œuvre ne vit à son maximum que dans un espace particulier, car un espace particulier est un élément idéal et non interchangeable. Dans ses déplacements, l'œuvre devrait transporter avec elle l'espace même où elle est née. Un travail vu dans un atelier n'est plus le même exposé dans un musée. L'espace rattache l'œuvre au monde, sans cet espace, l'œuvre est orpheline. L'œuvre est une créature vivante ; aux contacts d'espaces

> nouveaux, elle se charge d'énigmes, elle s'altère, se transforme comme le visage d'un homme dans le temps[169]

Pratiquant la sculpture mais plus encore l'installation, l'artiste dévoile une compréhension de l'installation qui rappelle l'image paradoxale de la « sculpture comme lieu » travaillée par Carl Andre. Le lieu de monstration n'est pas un espace indifférencié révélé d'après l'œuvre, il appartient pleinement à l'œuvre et fait partie intégrante de son identité. Cela sous-entend que l'installation, puisqu'elle n'est pas sculpture mais ouverture au lieu particulier dans lequel elle émerge, devrait nécessairement être *in situ,* dépendre de son lieu d'émergence. On pourrait dès lors imaginer qu'en tant que médium, cette adéquation à un lieu particulier pourrait caractériser une spécificité de l'installation. En interprétant les propos de Parmiggiani, qui n'introduit pas explicitement la notion d'*in situ* dans cet extrait, on pourrait en conclure qu'il n'y a pas d'intérêt à ajouter ce qualificatif au sujet de l'installation puisque l'espace de son exposition est l'espace de sa conception, de sa signification et de sa présentation. Cette idée, que le lieu particulier fait partie intégrante de l'œuvre et constitue une spécificité de l'installation en tant que médium, nous permet de souligner le pléonasme de l'*in situ* et du *site specific*.

La notion d'*in situ* est effectivement paradoxale concernant l'installation car ce qui la distingue de la sculpture se caractérise en premier lieu par l'intensification d'une *situation*, qu'il s'agisse d'un ou de plusieurs objets dans l'espace, ou qu'il s'agisse d'un environnement global. Dans chacun des cas, l'importance de la présence du spectateur « ici et maintenant » garantit en retour la spécificité d'une œuvre située à un endroit *particulier*. Or, cela n'a aucune force de généralité et, à nouveau, la perméabilité de l'installation et la pluralité de ses formes permet d'observer certains écarts, soit parce que l'installation induit une relation minimale à l'espace qui l'entoure et se rapproche alors considérablement de la sculpture, soit parce que l'installation se décline en dispositifs immersifs qui, par le biais de l'immersion et de l'obscurité, deviennent transportables et reproductibles sans toucher aux particularités d'un lieu. Le fait qu'il existe des installations qui ne soient pas *in situ* ou qu'il faille réversiblement spécifier cette caractéristique à propos de certaines installations provient également des conventions de l'espace muséal, tant dans la temporalité des expositions temporaires que du cadre privilégié du *white cube*. Nous y reviendrons. Pour autant et comme nous le soulignons, le terme « installation » n'invite-t-il pas à considérer que toute forme d'installation devrait, par définition, être considérée comme *in situ* ? Pour Julianne Rebentisch : « L'art de l'installation a rejeté de manière fondamentale et polémique – c'est-à-dire également par rapport à la peinture traditionnelle encadrée

[169] Claude Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito (1995)*, édition bilingue, Actes Sud, Arles, 2003, p.231.

ou à la sculpture sur piédestal – l'*idée* d'un art indépendant du contexte comme étant idéologique[170]. » Ce faisant, il y aurait en effet un contresens à expliciter une dimension relationnelle au lieu dans la mesure où l'installation n'est jamais indépendante du contexte de son émergence et ne peut jamais s'appréhender comme un objet autonome. Le terme installation fait lui-même référence à l'espace, que ce soit dans l'intensification d'une spatialisation d'objets divers ou dans la création d'environnements artistiques. Néanmoins, l'importance des notions *d'in situ* et de *site specific* dans le champ pratique et théorique justifie que l'on cherche à en expliciter l'usage.

L'*in situ* est un terme aujourd'hui largement répandu dans le vocabulaire artistique et il est compris, de manière très large et floue, comme caractérisant une œuvre qui serait reliée plus ou moins fortement à sa situation d'exposition au sens où l'œuvre serait faite « sur place » ou « dans le lieu même ». En ce sens, cette notion, dans la continuité de nos réflexions sur l'espace engagé par et dans les productions minimalistes, accentue un tournant de la conception de l'œuvre en rompant avec son autonomie. L'œuvre ne se limite plus à un objet qui tirerait ses qualités esthétiques de ses qualités formelles et dans les limites de sa délimitation d'objet. Le terme d'*in situ* vient en conséquence *qualifier* une œuvre dont la signification et l'appréciation esthétique engage, plus que l'espace dans son acception abstraite, le lieu dans ses particularités. Si l'installation est nécessairement affaire d'espace(s), spécifier le caractère *in situ* ou *site specific* d'une œuvre vient la sceller au lieu en singularisant et en identifiant l'espace de l'installation.

La distinction entre l'*in situ* et le *site specific* n'est pas toujours évidente ni tout à fait éclairante, bien que l'on identifie plus simplement l'ancrage du terme *site specific* aux productions d'artistes particuliers comme Robert Smithson, Walter Di Maria, Richard Serra ou Michael Heizer dont les œuvres sont souvent dépendantes d'espaces extérieurs et diffusées aux moyens de photographies. C'est notamment le cas de la *Spiral Jetty* de Smithson (1970) pour laquelle les documentations photographiques sont des extensions de l'œuvre située au bord du Grand Lac Salé aux Etats-Unis. Prenant les exemples d'œuvres spécifiques à un site, Allen Carlson écrit la chose suivante :

> Si de telles œuvres « font partie de la structure du site » et si le site « est une partie du contenu de l'œuvre », on peut en tirer des conséquences décisives quant à leur appréciation esthétique. Cela signifie qu'apprécier l'œuvre en tant que telle, c'est aussi apprécier son emplacement, c'est-à-dire, parvenir à certaines prises de conscience concernant la relation,

[170] Texte original : « installation art has quite fondamentally and polemically - that is, also with regard to traditional painting in a frame or sculpture on a pedestal - rejected the *idea* of context-independent art as ideological. » Juliane Rebentisch, *op. cit.,* p.221.

> l'ajustement pour ainsi dire, entre la partie de l'œuvre qui est le fait de l'artiste et la partie de l'œuvre qui précède ce travail, et qui est son site. En bref, apprécier de telles œuvres, c'est apprécier leur ajustement, prendre conscience du fait qu'elles s'ajustent correctement ou non, et si elles s'ajustent correctement, de comment elles y parviennent[171].

Ces propos de Carlson permettent d'intensifier l'interrelation de l'œuvre et du lieu ou du site[172] dans lequel elle « s'ajuste » avec une donnée de l'architecture qui n'a pas encore été évoquée : la question de l'implantation dans un site préexistant. Le rapprochement avec l'architecture s'éclaire à nouveau dans la relation au lieu (ou au site) particulier et en fonction de l'ajustement au site originel. Carlson l'évoque ainsi : « lorsque nous apprécions des œuvres architecturales, nous devons apprécier le rapport de la construction à son site comme faisant partie de l'expérience esthétique en sa totalité[173]. » Ce que l'on pourrait toutefois suggérer, c'est que l'ajustement au site, la relation qu'entretient l'architecture à ce qui l'environne, désigne peut-être moins ontologiquement l'œuvre architecturale qu'il ne constitue un critère d'appréciation esthétique. A l'inverse, l'ajustement au site est une caractéristique ontologique de l'œuvre spécifique au site qui ne concerne pas uniquement les conditions de son appréciation. L'œuvre spécifique au site est parfois tant reliée à son lieu qu'il est difficile de distinguer ce qui fait partie de l'œuvre ou non, de sorte qu'on parlerait parfois plutôt d'« intervention » sur un site, terme qui laisse sous-entendre que le travail d'un artiste ne consisterait pas à créer *quelque chose* qui vienne épouser un lieu particulier mais à travailler *depuis l'intérieur* de ce lieu pour le modifier. Pour Jean-Marc Poinsot, la différence de popularité et d'usage entre les notions d'*in situ* et de *site specific* tient au fait que cette dernière « caractérise en fait de manière très imparfaite les modalités de la référence, car le plus souvent elle maintient l'idée que l'œuvre appartient au site et non pas le contraire, et reste muette sur la circonstance de mise en vue parce qu'elle a été formulée dans un contexte de fuite hors de l'institution et qu'elle évacue de manière idéaliste les véritables modalités d'existence et de mise en vue de l'œuvre[174]. » Pour aller un peu plus loin que Poinsot, nous dirions plus volontiers que l'œuvre dite spécifique à un site, parce qu'elle devient

---

[171] Allen Carlson, « Existence, lieu et fonction : l'appréciation de l'architecture », *op.cit.,* p.146.

[172] Nous ne spécifions pas les notions d'espace, de lieu ou de site car elles sont souvent entremêlées et peu différenciées dans les textes auxquels nous faisons référence. Anne Cauquelin propose une définition plus précise du site qu'elle place dans un « compromis » : « une sorte de réponse apaisante aux tourments spatiaux, Un hybride. D'où sa fortune sans cesse accrue. Ses traits appartiennent autant aux propriétés de l'espace qu'à celles du lieu. De l'espace, il garde le positionnement, la situation, l'établissement ponctuel et repérable sur une carte du territoire. Aspect qui en fait un élément déplaçable, aisément modifiable, labile en quelque sorte. (…) Du lieu, en revanche, le site garde le trait principal qui est de mémorisation, d'enveloppement, d'environnement, qu'il s'agisse du milieu physique ou de milieu contextuel, comportemental et transmissible par les usages, ou bien d'archivage. Ce site-là contient le temps, sous forme de mémoires accumulées, et il est contenu dans et par la temporalité, dont il donne une image expressive. » Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p.85.

[173] Allen Carlson, « Existence, lieu et fonction : l'appréciation de l'architecture », *op.cit.*, p.148

[174] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés, op.cit*., p.90.

concrètement une « œuvre-lieu » au sens où il ne s'agit pas uniquement d'une plus-value dans l'appréciation esthétique de l'œuvre que de considérer son ajustement à l'environnement, rend problématique la conception de l'œuvre puisque celle-ci tend à devenir elle-même un nouveau site. Les frontières entre l'implantation et les modalités de cette implantation étant brouillées par l'appartenance fondamentale de l'œuvre au site, ce brouillage contraint l'appréciation des conditions de ce que Poinsot appelle « la mise en vue » de l'œuvre.

On retrouve une définition similaire chez Anne Cauquelin qui met également en évidence cette « mise en vue » des œuvres comme une intensification des modalités de présentation relative à la notion d'*in situ* :

> L'in-situ, terme des années 1960, prend acte du mouvement permanent de la mise en situation du regard et de l'œuvre, de l'environnement et de l'artiste. Il relève d'une construction continuée, à la fois éphémère et permanente. L'œuvre est hors d'elle-même, elle est dans ce qu'elle met en vue et regarde ; l'environnement y est l'acteur principal. Et s'il s'agit moins de surveillance que de regarder autrement l'œuvre et ses différents supports (…) Le site in situ est situation et met en situation, c'est-à-dire en condition. L'œuvre est sa condition même. Évènementiel, contingent, il revendique le banal, le transformable ou jetable, il n'est en effet que le simple révélateur de ce qui est, d'un état des choses, de leurs relations entre elles, qu'il signale[175].

Anne Cauquelin replace l'importance du terme dans la conscience qu'il vient éveiller du lieu où l'œuvre se fait une place. Plus encore, elle ramène également le terme à un ancrage plus temporel que spatial. Le qualificatif d'*in situ* apposé à une œuvre déporte le regard de l'objet vers la temporalité d'une mise en situation. Autrement dit : la notion d'*in situ* met en relief les conditions de monstration en les rendant constitutives de l'œuvre. Le qualificatif vient rompre avec la temporalité d'une œuvre autonome et achevée pour la faire dépendre d'un contexte spatial et temporel : spatial en ce que l'œuvre revendique dorénavant un regard sur son emplacement et sur ce qu'elle modifie de l'espace environnant par sa présence, temporel en ce que l'œuvre *in situ* s'allie à ce qui n'est pas elle (le lieu), se présente comme une ouverture à la fois « éphémère et permanente ». Il n'y a plus de suffisance de l'objet en tant qu'œuvre mais une fusion avec le lieu qui se caractérise par l'intensité spatio-temporelle d'un événement : c'est le « ici et maintenant » de sa mise en situation. C'est également dans cette perspective que l'artiste Vito Acconci témoigne de son intérêt pour le terme :

> L'idée d'*in situ* (*site specificity*) – faire quelque chose qui soit conçu spécialement pour un endroit particulier – avait beaucoup d'importance aux yeux des gens de ma génération. [...] faire quelque chose de spécifique à un lieu, parce qu'ainsi cette chose n'affirme aucune

[175] Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p.152.

> prétention à l'universalité. C'est une manière de dire que cela signifie quelque chose ici et maintenant. Ailleurs et en d'autres circonstances, cela ne signifie rien ou cela signifie quelque chose de très différent. C'est l'aspect de *site specificity* que j'aime bien[176].

On constate à nouveau une indécision entre l'*in situ* et le *site specific* qui nous paraît être le symptôme d'une différence de nuance plus que de nature entre les termes, d'où l'idée que leur distinction n'est peut-être pas si éclairante aujourd'hui. Il serait plus simple de considérer dorénavant que ces deux termes, malgré la différence qu'ils posent entre le lieu et le site, font signe vers une même idée, reprise par Acconci : la co-dépendance de l'œuvre et du lieu particulier de sorte que ce dernier fait partie de l'œuvre et de son identité. Nous les penserons désormais comme des synonymes.

L'origine des œuvres *in situ* peut être resituée, dans l'écho des réflexions d'Allan Kaprow sur les environnements artistiques, dans un mouvement de remise en question du lieu institutionnel ainsi que de la valeur marchande des œuvres. Nous avons introduit l'installation comme une pratique artistique en partie née d'une opposition à la conception d'un art soumis à la pression d'un système marchand et institutionnel. Ainsi, l'installation comprend fondamentalement le lieu dans lequel elle se trouve et ces notions d'*in situ* et *site specific* n'ont de sens et de valeur qu'en regard à une spécification de l'installation tendant à intensifier un rapport à l'espace, parmi la multiplicité polymorphe des productions. Étant donné notre considération selon laquelle la notion d'*in situ* devrait être inhérente à l'installation, l'utilisation de ce qualificatif (ainsi que celui de *site specific*) apparaît soit comme un pléonasme, agissant à la manière d'un titre qui concentre, oriente et met en lumière la relation intrinsèque au lieu, soit comme un moyen d'accentuer l'aspect temporel de cette situation en tant que résultat pour une œuvre d'être placée quelque part et de revendiquer cette démarche de « mise en situation » perçue par le spectateur. Pour Jean-Marc Poinsot : « La locution *in situ* devient alors le terme qui désigne la pertinence du réglage susceptible de placer le spectateur dans un « espace mental » donné et non une quelconque fusion magique de l'œuvre avec le réel[177]. » A travers ce réglage qui appelle un « espace mental » particulier de la part du spectateur, le terme vient en effet intensifier une manière de regarder, d'être disposé à apprécier l'œuvre dans sa relation au lieu.

La relation au lieu est-elle constitutive de l'identité de l'œuvre ou de son expérience esthétique ? Tout l'enjeu de l'*in situ* consiste à statuer sur l'implication de l'espace à savoir s'il appartient structurellement à l'œuvre en étant à l'origine même de son émergence, ou s'il appartient plus

[176] Claude Gintz, « Vito Acconci. L'impossible art public », *Art Press n°166*, février 1992, p. 12.
[177] Jean-Marc Poinsot, *op.cit.*, p.79.

largement aux « termes esthétiques » de l'œuvre, pour reprendre les mots de Robert Morris, c'est-à-dire que l'espace déterminerait les conditions d'appréciation de l'œuvre sans pour autant l'impacter ontologiquement. Cette seconde conception de l'espace nous semble néanmoins (et comme nous l'avons déjà explicité) symptomatique d'une redéfinition de l'œuvre jugée trop importante et qui lui ferait perdre dès lors et du même coup son autonomie et son objectivité (garantie par le fait qu'elle soit toujours *a priori* extérieure au sujet). Or, ce que nous cherchons à montrer, c'est qu'il serait plus juste de considérer la première option puisque c'est en fait la conception de l'œuvre qui est impactée par l'ancrage spatial de toute installation.

Plus largement, ce qui est ainsi mis en lumière correspond à une forme chiasmatique mêlant les enjeux de l'espace contenant et de l'espace comme contenu à ceux de l'œuvre et de l'expérience. L'espace est-il le contenant de l'œuvre ou son contenu ? Est-il sinon contenant de l'œuvre mais contenu de son expérience ? Ces problématiques de conception de l'espace rappellent le problème soulevé au sujet de Robert Morris lequel exprimait de façon contradictoire la volonté de créer une tension entre un objet et un espace perçu et conscientisé par un spectateur en souhaitant par ailleurs que la présence de l'objet soit capable de modifier la perception de l'espace tout entier. Il nous paraissait impossible, à moins d'opérer une forme de strabisme, de pouvoir concevoir l'espace simultanément comme contenant *et* contenu. Les conceptions de l'espace et le degré de son implication dans la redéfinition de l'œuvre sont rendus sensibles avec la notion d'*in situ*. Rappelons toutefois que Claudio Parmiggiani dit de l'espace particulier qu'il n'est pas qu'un espace dans lequel l'œuvre est contenu mais qu'il est une partie physique de l'œuvre. Le hiatus entre l'espace contenant et l'espace contenu se retrouve au cœur même des deux pôles de l'installation : entre la spatialisation héritée du placement de la sculpture et l'action de transformer un espace dans sa globalité. Daniel Buren, l'un des premiers artistes à faire entrer la locution *in situ* dans l'explicitation et la théorisation de son travail écrit à son propos :

> Employée pour accompagner mon travail depuis une quinzaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. (…) La locution « travail in situ » prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par : « transformation du lieu d'accueil ». (…) Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu, tout comme le caméléon sur une feuille devient vert, ou gris sur un mur en pierres. Même dans ce cas il y a transformation du lieu, même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur. Il y a donc toujours deux transformants à l'œuvre, l'outil sur le lieu et le lieu sur l'outil, qui exercent selon les cas une influence plus ou moins grande l'un sur l'autre. Le résultat en est toujours la transformation du lieu par l'outil et l'accès au sens de ce dernier grâce à son

> usage dans et par le lieu en question. « In situ » veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le « travail » qui s'y fait, s'y présente, s'y expose. Ceci vaut pour mon travail sans aucune exception, ici et ailleurs depuis 1965[178].

Pour Buren, l'*in situ* (qui caractérise toute installation dans notre propos) implique nécessairement d'observer une transformation de l'espace. Toute conscience du lieu dans le processus créatif modifie substantiellement l'espace, le transforme. Dans tous les cas, Buren accentue l'impact d'une perception qui est d'abord corrélée à la globalité d'un espace.

Nous pourrions proposer un premier indicateur permettant de mieux cerner et caractériser la relation à l'espace. Nous avons d'un côté le geste de spatialiser (relatif à l'objet spatialisé qui caractérise l'un des pôles de la pratique de l'installation) tandis que nous pourrions qualifier l'action d'agir sur l'espace lui-même, l'idée de *faire de l'espace*, par le geste d'espacer (au sens spatial de laisser de l'espace *entre* des éléments et au sens temporel de créer un intervalle). L'espacement met en évidence le creux, le vide dont la limite est celle du lieu particulier. La spatialisation met en exergue la disposition spatiale de quelque chose dans les dimensions d'un espace contenant, elle concerne l'espace tandis que l'espacement fait intervenir l'espace particulier en tant que lieu. C'est ce qui distinguerait à nouveau l'installation héritée du minimalisme et consacrée à la spatialisation d'objets de l'installation telle que la pratiquent et la théorisent Claudio Parmiggiani ou Daniel Buren. Chez le premier, la question du lieu et de l'espacement est caractérisée dans les installations faites par le procédé du feu (*Delocazione*, Figure 33) lequel vient détruire et rendre visible l'unique présence de la trace. Ce qu'il reste, ce n'est que l'espace de suie en négatif de ce qui fût. Sans l'espace noirci entre les livres, aucune trace de leur présence symbolique et physique ne serait visible et ne serait à même d'habiter de façon fantomatique l'espace tout entier. Paradoxalement, le caractère *in situ* d'une telle installation ne tient en rien à un aspect inextricable physiquement perceptible mais à la trace d'un élément usuel (la bibliothèque) qui transforme l'impersonnalité de l'espace neutre en lieu intime. L'absence du meuble physique laisse une place qu'occupe la précision du creux, du vide entre les pleins. D'une autre façon, les colonnes de Buren que l'on retrouve au Palais Royal (Figure 34) ponctuent l'espace architectural de vides et de pleins. Leur présence ne s'affirme que par le biais d'un équilibre subtil avec l'environnement perçu dans sa mobilité. Elles ne génèrent pas un nouvel espace par leur propre présence, mais se fondent plutôt dans l'espace existant pour en accentuer la particularité.

[178] Daniel Buren, « Du volume de la couleur », *Les Écrits (1965-1990)*, t.3, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991, p.100.

L'*in situ* est en conséquence un terme pour le moins paradoxal au regard de l'installation elle-même. Difficile de savoir s'il caractérise une relation substantielle à l'espace réel ou une relation virtuelle à l'« espace mental » du spectateur. Est-ce simplement une manière d'observer l'œuvre ou une ouverture de l'œuvre (de son unité et de sa conception) dorénavant dépendante du lieu ? Comme le remarque Pamela Bianchi : « il est indispensable de distinguer entre, au moins, deux formes d'expôt, *in* situ et *situé*. Si, dans la première forme, l'espace est, *a priori*, partie de l'œuvre, dans la seconde, l'espace peut devenir un facteur indispensable, selon la nature de l'exposition[179]. » Les actions de spatialiser ou d'espacer mettent également en évidence l'ambivalence d'un travail fait sur, avec ou dans le lieu de sorte que la question fondamentale que pose l'*in situ* est bien celle que nous avions décelée dans la contradiction des termes de Robert Morris : Qu'est-ce qui constitue l'œuvre ? Est-ce elle qui modifie le lieu par sa présence ? Est-ce l'espace devenu lieu ? Est-ce la structure ontologique ou la signification esthétique de l'œuvre qui est impactée par l'espace quand on la qualifie d'*in situ* ?

Il faudrait également préciser davantage la nature « spécifique » de la relation qu'entretiendrait une œuvre à un site ou à un lieu (qu'on pense à l'*in situ* comme au *site specific*).

-S'agit-il d'un ajustement aux dimensions d'un espace ? En ce sens, les installations proliférantes d'Ai Wei Wei, comme celle présentée à la Biennale de Venise en 2013 (Figure 35) accentuent le principe d'une spécificité au lieu qui se ferait sous la modalité d'un « remplissage » et d'une densification en fonction de ses dimensions.

-S'agit-il plutôt d'une relation concrétisée par un effet de « tissage » avec le lieu physique, comme c'est le cas par exemple de la multitude de fils déployés dans l'espace des œuvres de Chiharu Shiota (Figure 36) ou des constructions appuyées sur les murs et bâtisses de Kawamata ?

-S'agit-il sinon d'une relation symbolique ou conceptuelle au lieu ? Ce serait par exemple le cas des productions de l'artiste Lara Almarcegui qui construit ses installations (*Matériaux de construction*, Figure 37) en fonction des matériaux utilisés pour bâtir le lieu qui accueille la pièce, ou de l'installation de Roman Ondak pour la biennale de Venise en 2009 déjà citée pour laquelle il avait décidé de reproduire le chemin extérieur du pavillon à l'intérieur du pavillon.

-Est-ce sinon une relation purement esthétique au sens d'une concordance de lignes, de volumes, de couleurs et de textures qui viendraient communiquer en un même espace et à partir des

[179] Pamela Bianchi, Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain, op.cit., p.398.

particularités de cet espace ? Cela rejoindrait notre hypothèse de la conception de « l'espacement » et pourrait être une lecture des installations de Richard Serra dans les environnements naturels comme au Château La Coste (Figure 38) ou de certaines installations de Daniel Buren. Ces diverses « spécificités » de relations sont si variées qu'elles soulignent la difficulté d'utiliser le terme de manière précise. Cependant, il existe des degrés permettant d'évaluer l'interconnexion entre l'œuvre et l'espace jusqu'à l'œuvre-lieu : plus l'œuvre est reproductible dans d'autres espaces, moins elle dépend de caractéristiques particulières d'un lieu spécifique. Dans certains cas, l'œuvre contient en elle-même les caractéristiques du lieu qu'elle impose à chaque espace, comme c'est le cas de l'œuvre de Parmiggiani mentionnée précédemment.

A défaut de pouvoir statuer sur l'*in situ* à savoir si on peut l'envisager comme un renouvellement ontologique de l'œuvre ou plutôt comme un « terme esthétique » qui viendrait jouer sur l'expérience et l'appréciation du spectateur, il s'agirait davantage de conclure à son sujet en mettant en exergue une double problématique. Une première problématique concerne la valeur du qualificatif : est-ce qu'il désigne un certain type de pratique spécifique et en conséquence un type d'œuvre qui serait consubstantielle à un lieu particulier ou à un site (voire, qui deviendrait un nouveau site), ou, qu'il ne soit constitutif que d'un « espace mental » et ne renvoie donc qu'à un terme esthétique, à une disposition et à une modalité de relation esthétique. La seconde problématique concerne l'intensification à la fois spatiale, puisque liée à l'emplacement de l'œuvre dans un site, mais plus encore : temporelle, puisqu'il s'agit d'intensifier sa dépendance au lieu particulier comme une modalité d'existence inédite et exclusive de l'œuvre (le « ici et maintenant »).

Pour nous permettre de lier la modalité temporelle de l'*in situ* à l'architecture (de laquelle nous sommes venons) et de l'articuler à l'exposition (vers laquelle nous nous tournons), prenons appui sur les propos d'Itzahk Goldberg lequel affirme que la construction architecturale est « investie et parfois restructurée par l'œuvre [180]». Et plus loin d'ajouter :

> L'architecture du musée est intégrée à la scénographie, le dispositif de la présentation se fait sujet de réflexion et terrain d'expérimentation – la notion d'œuvre et celle d'exposition se confondent ainsi. En dernière instance, l'exposition montre l'œuvre dans son lieu, quand

[180] Itzahk Goldberg, *op.cit.,* p.30

> l'installation métamorphose le lieu en œuvre ou en propose le parcours du lieu à travers l'œuvre[181].

Notons que cette citation de Goldberg soulève également, en plus de la transformation de la fonction du musée en passant de la peinture ou de la sculpture à l'installation, la notion d'une « œuvre d'art » en tant qu'espace, interaction spatiale et non plus simplement en tant qu'objet.

[181] *Ibid.,* p.34

Illustrations :



Figure 33 : Claudio Parmiggiani, *Silenzio a voz alta*, vue de l'exposition, au Museo Nacional De Bellas Artes de La Habane, mars-juin 2006, ©Galleria de' foscherari



Figure 34 : Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, 260 cylindres de marbre, Cour d'Honneur du Palais Royal depuis 1986, ©Caroline Hauer, 2018



Figure 35 : Ai Wei Wei, *Bang*, 886 tabourets en bois, vue de l'exposition présentée par l'artiste pour le pavillon Allemand lors de la Biennale de Venise en 2013, ©Roman Menseing



Figure 36 : Chiharu Shiota, *A key in the Hand*, Vue de l'exposition présentée par l'artiste pour le Pavillon Japonais lors de la Biennale de Venise en 2015, ©Suhni Mang



Figure 37 : Lara Almarcegui, Matériaux de construction, vue de l'exposition présentée par l'artiste pour le Pavillon Espagnol de la Biennale de Venise en 2013, Photographie personnelle



Figure 38 : Richard Serra, *Aix*, Château La Coste, 2008, Photographie personnelle

3) Installer l'exposition / Exposer l'installation : une (con)fusion ?

La citation de Goldberg, précédemment introduite, nous permet ainsi d'en arriver, par le biais d'une attention portée à l'architecture puis à l'œuvre-lieu introduite par le qualificatif d'*in situ*, à l'entremêlement spatial et temporel de l'installation comme exposition. Le développement de l'installation est étroitement lié, en plus de la diversité des pratiques artistiques contemporaines, à l'attention particulière des artistes envers les questions relatives à l'espace d'exposition. Le minimalisme a contribué à prendre en considération l'espace réel et à l'intégrer de manière inhérente à l'œuvre (nous soulignons cette conséquence qui, comme nous l'avons vu, n'est pas revendiquée par les artistes). Toutefois, il est maintenant nécessaire de conceptualiser cet espace, dans le prolongement de notre réflexion sur la notion d'environnement, comme étant également temporellement défini par la notion d'événement : celui de l'exposition. Depuis le début des années soixante, aux États-Unis, remarque Jean-Marc Poinsot : « il apparaît avec de plus en plus d'évidence que l'activité artistique est orientée vers la production des expositions, ou des événement qui en tiennent lieu, plus que vers la production d'œuvres susceptibles ultérieurement d'être exposées[182]. » L'attention portée à l'exposition en tant qu'évènement « actuel » (lié à un « maintenant ») plutôt qu'en tant qu'espace de présentation d'un œuvre entraîne certaines confusions avec l'installation. Cela se traduit par une indistinction entre l'acte d'installer une œuvre dans un espace d'exposition et l'action de transformer l'exposition en une œuvre globale. L'installation et l'exposition deviennent dès lors interchangeables tout en mettant à l'épreuve, dans cette confusion, leurs champs d'actions propres.

Dans un cas comme dans l'autre, l'intensification poïétique du geste initialement curatorial d'installer, impose également de repenser le lieu de la création dans la mesure où l'étymologie de l'exposition fait apparaître l'acte de « poser en dehors » et suppose la distinction avec l'espace de l'atelier en tant qu'espace de création. L'apparition de l'installation coïncide ainsi étroitement avec la remise en question (préformée à travers les préoccupations du minimalisme) de la séparation entre l'œuvre (supposée autonome) d'un côté et son espace de présentation censé la valoriser. Les années soixante marquent un tournant plus significatif dans la fusion de l'œuvre et des modalités de sa présentation. L'œuvre, c'est-à-dire la notion d'œuvre, telle qu'elle apparaît et se redessine au contact des nouvelles formes artistiques, change de nature temporelle : son atemporalité et sa permanence

[182] Jean-Marc Poinsot, *op.cit.,* p.99

contenue dans un objet sont niés au profit d'une intensification de la singularité, de l'évènement et de l'expérience. L'œuvre devient hybride, polymorphe, parfois invisible, et surtout : insaisissable. Autrement dit, l'œuvre est en proie à la disparition tant l'éclatement de son unité est la conséquence d'un intérêt plus accru pour les frontières de l'art lui-même plus qu'à celles de l'œuvre. L'exposition apparaît ainsi, dans notre démarche et notre perspective, comme le dernier point majeur permettant de mettre à l'épreuve la notion d'œuvre au regard de l'installation conçue cette fois à l'opposé de notre point de départ (la sculpture) : dans l'événement de l'exposition. Il serait difficile de parler d'installation aujourd'hui en faisant le choix d'ignorer cette manière de pratiquer l'installation qui s'hybride avec la scénographie d'exposition quand l'installation devient le prétexte à une intensification de l'espace d'exposition.

A) Ex-position et espace poïetique

1. Espace de création et espace de monstration

Nous avons parlé d'environnement en tant que pratique artistique apparue dans les années soixante dans des espaces extérieurs, mais ce terme permettait également de désigner par extension des œuvres-lieux comme le *Merzbau* de Kurt Schwitters, cité parfois comme une origine de l'installation artistique. Une œuvre de cette ampleur tient à la fois de l'installation artistique et de l'architecture car elle transforme littéralement l'espace de vie en œuvre d'art. Outre son caractère « architectural », une telle œuvre nous ramène également à nos considérations antérieures sur l'espace de l'atelier, telles que nous les avions abordées dans notre deuxième chapitre à propos de Brancusi. Dans la perspective du *Merzbau*, il est notable que l'œuvre d'art puisse se redéfinir comme un lieu pérenne en constante évolution. Cela implique de considérer, en effet et en premier lieu, l'espace d'atelier, le lieu de création, comme matrice et résultat de la production de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art en ce sens n'est plus un objet que l'on crée dans l'atelier mais l'environnement même dans lequel on crée. Ces circonstances relient la conception de l'œuvre *in situ*, qui est liée substantiellement à un espace particulier et la question du lieu de présentation des œuvres.

Ce lien entre l'espace de l'œuvre et l'espace d'exposition fait l'objet d'un texte de Donald Judd sur l'installation dans lequel il constate tout d'abord que « L'installation et le contexte de l'art d'aujourd'hui sont médiocres et mal adaptés. Le remède à cette situation est d'installer de façon

permanente une bonne partie de l'œuvre des meilleurs artistes[183] ». L'usage du terme « installation », est particulièrement intéressant dans ce passage car il souligne le trouble d'une conception d'œuvres *hybrides* qui se situent dans un « champ élargi de la sculpture » comprenant ainsi l'installation en tant que pratique spatiale nécessitant un espace pérenne, sans pour autant abolir l'indépendance présumée d'une œuvre (une installation vs installer une œuvre). Le constat posé par Judd soulève explicitement la problématique de la conception *in situ* d'œuvres qui ne s'engagent ni ne s'investissement pleinement dans un lieu. Cette observation peut être interprétée comme une critique de la réticence à créer de véritables installations, au sens le plus fort de l'installation envisagée non comme l'intensification et la valorisation du dispositif de monstration (installer) et de présentation mais comme un médium à part entière (faire une installation).

Judd indique dans ses propos que les lieux de présentation des œuvres sont finalement peu adéquats aux installations et que, de façon réversible, les propositions artistiques sont trop faibles et chétives pour engager une relation singulière et marquante avec les espaces d'exposition. Ces espaces d'exposition qui, de surcroît, valorisent des temporalités brèves par le biais d'expositions temporaires. Il poursuit au sujet de son propre travail :

> Ces installations, longuement méditées et calmement conçues, sont le modèle d'après lequel il faut apprécier l'installation de mes œuvres et celle d'autres artistes, trop souvent faites dans la précipitation ou exposées dans des lieux qui leur sont peu familiers et souvent inappropriés. La nécessité d'une telle démarche me semble évidente, bien que peu d'artistes prennent ce parti, même s'il existe une tendance à conserver les œuvres antérieures ; l'idée d'installer de façon permanente des œuvres est pratiquement inconnue du public qu'attirent les arts plastiques[184].

Judd pose ainsi l'un des enjeux fondamentaux de l'installation à savoir la permanence de sa situation et de son emplacement, enjeu que nous interrogions également en pointant le paradoxe d'une installation redoublée par le qualificatif *in situ*. Puisque les lieux institutionnels sont marqués du sceau de l'éphémère et du temporaire (des collections comme des expositions), l'installation ne peut, selon Judd, être pensée, conçue et réalisée *que* dans un lieu où la question du temps ne viendrait pas court-circuiter l'ambition d'une relation substantielle à l'espace. Ce que remarquait Judd en 1982 dans cet extrait s'avère encore d'actualité : rares sont les artistes qui se risquent à créer des installations spécifiques au lieu d'exposition, sachant que cette situation d'exposition est, par essence, temporaire. La pérennité des installations se pense pour Judd dans l'espace intime de l'atelier, non pour la

[183] Donald Judd, « De l'installation (*Documenta*, Kassel, 1982) », *Écrits 1936-1990, op.cit.*, p.80.
[184] *Ibid.*

symbolique ou le confort de l'espace privé, mais pour la possibilité d'engager une relation profonde avec l'espace, comme l'implique le terme même d'installation. Ainsi, si la pérennité d'une œuvre dans un lieu est, par essence, contradictoire avec les modalités de l'exposition, l'installation s'étend à nouveau dans des formes lui permettant de correspondre au système institutionnel : soit elle se rapproche de la sculpture et accède à une certaine autonomie de l'objet, soit elle se rapproche de la scénographie d'exposition et épouse la temporalité évènementielle des lieux d'exposition. Cette conception de l'installation comme corollaire de l'exposition implique deux conséquences : 1) l'acceptation d'une redéfinition temporelle de l'œuvre liée au caractère éphémère du moment de l'exposition et, 2) un changement de statut de l'espace de l'atelier puisque l'œuvre *est* désormais l'exposition, qu'elle n'existe pas en dehors d'une manière d'habiter et d'occuper son propre espace de monstration.

Le fait que l'espace de l'atelier soit à la fois l'espace de création, de production et de monstration des œuvres est un phénomène connu : Brancusi, Schwitters, Judd et même Monet dans sa maison de Giverny en sont des exemples. On assiste toutefois aujourd'hui à un phénomène inversé : le lieu d'exposition et de monstration (la galerie ou le musée) devient le lieu matriciel de création de l'œuvre. Dans cette perspective, l'espace d'atelier change de statut. Il n'est plus le lieu de création d'une œuvre qui, de sa conception à sa production y serait préservée jusqu'à être montrée au public. Ce retournement de statut de l'atelier ne concerne pas les œuvres en tant objets autonomes mais il concerne au premier chef les installations lesquelles, par essence, coexistent dans l'espace dans lequel elles sont envisagées et exposées.

Un exemple de transition pour comprendre ce changement de statut des espaces de création et de monstration pourrait être l'exposition « Au jour le jour » de l'artiste Franck Scurti au Grand Palais. Du 18 juillet au 23 août 2020, la nef s'exposait en atelier évoluant jour après jour[185] sous les élaborations plastiques (construction, déconstruction, exposition) de l'artiste (Figure 39). Il s'agissait d'un lieu d'exposition devenu atelier ou d'un atelier exposé, non à la manière d'une reconstitution comme l'atelier de Brancusi, mais dans son activité créatrice vivante, comme espace proprement poïétique, espace de création « en cours ». Cette proposition artistico-institutionnelle interrogeait directement le geste d'ex-poser. L'installation de l'atelier et celle des œuvres cohabitaient et

[185] *Au jour le jour* : titre donné à l'évènement. L'installation de l'atelier et des œuvres était cependant ouverte au public uniquement les week-ends.

coexistaient dans un même espace-temps, faisant littéralement fusionner l'intime et le public dans une dynamique non binaire, non dichotomique et non hiérarchisée.

Sous les yeux des spectateurs curieux, les objets sont posés au sol, sur une table, à plat, exposés sur des cimaises, composés entre eux, puis déplacés par l'artiste ou ses assistants sans que l'on ne sache à quel moment ils se stabilisent dans un état physiquement et conceptuellement clair et saisissable. Où s'arrête le geste de poser, où commence celui d'exposer ? Ce déplacement dans l'espace, métaphoriquement intime de l'atelier sous la nef, se meut et se mue en véritable performance artistique sous les yeux du public. Marcher, faire ou poser, deviennent, sous les projecteurs de l'art, les gestes chorégraphiques d'une exposition en constante évolution. Il n'est plus question de chercher la bonne place pour les œuvres, il s'agit de performer le verbe « ex-poser ». L'exposition apparaît ainsi comme une action sans finalité et sans fin : elle a lieu en se constituant comme telle, elle se réalise au double sens de s'opérer et de s'accomplir.

L'unique œuvre, *De la maison au Studio*, initiée en 2012 et exposée au spectateur de manière conventionnelle, c'est-à-dire en dehors des limites définies de l'espace d'atelier et de ses contingences, revisite par son dispositif et son propos la conception d'une œuvre non stabilisée, en perpétuelle composition et exposition. Un fil de 45 mètres de lacets est accroché sous la coupole de la nef. Les lacets sont attachés entre eux et parsemés de nombreux déchets et objets divers trouvés tout au long des déplacements quotidiens de l'artiste entre son atelier et son domicile. Nourri et agrandi aux dimensions du lieu pour l'occasion de son exposition, le fil apparait donc comme une œuvre-trace qui pourtant n'a pas pu et ne pourra jamais être réexposée telle qu'elle. En effet, celui-ci sera dorénavant trop long pour pouvoir pendre aux dimensions exactes d'un plafond d'une dizaine de mètres seulement. Son identité est à présent inextricablement augmentée des dimensions de son exposition au Grand Palais. Plus que de porter la trace de son exposition comme état transitoire, sa constante alimentation vient nouer ensemble l'intime et le public à deux niveaux : du domicile à l'atelier, et de l'atelier au musée. L'exemple caractéristique de cette exposition permet ainsi d'envisager une conception contemporaine plus communément admise de l'exposition pensée comme un évènement singulier, comme une manière d'advenir en états temporaires, introduisant le mouvement et le temps au sein d'une conception qui prenait pour acquis l'exclusion mutuelle des espaces et les dichotomies du poïétique (création) et de l'esthétique (réception), mais aussi de l'art (expérience esthétique) et de la vie (expérience quotidienne). Nous reviendrons plus précisément sur ces distinctions dans notre seconde partie de thèse.

Illustration :



Figure 39 : Frank Scurti, *Au jour le jour*, vue de l'exposition au Grand Palais, Juillet-Août 2020, Photographie personnelle

2. « L'exposition œuvre » : L'artiste commissaire (Julie Bawin)

L'idée que l'espace d'exposition puisse devenir à la fois un espace de création et un espace-œuvre est un phénomène de plus en plus remarqué et étudié (Glicenstein, Poinsot, Bianchi, Bawin, O'Doherty, Goldberg, …). Nous proposerons trois approches afin de comprendre les enjeux de cette redéfinition de l'espace d'exposition et dans l'optique de voir ce que cela implique tant du point de vue de l'installation en tant que pratique que du point de vue de la notion d'œuvre. En premier lieu nous pouvons introduire la pensée de « l'exposition œuvre », en partant des réflexions de l'historienne de l'art Julie Bawin. Dans une conférence prononcée au Collège de Belgique en octobre 2015 et intitulée « L'exposition conçue comme une œuvre d'art. De Marcel Duchamp à Philippe Parreno en

passant par Harald Szeemann »[186], Julie Bawin éclaire le phénomène de l'« exposition œuvre » en faisant remonter ses racines en premier lieu de la mutation de l'artiste en commissaire (*L'artiste commissaire*, 2014). En se référant à des événements tels que la rétrospective singulière de Pierre Huyghe à Beaubourg en 2015 (nous l'avons évoquée), où aucun cartel n'était utilisé pour délimiter chronologiquement les différentes œuvres ni pour les autonomiser les unes par rapport aux autres, et où la présence d'êtres vivants, animaux ou végétaux, dynamisait et rompait les frontières habituelles de l'objet exposé pour créer un environnement organique, l'historienne souligne qu'il n'y a, dans cet exemple, « aucune frontière de ce qui relève de l'installation artistique et de ce qui relève d'une exposition à part entière. » L'exemple de cette exposition de Pierre Huyghe est en effet particulièrement intéressant pour introduire la modalité de l'installation comme exposition et inversement. Qu'est-ce qui distingue l'installation de l'exposition en ce sens ? Faut-il considérer que Pierre Huyghe revisitait l'ensemble de ses œuvres autonomes pour en faire une installation, c'est-à-dire qu'il proposait une nouvelle œuvre existant dorénavant dans cette disposition et cette interrelation entre les différentes ex-œuvres autonomes ? Ou s'agissait-il d'accentuer une nouvelle manière de présenter les œuvres, une nouvelle façon de concevoir l'exposition comme état temporairement et ponctuellement figé accentuant le principe d'*une* œuvre globale qui serait une recherche ou un processus en mouvement, d'une façon similaire à l'exemple que nous avons introduit de Franck Scurti ? Par ailleurs, l'exposition peut-elle vraiment être une œuvre ou est-ce une extension, une « façon de parler » ?

Sans s'engager explicitement dans une réflexion philosophique sur la distinction conceptuelle entre l'exposition et l'installation Julie Bawin avançait, au cours de son intervention, l'idée de rétablir de façon plus générale l'histoire de la figure de l'artiste-commissaire et l'évolution de ce statut dans les nouvelles formes scénographiques. Comme elle le souligne, la figure de l'artiste-commissaire n'a rien de contemporain puisque depuis la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, des artistes ont pris en charge l'organisation et la mise en place d'expositions de leurs productions ou de celles d'autres artistes. Ce qu'il est cependant intéressant de constater, puisque cela est lié également à l'histoire de l'installation, c'est que les années soixante représentent un certain tournant dans la prise en charge d'expositions par des artistes car les préoccupations sont tournées vers l'abolition de la distance entre le spectateur et l'œuvre d'art. L'exposition offre dès lors la possibilité de refonder l'art selon les modalités de sa présentation et de penser des œuvres qui émergent et existent au contact significatif

[186] Julie Bawin, « L'exposition conçue comme une œuvre d'art. De Marcel Duchamp à Philippe Parreno », Académie royale de Belgique, Collège Belgique, 7 octobre 2015. Conférence publiée en intégralité sur le site : https://lacademie.tv/conferences/exposition-oeuvre-art-bawin

voire exclusif de cet espace de médiation et de mise en relation des galeries et musées. L'exposition devient, en ces termes : « le seul moyen de rendre l'œuvre compréhensible et, en ce sens, ne devient pas moins art que les œuvres qu'elle présente[187]. »

L'historienne de l'art rappelle par ailleurs que la première exposition internationale du surréalisme, tenue en février 1938 à la Galerie Georges Wildenstein à Paris est probablement l'exemple phare et pionnier d'une exposition pensée, conçue et réalisée par des artistes eux-mêmes, à l'initiative de la figure de proue : André Breton. Cette exposition présentait la particularité de ne pas opter pour une mise en valeur classique et habituelle d'œuvres autonomes mais pour une sorte d'œuvre globale, capable « d'immerger le spectateur dans une atmosphère[188] ». L'exposition était ainsi devenue, dès 1938 et de façon inhabituelle pour l'art, un événement artistique dans lequel les œuvres se redéfinissaient non comme des totalités autonomes et indépendantes, valorisées par un éclairage et une disposition dans l'espace, mais comme les parties d'un tout que serait cet environnement crée à l'occasion d'une exposition.

Dans son intervention, Julie Bawin montrait toutefois que si les artistes sont à l'initiative d'une conception renouvelée de l'exposition, tant du côté de la scénographie quand ils sont vecteurs de nouvelles modalités de monstration, de disposition ou de dramaturgie, que du côté de l'évènement artistique que peut devenir l'exposition quand elle est investie comme une nouvelle œuvre, les conservateurs ont eux aussi participé à faire bouger les frontières de l'exposition comme scénographie, médiation et création. C'est le cas d'Harald Szeemann commissaire bien connu pour ses initiatives personnelles dans la création d'expositions. Ses expositions sont si singulières dans l'environnement, la mise en relation des œuvres et la subjectivité de l'univers conçu que ce ne sont pas les œuvres de sa collection qui sont réexposées mais certaines de ses expositions dans leur entièreté qui sont réactualisées. Son exposition : *Quand les attitudes deviennent forme* conçue en 1969 à la Kunsthalle de Bern fut ainsi réactualisée en 2013 à la Fondation Prada de Milan au moment de la Biennale de Venise. Julie Bawin insiste sur la réversibilité du geste curatorial devenu poïétique en montrant que si, d'un côté, les artistes se sont emparés de l'exposition comme œuvre, la revendication d'un territoire appartenant habituellement aux conservateurs a mené à la justification d'actions de la même ampleur. C'est-à-dire que si l'artiste se fait commissaire, le commissaire peut lui aussi se faire artiste. Or, ainsi qu'elle le conclut : « Malgré certains glissements (…) les rôles ne sont pas autant

[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.*

interchangeables qu'on le croit » car « si l'exposition-œuvre n'est pas simplement l'apanage des artistes, elle l'est du point de vue de sa réception critique et de sa reconnaissance symbolique[189]. » Les recherches menées par Julie Bawin sont particulièrement intéressantes du fait qu'elles examinent conjointement les formes contemporaines d'exposition muséale, illustrées notamment par des artistes tels que Pierre Huyghe ou Philippe Pareno, et la question de l'auctorialité de l'artiste dans les enjeux d'exposition. La possibilité actuelle de créer des expositions qui ressemblent à des univers immersifs, ainsi que de réinterpréter les œuvres en les présentant dans des lieux insolites, découle de prises de position qui influent simultanément sur les formes de l'œuvre d'art et sur celles de l'exposition. Il devient alors crucial de déterminer si l'accent est mis sur la singularité de la scénographie d'exposition ou sur l'exposition en tant que forme ou discours artistique distinct.

Il convient de noter que l'installation et l'exposition fusionnent et se confondent dans l'intrication spatio-temporel du *in situ* et du *hic et nunc* : ici et maintenant. Ce faisant, la temporalité mise en exergue est celle de l'événement, d'un « avoir lieu », « ici et maintenant ». Par le fait de ne plus représenter un espace hors du temps mais de présenter un espace qui requiert et implique le spectateur, l'exposition se redéfinit elle-même au contact de l'installation et des pratiques contemporaines en substituant l'expographie à la muséographie, c'est-à-dire en ne se référant plus uniquement aux « techniques requises pour remplir les fonctions muséales» mais en travaillant sur l'acte même de la « mise en exposition[190] ». Mais l'apparition du néologisme « expographie » doit elle-même trouver à se distinguer de la scénographie d'exposition.

3. L'exp'œuvre (Pamela Bianchi)

La différence entre la scénographie et l'expographie est originairement conceptualisée par André Desvallés (qui crée le néologisme d'expographie en 1993) et François Mairesse dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* : « Dans la première (la scénographie) le concepteur part de l'espace et tend à utiliser les expôts pour meubler l'espace, tandis que dans la seconde (l'expographie) il part des expôts et recherche le meilleur mode d'expression, le meilleur langage pour faire parler ces expôts[191]. » Pamela Bianchi reprend de son côté cette distinction et l'intègre dans les préoccupations spatiales du minimalisme et de l'art conceptuel :

---

[189] *Ibid.*
[190] Pamela Bianchi, *op.cit.,* p.300.
[191] André Desvallées, François Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Collin, Paris, 2011, p.134.

> C'est surtout avec le minimalisme et l'art conceptuel de la deuxième moitié du XX siècle que la position d'un objet dans l'espace prend une valeur esthétique. Cette dernière période accorde à l'acte expographique une valeur nouvelle, tout en le distinguant de l'action, purement, technique d'agencement spatial. En d'autres termes, ces années sont le terrain d'une prise de conscience qui pose les bases pour la différenciation entre ce que, aujourd'hui, nous appelons : scénographie et expographie. (…)
>
> L'emplacement de l'objet dans l'espace devient, ainsi, un paramètre important dans l'achèvement de l'expôt ; cela signifie, alors, que l'accrochage, la disposition et la place de l'objet commencent, de plus en plus, à participer, de manière active, à l'aboutissement de l'esthétique et du récit orchestré par l'exposition. Parlons, alors, d'une nouvelle dialectique entre l'espace et l'œuvre ; une dialectique spatiale pour laquelle le positionnement de l'objet dans un lieu donné, sa place précise et son orientation dans l'espace déterminent la finalisation de sa réflexion esthétique[192].

En ce qui concerne l'exposition, on observe un équilibre délicat, similaire à l'installation, entre une approche qui émane de l'espace et de sa structuration et une approche qui émane de l'objet et de sa mise en espace. Dans cette perspective, l'expographie assume un passage significatif, faisant évoluer la question d'une œuvre contenue dans un espace vers une fusion ou une synthèse où l'espace lui-même devient une œuvre à part entière. C'est par ce biais d'une valorisation de l'espace global que l'exposition se fait œuvre ou aspire à devenir telle. Cependant, bien que présentant des similitudes significatives, il est crucial de noter que l'exposition ne peut être confondue avec l'installation, car elle implique clairement la présentation d'une ou de plusieurs œuvres. Ce qui trouble les frontières réside dans la juxtaposition de la genèse spatiale : l'installation est intrinsèquement liée à la notion d'espace, tandis que l'exposition, par la disposition des œuvres dans un espace, est associée à la modalité de présentation. L'espace-temps d'apparition de l'installation correspond en ce sens et par le biais de la considération de l'espace réel du spectateur, à l'espace-temps de son exposition. Autrement dit encore : toute installation est une exposition car l'installation émerge de et dans son espace d'exposition. Il n'est donc pas étonnant que la conception de l'exposition soit elle-même impactée par l'apparition de pratiques comme l'installation ou la performance qui viennent intensifier la temporalité événementielle d'un « avoir lieu » qui correspond intrinsèquement à l'avoir lieu de l'œuvre elle-même, laquelle ne préexiste donc pas (ou plus) à sa présentation en public (si ce n'est dans l'esprit de l'artiste). La notion d'« exposition œuvre » utilisée par Julie Bawin pour caractériser la réversibilité des rôles de l'artiste et du commissaire à travers l'identification d'un geste curatorial devenu artistique apparaît, sous la plume de Pamela Bianchi, sous le syntagme condensé d'« exp'œuvre ». Cette notion implique, plus profondément, d'appréhender un renouvellement des

[192] Pamela Bianchi, *op.cit.,* p.343

modalités et des conceptions de l'exposition et, plus précisément, de l'opérativité esthétique de l'espace d'exposition. Ainsi écrit-elle :

> Considérant, ainsi, une exposition comme l'ensemble des trois moments spécifiques : *présence, présentation* et *représentation*, dans une *exp'œuvre*, ces trois actes fusionneraient dans un *tout* synchronique qui ne distingue pas les niveaux spatiaux ou esthétiques. De ce fait, plutôt que de concevoir une exposition comme un système sémantique et sémiotique, nous envisageons de la lire comme une structure libre et fluide, c'est-à-dire comme :
>
> « (…) Un modèle qui pose l'exposition moins comme une entité et plus comme un événement, moins comme finie et fixe et plus comme un phénomène temporellement fluide, moins comme une construction insulaire et plus comme une structure relationnelle dans ses connexions internes et externes, moins comme « adresse » et plus comme conversation[193]. »[194]

L'exposition se renouvelle ainsi dans une forme organique fluide qui redéfinit son rôle d'espace contenant en expérience marquée par une temporalité singulière, celle de la « conversation », nous ramenant ainsi une fois de plus à la notion de la théâtralité friedienne. Par le prisme de l'*exp'œuvre*, l'exposition elle-même perd sa forme, garantie par un « format », pour éprouver la plasticité de ses possibilités esthétiques à travers un espace devenu « multifonctionnel[195] ». Les confusions possibles entre l'exposition et l'installation apparaissent d'autant plus justifiées que les enjeux et les modalités de l'exposition évoluent pour donner lieu à des formes nouvelles où l'expérience de chaque œuvre laisse place à l'expérience globale d'une « exp'œuvre ».

4. L'installation et/est l'exposition (Hans Ulrich Obrist)

Avant d'éclaircir la confusion (à défaut de pouvoir totalement la lever) entre l'installation et l'exposition, introduisons le dernier auteur qui nous paraît mettre en évidence l'intrication des deux pratiques. Dans un article intitulé « Installations Are The Answer, What Is The Question ? », le commissaire et historien de l'art Hans Ulrich Obrist propose, comme le titre le laisse ironiquement

---

[193] Pamela Bianchi s'appuie ici sur une citation de Reesa Greenberg dans « The Exhibition as Discursive Event », *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby, Santa Fe,* New York, Distributed Art Publishers, 1995, p.120

[194] Pamela Bianchi, *op.cit.,* p.404.

[195] Terme que nous reprenons à Pamela Bianchi dans l'introduction de sa thèse, laquelle présente la conviction « qu'aujourd'hui l'espace d'exposition (alternatif, non ordinaire, institutionnel, etc.) participe activement à la définition statutaire de la proposition artistique temporaire (*in situ* ou non) qu'il accueille. En ce sens, les modes d'occupation spatiale peuvent modifier temporairement la nature de l'espace investi. Ces réflexions conduisent à considérer la nature multifonctionnelle d'un espace d'exposition contemporain comme un symptôme d'une nouvelle exigence expographique », *op.cit.,* p. 16.

supposer, de reconnecter les théories artistiques autour d'un constat : une tendance généralisée à l'amnésie semble avoir conduit à percevoir l'origine de l'installation en occultant le fait que les enjeux inhérents à cette pratique correspondent en réalité aux conflits et aux contradictions qui ont caractérisé tout un domaine apparemment « refoulé » de la conception d'expositions expérimentales (« Bayer, Dorner, Gropius, Kiesler, Lissitzky, Moholy Nagy, etc.[196] »). L'article de Obrist se présente moins comme une réflexion sur l'installation à proprement parler que sur la revalorisation des modalités de l'exposition qu'il convient selon lui de mettre en lumière. S'appuyant entre autres sur des échanges avec Hubert Damisch[197] à propos des expériences muséales qui ont impacté sa démarche en tant que curateur, Obrist fait remarquer que le point de départ de Damisch se situe dans l'exploration concomitante des conceptions de « l'installation en tant que réseau » et des « expositions qui se détachent d'une pratique continue et linéaire et qui explorent d'autres dimensions possibles. » L'intérêt d'Obrist pour les préoccupations curatoriales de Damisch s'explique par le fait que ce dernier « décrit des situations non linéaires dans lesquelles le spectateur doit trouver son chemin dans une exposition et, ce faisant, reconstituer sa propre conception de l'histoire[198]. » Dans une telle perspective, l'exposition n'apparaît plus comme une scénographie, ni nécessairement comme une expographie, mais plutôt comme un parcours singulier et arbitraire. L'exposition fusionne avec l'installation pour devenir une expérience contenue dans l'espace de l'exposition. Chaque œuvre exposée est intriquée dans une conception intensifiée de l'espace qui est décrite par Damisch comme d'une « incroyable densité », alternant « des espaces bruyants suivis de petits passages silencieux et parfois sombres[199]. » L'exposition, envisagée comme une installation, renouvelle l'attention et le regard portés sur les œuvres d'art en les libérant d'un format figé qui reposait ordinairement sur les critères formels ou contextuels. Faire de l'exposition une installation permet dès lors de considérer l'art, de façon générale, comme un processus : « En explorant ces stratégies possibles pour le

---

[196] Texte original : « One thing which is both interesting and yet also irritating about the notion of installation art and exhibition installation / installation exhibition, is a strange form of amnesia (…) It is in some ways essential to attempt to recconect or reunite the laboratory that has been tweentieth-century exhibition practice with the repressed history of experimental exhibition design – of Bayer, of Dorner, of Gropius, of Kiesler, of Lissitzky, of Moholy Nagy, of Reich, and of van der Rohe. It is important to consider installation not simply in an art context, but also with a more interdisciplinary approach. », Han Ulrich Obrist, « Installations Are The Answer, What Is The Question ? », published in *Oxford Art Journal vol.24, n°2*, Oxford University Press, 2001, p.95.

[197] Dans l'article de Obrist, la référence à Damisch se fait sur une modalité informelle et amicale, la discussion fait mention des « dernières » curations faites par Damisch, soit celle au Louvre (« Traité du trait » 1995) et au Musée Boijman (« L'amour m'expose » 1997).

[198] Texte original : à propos de Damisch « He explores ideas of installation as a network and he is interested in exhibitions breaking away from a continuous, linear practice, and exploring other possibile dimensions. Damisch describes non linear situations in which the viewer has to find his or her way through an exhibition and, in doing so, can reconstitute their own conception of history. », Hans Ulrich Obrist, *art.cit.,* p.95.

[199] Texte original : « Damisch then proceeded to describe spaces of incredible density, noisy spaces followed by small, silent, and sometimes dark passageways. », *Ibid.*

spectateur, l'installation ressemble moins à une enveloppe qu'à un processus graduel de sédimentation, un processus qui n'est jamais stabilisé[200]. » L'action d'installer des œuvres pour une exposition est remplacé par une réinterprétation de l'exposition (à travers les moyens scénographiques et expographiques) en tant qu'installation à part entière. Les « stratégies » mises en œuvre et le parcours créé pour le spectateur concourent d'abord et avant tout à proposer une expérience de l'exposition qui soit vécue comme *une* installation plus que l'expérience d'œuvres autonomes installées en un même lieu ; d'où une interrelation encore plus fusionnelle entre les deux pratiques. L'exposition devient, par le biais de l'installation comme environnement artistique, *une* œuvre curatoriale. Toutefois, si l'installation s'apparente, dans les propos d'Obrist, à un outil et à une « stratégie » curatoriale qui permet de dynamiser la relation aux œuvres par le biais d'une densification de l'espace et par l'attention portée à la singularité d'une expérience vécue comme un « moment », il faudrait néanmoins repenser également le fait que cette stratégie ou cet outil représente, plus qu'une simple confusion, une réduction évidente de l'installation en tant que pratique artistique (et en tant que médium pour nous).

Cela nous permet de conclure sur la (con)fusion entre l'installation et l'exposition en les distinguant plus nettement. Certaines expositions présentent en effet une telle maîtrise de l'espace, de sa densité[201] et de son opérativité esthétique par rapport aux œuvres présentes, qu'elles apparaissent comme des expériences unifiées d'espaces globaux plus que comme l'expérience d'œuvres multiples. Cette réussite des moyens scénographiques et expographiques justifie que l'on puisse envisager une fusion de l'installation et de l'exposition en privilégiant l'expérience d'un espace-œuvre. Toutefois, il importe de rappeler que l'installation comporte de son côté une unité d'œuvre qui la distingue et ne l'exempte pas des problématiques d'être correctement exposée. Si toute installation est nécessairement une exposition dans la mesure où elle n'existe pas en dehors de son lieu de présentation, toute exposition n'est pas réversiblement et par essence une installation. Entre les conceptions d'une exposition faite installation et d'une installation exposée, il y a une zone de flou où se perd une distinction entre l'expérience des œuvres et l'œuvre-expérience. En valorisant l'expérience d'un espace global, c'est la désignation de l'œuvre elle-même qui est fragilisée : soit par le fait d'une intensification insensée de l'espace *entre* des œuvres autonomes (c'est l'exposition conçue comme une installation), soit par une désignation faible et peu convaincante de l'installation

[200] Texte original : « Exploring such possible strategies for the viewer, the installation becomes less like an envelope and more like a gradual process of sedimentation, a process which is never stabilized. » *Ibid.*
[201] Nous utilisons le terme en référence à Obrist. Selon nous, l'idée d'une densité travaillée de l'espace en appelle directement à la conscience de l'attention déployée par un spectateur dans un espace d'exposition.

dans le but de faire tenir un réseau superficiel d'objets entre eux (c'est l'installation conçue comme une exposition). Comme le remarque Jean-Marc Poinsot, il importe de ne pas confondre l'œuvre et les conditions de son exposition qui sont les modalités de ce qu'il appelle sa « mise en vue ». Poinsot différencie l'unité de discours qui n'est autre que la formulation de l'œuvre par l'artiste et les occurrences de ses énonciations qui correspondent à ses différentes expositions :

> Définir les données de la mise en vue inaugurale, en mesurer la place et la validité dans l'œuvre, sans tomber dans le fétichisme de l'événement qui retiendrait dans un premier essai balbutiant en lieu et place d'une prestation réussie ou qui ne pourrait dissocier des variantes autonomes, c'est contribuer à cerner l'unité de discours que l'artiste a formulée, c'est délimiter les frontières de ce que l'usage continue à nommer œuvre et qui peut être un objet unique, une série, une installation, une installation d'installation, etc.
>
> On entend donc par œuvre une unité de discours dont la cohérence et les limites se définissent sur le plan de la signification et on ne saurait confondre cette unité de discours avec le fait historique de son ou de ses énonciations[202].

Nous souhaitons ainsi replacer ici la distinction complexe mais nécessaire entre l'exposition et et l'installation en soulignant le fait que, selon nous, l'exposition conçue comme une « œuvre » correspond à une utilisation métaphorique et emphatique de l'exposition qui découle d'une intensification de l'espace dans sa globalité. N'est-ce pas toujours l'exposition de quelque chose, au moins d'artistes, même si l'œuvre s'apparente à du vide ? La conception des possibilités de l'exposition nous amène cependant à identifier la confusion selon un double déplacement : celui par lequel l'artiste prend en charge l'installation de ses œuvres, et celui par lequel l'installation n'apparaît et n'existe en tant que telle qu'en étant liée à son espace d'exposition. Poser une installation revient toujours, ainsi que nous le disions, à l'ex-poser. Exposer revient également toujours à installer quelque chose, au sens d'un accrochage et d'une disposition, or, la matière première de cette installation est paradoxale car elle oscille entre une attention portée en premier lieu sur des œuvres à disposer (une attention centrée sur l'espace), et une attention focalisée sur l'expérience de l'espace et de la disposition des œuvres (une attention sur la temporalité de l'espace liée à l'expérience).

[202] Jean-Marc Poinsot, *op.cit.*, p.45.

B) Les lieux alternatifs et atypiques : tentatives de sortir du musée et du white cube

Afin de mettre en lumière les expériences limites où l'exposition et l'installation se confondent ou se disjoignent de manière plus évidente, et afin de poursuivre également les réflexions sur les relations entre l'installation et l'architecture, il est intéressant d'introduire, au-delà de l'espace d'exposition, la notion de *lieu* d'exposition. Par ce terme, nous spécifions les lieux architecturaux particuliers avec lesquels l'installation, en tant que pratique ou en tant que geste curatorial, doit composer et dialoguer. « Il ne faut pas oublier que l'architecture expographique, elle aussi, devient parfois un "commanditaire silencieux". Ainsi, parfois, en raison des espaces d'exposition nouveaux, les propositions artistiques s'adaptent aux caractéristiques architectoniques proposées[203] » constate Pamela Bianchi. La particularité d'un lieu repose la question de l'*in situ* à la différence qu'il s'agit pour un artiste ou un commissaire de se contraindre à un lieu particulier tout en sachant que l'expérience ne sera pas uniquement celle de l'œuvre *dans* un lieu mais celle *du* lieu en lui-même, pour ses singularités. La densité de l'espace[204] qui pourrait être produite par le travail du commissaire ou de l'artiste laisse place à la densité du lieu architectural lui-même. Pamela Bianchi explique :

> Dans ces expositions, le travail scénographique disparaît en raison d'une unicité spatiale originelle qui devient, elle-même, une forme de scénographie. Alors, un lieu, avec sa spécificité et sa caractérisation architectonique et historique, joue, par lui-même, le rôle de scénographie de l'exposition. (…) En ce sens, le lieu alternatif d'exposition paraît être, non seulement le substitut de la scénographie, mais aussi le cadre conceptuel et formel qui informe l'exposition, en faisant d'elle un véritable site spécific. Une fois de plus, on se retrouve alors face à une forme de superposition entre divers niveaux esthétiques, qui va de pair avec l'ambiguïté statutaire des objets, l'unicité du lieu d'exposition et le rôle signifiant de ce dernier dans le processus de création artistique[205].

Si l'œuvre *in situ* ou *site specific* tend à désigner son appartenance à un lieu particulier, les lieux d'exposition atypiques, distincts du *white cube*, ne permettent pas nécessairement une fusion avec les œuvres qui y seraient exposées. Au contraire, le lieu particulier peut être porteur d'une identité forte et marquée avec laquelle il s'agit de se confronter, soit en le valorisant (fusion avec le lieu), soit en composant avec (dialogue avec le lieu), soit en l'ignorant pour n'en faire qu'un contenant (exposition

---

[203] Pamela Bianchi, *op.cit.,* p.16

[204] A nouveau, nous utilisons l'idée d'une « densité de l'espace » en référence à Obrist pour parler de la manière dont un espace est rempli par des éléments et dont l'attention du spectateur est travaillée (ou se produit) en fonction de ce qui s'y trouve.

[205] Pamela Bianchi, « Implosions esthétiques, ou quand la scénographie disparaît », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 n°20, Presses Universitaires de France, pp. 96-97

d'objets autonomes qui ne concentrent pas l'attention sur l'espace autour). Ce que permet le lieu particulier et atypique, c'est d'évaluer non seulement l'intégration d'une œuvre dans un espace préexistant, mais aussi et surtout de juger de la quantité d'espace dont nécessite une œuvre. En effet, si le *white cube* est un espace neutre qui s'appréhende plutôt en termes de quantité d'espace libre que de qualité d'espace (le lieu), le lieu atypique de son côté, en tant qu'espace qui suppose des qualités esthétiques (architecturales) préexistantes, ne permet pas à une œuvre de fonctionner sur l'effet dramatique du *white cube* dans lequel une œuvre pourrait, potentiellement, sembler plus « spatiale » qu'elle ne l'est en réalité (pensons au minimalisme qui s'appuie largement sur l'effet *white cube*).

Richard Long par exemple a produit une œuvre, dont le procédé a été fait à de multiples reprises et en divers endroits (celui de placer des roches d'une couleur au sol pour former des cercles ou des rectangles), pour le Château de Rochechouart (*Rochechouart Line*, Figure 40). Une parfaite ligne droite tracée par le placement ordonné de roches blanches est exposée sur un parquet d'une des salles du château, sous des charpentes et aux côtés de fresques qui décorent les murs. Environnement particulier s'il en est pour exposer les œuvres d'un tel artiste qui est plutôt habitué à la vacuité d'espaces extérieurs comme les paysages vallonnées donnant sur la mer au Japon (Naoshima) ou même encore le toit du CAPC de Bordeaux. L'effet provoqué par cette rencontre entre le lieu particulier et l'installation de Richard Long, c'est que l'œuvre ne peut pas obtenir plus d'espace que le lieu ne lui en renvoie. Le regard oscille entre le caractère minimaliste et contemporain de cette allée qui n'est ni totalement épousée ni totalement rejetée par le lieu et ses particularités. Il serait impossible de parler d'une œuvre spécifique à ce site, bien qu'il s'agisse d'une commande faite par le lieu, tant les couches historiques s'entrechoquent : les traces du temps visibles sur les fresques se confrontent à la blancheur immaculée d'un rectangle aux contours parfaits. L'accord entre le lieu n'est ni physique ni conceptuel, nous aurions plutôt envie de dire que le lieu tolère l'œuvre sans lui offrir plus de possibilités d'existence que sa matérialité brute et sa longueur dans l'espace n'en requièrent. L'expérience de cette œuvre en ce lieu n'est pas la même que dans la majorité des lieux extérieurs où l'artiste à l'habitude d'exposer ses installations. Néanmoins, les lieux particuliers, par le biais d'une confrontation ou d'une adaptation, permettent probablement plus efficacement de recentrer l'attention sur les qualités de l'œuvre ainsi que sur la quantité et la qualité d'espace dont elle a besoin.

Un autre exemple concerne cette fois la revalorisation d'œuvres dans un lieu particulier qui tire sa particularité non d'une charge historique et d'une architecture marquée mais par la fonction occupée anciennement par ce lieu : le garage. « Du 5 mai 2018 au 10 juin 2019, sur un mode résolument expérimental, l'ancien garage Citroën se transforme en une plateforme ouverte à une réflexion sur les enjeux du musée de demain. (…) De multiples propositions s'attachent à faire écho

à l'identité du lieu, mais également à son histoire humaine et sociale, palpable au fil des ateliers, des bureaux et des différents équipements de ce vaste complexe ». Ainsi pouvait-on lire, sur le communiqué de presse du KANAL, l'introduction de l'exposition inédite des collections du Centre Pompidou dans cet ancien garage situé sur la rive du canal de Bruxelles. Le commissariat du Kanal, dirigé par Bernard Blistène, a opté pour une sélection d'œuvres dont la relation au lieu était assumée dans une certaine littéralité. Dans cette perspective, l'identité du garage n'a pas été estompée en devenant un simple hangar vide à l'esthétique industrielle, tout du moins, la rénovation du lieu en Centre d'art n'était prévue que pour fin 2022. Dans l'authenticité d'un ancien garage, chaque pièce de ce lieu revêtait sa fonction première en exposant des œuvres dont la présence littérale dans un espace littéral offrait une correspondance déconcertante : toilettes, casiers, bureaux administratifs et parkings de stockage, chaque espace présentait des œuvres dont (la plupart du temps) le propos correspondait à l'espace dans lequel il était exposé. Évidemment, cela ne valait pas pour toutes les œuvres, mais ces correspondances inédites entre les œuvres et les espaces particuliers de leurs expositions permettait d'observer la manière dont la signification d'une œuvre pouvait être mise à l'épreuve de son emplacement. Aurait-on un jour imaginé contempler une sculpture de tôle concassée de César exposée à l'endroit précis où l'on répare les voitures (Figure 41) ? La sculpture dès lors fait écho en profondeur au lieu du garage, lequel défait son étrangeté matérielle construite par l'hétérotopie du musée pour l'intégrer dans une autre temporalité (de redynamiser l'œuvre). Le lieu, dans la singularité de son identité, fait sortir des œuvres leur capacité à y répondre. L'ensemble de ce commissariat mettait prodigieusement en évidence cet aspect dynamique de l'art en jonglant les époques et les médiums avec la conscience d'une double attention portée sur les œuvres et sur le lieu et d'une double influence : celle de la perception des œuvres influencée par le lieu et ses endroits, et celle réversible de l'art et de sa présence sur l'attention portée au lieu. L'expérience esthétique est moins celle des œuvres spécifiques que la modalité de leur installation renouvelée et la manière dont la présence inhabituelle de l'art et l'impact de la singularité du lieu se nourrissent mutuellement. Alors même que cette exposition « Hors les murs » du Centre Pompidou était organisée en plusieurs espaces (des *Showrooms* :« Bureaux fantômes », « De simples constructions », « The Super-8 Trilogy », « Le site du film ») en plusieurs pratiques (design, sculpture, peinture, vidéo, installation) et en plusieurs époques (nouveau réalisme, minimalisme, art contemporain spécifique au site) l' identité spécifique du lieu a permis d'en construire une expérience unique de l'art sans pour autant polir les contours d'œuvres souvent préexistantes mais parfois aussi faites pour le lieu.

Les lieux alternatifs ou particuliers, bien qu'ils aient toujours été présents dans l'exposition de l'art ont été fortement abandonnés au profit du *white cube* et de l'intérêt de celui-ci dans

l'intensification symbolique de la page blanche à partir de laquelle chaque œuvre peut créer sa narration. Pour autant, on peut aujourd'hui remarquer que certains lieux tentent de produire des compromis entre le *white cube* et le lieu alternatif (c'est le cas notamment du Palais de Tokyo ou de Lafayette Anticipations). Ces lieux présentent l'intérêt d'exiger une prise en considération des particularités architecturales du lieu en lui-même. Or, l'équilibre entre le lieu particulier et le flux d'expositions temporaires n'a aucune évidence et ne se solde pas toujours par un mariage heureux ou un dialogue convaincant. Cependant, plus le lieu semble porteur d'une identité, plus l'intrication d'une œuvre à un tel lieu implique une précision des différentes valeurs de l'espace requises par une œuvre. Cette précision, conséquence d'une marge de manœuvre contrainte au lieu lui-même, redessine alors les polarités de l'installation : de l'espace minime de l'objet à son ouverture au lieu lui-même.

Illustrations :



Figure 40 : Richard Long, *Rochechouart Line*, vue d'installation, 1990, Œuvre réalisée dans le cadre de la commande publique en 1991, Calcaire, 1900x100cm, Château de Rochechouart, ©Michele Ciacciofera



Figure 41 : César, *Compression « Ricard »*, 1952, tôle d'acier laqué compressée, 153 x 73 x 65 cm, Centre Pompidou, exposée au Kanal à Bruxelles, photographie personnelle

DEUXIEME PARTIE : L'EXPERIENCE

1. Présentation

Dans la partie précédente de notre thèse, il s'est agi de mettre en évidence les renouveaux théoriques imposés par l'installation et l'épreuve que représente la désignation de l'œuvre à son sujet dans la mesure où ce qui fonde l'unité de l'œuvre n'est plus assimilable à un objet posé devant le spectateur. Ce premier temps de réflexion nous a permis d'introduire l'installation comme une pratique impure et théâtrale. L'installation peut être qualifiée d'impure du fait de sa difficulté à être assimilée à un médium spécifique : elle résulte en effet d'un processus créatif et ne repose pas nécessairement sur un matériau évident dont l'artiste peut se saisir pour le travailler (nous avons considéré que ce matériau pouvait être, de façon abstraite, l'espace). De plus, elle se présente comme un art polymorphe et pluriel, englobant des éléments tels que la vidéo, la performance, la peinture, la sculpture, l'architecture, voire le son. Par ailleurs, nous pouvons la considérer comme théâtrale car elle implique une relation de dépendance vis-à-vis du spectateur, qui révèle la signification spatiale en interagissant avec l'installation et en prenant conscience de l'impact de sa présence sur l'appréciation de l'œuvre. L'installation apparaît comme un art majeur et critique, qui en appelle à concevoir plusieurs déconstructions : déconstruction du médium, de l'unité de l'œuvre comme objet distinct d'un spectateur, et déconstruction de la place qu'occupe ce dernier face à l'œuvre d'art. Parce que cette thèse cherche à redonner une unité (celle de l'œuvre) à un art qui paraît sans cesse se disperser et se produire à l'encontre d'une unité apparente, en jouant sur la déconstruction et la fragmentation, notre seconde partie tentera de procéder à contre-courant de cette dispersion première. Il s'agira d'introduire un début d'unité en se concentrant à présent sur l'expérience de l'installation. L'unité de l'œuvre étant impossible à situer dans un objet –objectif, c'était le sujet de notre première partie, nous devons entrer pleinement dans la dimension subjective de l'expérience et du vécu de l'installation, du côté de sa réception esthétique, si nous voulons pouvoir poser l'unité de l'œuvre comme une synthèse, ce qui sera l'objet de notre troisième et dernière partie.

Nous avons introduit, dans notre première partie de thèse, certains enjeux centraux permettant de poser le problème de l'installation dans une double reconsidération : 1) celle d'une relation inextricable de l'œuvre avec l'espace qui lui est consubstantiel, qu'il s'agisse d'une installation conçue comme un objet spatialisé ou d'une installation conçue comme une intervention directe sur l'espace et, en conséquence : 2) celle d'un déplacement de la place du spectateur qui n'est plus dans une situation frontale de contemplation face à un objet mais est pris en relation avec l'espace de l'objet ou à l'intérieur d'un environnement artistique. Ce double déplacement d'une appréhension « classique » de l'œuvre a ainsi mis en évidence la question de l'œuvre du point de vue de sa désignation et de son unité mais a aussi mis en évidence l'épreuve que représente l'installation au sujet de la pertinence actuelle de la notion d'œuvre : Faut-il abandonner la notion d'œuvre à partir du moment où celle-ci ne peut plus être clairement délimitée et fusionne avec son espace d'exposition ? Faut-il plus simplement en redéfinir le contenu ?

Si la notion d'œuvre et ce qu'elle désigne semble si fragile à l'épreuve des installations, c'est parce que cette pratique tend, comme nous l'avons montré, à résister à une quelconque unité (formelle, stylistique, conceptuelle, définitionnelle), que l'on parle d'une unité même spatiale (objet) ou temporelle (durée limitée). En conséquence de cette absence d'unité, c'est la notion d'expérience qui vient couramment supplanter celle, plus embarrassante, de l'œuvre. L'expérience apparaît privilégiée dans la pratique elle-même puisque celle-ci est tournée, de manière importante, vers la réception du spectateur par le biais d'un partage des espaces (l'espace de l'installation est l'espace du spectateur). Les difficultés à concevoir l'installation comme un médium ne nous ont pas pour autant empêché d'envisager que cette pratique n'était pas réductible à un art exclusivement relationnel et intermédial. Au contraire, nous avons privilégié le médium car ce qu'implique son héritage nous a permis de distinguer un sens fort de la pratique (conçue et pensée en tant que spatialisation, spatialité, espacement, comme intervention sur et à partir de l'espace lui-même) d'un sens faible (l'installation comme addition et constellation d'éléments divers et mis ensemble).

Qu'il s'agisse du prisme de l'intermédialité que nous avons évincé, comme d'une grande partie des positions adoptées dans les littératures consacrées à l'installation, ce qui en déterminerait la spécificité serait la primauté de l'expérience. En effet, nous l'avons évoqué, la majorité des ouvrages consacrés à l'installation concentre leur attention sur la notion d'expérience de sorte que l'art conçu sous ce prisme exclusif fait droit à sa détermination en un état gazeux[206] dans la mesure où les

[206] Nous faisons référence à l'ouvrage d'Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Éditions Pluriel, Paris, 2013.

expériences auraient bel et bien remplacé les œuvres. La confrontation des enjeux du médium et de l'intermédialité met également en exergue un second problème concernant, cette fois, la qualité esthétique de l'expérience. En effet, le caractère hétérogène et polymorphe de l'installation comme art sans unité d'objet et largement dépendant de la mobilité ainsi que de la perception d'un spectateur, implique d'interroger également les possibilités d'une expérience proprement esthétique d'un tel art. Si la pratique est, par essence, impure car elle apparaît comme un geste (installer) ou son résultat (l'installation) et que, de surcroît, elle est faite de divers médiums, cela implique-t-il *de facto* que l'expérience que nous en avons est elle-même également impure ? La pureté de l'expérience esthétique, figée notamment dans l'attitude désintéressée post-kantienne, est-elle incompatible avec l'installation ? L'implication directe du spectateur, dans sa corporéité comme dans la conscience de son espace partagé avec l'installation pourrait, en effet, contredire une telle attitude et la distance qu'elle requiert.

Notre réflexion tentera ainsi de prouver que l'expérience de l'installation peut être esthétique mais cela implique, effectivement et nécessairement, de réviser les modalités d'existence et les conceptions théoriques de ce type d'expérience. Il s'agira alors d'articuler des qualités d'expériences diverses qui peuvent, pourvu qu'on ne fasse pas de chacune de ces qualités une caractéristique fixe et absolue, coexister et évoluer tout au long de nos expériences. Ce faisant, il faut souligner le fait que notre attention sera particulièrement focalisée sur le temps dans cette seconde partie car, si l'installation est un art de l'espace, l'expérience que fait naître la rencontre et la découverte de cet espace a lieu, quant à elle, dans le temps.

2. Sur la notion d'expérience et de son importance (pratique et théorique) dans l'art contemporain :

L'expérience apparaît en effet centrale c'est pourquoi nous devons introduire cette notion que nous spécifierons et affinerons par ailleurs tout au long du chapitre. Il importe en premier lieu de mettre en lumière la double acception étymologique du mot qui, du latin *experiri*, se conçoit à la fois comme épreuve (*experientia*) et comme éprouvé. Philippe Lacoue-Labarthe insiste également sur la racine du mot *–periri* – rattachée au danger, au péril (*periculum*), ce qui lui permet d'indiquer que « l'expérience est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger[207] ». L'expérience,

[207] Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgeois, Paris, 1997, p.30.

en tant que mise en danger, est une épreuve qui nous invite à penser plus largement la manière dont l'individu se construit dans le monde : le contact avec l'extérieur étant tout à la fois le risque, l'inconnu qui s'éprouve dans une sortie hors de soi (*ex*-), et le fondement même de notre rapport au monde et de la constitution d'un soi individué.

On retrouve notamment une analyse précise de l'étymologie dans le premier chapitre de l'ouvrage de Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, qui rappelle les virtualités induites par le terme (« une percée , un risque, un approfondissement »), son acception temporelle (quand « l'expérience peut être celle du passé accumulé »), ainsi que la dualité d'une appréhension que nous avons explicitée entre l'épreuve et l'éprouvé, qu'elle resitue dans une forme « active » et « passive » de l'expérience[208]. La diversité des pistes sémantiques invite à constater non seulement l'omniprésence de ce terme dans les usages communs comme spécifiques, mais aussi et surtout les possibles imprécisions qui apparaissent en conséquence de la diversité des usages et des appropriations. Entre l'épreuve et l'éprouvé, l'action et la réception, l'agir ou le ressentir, l'expérience se fait, se vit, se raconte, se construit, continuellement comme ponctuellement, dans des intensités qui vont de l'ennui au traumatisme en passant par de multiples degrés. En revanche, si une expérience se vit nécessairement dans le temps, savoir que l'on a vécu une expérience implique que la conscience de l'expérience vécue la clôture temporellement en la suspendant du flux des informations reçues pour l'arrêter en un événement particulier ou en un souvenir à la saveur singulière, qu'elle soit douce ou amère.

Denis Viennet, dans l'introduction de son article *L'expérience de l'innommable*, avance trois conceptions de la notion d'expérience :

> Première acception : les connaissances acquises par l'individu dans le temps et l'usage de la vie. Seconde acception : la connaissance acquise par les sens : je vois, je sens, j'entends, etc. ; je saisis par les sens. Mon expérience est sensible et sensuelle, ou n'est pas. Troisième acception : l'expérience scientifique, ou techno scientifique, s'il est vrai que désormais, la science ne va pas sans technique et technologie, et vice-versa. L'expérience technoscientifique ; on dit aussi l'expérimentation. Au sein de cette expérimentation se trouve un dialogue entre expérience et théorie (laquelle élabore sa matière selon un

[208] Voir le détail des analyses étymologiques au premier chapitre « Les équivoques de la notion, un héritage contrasté », Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, *op.cit.*, p.21. Nous renvoyons également à l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris, 2015, et, plus particulièrement au premier chapitre : « La relation esthétique comme expérience », p.15.

> « principe de causalité »), c'est-à-dire entre ce qui est concret et ce qui est abstrait. Ce dialogue éloigne la question de l'expérience du pur et simple empirisme[209].

Les deux premières acceptions de la notion renvoient plus explicitement à l'expérience telle qu'elle est vécue, telle qu'elle est constitutive de l'individu, construite temporellement et éprouvée dans des intensités diverses. La troisième acception révèle une conception différente mais intéressante puisqu'elle permet d'entrer dans un aspect métathéorique de l'usage de la notion d'expérience. Il est ainsi possible de se demander si la notion d'expérience est une fin ou un moyen et de mobiliser cette notion dans cette double perspective (qualités de l'expérience exaltées par la conception de l'expérience en tant que fin / intérêt de l'expérience en tant que moyen pratique et théorique pour atteindre l'œuvre). Si l'expérience vécue peut être scindée dans la tradition allemande entre l'expérience que l'on construit tout au long de sa vie, qui s'accumule et en fait un apprentissage du monde (l'*Erfahrung*) et l'expérience ponctuelle et singulière qui s'éprouve dans l'intensité de l'événement (l'*Erlebnis*), il reste important, dans le contexte de nos recherches, de replacer la notion globale d'expérience en regard de la notion d'essai (*Versuch*[210]). L'expérience en tant qu'expérimentation ou démonstration sur laquelle la connaissance scientifique peut prouver plus qu'éprouver n'en reste pas moins pertinente du point de vue de la méthode. L'expérience n'apparaît pas simplement comme une fin mais également comme un moyen. L'épreuve étant dépassée, le péril que représente cette épreuve de l'expérience permet d'atteindre ce qui se situerait au-delà : la validation d'une théorie, l'affirmation d'une connaissance valide sur laquelle il serait alors possible de se reposer. Dans notre cas, l'expérience serait, en ce sens, le moyen d'atteindre l'unité de l'œuvre et de la redéfinir.

L'expérience est devenue une notion dominante de la philosophie de l'art et de l'esthétique et son omniprésence se mesure à la disparition progressive de la notion d'œuvre, comme si celle-ci semblait de moins en moins pertinente ou évidente au regard des pratiques contemporaines. Yves Michaud a souligné dans *L'art à l'état gazeux* une disparition progressive de l'œuvre « comme objet et pivot de l'expérience esthétique », précisant pour conclure que « là où il y avait des œuvres, il ne subsiste plus que des expériences[211]». Ce propos, tout aussi perspicace que réducteur dans sa généralisation, permet d'éclairer un changement de statut de l'expérience laquelle bascule d'une expérience *de* l'art à une expérience *dans* l'art (bien qu'il ne le théorise pas en ces termes).

---

[209] Denis Viennet, « L'expérience de l'innommable », *Philosophique* [En ligne], 13 | 2010, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 09 décembre 2022. URL: http://journals.openedition.org/philosophique/161
[210] Voir Marianne Massin, *op.cit.,* p.22.
[211] Yves Michaud, L'art à l'état gazeux, op.cit., p.9.

L'expérience n'est plus un moyen d'accès à l'œuvre comme finalité esthétique mais elle est une fin, elle devient sa propre finalité esthétique. En n'étant plus nécessairement à propos de quelque chose ou orientée sur un objet, l'expérience devient « indéfinie » et « indéterminée », il n'y a aucune nécessité ou volonté de s'en extraire pour un spectateur puisqu'elle a supplanté la contemplation d'une œuvre d'art pour devenir une nouvelle modalité de production et de réception esthétique. Il n'est pas étonnant que le philosophe ressente le besoin, presque vingt ans après[212], de revenir sur cette radicalité d'une conception éthérée de l'art. En ayant fait de cette bascule de l'œuvre vers l'expérience la clef de voûte d'une refonte théorique de l'art, l'indistinction première de l'expérience, qui servait plus largement dans *l'art à l'état gazeux* à acter une éthérisation de l'art contemporain pour le mettre en perspective avec l'esthétisation du quotidien, attendait d'être plus spécifiquement caractérisée. Le constat de *L'art, c'est bien fini* permet ainsi à Michaud de creuser la nature de cette expérience, devenue centrale et majeure dans la création comme dans la réception de l'art, pour tenter de la densifier au travers des tonalités affectives de l'espace qu'induisent les notions d'ambiance ou d'atmosphère. Malgré l'approfondissement de l'expérience sous le prisme des atmosphères, le constat est redoublé d'une fatalité : « le monde du Grand Art est mort et bien mort[213]. »

Il convient à ce stade d'expliciter les positions méthodologiques afin d'éclairer simultanément les usages et les intérêts attribués à la notion d'expérience, ainsi que d'examiner, de manière moins évidente, l'épreuve que cette notion représente au sein des diverses approches théoriques. Selon notre analyse préalablement présentée, Michaud met en exergue la transition d'une expérience relative à quelque chose (expérience *de* l'œuvre d'art) vers une expérience comme finalité en soi (l'expérience supplante l'œuvre d'art). Dans cette nouvelle perspective et dans de telles circonstances, il devient difficile de savoir *de quoi* l'expérience est l'expérience et celle-ci se heurte, ainsi décentrée, à n'être, du côté de la création, qu'une forme rhétorique d'un art dont la production n'opère qu'en fonction de la réception, et, du côté de la réception, qu'une relation insaisissable et distrayante vis-à-vis de l'art. Nous l'avons dit, la nécessité d'affiner cette expérience nouvelle de l'art explique la cohérence des réflexions du philosophe à travers la notion d'atmosphère, puisque cette notion, et tout ce qu'elle implique en termes de qualités affectives et sensibles, contribue à conférer de la substance à ce qui n'était au départ qu'un éther, un gaz. Or, sans engager une critique qui irait à l'encontre des nombreuses réflexions pertinentes émanant du philosophe, il demeure assez manifeste qu'il aurait été plus approprié de la part de Michaud de considérer et de présenter l'expérience comme un moyen

[212] Yves Michaud, *« L'art, c'est bien fini ». Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Éditions Gallimard, Paris, 2021.
[213] *Ibid*., p.13.

plutôt que comme une fin de l'art. La finalité étant pour Michaud et conformément à une perspective traditionnelle que nous partageons également : l'œuvre d'art. Il apparaît ainsi difficile d'articuler la pensée de l'auteur à des formes plus dynamiques d'écrits philosophiques qui tendent non pas à généraliser abstraitement l'expérience des pratiques contemporaines mais à rendre compte des complexités et des richesses de cette expérience.

Dans l'introduction de la revue *Marges* consacrée à « l'expérience dans l'art », Jérôme Glicenstein assume, de son côté, la tâche de la philosophie de l'art qui est de suivre les contours de l'expérience depuis l'intérieur de celle-ci et selon ses multiples formes, plutôt que de conjuguer abstraitement la notion d'expérience à un art qui en serait distinct conceptuellement :

> En quoi l'expression « expérience dans l'art » se différencie-t-elle de l'idée plus commune d'expérience « de » l'art ? Cette dernière revient à considérer l'art comme un élément premier qui nous affecte, sans que son existence soit questionnée. De la même manière que pour « philosophie de l'art » ou « histoire de l'art », une sorte de centralité ou d'ontologie dominante est ainsi attribuée à l'art, lequel se devrait d'être étudié au moyen de multiples méthodes interprétatives. Parler d'histoire de l'art, de philosophie de l'art ou d'expérience de l'art contribue au fond à créer l'illusion d'une unité conceptuelle, tout en essentialisant une notion extrêmement imprécise. À l'inverse, choisir de parler d'« expérience dans l'art » est une manière de déplacer l'ordre des priorités. Le plus important n'est plus l'art mais une expérience qui peut se jouer dans les domaines les plus variés[214].

Les propos de Glicenstein amènent à considérer, dans cette prévalence d'un cours de l'expérience aux multiples formes et intensités, une conception pragmatiste de la notion sur laquelle nous reviendrons. De plus, sa conception d'une expérience *dans* l'art se tient méthodologiquement à un autre endroit que celle de Michaud. Il paraît effectivement compliqué de postuler une « fin de l'art » si l'on entre *dans* l'art lui-même. Ce qui distingue cependant les prismes méthodologiques pour aborder l'expérience *de* ou *dans* l'art contemporain c'est qu'Yves Michaud s'intéresse plus spécifiquement à l'expérience *esthétique* de l'art, avec tout ce que ce terme implique d'ambiguïtés et de confusions. Bien que l'opposition de ces deux auteurs puisse sembler incongrue, étant donné que l'un se concentre sur un ouvrage dédié à l'état de l'art contemporain tandis que l'autre propose une thématique pour une revue, les associer met en lumière un état de la recherche théorique et pratique concernant la prédominance de la notion d'expérience dans la philosophie de l'art contemporain. De plus encore, nous souhaitons montrer que cette prédominance doit nous rendre vigilant sur la subtilité

[214] Jérôme Glicenstein, « Introduction : Qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ? », *Revue Marges n°24 « L'expérience dans l'art »,* 2017*,* Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p.10-11.

de l'usage de ce terme. Non seulement l'intérêt porté à la notion d'expérience permet de creuser la dualité de l'épreuve (expérience de) et de l'éprouvé (expérience dans), mais plus encore, cela permet, en mettant dos à dos des approches diverses, d'observer la place donnée à cette notion dans les argumentations. L'expérience est-elle considérée comme une fin ou comme un moyen de l'art ? La place de l'expérience en fait-elle une épreuve théorique (un moyen) par laquelle passer pour construire une nouvelle pensée de l'art ? Ou est-elle devenue un paradigme philosophique de l'art contemporain (une fin) ?

Il convient d'établir une voie de transition qui puisse harmoniser de manière plus générale deux approches distinctes : celle qui se concentre sur l'expérience dans l'art et qui se construit à partir de ses qualités spécifiques et singulières, et celle, plus objectiviste et généraliste, qui théorise le rôle de cette expérience dans la perspective de l'unité recherchée de l'œuvre d'une pratique donnée (l'installation). L'expérience représente une pierre angulaire de la philosophie de l'art contemporain, largement partagée par les théories actuelles (et spécifiquement de l'installation), et également, du point de vue de notre recherche, un moyen pour accéder à l'œuvre. A l'opposé d'Yves Michaud, nous pensons que l'expérience en tant qu'expérience *dans* l'art et *dans* l'installation n'est pas incompatible et contradictoire à la conception et à la constitution de l'œuvre. Nous ne faisons donc peut-être pas, à proprement parler, l'expérience d'une œuvre mais l'unité de celle-ci se détache et se constitue en ayant traversé l'épreuve et éprouvé l'expérience. Cette unité de l'installation qui pourra être celle de l'œuvre en passant l'épreuve de l'expérience a déjà été amorcée par l'intérêt que nous portions au découpage axiologique du sens fort entendu comme médium, lequel nous a permis de poser peut-être plus explicitement un type d'installation qui ne peut se confondre totalement avec d'autres pratiques desquelles elle serait une extension (sculpture, scénographie, architecture, …). C'est cette attention spécifique au médium qui nous détourne de la généralisation d'une pensée de la création artistique sous une modalité exclusivement relationnelle en tant que « productrice d'expériences » (Michaud). Cela précise encore davantage notre réticence à l'égard d'une conception intermédiale de l'art dont le problème majeur résidait dans l'idée que l'art ne serait plus produit *que* pour le spectateur, comme si son expérience était devenue la matière première de la création artistique contemporaine. Or, il paraît aussi impossible de généraliser cette idée.

La place qu'occupe l'expérience au sujet de l'installation est fondamentale et la focalisation théorique sur cette notion est incontestable. En effet, puisque l'installation se rencontre dans les trois dimensions de l'espace réel du spectateur, et qu'il est impossible de l'appréhender autrement qu'en l'expérimentant, nous pouvons affirmer que c'est un art qui, en premier lieu, se vit et donc s'éprouve

et ce, probablement davantage que d'autres formes d'art. La présence requise d'un spectateur pour activer et donner une consistance et une densité à l'installation fait appel à l'expérience dans sa forme d'épreuve et d'éprouvé. Plus encore, les nombreuses possibilités de jouer sur l'espace en lui offrant des tonalités et des valeurs différentes (immersif, phénoménologique, politique, illusionniste, etc.) qui proviennent de types d'installations très divers (univers fictifs, mise en scène ou décors, modules architecturaux, intervention sur le lieu, etc.) permettent de faire vivre des expériences singulières mais aussi chaque fois spécifiques. Caractériser la spécificité de ces expériences avec des catégories paraît dès lors insatisfaisant car, une fois de plus, l'installation résiste à une identification formelle et claire. Sauf peut-être dans le cas de l'installation immersive qui permet, par le biais de l'obscurité, de pénétrer dans un espace à part, tel une bulle. Pour autant, nous pensons qu'il est possible d'analyser le contenu et les qualités de ces expériences en nous fiant aux notions d'espace et de temps et à leur articulation. Nous examinerons de manière plus approfondie le contenu de nos expériences de l'installation en privilégiant une approche phénoménologique construite sur des conditions plus empiriques que théoriques.

Cette seconde partie se déploiera ainsi sur trois axes autour de l'expérience : ses conditions en premier lieu, son contenu en second lieu et enfin, sa qualité esthétique. Dans le premier chapitre consacré aux conditions, nous tenterons d'introduire l'expérience de l'installation en développant plusieurs valeurs de l'espace et en redéfinissant la place et le rôle du spectateur dans la discrimination des espaces et l'attention à ce qui serait constitutif ou non de l'installation comme œuvre. Cela nous mènera à poser, dans notre deuxième chapitre, le contenu de l'expérience et l'appréhension de types d'espaces spécifiques qui induisent des comportements et sollicitent le spectateur dans des modalités tout aussi spécifiques. Nous proposerons pour ce faire de concevoir l'expérience dans ses qualités temporelles pour pallier la rigidité d'une typologie réductrice. Enfin, dans le troisième chapitre, nous nous concentrerons sur les moments propres à l'appréhension et à l'appréciation esthétique d'une installation et interrogerons *in fine* les conditions de l'expérience esthétique. Si l'installation est un art qui place au centre l'expérience du spectateur, il sera crucial de montrer que l'unité de l'œuvre qui nous intéresse ne peut avoir lieu *que* si l'expérience est bien *esthétique*, qu'elle se distingue sans pour autant exclure d'autres qualités d'expérience.

Chapitre IV
Les conditions de l'expérience : Discriminer l'espace

1) Les valeurs de l'espace

L'espace est apparu dans notre approche de l'installation comme premier et seul dénominateur commun des pratiques hétérogènes relevant de cette appellation. Toute la première partie de la thèse s'est attachée à mettre en tension l'installation entre deux pôles, celui de l'objet spatialisé et celui de l'espace transformé. Dans le premier cas l'installation apparaît, dans la continuité du minimalisme, comme une relation entre une structure et un espace, quitte à ce que la taille de cette structure en fasse un lieu (exemple de l'installation *The Matter of Time* de Richard Serra à Bilbao), dans le second, l'installation se confond avec l'espace d'exposition lui-même (exemple de l'exposition *Danny / Anywhere Out Of The World* de Philippe Parreno à la Fondation Luma de Arles) et en modifie ainsi la valeur voire la nature puisque le spectateur est amené à prendre en considération l'entièreté de l'espace comme constitutif de l'œuvre. Ces deux pôles impliquaient des conceptions distinctes de l'espace du côté de la création. Ainsi, nous proposons à présent d'entrer plus spécifiquement dans ces conceptions de l'espace en l'envisageant cette fois dans ses qualités esthétiques plus que dans l'aspect quantitatif qui nous a permis de poser nos deux pôles, allant du moins d'espace exigé par l'œuvre (la sculpture) au plus d'espace constituant l'œuvre (l'exposition).

Ce que nous appelons des « valeurs » de l'espace doit être compris comme une qualité spécifique de l'espace qui permet à celui-ci d'intégrer et de faire partie de notre expérience de l'œuvre. S'il est exagéré de dire qu'un espace peut n'avoir aucune valeur, force est de constater qu'en ce qui concerne l'installation, la valeur donnée à l'espace (savoir si tel espace est ou n'est pas un espace esthétique, s'il fait ou ne fait pas partie de l'œuvre) conditionne le type d'expérience que nous en avons. La question de la valeur est constitutive de la notion d'œuvre d'art, principalement dans son acception marchande. Une œuvre d'art est un bien qui possède aussi bien une valeur esthétique (le fait de la trouver belle pour soi) qu'une valeur monétaire et marchande actée par des critères spécifiques : la cote, le format, les matériaux, l'état, … Comme à bien d'autres égards, l'installation ne peut correspondre à un tel système marchand. Sans objet, la valeur de l'œuvre est-elle vouée à disparaître ? En ce qui concerne l'installation, la valeur ne concerne plus l'objet mais l'espace lui-

même. Pour préciser encore davantage l'intérêt de penser en termes de « valeurs » de l'espace, nous pouvons imaginer une situation simple : en entrant dans une galerie de peintures ou de sculptures comme il en existe au Louvre ou au Musée d'Orsay, le spectateur balaie du regard l'ensemble du lieu. Se détachent de sa perception des objets qui sont des œuvres d'art. C'est bien pour ces œuvres qu'un spectateur se déplace : elles donnent à un espace d'exposition sa valeur – quoi que le Musée d'Orsay puisse proposer des éléments architecturaux de valeur comme l'horloge qui trône au sommet de cette ancienne gare. En entrant à présent dans un espace où se situe une installation, la question de la valeur est déplacée. Il ne s'agit pas de passer d'un objet à l'autre, mais de prendre en considération l'entièreté de cet espace comme étant potentiellement une œuvre. L'exemple de l'installation de Philippe Parreno déjà introduite en est un bon exemple : la présence de cartels détaillant des éléments non remarquables vient donner de la valeur aux moindres recoins de l'espace. Il n'y a plus « d'entre-deux » œuvres, le mur blanc ou la moquette sont esthétiquement valorisés, ils font partie de notre expérience et de l'œuvre.

Un dernier aspect concernant cette notion de valeur mérite d'être souligné. Dans la préface qu'elle joint à sa traduction du texte de Roman Ingarden, *Ce que nous ne savons pas des valeurs*[215], Patricia Limido explore l'une des difficultés majeures rencontrées par le philosophe dans son ambition de fonder objectivement les valeurs esthétiques (mais aussi morales) : comment spécifier ce qu'est une valeur et comment la définir comme une caractéristique objective, dépendante d'une structure, sans pour autant la considérer comme une entité concrète telle qu'un objet ou une propriété d'objet ? Dans la mesure où une valeur esthétique, attribuée à une sculpture par exemple, pourrait exister en tant que qualité inhérente de l'objet, mais pourrait ne pas être nécessairement perçue et appréciée, elle pourrait dépendre du spectateur lui-même et de son niveau de compétence pour appréhender une œuvre d'art. Patricia Limido compare justement cette thèse à la délicatesse d'imagination introduite par Hume pour désigner la sensibilité d'un individu et sa capacité à saisir et à approfondir les qualités d'une œuvre.

Sur ce point, l'installation ne manque pas de rencontrer un problème similaire, voire accentué. En effet, en l'absence d'objet tangible, la valeur ne peut être attribuée qu'aux qualités de l'espace, qui peuvent être préalablement envisagées par l'artiste lui-même ou, par la suite, par l'institution. Prenons l'exemple d'un espace immersif : l'obscurité crée une rupture nette avec l'extérieur, permettant de superposer strictement les limites de l'œuvre à celles de l'espace immersif dans lequel pénètre le

[215] Roman Ingarden, *Ce que nous ne savons pas des valeurs*, traduit du polonais, de l'allemand et de l'anglais par Patricia Limido, éditions Mimesis, Paris, 2021.

spectateur. Quand l'installation se rencontre plus simplement dans l'espace du musée ou de la galerie, l'évidence de sa circonscription, de ce qui lui appartient en propre, est plus complexe. Cela est redoublé quand l'appellation d'installation semble inappropriée (nous l'évoquions au sujet des sculptures installées de Urs Fischer). En ce sens, il incombe au spectateur une responsabilité nouvelle qui découle d'un partage de l'espace de l'œuvre et de l'espace du spectateur : c'est à lui de choisir et de déterminer jusqu'où les points de vue de son expérience donnent une valeur esthétique à l'installation et la révèlent en tant qu'œuvre. La liberté pour un spectateur d'intégrer ou de faire interagir l'œuvre avec des contingences externes à ce qui a été envisagé par l'artiste ou l'institution n'est pas propre à l'installation. Cependant, plus que pour d'autres pratiques artistiques, la contingence entre dans l'expérience esthétique et peut modifier sa valeur : ce qui était à l'origine marginal devient alors central. Encore une fois, dans l'installation de Philippe Parreno, les cartels fonctionnaient dans ce croisement des valeurs. Ils peuvent être interprétés comme un à-côté de l'œuvre lorsqu'on les perçoit comme une information standard gérée par l'institution. Ils peuvent également être facilement ignorés s'ils ne sont pas visibles ou s'ils renvoient à une information qui n'apporte (justement) pas de valeur ajoutée à l'œuvre. Cependant, ils peuvent aussi être totalement intégrés à l'œuvre et à son expérience, comme nous les avons envisagés, leur attribuant ainsi une valeur esthétique significative.

A) L'installation : une activation axiologique de l'espace

En premier lieu, nous devons définir de manière plus explicite la distinction entre deux espaces, ce qui constitue un premier niveau de démarcation des valeurs et qui établit les conditions de notre expérience de l'installation. Nous proposons de distinguer l'espace en deux qualificatifs : l'espace positif et l'espace neutre. L'espace positif se réfère à un espace intégrant l'œuvre tandis que l'espace neutre, comme son qualificatif le suppose, ne présente pas de valeur artistique ou esthétique notable. Pour illustrer cela de manière schématique, prenons l'exemple d'une exposition classique de peintures : l'espace neutre serait celui situé *entre* chaque tableau encadré et il s'étendrait aux fonctionnalités du lieu (escaliers, toilettes, couloirs, halls, etc.). Par contraste, l'espace positif est celui qui attire l'attention esthétique du spectateur[216], révélant ainsi la valeur de l'œuvre présente à l'intérieur du cadre et dans la toile peinte. Cette description de l'espace simplifiée permet de concevoir

[216] Yves Citton, à propos de « l'attention réfléchie » relie de son côté l'attention à la valeur : « *j'accorde mon attention à ce que je valorise et je valorise ce à quoi j'accorde mon attention.* », voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Éditions du Seuil, Paris, 2014, p.202.

efficacement l'orientation de l'attention du spectateur vers l'œuvre, dans le sens où il dirige son regard vers ce qu'il considère comme l'œuvre et lui attribue en conséquence une valeur. Entre deux tableaux l'espace ne sollicite pas, *a priori*, d'attention spécifique. C'est également ce que souligne Brian O'Doherty quand il explique la logique d'accrochage des tableaux au XIX° siècle par le fait que « chaque tableau était vu comme une entité autonome et se trouvait totalement isolé de son voisin de nuitée, à l'extérieur par un cadre massif, à l'intérieur par un système perspectif complet. L'espace était discontinu et débitable en séquences[217] ». Ces « séquences » correspondent pour nous à la portion d'espace considérée comme positive car elle active une valeur esthétique liée à la présence de l'œuvre et concentre l'attention du spectateur. L'espace positif et l'espace neutre représentent ainsi des segments ou des portions d'espace qui reflètent à la fois l'œuvre et la conscience (ou l'automatisme) avec laquelle un spectateur porte une attention spécifique à cet espace, se concentrant sur cette portion plutôt que sur l'intégralité de l'environnement dans lequel il se trouve.

Cette polarité des espaces peut être éclairée sous un autre angle qui est celui de la restauration et de la conservation des œuvres. Pour des œuvres sculpturales ou picturales, la restauration sera exclusivement axée sur l'objet lui-même, car c'est cet objet qui constitue l'essence de l'œuvre et qui détient toutes ses qualités. La relation entre les différentes œuvres ou avec l'espace d'exposition n'est pas comprise dans le processus de restauration. En conséquence, le fait que le travail et l'attention du restaurateur soient axés sur l'objet permet de mettre en évidence la valeur positive de l'œuvre qui est, pour le cas d'une peinture ou d'une sculpture, relative et limitée aux dimensions de l'objet. Cela se fait par contraste avec ce qui est extérieur à l'œuvre et peut être considéré dès lors comme un espace neutre, dépourvu de valeur spécifique. Observer la polarité des valeurs de l'espace à l'aune de la conservation et de la restauration des œuvres permet de distinguer efficacement ce qui relève de l'œuvre elle-même et ce qui concerne les aspects liés à sa présentation (les enjeux de sa « mise en vue » si l'on préfère l'idée de Jean-Marc Poinsot) à savoir : son emplacement et les conditions de son exposition dans un lieu.

Il en va autrement de l'installation car ce qui constitue l'œuvre n'est pas réductible à un objet, ni du point de vue de la perception du spectateur, ni du point de vue de la restauration ou de la conservation, comme nous le verrons plus tard. Il s'agit d'une portion plus globale de l'espace qui est concernée par cette discrimination des valeurs, rendant ainsi plus complexe la distinction entre l'espace positif, susceptible d'activer l'attention du spectateur, et l'espace neutre, dépourvu de valeur.

---

[217] Brian O'Doherty, *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie, op.cit.,* p.38.

De manière générale, il faut constater que l'installation provoque une activation axiologique à la fois de l'espace du spectateur et de l'espace d'exposition. En effet, l'attention n'est plus dirigée vers un seul objet, mais plutôt vers la relation entre plusieurs objets ainsi que vers l'environnement créé par l'installation. Pamela Bianchi propose de schématiser la modification simultanée des espaces et de la place du spectateur comme suit :

***A. Contemplation* par un spectateur éloigné de l'objet artistique :**



***B. Participation* du spectateur à la concrétisation de l'objet artistique :**



Dans cette schématisation[218], Bianchi distingue l'espace du spectateur et celui de l'œuvre qui sont reliés par la présence d'un espace médian, lequel fonctionne comme un rapprochement et une mise à distance du spectateur et de l'œuvre. Dans les polarités que nous avons identifiées, l'espace de l'œuvre correspond à l'espace positif, et nous ne faisons pas de distinction entre l'espace du spectateur et l'espace médian car notre approche se concentre davantage sur les valeurs de l'espace corrélées à l'attention d'un spectateur discriminant, de manière sommaire, l'espace de l'œuvre par rapport à ce qui lui serait extérieur. La schématisation de Bianchi doit donc s'appréhender dans une perspective différente de la nôtre car elle éclaire la conception des différents espaces selon l'histoire de l'art plutôt que selon une approche empirique. Néanmoins, cette schématisation rend compte d'une indistinction de ces différents espaces en ce qui concerne l'installation. La place du spectateur, comme l'écrit Bianchi, est considérée tout au long de l'histoire de l'art et de la peinture comme un lieu *propre* à partir duquel fonctionne aussi bien la perspective, dans la peinture de la Renaissance, que la remise en question de cet illusionnisme dans les dispositifs artistiques du début du vingtième siècle[219].

[218] Pamela Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition, op.cit.,* p.103.
[219] Voir Bianchi, « 2.9 La place du spectateur dans l'art : un espace *médian* », *op.cit.,* p.99.

Cependant, cette notion disparaît car le spectateur n'est plus physiquement séparé de l'œuvre, mais plutôt en interaction avec celle-ci. À partir de la seconde moitié du vingtième siècle, la prise en compte du rôle du spectateur et de son espace (de présence, de perception et de mobilité) conduit à une modification à la fois des dispositifs spatiaux et du rapport qu'entretient le spectateur à l'œuvre d'art. Au lieu d'un face à face entre le spectateur et l'œuvre d'art, les espaces se contiennent et se superposent dorénavant. Dans cette modalité, on remarque que notre espace neutre, celui qui n'appartient pas à l'œuvre, s'avère bien plus complexe à identifier et à dissocier de l'espace positif, puisqu'il n'y a plus de frontalité ni d'opposition d'un spectateur-sujet face à une œuvre-objet. C'est donc au spectateur qu'il revient de distribuer ces valeurs à l'espace. La distinction établie par Pamela Bianchi pourrait toutefois être affinée, et nous suggérons de la nuancer dans une perspective heuristique en associant l'espace théorique de son schéma à l'expérience plus tangible et vécue de l'espace.

Bien que l'installation complique le découpage simpliste des espaces positif et neutre, elle ne le rend pas pour autant inopérant car notre objectif demeure toujours de déterminer ce qui fait partie ou non de l'installation et ce qui contribue ou non à l'expérience de celle-ci. Dès le début de notre première partie, nous avons souligné que l'installation, en tant que pratique de l'espace, n'était pas toujours immédiatement reconnaissable en tant que telle. En effet, rien ne garantit, à première vue, que nous puissions efficacement discerner quelle partie de l'espace qui s'offre à nous devrait ou pourrait être considérée comme faisant partie de l'œuvre. Pour réexaminer notre dichotomie des valeurs de l'espace concernant l'installation nous devons prendre en compte les conditions de l'expérience établies par l'artiste et l'institution ainsi que l'expérience vécue par le spectateur. L'un des changements les plus significatifs induits par l'installation réside principalement dans la responsabilité accrue du spectateur, décrite par Bianchi comme une participation active. Celui-ci ne peut plus simplement se contenter d'être passivement attentif à une fraction spécifique de l'espace délimitée par le cadre ou par l'unité matérielle d'un artefact, mais doit maintenant s'engager à discriminer ces différentes fractions d'espace en fonction des valeurs qu'il leur accorde. Ainsi, il y a un déplacement perceptible de la valeur de l'œuvre d'art, qui passe de la reconnaissance de l'objet à celle de l'espace. Cela implique qu'un spectateur doit être en mesure de reconnaître la valeur artistique et esthétique d'un espace qu'il intègre dans son expérience de l'installation. Cependant, cette sollicitation directe de l'espace dans lequel il se déplace suggère également que les limites de cette valeur attribuée ne sont en aucun figées. Il est donc envisageable que l'attention du spectateur dépasse les limites d'un espace préconçu par l'artiste, introduisant ainsi des contingences aléatoires dans son expérience. L'importance de l'arbitraire et de l'aléatoire explique entre autres la difficulté à pouvoir

faire coïncider les expériences individuelles ainsi que les descriptions de l'installation. La présence volontaire ou non d'un extincteur, la visibilité de tuyaux d'aération voire l'emplacement ou la posture de surveillants de salle : tout concourt aujourd'hui à prendre une valeur dans nos expériences de l'art et ce, principalement, par le biais de l'installation. Si certains détails sont pensés par l'artiste sans pour autant être centraux, certaines perceptions d'objets ou certaines spécificités de l'espace dans lequel se trouve le spectateur peuvent aussi lui échapper en retour. En ce sens, l'installation nécessiterait, dans l'idéal, une exigence des deux côtés : l'attention que le spectateur porte à l'espace et à son expérience suppose que cet espace ait été sciemment analysé par l'artiste dans les dimensions requises pour le type d'installation réalisé. Les écrits de Cellini ou de Baudelaire sur la sculpture rappellent combien, pour le sculpteur déjà, l'exhaustivité des points de vue est une ambition à perdre : cela vaut encore pour l'installation, dans une plus grande mesure encore.

On retrouve par exemple une exigence des conceptions de l'espace dans les écrits d'un artiste comme Ilya Kabakov. Ce dernier distingue tout d'abord trois types de pratiques de l'installation qui correspondent à trois manières d'utiliser ou d'activer, de façon plus ou moins importante, l'espace : les « petites installations, où sont rassemblés quelques objets, tels les *Rayonnages* de Haïm Steinbach » ; « Celles qui sont adossées au mur, qui couvrent tout le mur ou une partie du sol, comme par exemple, chez Mario Merz », et enfin ; « Celles qui remplissent presque entièrement la salle qui leur est allouée (Mc Collum)[220]». Kabakov soutient également, en accord avec notre propos, que tout comme pour les tableaux et les sculptures, « l'espace qui entoure l'installation reste totalement indifférent à l'égard de ce qu'elle contient[221]». Cela signifie que même si l'installation revendique et occupe une certaine portion de l'espace, il reste néanmoins que l'espace qui ne fait pas partie de l'installation et qui la contient simplement demeure « neutre ». Si l'installation bouleverse la distinction entre l'espace positif et l'espace neutre en ce sens qu'elle ne se manifeste pas de manière concrète par un objet, mais plutôt par une relation directe (et plus ou moins fusionnelle) avec l'espace qui l'entoure, la frontière entre ce qui appartient à l'œuvre et ce qui lui est extérieure s'avère toujours présente. Pour Kabakov, travailler sur l'installation, en particulier totale ou immersive, requiert une conscience du fait d'opérer des « entrées » et des « sorties » dans une œuvre. Il écrit ainsi que :

---

[220] Ilya Kabakov, « L'installation totale », Conférence donnée à l'École des beaux-arts de Francfort, publiée dans : *Et tout ils changent le monde*, catalogue de l'exposition, 2e Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, RMN, 1993, p. 268-273, traduite par Galina Kabakova et revue par Marina Lewisch à l'occasion de la publication de l'ouvrage *Ilya Kabakov. Installations 1983-1995*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p.26.
[221] *Ibid.*

> [l'espace] doit seulement être propre, de forme simple, de préférence spacieux (…), doté d'un bon éclairage qui répande une lumière constante et paisible sur ses murs clairs. Même si la lumière est éteinte et que des objets lumineux fonctionnent (…) le spectateur doit à nouveau être sûr qu'il se trouve dans un espace homogène, aux murs impeccables, autrement dit, qu'il se trouve toujours dans la même salle que dans la première variante, à ceci près qu'elle est plongée dans l'obscurité[222].

Un peu plus loin, son attention aux détails de lieux spécifiques nous incite à considérer son exigence dans la recréation d'espaces particuliers cohérents que l'on retrouve dans ses installations[223]. Il évoque ainsi « le mélange d'obscurité et de lumière, les proportions des murs et des fenêtres, la qualité et l'état des matériaux, la peinture particulière qui recouvre les murs, le plafond et le sol, l'aspect général négligé, et certains détails, souvent à peine perceptibles » avant de conclure que : « tout cela crée l'atmosphère spécifique de l'endroit, chaque fois différente[224]. »

Dans ce contexte, élaborer une installation qui s'étend sur deux espaces requiert une attention particulière à la jonction entre les deux, car tout visiteur de musée qui passe d'un espace à un autre sait qu'il peut, dans cet entre-deux, perdre sa vigilance. Bien que Kabakov n'exprime pas cela de manière explicite, il semble suggérer que ce que les artistes sont invités à concevoir réside dans la prise de conscience de cette dichotomie entre les espaces positif et neutre, ainsi que de leurs implications sur la fluidité et l'unité de l'expérience du spectateur. Il décrit ainsi :

> Une seconde avant d'entrer dans l'installation, le spectateur déambulait dans un milieu bien connu de lui et ressenti comme neutre (qui, évidemment, est aussi une « installation », dans le sens large du terme : les autres salles du musée, les abords de l'installation, la caisse où l'on prend les billets, etc. Il est important de rappeler le statut de l'espace où se trouve préalablement le spectateur, car il détermine, dans une large mesure, ce que celui-ci percevrait en entrant dans l'installation[225].

Nous pouvons retenir des différents propos de Kabakov l'idée qu'il existe effectivement une distinction dans les valeurs des espaces, y compris en ce qui concerne l'installation. Toutefois et tel qu'il l'introduit à la suite du dernier extrait cité, il ne faut pas oublier que le musée en lui-même fonctionne déjà comme un certain cadre et offre ainsi une valeur à tout ce qui y est contenu. En étant un « haut lieu de l'art [226]», l'attention du spectateur est, dès son entrée dans l'enceinte, sensibilisé par

---

[222] *Ibid.*
[223] Pensons aux environnements créés dans des installations comme *The Toilet* (1992) (Figure 42) ou encore *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement* (1985) (Figure 43).
[224] Ilya Kabakov, *op.cit.,* p.26.
[225] *Ibid.*, p.27.
[226] *Ibid.*

l'art et par l'environnement qui l'entoure. Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle et le cadre institutionnel.

Le fait que l'installation dépende de l'espace du spectateur et déplace ainsi sa position habituelle pour l'impliquer activement et physiquement dans l'expérience et dans la concrétisation[227] de l'œuvre entraîne une redéfinition de la démarcation habituelle des espaces positifs et neutres. Bien que l'espace neutre ne soit pas destiné à disparaître, car nous sommes toujours en mesure de discerner, à différentes échelles quand nous « entrons » et « sortons » d'un espace qui revêt une certaine valeur artistique pour accéder, par exemple, à la cafétéria ou aux toilettes, l'installation agit, par sa nature même, comme une activation axiologique significative de l'espace. En effet, elle incite à apprécier la valeur esthétique de l'espace dans sa globalité plutôt qu'en fonction d'œuvres-objets immédiatement identifiables. De cette manière, l'installation remet en question une distinction auparavant claire, car immédiatement perceptible, entre l'espace positif de l'œuvre et l'espace neutre dépourvu de valeur spécifique.

Deux propositions peuvent être avancées concernant les conséquences de l'installation sur la discrimination des valeurs de l'espace : premièrement, on peut considérer que l'élargissement de l'espace positif, étant donné qu'il n'est plus entièrement défini par la présence d'un objet, requiert une attention plus étendue dès lors qu'un spectateur pénètre dans une pièce où il pourrait rencontrer une installation. Deuxièmement, on peut penser que l'espace neutre a évolué et qu'il revêt désormais une certaine valeur « en latence » et en attente de devenir significative ou non dans notre expérience.

Dans cette première phase de délimitation des valeurs de l'espace, nous souhaitons mettre en lumière un double défi. D'une part, nous cherchons à introduire la polarité entre l'espace positif (porteur d'une valeur artistique et esthétique) et l'espace neutre (dépourvu de valeur). D'autre part, nous souhaitons démontrer que l'installation, au sein de cette polarité, nous contraint à reconnaître une modification de notre appréhension générale de l'espace dans nos expériences artistiques puisque la fusion de l'œuvre avec l'espace dans lequel évolue le spectateur renouvelle la relation de ce dernier avec les lieux d'exposition de manière plus large. Cela implique également que l'installation, en situant sa valeur artistique du côté de la perception de l'espace plutôt que de l'objet, exige une attention particulière à l'espace et à ses diverses qualités esthétiques. Cette attention n'est non seulement jamais

[227] Nous faisons référence au schéma de Bianchi qui construit sa modification des espaces en fonction de la contemplation d'un objet artistique ou de la participation du spectateur dans la « concrétisation de l'objet artistique ». De notre côté, nous traiterons plus spécifiquement de la concrétisation dans la troisième partie de la thèse, en nous appuyant sur la philosophie de Roman Ingarden.

totalement délimitée ou nettement circonscrite mais elle impacte en retour l'attitude générale d'un spectateur dans des lieux d'art au sens où il devient possible d'avoir des expériences esthétiques étendues, qui couvrent ou débordent les installations en tant qu'œuvres d'art. Le Palais de Tokyo illustre par exemple une esthétique *underground* où les installations se confondent parfois avec le lieu et il peut s'avérer ardu de distinguer ce qui relève du lieu initial et ce qui est conçu par les artistes invités. C'était notamment le cas lors de l'exposition de l'artiste allemande Anne Imhof en 2021[228], où la présence, dans les recoins, de chaises en plastique, de tissus, de matelas, de bougies et d'autres objets-détritus ou alimentaires induisait des situations performatives dont les traces laissaient l'ambiguïté planer sur la valeur de l'espace. Ces espaces sombres et déserts, en marge de l'espace central éclairé, étaient-ils susceptibles de contribuer à notre expérience si on les considérait comme une mise en scène, ou devenaient-ils neutres dès lors qu'ils n'étaient pas manipulés et activés par les performeurs ? Le titre « Natures mortes » pouvait rendre compte de scènes où la vanité du vivant éphémère ne se manifestait que dans les traces laissées. Par ailleurs, la convergence ou la répétition entre l'esthétique *underground* de l'artiste et les caractéristiques du lieu compliquaient encore davantage la démarcation des valeurs positive ou neutre, car le lieu lui-même impose une certaine ambiance. De même, l'intervention de l'artiste venait modifier des éléments de détails qui pouvaient ou non être remarqués comme le fait de couvrir les colonnes du sous-sol avec de la mousse noire pour créer l'effet de sacs d'entraînement ou de protection d'un ring de boxe.

Pour conclure sur les valeurs positive et neutre de l'espace, nous souhaitons aborder deux implications et observations concernant l'application de cette distinction à l'installation : Tout d'abord, l'activation axiologique de l'espace inhérente à la pratique de l'installation exige, comme souligné par l'approche de Kabakov, une conscience accrue de la part de l'artiste quant à ce processus d'attention spécifique suscité par une démarche spatiale. Néanmoins, si l'intérêt de maîtriser au maximum l'espace artistique de l'installation permet effectivement de correspondre à l'espace positif de l'œuvre discerné par le spectateur, nous devons également reconnaître que des contingences aléatoires, dépendant des valeurs arbitraires et variables attribuées par les individus, entrent également en jeu dans l'expérience du spectateur. Il ne s'agit non pas d'un défaut, mais d'une conséquence inévitable de l'installation en tant que pratique spatiale ouverte, qui ne se réduit ni à une simple disposition d'objet(s), ni une architecture close.

[228] « Natures Mortes », exposition d'Anne Imhof au Palais de Tokyo, du 14/10/21 au 18/10/21 et du 21/10/21 au 24/10/21

Notre deuxième observation concerne en conséquence la responsabilité nouvelle du spectateur. Du point de vue de l'expérience, la présence des installations dans les espaces d'exposition impose d'élargir notre conception de l'espace positif de façon significative, sans qu'il soit pour autant évident de démarquer cet espace de l'espace neutre qui serait extérieur à l'œuvre. La modification générale de l'appréhension des valeurs d'un espace d'exposition découlant de l'installation provient également de la (con)fusion entre l'installation et l'exposition : le renouvellement des stratégies d'exposition inspirées par l'installation, renforce la conscience d'un espace d'exposition où tout pourrait potentiellement avoir de la valeur, tout du moins, *plus* de valeur qu'*aucune*. C'est notamment l'une des différences notables entre l'exposition permanente d'œuvres et les expositions temporaires qui cherchent davantage à faire vivre l'exposition comme une expérience globale. Ce qu'il y a *entre* des œuvres est travaillé de sorte à fonctionner comme un lien perceptible ou suggéré. S'en suit une conséquence importante pour le spectateur : la responsabilité de faire correspondre son attention à l'espace positif. Plus les dispositifs cherchent à donner de la valeur à l'espace « dans sa globalité », plus cela impose au spectateur d'être en mesure d'y reconnaître et d'y trouver cette valeur. Une telle exigence de disponibilité n'est-elle pas coûteuse pour l'attention esthétique d'un spectateur ?

Nous avons parlé d'espace artistique et d'espace esthétique sans les spécifier jusqu'à présent. Si l'espace positif peut être assimilé à celui de l'œuvre, les décalages possibles entre l'espace positif pensé par l'artiste et celui envisagé par le spectateur peuvent ne pas tout à fait correspondre en ce qui concerne l'installation, surtout lorsqu'il ne s'agit pas d'installations « totales » ou immersives, faites aux dimensions d'un lieu ou d'une pièce dans son entièreté. C'est donc principalement pour ne pas superposer deux espaces axiomatiques (spectateur et artiste) que nous avons pu parler d'espace artistique et d'espace esthétique. L'espace artistique correspond à celui qui a valeur d'art du côté de sa création tandis que l'espace esthétique est relatif à l'œuvre telle que le spectateur la considère et l'appréhende du côté de la réception. Nous ne préciserons pas davantage cette distinction puisque nous allons nous concentrer plus particulièrement sur l'espace esthétique et la réception du spectateur.

B) L'espace de l'œuvre et son autre : espace esthétique et espace médiatique ?

On comprend ainsi que l'installation modifie les valeurs conventionnelles de l'espace habituellement perçues par un spectateur, mais ce déplacement des valeurs doit faire l'objet d'une approche affinée. L'importance de cerner les différentes valeurs de l'espace pour tenter de les caractériser se justifie par le fait que ces différenciations impactent nécessairement l'attention du

spectateur et, en conséquence, le contenu comme la qualité de son expérience esthétique des installations. Puisque la proximité entre l'installation et l'exposition offre la possibilité de réévaluer les dispositifs d'exposition où les espaces entre des œuvres, habituellement neutres, sont davantage investis (créer une ambiance dans une exposition par la lumière, l'obscurité, voire le son), nous devons à présent redoubler notre découpage en caractérisant encore plus précisément les différentes valeurs d'espaces. Cette complexification des valeurs de l'espace permettra de hiérarchiser les qualités d'espace(s) et d'attention(s). Il nous paraît insuffisant et trop vague de se limiter à éclairer simplement une valorisation esthétique de l'espace facilitée par l'installation. Dans cette optique, nous disposons toujours de différentes couches, qui fonctionnent comme des calques, à remobiliser : espace de l'œuvre, espace du spectateur et espace d'exposition (qui accueille les deux). En envisageant ces différentes valeurs d'espace comme des calques, nous sommes en mesure de définir des contours, bien que moins définis que dans le cas de la peinture ou la sculpture, et de distinguer ce qui possède une valeur esthétique ou non. Cela permet ainsi de structurer et de légitimer les différentes intensités d'attention du spectateur.

Dans la schématisation de Pamela Bianchi, la superposition des espaces du spectateur et de l'œuvre éliminait l'espace médian auparavant présent *entre* le spectateur et l'œuvre : la distance, « cet espace médian entre le spectateur et l'œuvre disparaît, tout comme la distinction entre l'espace *physique* et *institutionnel* de l'objet artistique[229]. » L'espace physique correspond « au volume positionné dans l'espace[230] » de l'œuvre, c'est sa matérialité physique. L'espace institutionnel ou muséographique correspond quant à lui :

> Aux périmètres définis par le musée, la galerie, etc. Plus précisément, ce deuxième *espace* se réfère à la représentation spatiale des frontières et des marges du statut de l'œuvre ; ce sont les lignes qui délimitent l'espace que le spectateur ne peut pas franchir, ou encore, les contours dessinés par la lumière des spots, etc. Ces dispositifs de monstration et de mise en lumière, mis en place par l'institution, *ajoutent* de l'espace à l'œuvre[231].

Conséquemment, il n'y aurait dorénavant plus de distance entre le spectateur et l'œuvre et plus de différence entre l'espace physique et institutionnel. Est-ce vraiment le cas ? Bien que la proposition de Pamela Bianchi soit efficace pour illustrer le déplacement théorique de la relation entre l'œuvre, l'espace et le spectateur, il n'est pas nécessairement évident d'ignorer totalement l'existence d'un espace intermédiaire. Si l'installation représente une activation axiologique partielle ou globale de

[229] Pamela Bianchi, *op.cit.,* p.103.
[230] *Ibid.,* p.101.
[231] *Ibid.*

l'espace, il reste une question à considérer : comment conceptualiser l'espace qui n'est ni celui de l'œuvre ni extérieur à l'œuvre ?

Un artiste comme Marcel Duchamp peut nous permettre d'illustrer ce problème et de cerner plus précisément le type d'espace dont nous parlons. Les propositions de curation de Duchamp éveillent la conscience des liens qui unissent une œuvre à son contexte d'exposition. En tant qu'artiste, Duchamp interroge le statut de l'espace d'exposition en jouant sur l'ambivalence de l'installation et de la scénographie. L'exemple de son initiative particulière lors de l'exposition *First Papers of Surrealism* en 1942 à New York (Figure 44), où il recouvrait entièrement l'espace d'exposition de fils, permet de considérer l'ambivalence du statut (et de la valeur) de l'espace. Dans cette installation-événement, le geste de l'artiste, consistant à tirer des fils dans tout l'espace, permettait d'activer esthétiquement un espace habituellement neutre : celui *entre* différentes œuvres-objets. L'idée de créer un environnement atypique pour transformer l'espace d'exposition d'œuvres avait déjà été expérimentée avec ses *1200 sacs de charbon* en 1938 lors de l'exposition *L'Exposition Internationale du Surréalisme* aux Beaux-Arts de Paris.

Pour l'exposition de 1942, la présence du fil entre les œuvres et dans la globalité de l'espace d'exposition modifie fondamentalement la valeur de cet espace. L'attention est elle aussi nécessairement modifiée dans de telles circonstances : elle n'est plus centrée et concentrée sur les objets encadrés mais s'élargit à l'ensemble de l'espace. La valeur positive donnée à une portion d'espace (le fait de centrer son attention sur ce qu'on estime être l'œuvre) n'est plus définie uniquement par les objets mais s'étend aussi à l'espace tout entier. En tirant des fils entre les œuvres, Duchamp fait exister, de manière très simple, l'espace neutre du passage qui ne requiert habituellement pas d'attention particulière. Le problème qui découle de ce geste est indéniable : cette exposition est-elle une proposition scénographique originale composée d'œuvres autonomes ou constitue-t-elle une œuvre à part entière de l'artiste ? Son intervention portait d'ailleurs un titre : *Sixteen Miles of String*. Manifestement, les artistes eux-mêmes semblaient peu enthousiastes à l'égard de cette prise de position cavalière de la part de l'artiste, estimant que le dispositif entravait la visibilité d'œuvres qu'il avait été difficile de faire sortir du continent européen à une époque d'après-guerre[232].

[232] « Many of the participating artists were upset, insistent that visitors to the show would be unable to actually see the paintings that they had struggled to get out of war-torn Europe. » Extrait du texte « His twine : Marcel Duchamp and the Limits of Exhibition History », publié sur le site de l'ICA (Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia), Lien du texte : https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/?fbclid=IwAR3FNAKXL9OIv1wCkdhAqpqLNqldc3fk-v1fccbxLBx9C4bDw_4205MQaog

Deux interprétations de ce geste de Duchamp s'affrontent. D'une part, il est envisageable de considérer la présence de ces fils comme une œuvre à part entière. Dans ce cas, il ne s'agit pas simplement d'une proposition scénographique conçue par Duchamp, mais plutôt d'une œuvre signée de son nom, utilisant ironiquement le travail d'autres artistes pour créer une installation originale. Dans cette interprétation, la valeur esthétique des œuvres présentes s'amoindrit corrélativement à la valeur que prend l'espace autour d'elles, activé esthétiquement par les fils. Le spectateur n'alterne pas entre attention et inattention en fonction des cadres présents mais aborde plutôt l'espace dans sa globalité. O'Doherty évoque de son côté une transformation de l'art en « papier peint[233] » et c'est également ainsi qu'il est possible d'interpréter la réaction peu enthousiaste des artistes invités. La proposition de Duchamp vient donc modifier la valeur et le statut de l'espace d'exposition : ce qui était auparavant considéré comme neutre acquiert désormais une qualité esthétique et l'ensemble de l'espace peut être envisagé comme une proposition artistique à part entière.

D'autre part, si nous envisageons plutôt ce geste comme une proposition scénographique et curatoriale, nous ne considérons pas que l'artiste crée une œuvre qui est une installation mais qu'il agit sur cet espace neutre de l'« entre-œuvres » et investit totalement et excentriquement les conditions de « mise en vue » et de présentation des œuvres. Dans cette perspective, les œuvres existent de façon autonome et retiennent l'attention sur leurs unités d'objet, tandis que les fils tendus viennent activer cet « autre » de l'espace esthétique lequel est limité aux œuvres. L'espace des fils ne serait donc ni un espace neutre, puisqu'il est activé et devient ains positif et porteur d'une certaine valeur, mais il n'est pas pour autant un espace positif de même nature et de même valeur que l'espace qui contient et détermine une œuvre.

Alain Alberganti évoque par exemple le passage d'un « espace-limite » à un « espace-milieu », c'est-à-dire « le passage d'un espace actif dans les limites du cadre de scène à un espace actif sur la frontière entre l'espace scénique et l'espace du spectateur[234]. » L'espace-milieu, issu du théâtre, s'appréhende comme une mise en valeur de l'espace scénique tout en étant lié à l'espace du spectateur. De notre côté, comme il nous importe d'être au plus près de la notion d'œuvre, nous caractérisons différemment ces valeurs d'espace. Si « l'espace-milieu » rend compte effectivement d'un renouvellement des fonctions de l'espace, il ne permet pas de hiérarchiser spécifiquement les différentes valeurs d'espace que nous tentons de préciser à partir notamment de la proposition de Duchamp. Le problème étant également que cette notion d'« espace-milieu » semble englober aussi

[233] Brian O'Doherty, *op.cit.*, p.102.
[234] Alain Alberganti, *op.cit.*, p.41.

bien toute installation que toute scénographie d'exposition. A défaut d'être totalement satisfaisante, cette distinction des espaces limite et milieu participe à accentuer l'idée d'un changement des valeurs de l'espace et notamment de l'investissement esthétique de cet espace intermédiaire, cet espace-milieu qui se situe entre le spectateur et l'œuvre et que nous tentons de distinguer, tant que faire se peut, de l'installation comme œuvre.

Il faut garder à l'esprit la superposition des trois espaces originairement distincts : espace de l'œuvre, du spectateur et de l'institution ou du lieu qui contient et conditionne cette rencontre entre les deux. Si les espaces tendent donc à se superposer, il nous semble qu'il s'avère tout de même nécessaire de considérer qu'une telle superposition doit être affinée. Entrer dans une installation est une manière de redoubler une autre entrée : celle du lieu où se situe l'installation, et de devoir prêter une attention particulière au type d'espace généré par l'installation : les installations de Kabakov proposent des espaces narratifs qui sont incomparables aux installations de Serra où le jeu des formes et des matériaux interroge la perception et le rapport au corps mobile. Pour autant, dans un cas comme dans l'autre, il existe bien des seuils où la valeur de l'espace est discutable : ni tout à fait intrinsèque à l'œuvre car dépendant probablement davantage d'une gestion institutionnelle, ni tout à fait neutre au sens où il participe, à un degré plus ou moins significatif, de notre expérience de l'œuvre. Si cet enjeu de l'espace « autre », intermédiaire, concerne dans une mesure plus faible l'installation totale ou immersive qui est entièrement délimitée et dont les frontières sont hermétiques (on plonge dans l'obscurité ou on atterrit dans un « univers »), le problème de devoir désigner plus précisément des valeurs positives mais distinctes de l'espace provient, une nouvelle fois, des entremêlements constants entre l'installation et l'exposition.

Souvenons-nous par exemple des propos de Hans Ulrich Obrist au sujet des expositions créées par Damisch. Il évoquait dans ses restitutions des termes significatifs pour décrire l'attention nouvelle portée à la « densité » de l'espace d'exposition dans sa globalité. Une densité rendue possible selon lui par un travail subtil d'activation des espaces *entre* des œuvres et par l'ambition de penser l'exposition comme une expérience unique et non fragmentée, dépassant les limites physiques distinctes d'œuvres autonomes. Obrist relevait ainsi l'alternance d'espaces « bruyants » puis « silencieux », plus ou moins « sombres »[235], soulignant le fait que l'attention était portée sur la totalité de l'exposition comme expérience et non plus sur des œuvres autonomes. Au contraire, l'espace

[235] Texte original: « Damisch then proceeded to describe spaces of incredible density, noisy spaces followed by small, silent, and sometimes dark passageways. », Hans Ulrich Obrist, *art.cit.,* p.95. Texte cité dans la thèse : Première partie, III, 3, A, 4).

institutionnel et ses moyens propres offrait une possibilité de renouveler et de redynamiser les œuvres exposées elles-mêmes. Rappelons que pour Obrist, l'installation est interprétée comme un moyen de remémorer aux artistes, aux curateurs et commissaires[236], comme aux spectateurs, que l'art n'est pas limité à des œuvres immuables dans le temps et dans l'espace et qu'il est possible de revaloriser, par le biais de l'installation, l'expérience quasi-immersive d'une exposition, en jouant sur des éléments-liants comme la lumière ou le son. Nous l'avons déjà brièvement introduit précédemment à propos des confusions entre l'installation et l'exposition[237], aussi originale et créative que soit une scénographie d'exposition faite par un curateur ou un commissaire d'exposition, dès lors que l'exposition présente des œuvres d'artistes différents et en dépend pour être formée, il est déplacé de faire du commissaire un artiste et de considérer l'exposition comme « une œuvre ».

Plutôt que de considérer que les moyens de l'expographie ou de la scénographie produisent une valorisation et une activation générale de l'espace d'exposition dans sa globalité, nous pouvons estimer qu'à l'inverse, il s'agit plutôt de valoriser l'espace habituellement neutre afin qu'il participe à l'expérience du spectateur. Puisque toute exposition est une exposition d'œuvres et qu'il est quelque peu abstrait de parler d'exposition-œuvre, dans la mesure où il s'agit sinon d'une installation, il faut reconnaître que le spectateur qui déambule dans une exposition d'œuvres, malgré l'unité d'une ambiance générale, est incapable de tenir une attention concentrée tout au long d'une exposition, surtout lorsqu'elle comprend des œuvres diverses. Tout spectateur relâche par moment son attention pour la concentrer, à d'autres moments, précisément sur des œuvres. Une exposition d'œuvres multiples, faites de surcroît par différents artistes, ne peut être vécue par un spectateur comme une œuvre unique, ce serait là bafouer le privilège d'une relation avec l'œuvre d'art et la singularité du travail d'artiste. Ainsi, nous considérons que Duchamp, malgré l'ambiguïté de son geste, ne crée pas une installation comme une œuvre mais une scénographique excentrique.

Son geste n'impacte pas l'espace esthétique (les espaces des œuvres) mais ce que nous pouvons dorénavant qualifier d'espace « médiatique ». Cette qualification permet, à une autre échelle, de distinguer l'espace de l'œuvre et l'espace travaillé de l'« entre », reprenant du médiat l'intermédiaire, le milieu entre l'œuvre et le spectateur. Si l'espace esthétique correspond toujours à la polarité de

[236] Nous n'avons pas distingué le commissaire et le curateur car cela n'est pas l'objet de notre propos et nous utilisons plus volontiers le terme « curateur » qui dénote d'une liberté plus importante vis-à-vis de l'institution, voir à ce sujet l'ouvrage de Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, PUF, Paris, 2015, notamment au premier chapitre : « La figure du curateur ».
[237] Première partie, III, 3, A).

l'espace positif au sens où il est esthétiquement opérant et se concentre sur l'œuvre, l'espace médiatique vient complexifier l'espace neutre en en faisant un espace intermédiaire, un espace-liant.

L'espace médiatique, contrairement à l'espace esthétique, sous-entend un usage communicationnel et politique dans le vocabulaire commun. Nous utilisons ce terme en référence directe à la « médiation » en tant que support informatif, à-côté pédagogique et didactique, mis en place par les institutions culturelles elles-mêmes pour permettre de familiariser le public et de l'introduire dans une exposition et l'univers d'un artiste ou d'une œuvre. Dans un article consacré aux médias éducatifs, Daniel Peraya établit le lien entre médiation et médiatisation à partir de leur étymologie commune qu'est le médium. Ainsi écrit-il :

> La référence aux médias en suggère immédiatement une autre : celle de *médium*, cet intermédiaire obligé qui rend possible la communication entre les interlocuteurs. Cette position particulière d'intermédiarité fait du média un élément médiateur : tout média assure une fonction de médiation entre les contenus – le sens et la signification au sens large –, un émetteur et des récepteurs. Notons que dans un processus de communication médiatisée, l'émetteur se trouve dans une posture particulière puisque, contrairement à ce qui se passe, par exemple lors d'une conversation en face à face – forme de communication verbale non médiatisée –, il se trouve souvent absent physiquement du processus et représenté notamment par des marques énonciatives[238].

Le parallèle que l'on pourrait faire pour appliquer cette réflexion à notre objet serait de considérer cet espace intermédiaire, qui n'est pas l'œuvre mais qui n'est pas esthétiquement neutre, comme un médium. En ce sens, la gestion de cet espace au contact d'arts comme l'installation, dont la situation d'émission par l'artiste et de réception par le spectateur est plus ardue que la présence signalée d'un objet, requiert des enjeux propres liés à la scénographie, l'expographie, et la muséographie. L'espace que nous appelons donc médiatique est un espace esthétiquement opérant mais dont la nature est nécessairement relationnelle ou plutôt de *mise en relation*. L'espace médiatique médiatise, il rend médiat et fait de ce qui s'y trouve un intermédiaire. De cette manière, il fonctionne toujours comme un espace « entre » l'œuvre et ce qui lui est extérieur.

L'usage que nous faisons de l'espace médiatique n'est pas pour autant totalement étranger à son acception plus commune puisqu'il n'en reste pas moins un espace essentiellement public de gestion et de communication d'informations. C'est un espace public intermédiaire dont le pouvoir

---

[238] Daniel Perava « Médiatisation et médiation. Des médias éducatifs aux ENT », *Médiations* [en ligne], Paris, CNRS Editions, 2010 (généré le 13 février 2023), Reprise du N°25 de la revue *Hermès*, 1999, URL : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.14730

peut être contestable. En distinguant l'espace esthétique de l'espace médiatique, nous souhaitons surtout mettre en évidence un usage de l'espace qui appartient essentiellement à des enjeux spécifiques d'exposition qui sont toujours des « à-côté » des œuvres faites par les artistes. Précisons également que l'attention pour cet « à-côté » d'un espace « entre » des œuvres qui caractérise cet espace médiatique n'est pas le privilège des acteurs institutionnels (conservateur, commissaire ou curateur) mais peut s'appliquer aux artistes eux-mêmes lorsqu'il s'agit d'installer leur propre exposition et de réfléchir aux modalités de présentation des œuvres. L'espace médiatique concerne ainsi exclusivement les modalités de présentation des œuvres et non l'espace esthétique qui appartient en plein à l'œuvre elle-même. C'est bien la confusion même du mot « installation » que d'être à la fois l'œuvre d'une pratique et une action de disposition spatiale, d'où la délimitation du sens fort et du sens faible de la pratique introduite dans notre première partie de thèse.

La distinction entre l'espace médiatique qui renvoie ainsi à la valeur d'un espace travaillé et conçu comme intermédiaire et seuil ou sas entre le spectateur et l'œuvre et l'espace esthétique qui fait directement référence à l'espace-œuvre (celui qui a valeur d'œuvre) reste complexe et nos tentatives de caractérisation ne permettent que de faire émerger des frontières, par nature poreuses. La mise en perspective que nous faisions des espaces positif et neutre à partir de la restauration et de la conservation d'œuvres constituait une approche éclairante qui apparaît également plus délicate en ce qui concerne l'installation. La première étude internationale d'envergure consacrée aux problématiques de conservation et de restauration des installations (« Inside Installations : Preservation and Presentation of Installation Art ») s'est tenue de 2004 à 2007 et présentait différentes études de cas permettant d'observer les spécificités de l'installation et de faire évoluer les approches de conservation et de restauration, essentiellement basées jusque lors sur l'objet. Prenons une étude de cas présentée à cette occasion pour mettre en relief les enjeux de conception des valeurs de l'espace reliés soit consubstantiellement à l'œuvre (espace esthétique) soit à ses modalités de présentation (espace médiatique).

The wider the flatter est une installation photographique de Ger Van Elk réalisée en 1972 et présentée comme étude de cas par Sanneke Stigter, conservatrice d'art contemporain et de sculpture moderne du Kröller-Müller Museum d'Otterlo aux Pays-Bas au moment du projet de recherche. Cette installation consiste en un assemblage de dix photographies en développement chromogène posées sur des bandes d'aluminium de longueurs différentes qui s'ajustent parfaitement aux dimensions du coin du musée pour former une structure triangulaire (Figure 45). Chacune des photographies est une prise de cet angle sous différents degrés allant de 90 à 180°, soit : d'un angle parfait à son

aplatissement complet. Par cette installation, l'artiste donne à voir le redressement d'un angle réel, celui d'un coin du musée, en remplaçant sa réalité par sa représentation sur les photographies.

Le choix de présenter cette œuvre comme étude de cas provient de la détérioration des images au fil des ans et des nombreux problèmes et désaccords sur l'identité de l'œuvre eu égard à sa relation spécifique ou non au site. Stigter élabore ainsi sa recherche dans une publication intitulée « Remplacer ou ne pas remplacer ? Le matériel photographique dans l'art conceptuel spécifique au site[239]». Le problème dégagé par Stigter provient d'un entrecroisement entre la nécessité de restaurer les images pour garantir la littéralité de l'expérience, notamment de l'adéquation en termes de textures et de couleurs entre l'angle photographié et l'angle réel, et la nécessité de définir si cette œuvre s'apparente à un protocole conceptuel reproductible matériellement ou si son identité est spécifique au site d'origine. Les enjeux posés par la conservatrice concernent donc de façon assez classique ceux de la matérialité du support et ceux de la signification[240] de l'œuvre, ici conceptuelle, irréductible à son support matériel. S'ajoute à cette relation, l'enjeu de la réception dans l'expérience de l'espace modifié par la présence de l'œuvre puisque sa spécificité à un site introduit alors la relation à l'espace comme constitutive également de l'œuvre et de sa signification. En ce sens et pour relier ce cas d'étude à notre propos, il s'agit bien, en regard des problématiques de conservation et de restauration de cette œuvre, de caractériser les valeurs de l'espace et, notamment, l'espace constitutif de l'œuvre (l'espace esthétique) et celui constitutif de ses modalités de présentation dans un lieu d'exposition (l'espace médiatique).

D'importantes incohérences sont apparues en fonction des choix opérés conjointement et successivement par l'artiste et les institutions lors des différents mouvements de cette œuvre. Précisons en effet que la première version de cette œuvre a été faite pour une exposition au Van Abbemuseum en 1972. Acquise peu de temps après par le Kröller-Müller Museum, le directeur de l'époque, Rudi Oxenaar, en accord avec l'artiste, a choisi un coin spécifique pour y exposer cette œuvre. Pour qu'elle puisse exister dans la littéralité de son concept, de nouvelles photographies du coin en question ont ainsi remplacé les anciennes photographies. L'installation présentait donc un état matériel et conceptuel *a priori* clair puisque ce premier déplacement induisait bien le choix de l'emplacement pour y installer la pièce et la relation spécifique au site en faisant des photographies

[239] Sanneke Stigter : « To replace or not to replace ? Photographic material in site-specific conceptual art » conférence publiée à l'occasion de la 14ème rencontre triennale de l'ICOM à la Haye, du 12 au 16 septembre 2005, *ICOM Commitee for Conservation*, La Haye, Édition James & James / Earthscan, décembre 2005, p. 365-370.
[240] Nous utilisons ici le terme de « signification » dans son acception de sens ou de portée esthétique d'une œuvre.

du coin. Or, un an plus tard, en 1973, Ger Van Elk demande l'autorisation de prêter cette œuvre pour une exposition temporaire au Stedelijk Museum. Pour cette occasion, il n'a pas été décidé de refaire une nouvelle version correspondant au nouveau coin mais simplement de défaire et réinstaller les photographies provenant du Kröller-Müller Museum dans un coin du Stedelijk Museum. Conséquemment, les photographies portaient donc l'identité d'un coin spécifique du Kröller-Müller Museum tout en étant installées dans un nouvel angle. Pour permettre de saisir le contexte d'origine de l'œuvre, une photographie de sa situation d'exposition au Kröller-Müller trônait à côté de sa réinstallation au Stedelijk. D'ores et déjà, le statut de cette photographie est problématique pour comprendre la dimension spatiale de cette œuvre qui apparaît ainsi comme une sculpture déplaçable dans un lieu (le Stedelijk) et comme une installation dans un autre (le Kröller-Muller).

Après cette exposition au Stedelijk Museum, les photographies ont été abîmées ce qui a conduit à un travail de restauration à partir des négatifs photographiques. Le résultat de ces nouvelles impressions n'a toutefois pas satisfait l'artiste qui a décidé de refaire des nouvelles photographies pour les replacer dans le coin spécifique duquel elles venaient, celui du Kröller-Müller Museum. Ces nouveaux problèmes d'identité et de convenance de la structure matérielle à son site d'origine ont abouti à consolider l'état « définitif » de cette œuvre, la rendant spécifique au site particulier de ce musée de manière permanente. Comme le relate Stigter dans le résumé de ce cas d'étude : « Il a été établi que l'œuvre était faite pour ce site spécifique dans le musée et qu'elle ne pouvait ainsi être exposée en dehors de ce contexte[241]. » Elle rappelle que, pour le directeur du musée lui-même, cette œuvre n'a jamais été envisagée comme étant ni temporaire, ni déplaçable. Le prêt pour le Stedelijk Musem a simplement été accordé à l'artiste et, du fait du caractère temporaire de l'exposition à laquelle cette œuvre allait participer, il a été convenu qu'il n'y aurait pas de reproduction matérielle sur place, simplement un déplacement de l'œuvre.

Nous comprenons ainsi que le statut et l'identité de cette œuvre ont mis un certain temps à se clarifier, tout en faisant émerger des problématiques fondamentales dans la conception de l'espace : la relation littérale à l'espace semble tout à la fois conceptuelle et physique, ce qui implique également une confusion entre sculpture et installation. Cela nous invite à mettre en évidence les qualités de

[241] Texte original : « It was stated that the work was made for this specific site in the museum and thus could not be exhibited outside of this context », Sanneke Stigter, *Resume case research : Ger Van Elk, The wider the flatter, 1972*, Kröller-Müller Museum, Ottterlo, 10 mai 2007, l'étude est isolée dans un document PDF : https://insideinstallations.sbmk.nl/OCMT/mydocs/Resume%20case%20research%20The%20wider%20the%20flatter.pdf

l'espace prises en considération en fonction de leur valeur esthétique ou médiatique. En déplaçant les photographies d'un lieu à l'autre tout en montrant la situation « originale » de l'œuvre, l'artiste et l'institution scindent l'œuvre en deux conceptions peu articulables. D'un côté il faut considérer l'œuvre comme une sculpture située dans un nouvel espace médiatique qui l'accueille et la valorise en tant que concept, de l'autre, la photographie rend compte de cette œuvre comme une installation connectée à un espace esthétique spécifique.

La problématique du statut de l'œuvre et de sa relation consubstantielle ou non à un espace particulier (de sa conception en tant que sculpture ou installation pour le dire dans nos termes) est au cœur des problématiques de restauration soulevées par la conservatrice. Au moment de la présentation du cas d'étude, au début des années 2000, Ger Van Elk affirmait lors d'un entretien avec Stigter que cette œuvre n'était, selon lui, pas *spécifique* au site (*site-specific)* mais *relative* au site (*site-related*) en vertu du fait que ce qui importe pour cette œuvre n'est pas la spécificité du mur en question mais qu'elle « peut aller n'importe où » dans la mesure où elle « n'est en fait qu'une illustration du concept, l'aplatissement d'un angle à 90°. C'est toute l'idée[242] ». Cette œuvre ne serait donc pas plus reliée à une matérialité historiquement définie qu'à une reproductibilité respectant la rigueur d'une parfaite adéquation du coin photographié à sa condition réelle. De plus, cela signifie également, du côté des enjeux de la conservation et de la restauration, que seule compte l'adéquation matérielle du mur et de la photographie et non les particularités de l'environnement qui l'accueille. L'attention devrait donc exclusivement se porter sur la qualité des images. Or, et c'est ici que la distinction des espaces médiatiques et esthétiques peut à nouveau s'éclairer, Sanneke Stigter affirme de son côté que la relation spécifique de cette œuvre au site particulier du musée est scellée par la précision de son emplacement qui influence directement la perception des visiteurs du musée. Non seulement cette œuvre apparaît au spectateur en descendant des escaliers, ce qui permet d'apprécier son installation dans l'alternance des bandes de haut en bas, mais il faut ajouter à cela que l'endroit dans lequel elle se situe précède les salles d'exposition des tableaux de Van Gogh et s'érige donc de façon centrale dans un lieu de passage inévitable du musée. L'œuvre est imposée au spectateur mais sa littéralité vient, de surcroît, déplacer l'attention esthétique sur l'aspect concret d'un endroit architectural de cet environnement muséal qui est, sinon et par habitude, relayé généralement comme un simple contenant

[242] Texte original : « This will go anywhere. You can realize the concept wherever you like. The work is really only an illustration of the concept, the flattening out of 90-degree angle. That's the whole ideal. », propos de l'artiste relatés par Sanneke Stigter dans son article : « Between concept and material. Decision-making in retrospect », publié dans la section « Installations et mouvement », à partir des actes du colloque : *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, *op.cit.*, p.77.

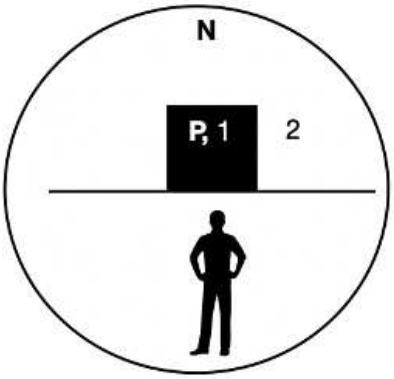
d'œuvres d'art. L'emplacement précis de cette installation imposerait finalement de considérer une valeur proprement esthétique de cet espace du coin où elle se situe car il offre une signification et une valeur à l'œuvre et ce, aux dépens de l'intention de l'artiste pour lequel la relation spécifique de l'œuvre à un site n'est pas assumée comme déterminante.

Pour autant, et cela permet d'insister sur la fragilité de ces conceptions de l'espace, la distinction entre espace esthétique et espace médiatique n'est ni tranchée, ni nette. D'un côté nous pouvons considérer que la relation à l'espace est extrêmement minime et abstraite au sens où il s'agirait simplement d'installer l'œuvre, envisagée alors comme sculpture, dans un coin, peu importe son emplacement. De l'autre, il s'agirait de considérer que c'est une installation et non un objet et que son emplacement fait partie de l'œuvre et de son appréciation esthétique. Or, cette valeur de l'espace est à nouveau complexe : est-ce un espace esthétique qui nécessite de considérer, dans une perspective de restauration, de toujours prendre en considération l'effet provoqué par la présence de cette installation ? Ou est-ce une valorisation de l'espace médiatique, de l'espace intermédiaire entre des œuvres, ce que semblent considérer les acteurs institutionnels ? Ce qu'introduit la conservatrice au sujet de la restauration de cette œuvre et qui s'applique plus généralement à toute installation est la prise en compte d'un « effet », c'est-à-dire une relation entre une structure matérielle et un lieu précis. Quelle relation l'installation entretient-elle à l'espace qui l'accueille et quel impact sa présence a en retour sur celui-ci ? Peut-elle ainsi modifier la nature de cet espace institutionnel et médiatique pour en faire un espace esthétique constitutif de l'œuvre ? Ce sont précisément ces valeurs de l'espace que la restauration se doit de caractériser. La conservatrice évoque une approche peu répandue de restauration des installations fondée sur le « look and feel ». Cette approche rend compte d'une part essentiellement relationnelle – donc subjective – de l'installation. Or, bien qu'au début des années 2000 cette méthode soit déjà peu favorisée car elle confronte l'héritage d'une restauration basée sur l'objet « object-based approach[243] », elle paraît aujourd'hui encore peu répandue. Le problème de la restauration des installations questionne directement la considération de l'espace positif de l'œuvre par rapport à l'espace neutre qui lui est extérieur. Plus encore, ce problème permet d'affiner les portions et la valeur de l'espace proprement esthétique de l'œuvre et celui proprement médiatique du lieu qui l'accueille. Nous avons montré que l'installation, en étant en relation directe avec l'espace qui l'accueille, complique la reconnaissance de ces valeurs sans pour autant les superposer indifféremment. En ce sens, restaurer une installation ne revient pas à restaurer l'ensemble de l'espace qui l'accueille, il faut nécessairement distinguer l'espace de l'œuvre de celui qui lui est extérieur.

[243] *Ibid.*

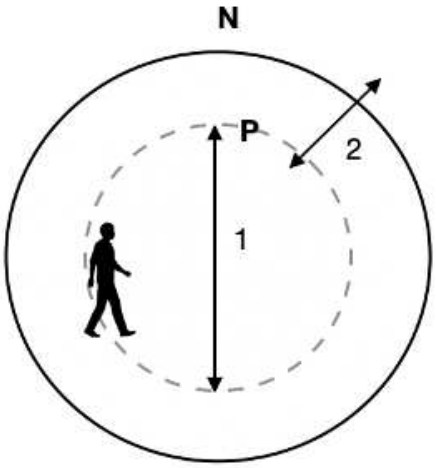
Afin de conclure sur l'appréhension des valeurs de l'espace, nous proposons de résumer les changements impliqués par la pratique de l'installation dans la discrimination des espaces opérés par un spectateur à travers les schématisations suivantes :

A) Discrimination de l'espace dans l'expérience d'une œuvre contenue dans un objet :



N : Espace à valeur neutre (extérieur à l'œuvre et à l'expérience)
P : Espace à valeur positive (participe de l'œuvre et de l'expérience)
1 : Espace esthétique (œuvre)
2 : Espace médiatique (*modalités d'exposition* et *mise en valeur* de l'œuvre)

B) Discrimination de l'espace dans l'expérience de l'installation :



N : Espace à valeur neutre (extérieur à l'œuvre et à l'expérience)
P : Espace à valeur positive (participe de l'œuvre et de l'expérience)
1 : Espace esthétique (œuvre)
2 : Espace médiatique (*adaptation* et *ajustement* au lieu d'exposition)

A travers ces deux schématisations, nous pouvons observer et insister sur plusieurs modifications significatives concernant l'orientation de l'attention du spectateur en fonction des qualités estimées de l'espace. Dans une relation traditionnelle et conventionnelle à l'œuvre d'art contenue dans un objet (A), l'espace qui détient une valeur positive correspond à l'espace esthétique,

le tout étant localisé dans un objet et délimité relativement à ses dimensions. Ainsi l'espace neutre, sans valeur spécifique, est relayé globalement à l'ensemble de l'espace qui entoure l'œuvre-objet. L'espace limitrophe à l'œuvre correspond à l'espace médiatique car il peut revêtir une certaine importance au sens où il appartient aux modalités d'exposition de l'œuvre-objet. Dans cette première schématisation, le spectateur est, la plupart du temps, dans une position de contemplation frontale qui nécessite peu d'attention à l'environnement global.

A l'inverse, en ce qui concerne l'installation (B), la contemplation en face-à-face laisse place à une attitude dynamique du spectateur et l'œuvre-objet s'étend à l'espace qu'il pénètre et qui l'entoure. En ce sens, l'espace considéré comme neutre peut être relayé en dehors de l'espace d'exposition de l'installation car la démarcation n'est pas tranchée et l'espace positif, qui possède une valeur et suscite l'attention, est plus large que l'installation elle-même. L'espace global, c'est-à-dire celui de l'installation + celui qui l'accueille devient ainsi actif dans l'expérience du spectateur. Pour autant, la distinction entre l'espace esthétique correspondant au noyau de l'œuvre et l'espace médiatique qui correspond à son ajustement dans l'espace d'exposition demeure. Chacune de ces frontières est indéniablement poreuse mais subsiste. L'installation, en étant intégrée et en se superposant à l'espace concret du lieu qui l'accueille, tend naturellement à fusionner avec celui-ci. Or, l'importance de maintenir ces frontières ou ces limites parfois abstraites permet de poser et de reposer certains principes importants pour la suite de notre réflexion. Rappelons que nous soutenons l'hypothèse selon laquelle l'unité de l'œuvre est constituée par l'unité d'une expérience esthétique de l'installation. Pour garantir ce caractère esthétique, il importe de disséquer les différentes valeurs et les différentes qualités de l'espace ainsi que les frontières perméables entre elles. Ainsi que le rappelle Alain Alberganti « le paradoxe de la frontière est d'opposer et d'unir en même temps[244] ». En séparant ces valeurs et qualités de l'espace, nous tenons à faire valoir l'espace constitutif de l'œuvre qui doit lui-même être unifié.

Nous pouvons observer que plus l'installation abolit la limite entre l'espace esthétique et l'espace médiatique, plus elle tend à devenir immersive. En effet lorsqu'une installation abolit l'espace médiatique au profit de l'espace esthétique (tout l'espace correspond à l'œuvre, il n'y a pas de seuil avec l'espace extérieur à l'œuvre), elle peut être considérée comme une installation « totale » ou « immersive » : c'est le cas de toute installation qui tend à devenir un nouveau lieu, recréant murs et plafonds pour plonger le spectateur dans un espace singulier, mais plus encore de toute installation

[244] Alain Alberganti, *op.cit.*, p. 310.

immersive qui plonge le spectateur dans l'obscurité pour lui imposer une coupure tranchée avec l'extérieur.

Lorsqu'à l'inverse l'installation substitut l'espace médiatique à l'espace esthétique, il peut s'agir par exemple d'une rétrospective réinventée en nouvelle œuvre : autrement dit, il ne s'agit pas d'une installation comme œuvre mais d'une exposition qui se présente comme une installation (mais n'en est pas une à proprement parler). En ce sens, les rétrospectives au Centre Pompidou de Pierre Huyghe en 2015 ou de Christian Boltanski en 2020 permettent de saisir l'évènement d'une exposition-installation où chaque pièce vient se redéfinir au contact des autres, dans un espace entièrement pensé et investi par l'artiste comme une expérience unique. Pour autant nous ne pouvons pas considérer à proprement parler qu'il s'agit d'un espace esthétique dans son entièreté car c'est bien l'espace entre des œuvres autonomes qui est retravaillé de telle sorte que s'en dégage une unité. Cela est toutefois moins vrai pour la rétrospective de Pierre Huyghe car la présence de performeurs et du fameux chien à la patte rose qui déambulait parmi les visiteurs venaient redynamiser l'espace d'exposition en un lieu en constante évolution. En ce sens, l'espace médiatique demeure dans une majorité d'installations comme un espace d'adaptation qui lie l'espace esthétique de l'œuvre aux contingences du lieu qui l'accueille. Il est un espace critique où le spectateur est en mesure de percevoir un « seuil » et d'avoir conscience d'entrer volontairement dans l'espace constitutif de l'œuvre. Bien qu'il ne soit pas toujours aisé à distinguer nettement, il permet néanmoins de considérer une certaine distance possible et un intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, empêchant la confusion d'un nouveau régime de perception sans distance critique et fondé principalement sur les qualités immersives de l'installation comme de ses expériences. Nous reviendrons ultérieurement sur la notion d'immersion, toutefois, comme nous l'avons montré, ce caractère immersif, étudié sous le prisme des valeurs de l'espace, ne concerne qu'un type d'installation précis qui travaille sur l'unité d'un espace-temps qui doit être coupé de l'extérieur du lieu d'exposition.

Enfin, l'impossibilité à faire coïncider strictement l'espace d'exposition, c'est-à-dire le lieu, avec l'espace de l'œuvre, c'est-à-dire l'installation, provient également d'un problème de délimitation entre ce qui est ou fait partie de l'art et ce qui n'en fait pas partie. Cela signifie que l'activation axiologique de l'espace provoquée par l'installation induit une attention discriminante à la fois plus personnelle (elle dépendra de chaque spectateur) et plus laborieuse (aucune délimitation ni hiérarchisation évidente). Dans cette perspective, pour qu'une telle attention à l'espace et à ses différentes qualités puisse demeurer une expérience de l'art, il faut bien qu'une limite subsiste entre l'espace positif et l'espace neutre. En ayant délibérément placé dans notre schématisation B), l'espace neutre en dehors de la relation spectateur–espace d'exposition–espace de l'œuvre, nous avons signifié

l'importance du lieu d'exposition lui-même qui ne se limite pas à l'espace direct de présentation de l'œuvre. C'est un espace symbolique qui rompt avec l'espace quotidien. Cela signifie donc que toute installation n'est pas immersive au sens propre mais qu'en étant substantiellement reliée à l'espace du spectateur, toute installation nécessite un certain degré d'immersion qui, bien souvent, est simplement opéré par le lieu institutionnel puisqu'entrer dans un musée, une galerie ou tout autre lieu d'exposition implique de plonger dans un espace consacré à l'art.

Illustrations :



Figure 42 : Ilya Kabakov, *The Toilet*, 1992, Documenta IX, Kassel, Acquisition par le Sleterdijk Museum d'Amsterdam en 1999, © Ilya & Emilia Kabakov.



Figure 43 : Ilya Kabakov *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* 1985, Acquisition par le Centre Georges Pompidou de Paris en 1990 © Ilya & Emilia Kabakov.

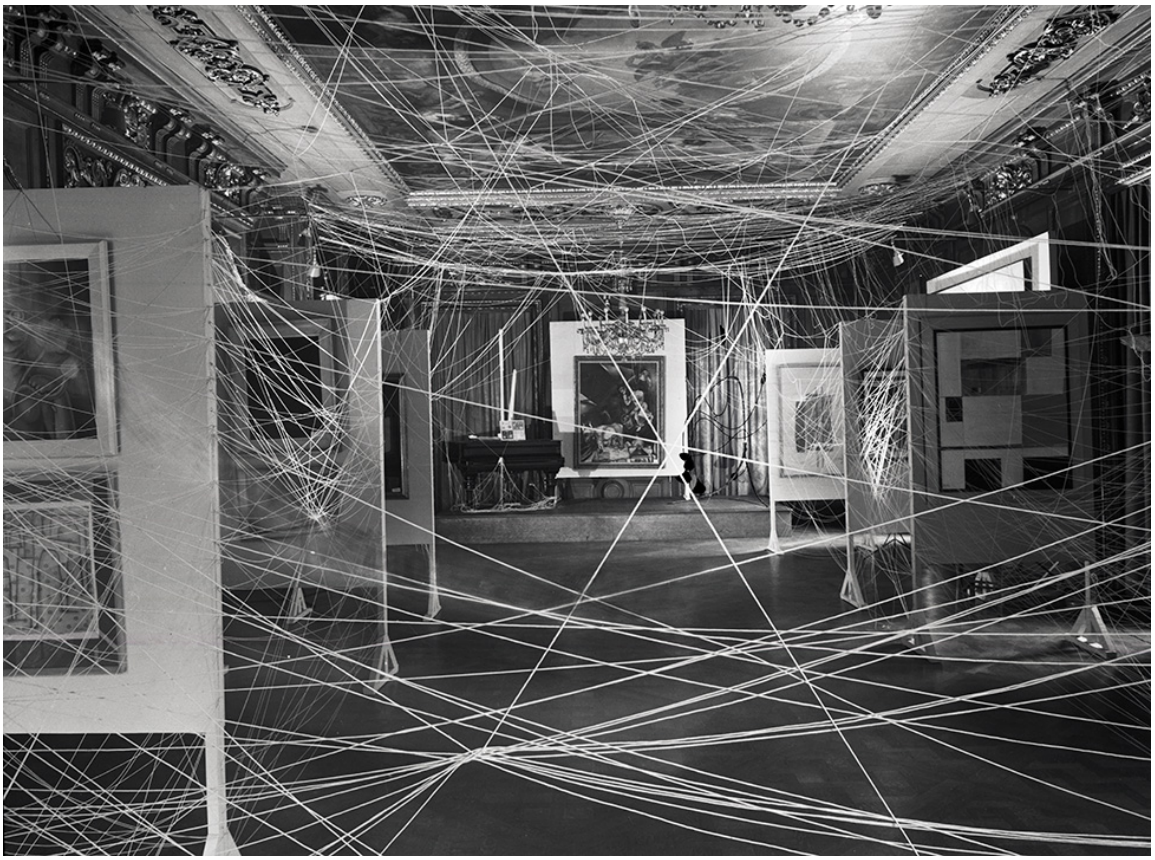


Figure 44 : *First Papers of Surrealism*, vue d'installation, Coordinating Council of French Relief Societies, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942, © John Schiff, The Philadelphia Museum of Art.

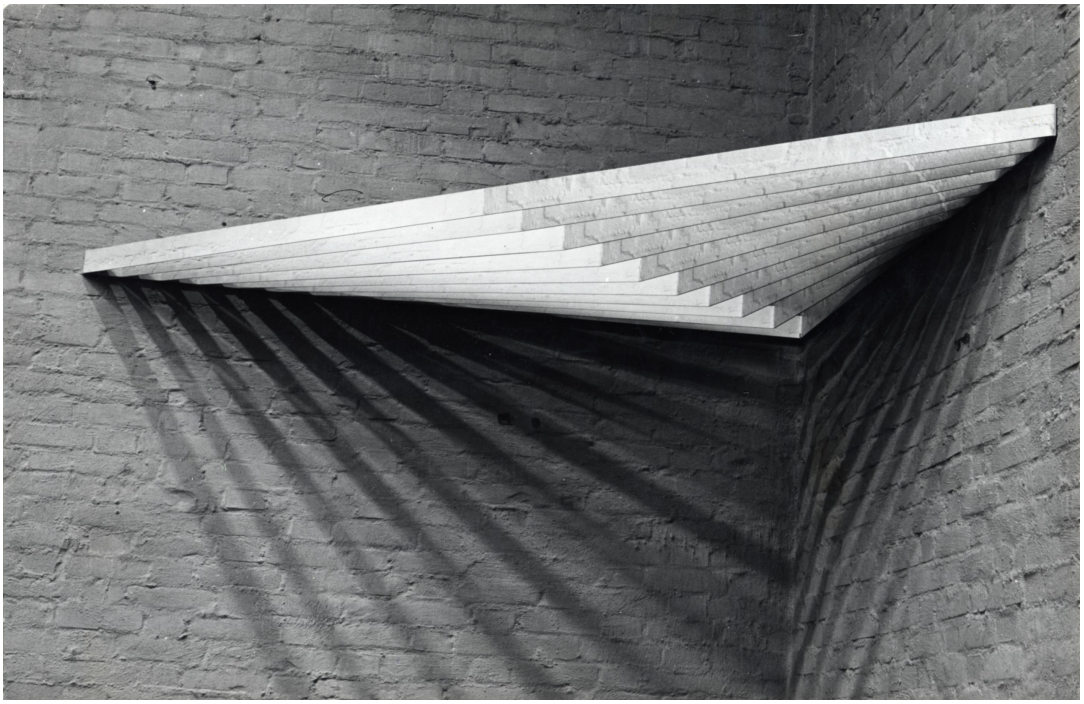


Figure 45 : Ger Van Elk, *The Wider the Flatter*, tirage chromogène sur aluminium, 6 cm x 170 cm x 134 cm. KM 107.781, Kröller-Müller Museum, 1974, © Kröller-Müller Museum.

C) L'installation en extérieur : tensions et dynamiques d'une discrimination des espaces

Si le lieu institutionnel opère lui-même un seuil où l'attention à l'art permet à l'installation de jouer sur les valeurs de l'espace, l'exposition d'œuvres en extérieur est une mise à l'épreuve qui vient tout autant confirmer la manière dont le lieu consacré à l'art a une importance sur notre concentration et nos expériences de l'installation, que dynamiser nos expériences et les rendre parfois bien plus saisissantes. Nous nous appuierons ici sur le parc de sculptures du Domaine de Kerguehennec, situé dans une zone rurale de Bretagne, qui abrite aujourd'hui un centre d'art contemporain.

Deux considérations préalables au sujet de ce parc doivent être notées. Tout d'abord, il s'agit d'un parc gratuit qui suggère donc une relation à l'espace public sans exigences d'attitudes ou d'attentions, contrairement par exemple au parc du Château Lacoste ou l'entrée payante induit à l'inverse une certaine attente, d'autant que le parc est rattaché à un hôtel de luxe. En conséquence, le public du parc de Kerguehennec est constitué de visiteurs venus pour profiter du lieu et voir les sculptures mais aussi de promeneurs des environs habitués à y marcher ou sortir leurs chiens. Ensuite, il s'agit bien d'un environnement naturel et non urbain. Nous ne parlons pas de sculptures ou d'installations disséminées dans des endroits de la ville mais au milieu de bois, d'étangs ou d'étendues d'herbes. Les enjeux de l'art, et plus particulièrement de la sculpture « en extérieur » sont à ce propos généreusement traités dans l'ouvrage de Joëlle Zask[245] qui caractérise ainsi ces productions urbaines de « Outdoor Art », terme pour lequel elle ne trouve aucun équivalent de traduction pertinent mais qu'elle tient néanmoins à opposer à l'art « public », lequel correspond aux multiples sculptures qui ornent le centre des places et des ronds-points. Joëlle Zask explique en ce sens que les nombreuses exigences politiques des œuvres publiques amoindrissent considérablement la possibilité de vivre une expérience proprement artistique et esthétique de ces œuvres dont les caractéristiques sont souvent étroitement établies par les commanditaires et dépassent celles de l'art. Elle oppose ainsi deux types de relation à l'art extérieur : le spectateur et le regardeur

Face à une œuvre en extérieur et selon les conditions d'exposition de cette œuvre, le citoyen peut ainsi être dans une position de « contemplation esthétique » faisant de lui un spectateur de l'art et le coupant, de fait, du naturel de son comportement dans ce milieu extérieur. Dans cette modalité

[245] Joëlle Zask, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux*, Éditions La Découverte, Paris, 2003.

du *spectateur*, le fait d'être face à de l'art impose une relation équivalente, qu'il s'agisse de l'espace muséal ou de l'espace extérieur. À ce spectateur, Joëlle Zask oppose une autre modalité de relation à l'art, celle du *regardeur* qui vit quant à lui une expérience de l'art ni exclusive ni coupée du reste de l'environnement. Cette expérience de l'art est vécue dans la continuité de son expérience quotidienne, ordinaire, habituelle, de sa déambulation et de ses activités en cours. Dans la lignée pragmatiste dans laquelle elle s'inscrit, Joëlle Zask propose de redéfinir une relation esthétique démocratique rendue possible par cet art extérieur. La qualité esthétique de l'expérience ne provient pas dès lors d'une coupure avec le quotidien mais de sa continuité. Bien que ces enjeux concernant l'expérience esthétique soient traités ultérieurement de notre côté, nous pouvons resituer ce propos dans l'héritage de la pensée de John Dewey qui ne fait pas de l'expérience esthétique une expérience isolée, autonome et exclusive mais une expérience quotidienne dont la qualité dépend d'un accomplissement et d'une complétude (c'est *une* expérience). Une expérience esthétique est donc, dans cette perspective pragmatiste, une expérience aboutie et non coupée du continuum de nos expériences quotidiennes.

Toutefois, dans le contexte du parc de sculptures, un élément supplémentaire doit être pris en compte lors de la réflexion sur l'expérience de l'art dans un environnement qui est à la fois plus quotidien, étant donné qu'il s'agit d'un parc public, mais aussi plus extraordinaire en ce qui concerne les modalités d'exposition de l'art. En effet, bien que cet espace ne soit pas strictement un musée, il demeure un lieu naturel délimité et consacré à l'art. Les promeneurs et les spectateurs se mêlent de façon indifférenciée. De plus, les enjeux des expositions ne ressortent pas du domaine public comme pour les sculptures des places publiques, et sont donc davantage artistiques et esthétiques plutôt que sociales, culturelles ou politiques. De fait, dans le parc de sculptures, l'espace-temps de notre expérience de l'art se révèle paradoxal. En effet, il n'est pas séparé de l'environnement ordinaire d'une promenade dans un parc, mais il ne revêt pas non plus le caractère quotidien d'un espace public tel qu'une place ou un rond-point que l'on traverse simplement. Nous sommes conscients d'être dans un domaine, attirés par la perspective de jouir d'une forme particulière de nature, ce qui confère à notre expérience une dimension singulière et évocatrice. L'expérience de l'art est en conséquence partagée entre un relâchement possible de l'attention esthétique provoquée par la modalité extra-ordinaire de relation à l'art : il apparaît ainsi possible de toucher des sculptures car personne ne nous surveille, certains artistes ont même proposé des œuvres-mobiliers sur lesquels s'asseoir, s'allonger, profiter de la nature environnante. Pour autant et dans le même temps, cette expérience de l'art est également en constante tension puisque la rencontre avec l'œuvre d'art est attendue tout en étant contrebalancée par l'expérience esthétique de la nature ambiante. Si l'attitude du promeneur venu profiter du parc provoque des rencontres plus ou moins heureuses ou indifférentes aux œuvres qui s'érigent au fil

hasardeux de sa balade, l'attitude du spectateur habitué des expositions est plus complexe car elle oscille entre attention à l'art et à sa rencontre provoquée par le suivi du parcours des œuvres, et relâchement de la concentration pour profiter des points de vue sur le parc.

Pour donner un exemple parodique et personnel de cette tension propre à un lieu d'exposition peu commun, prenons l'exemple de ce que nous avons pu considérer à un moment du parcours comme une œuvre (Figure 46) … mais qui s'est avérée être une structure désossée de panneau d'affichage sur lequel, probablement à certaines périodes animées de l'année, figurent des informations pratiques sur les évènements du domaine. Il s'agit d'un lieu commun humoristique de l'art contemporain et pourtant, cette erreur découle précisément de la problématique de cette relation à l'art : que prendre en compte dans son expérience esthétique ? En ce sens, il semblerait difficile d'être pragmatiste et de concilier l'expérience de l'art et celle du quotidien car selon nous, c'est tout le contraire que fait ressortir l'exposition de l'art dans un milieu extérieur naturel consacré, c'est-à-dire : une hyper attention particulièrement coûteuse ou un relâchement total, faisant basculer l'expérience de l'art vers celui d'une simple promenade en pleine nature. Dans ce cas, les œuvres ne deviennent plus que des agréments d'un domaine entretenu.

Enfin, pour accentuer davantage la difficulté à pouvoir accéder à une expérience proprement esthétique de ces œuvres, il faut à nouveau distinguer la sculpture de l'installation. Si la sculpture possède une unité d'objet autonome, laquelle, par essence s'érige nécessairement distinctement de l'environnement naturel et cohabite plus ou moins heureusement avec lui, l'installation requiert une attention spécifique à sa *situation* d'exposition, or, cette situation n'a, dans un tel lieu, rien de neutre et notre attention est constamment happée par la multiplicité des stimuli sensoriels qui s'offre à nous. La relation avec l'environnement dans lequel une œuvre est placée ne se réduit pas simplement à une question de référence, comme cela pourrait être le cas avec une sculpture. Au contraire, cette relation constitue le fondement même de l'existence de l'installation. Cette dynamique peut entraîner des expériences amoindries des installations lesquels requièrent déjà, intrinsèquement, une disponibilité de la part du spectateur et une capacité à appréhender l'installation dans le contexte de son environnement, qui est également le nôtre. Comment accorder cette attention à la relation quand nous sommes nous-mêmes dans une relation potentiellement particulière (pour ne pas dire esthétique) avec la nature ? L'installation ne se présente pas comme une œuvre qui « parle » de la nature mais elle est une portion de cet environnement-même qu'elle réaménage et rien ne garantit dans ces conditions qu'un spectateur-promeneur ait la disponibilité esthétique requise.

Pour nuancer et évoquer à présent la réussite d'une rencontre singulière entre une installation et un environnement (quasi) quotidien, présentons une œuvre d'Elisabeth Ballet, qui nous permettra de penser positivement cette triangulaire de l'art, de l'environnement naturel et du spectateur. *Trait pour trait* (Figure 47) est une installation créée *in situ* par Elisabeth Ballet en 1993 pour le domaine breton. C'est l'œuvre la plus excentrée du parcours, ce qui signifie qu'il n'y a en conséquence que deux façons de la voir : aller la chercher ou tomber dessus par hasard en se perdant en dehors des sentiers tracés. Rien ne nous indique au préalable, en quittant le sentier vers le sol boueux au cœur des bois qu'une œuvre pourrait s'y nicher. La cherchant ensuite avec incertitude et se demandant bien souvent si le chemin ou la direction sont corrects, une large structure circulaire métallique se dessine enfin, discrètement mais avec force, parmi la verticalité des troncs. Elle s'érige comme une sorte d'arène silencieuse qui ne manque pas, par son aspect circulaire et le repli des tiges sur le haut, d'éveiller l'imaginaire de la cage aux lions ou de la volière pour oiseau. Tout dans cette œuvre appelle l'équilibre d'une relation marquée par la polarité. De la cage de protection à celle du combat, de la brutalité de l'acier en milieu naturel à la fascination des rayons de lumières qui se reflètent sur son revêtement inoxydable. Du dehors spectatorial au dedans *a priori* actoriel. En effet, si le fait d'être à l'extérieur de la cage est un endroit qui permet d'envisager l'unité de sa forme circulaire et la multitude des référents réels ou imaginaires auquel cette structure fait appel en tant qu'objet, y pénétrer à l'intérieur redéfinit de part en part l'appréhension que nous en avons, qu'il s'agisse de notre rapport physique à l'environnement concret qui nous entoure comme la part des projections mentales induites par le dispositif tels que la lutte, la prison, la cage, le spectacle etc.

Cela signifie qu'à l'extérieur, la cage arrondie et refermée en cercle apparaît comme une altérité forte et mystérieuse en regard d'une nature horizontale, enveloppante, que l'on traverse de façon sauvage (en dehors du sentier), mais lorsque nous entrons à l'intérieur, il est remarquable de constater que les projections que nous faisions de l'extérieur vers l'intérieur ne se vérifient nullement. Bien au contraire, de façon tout à fait inattendue, être à l'intérieur ne semble aucunement nous objectifier mais nous offrir au contraire un sentiment de protection. Or, de quoi nous sentons nous protégés puisque tout ce qui se redessine visuellement autour de nous correspond à l'environnement que nous arpentions librement quelques minutes auparavant ? Rien n'a changé de cette nature du dedans au dehors si ce n'est la perception que nous en avons. Être à l'intérieur de cette cage, plutôt que de provoquer un sentiment d'oppression ou d'enfermement, creuse le sentiment d'une présence qui donne un sens à être à un endroit précis. La cage se fait refuge et habitation, rappelant l'espace privé d'un « dedans » protégé de l'hostilité et des étendues infinies du « dehors ». Pour autant, le dedans et le dehors ne sont que pures impressions puisque, factuellement, le dehors reste le dehors. Tout se joue

à un degré profondément métaphorique et symbolique et nous pourrions presque dire qu'être à l'extérieur de l'installation fait de nous un visiteur car notre environnement est la nature et nous regardons l'objet étranger qui s'érige au milieu d'elle tandis qu'entrer dans la structure nous place en situation de spectateur. Il ne s'agit pas d'un spectateur contemplant la structure pour elle-même mais plutôt d'un spectateur se sentant altéré par une structure qui agit sur sa perception du même environnement.

La nature somme toute plutôt ordinaire traversée depuis le début du parcours devient, par le biais de l'art, une expérience extra-ordinaire d'elle-même. « Entre le regard le plus distrait et le plus concentré, entre un mouvement presque endormi et ce qui relève, au sens le plus strict d'une visée, il n'y a ni hiérarchie, ni gradation. »[246] écrit le poète Jean-Christophe Bailly. Ici l'expérience esthétique est bien une expérience réconciliatrice puisque l'attention esthétique éveillée, en tension à et vers l'œuvre d'art, se révèle finalement dans le retournement d'une expérience de la matière-même de l'attention plus quotidienne qui était endormie en son creux

[246] Jean-Christophe Bailly, « Contempler », revue *Infra-mince*, N°4 « Contemplation et photographie », Actes Sud, novembre 2008

Illustrations :



Figure 46 : Structure de panneau d'affichage située à proximité du château



Figure 47 : Elisabeth Ballet, *Trait pour trait*, Installation créée in situ pour le Domaine de Kerguehennec en 1993, photographie personnelle, 2022

2) Mise en perspective théorique

En ce qui concerne la discrimination des espaces de l'installation, nous avons identifié deux aspects principaux à retenir. Tout d'abord, nous avons abordé la difficulté de délimiter clairement les espaces de l'œuvre, du spectateur et du lieu d'exposition, car ils se superposent sans qu'il soit possible de définir des frontières précises. Ensuite, nous avons mis en lumière la nature de la relation entre l'installation en tant que structure ou environnement, et l'espace dans lequel elle est présentée et avec lequel elle fusionne. L'installation dépend d'un espace auquel elle donne une valeur esthétique, tout en étant capable de le modifier plus ou moins entièrement (installation immersive). Elle nécessite et tire parti de la présence : l'œuvre dépend de l'espace où elle est exposée qui devient ainsi l'espace du spectateur. Ses dimensions physiques interagissent directement avec la perception et le corps du spectateur, nécessitant inévitablement sa présence physique et incarnée. Ces deux aspects entrent en dialogue selon nous avec des oppositions conceptuelles déjà présentes dans le domaine de la philosophie de l'art : l'indice et l'index d'un côté et l'*ergon* et le *parergon* de l'autre. Ces oppositions peuvent servir à la fois de résonances et de repères conceptuels, nous permettant de déplacer les conditions de l'expérience, partant de discrimination des valeurs, vers son contenu, où des qualités spatiales précises sont déployées. Cela soulève la question des types d'espace que nous expérimentons, et il s'agira donc de les identifier et de les définir ultérieurement.

A) L'indice et l'index

En premier lieu, nous pouvons rapprocher la question des valeurs de l'espace des notions d'indice et d'index théorisées par plusieurs auteurs (Rosalind Krauss[247], Patricia Falguières[248], Bernard Guelton[249]). La conceptualisation de ces notions s'appuie sur les théories sémiotiques développées notamment par Charles S. Pierce. Il faut reconnaître dès le départ que notre intention en abordant ces notions est de parvenir à l'usage qu'en fait Bernard Guelton, en tant que degrés d'opérativité esthétique de l'espace par rapport à l'œuvre. Dans cette optique, la relation indicielle marquerait un ancrage et une dépendance plus forte à l'environnement que la relation d'indexation,

[247] Rosalind Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America. Part 2 », *October*, Vol.4, Autumn 1977, MIT Press, Cambridge, p.58-67.
[248] Patricia Falguières, « Le théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n°48, juin 1994, p.65-81.
[249] Bernard Guelton, *L'exposition. Interprétation et réinterprétation*, L'Harmattan, Paris, 1998.

qui concevrait une liaison moins essentielle à la spécificité d'un lieu. Cependant, il convient de souligner que Bernard Guelton s'appuie lui-même sur la distinction de Patricia Falguières, qui se réfère en partie à la conception de Pierce, et également à Rosalind Krauss. Autrement dit, la distinction entre indice et index est pour le moins confuse. Deux éléments concourent principalement à cette opacité conceptuelle. Premièrement, il y a les changements contextuels dans la notion d'index, qui, à l'origine dans la sémiotique de Pierce, est employée par Krauss au sujet de la photographie, puis reprise par Falguières dans le cadre de l'art procédural, que Guelton affine en l'associant à *l'in situ*. Deuxièmement, il subsiste un problème de clarté définitionnelle entre les différentes langues. Effectivement, chez Pierce, les termes « indice » et « index » sont souvent interchangeables dans les traductions françaises, où « indice » correspond à « index » en anglais. Krauss, quant à elle, utilise la notion d'index pour parler de l'objet photographique et de sa relation avec le réel, sans nécessairement le comparer à l'indice, ce dernier n'apparaissant que dans la traduction française. Essayons brièvement de retracer l'utilisation conceptuelle de ces termes afin de les employer de manière cohérente avec nos problématiques d'espace(s).

L'index, dans la sémiotique de Pierce, permet de relier une information à un ancrage rationnel dans l'esprit d'un interlocuteur. Si une proposition se constitue dans la pensée d'un interlocuteur sous la forme d'une image, l'index apparaît comme une précision limitante qui pourrait, par exemple, impliquer de désigner une maison du doigt en parlant d'elle ou de pointer un tableau pour indiquer qu'il est le sujet de l'information. D'une généralisation abstraite, l'objet en arrive à être clairement désigné dans l'imagination du destinataire. En ce sens, l'index éclaire les circonstances de la locution, qu'il s'agisse d'un objet réel ou fictionnel. Il est indissociable de l'acte d'énonciation pour garantir le dynamisme et la fluidité de la communication. Toutefois, le statut de l'index s'avère paradoxal car s'il permet de singulariser une conversation pour ancrer la discussion dans un espace-temps concret (cette maison-ci, la personne là-bas, tel personnage de film), il n'en demeure pas moins très général car applicable à de multiples situations particulières sans que sa nature en soit changée (tel autre personnage, telle autre maison). Ainsi, l'index dépend des situations de parole et peut donc être effectif de façon indéfinie. L'index favorise un ancrage de la proposition dans le réel, tout du moins il indique une réalité, qui reste par ailleurs bien distincte de la proposition elle-même. Il s'agit d'une relation de contiguïté puisque l'index permet qu'une proposition s'ancre à la réalité mais, dans le même temps, cette contiguïté montre que l'index fait signe, qu'il pointe cette réalité sans lui appartenir substantiellement. C'est ce qui le distingue, par exemple, d'un nom.

L'indice ou, en conséquence, l'index selon les traductions, correspond dans la linguistique de Pierce à l'un des modes de la représentation d'un signe dans une assertion et se distingue de deux autres modalités : l'icône et le symbole :

> L'icône n'a pas de lien dynamique avec l'objet qu'elle représente ; il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance. Mais elle n'a réellement aucun lien avec elles. L'indice est lié physiquement à son objet ; ils forment une paire organique, mais l'esprit qui interprète n'a rien à faire avec ce lien, sauf à le remarquer après qu'il est établi. Le symbole est lié à son objet en vertu de l'idée de l'esprit qui utilise des symboles, idée sans laquelle un lien de ce genre n'existerait pas[250].

Puisque notre intérêt est porté spécifiquement sur l'indice-index, nous nous permettrons de ne pas approfondir les modalités de l'icône et du symbole afin de nous concentrer sur la différenciation entre l'indice et l'index. Il existe bien une différence en français entre l'indice et l'index. Le premier implique une relation de causalité où l'origine causale de l'empreinte, qui constitue l'indice, n'est pas nécessairement présente. Les enquêtes criminelles fonctionnent ainsi sur les indices permettant de retrouver des causes. L'indice est donc toujours la trace d'autre chose. L'index correspond en premier lieu au nom d'un doigt, celui qui permet de pointer et de désigner les choses. Cela sous-entend que l'index, à la différence de l'indice, met en relation une information avec une cause ou une désignation physiquement contigüe. Qu'il s'agisse d'indice ou d'index, il faut comprendre que ce sont bien deux modalités de relations d'ancrage d'une situation à son origine mais dont les manifestations et les usages sont à dissocier. L'index pointe, l'indice fait signe.

Dans son texte sur l'index photographique[251] publié en 1977, Rosalind Krauss s'appuie sur Pierce pour lequel l'index serait le propre de la photographie au sens où l'image photographique coïncide le plus exactement à l'objet réel qu'elle capture. La photographie correspond dès lors à une trace du réel. En s'appuyant sur le réel, la photographie ne renvoie pas à la projection d'un espace illusionniste imaginaire ou abstrait mais à des éléments existants dont l'image porte l'empreinte (quasi)exacte. Concernant la photographie, nous comprenons que l'image photographique entretient une relation au réel sans pour autant qu'il y ait de contiguïté physique, il serait ainsi probablement plus explicite d'avancer son caractère d'indice et c'est d'ailleurs de cette manière qu'est traduit en français l'index. Toutefois, l'article de Krauss ne s'arrête pas à la photographie car elle souhaite

[250] Charles S. Pierce, §2.299, *Écrits sur le signe,* textes rassemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle, Éditions du Seuil, Paris, 1978.
[251] Rosalind Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America. Part 2 », *October*, Vol.4, Autumn 1977, MIT Press, Cambridge, p.58-67.

rapprocher l'indice photographique des enjeux de l'art post-moderne. S'appuyant sur des installations de Gordon Matta-Clark ou de Lucio Pozzi, Krauss montre que l'intérêt pour l'espace réel de l'installation tend à créer des œuvres où la relation signifiant-signifié se fait quasi-tautologique. Elle compare dans cette perspective l'œuvre *P.S.1 Paint* de Pozzi (Figure 48) qui consiste en une installation de panneaux bicolores peints qui reprennent exactement les couleurs et le tracé des murs délabrés sur lesquels ils sont placés, aux œuvres bicolores d'Ellsworth Kelly (Figure 49) et démontre que tout l'enjeu des peintures de Pozzi réside dans un jeu de fusion avec l'environnement qui les entoure. Ce caractère indiciel des œuvres contemporaines des années soixante-dix, remarqué par Krauss, nous invite à concevoir l'homophonie de l'ancrage et de l'encrage[252] comme une nouvelle modalité de conception des œuvres. Ces œuvres sont à la fois littérales et spécifiques aux espaces dans lesquelles elles se fondent et se confondent. De plus, il s'agit également d'une nouvelle modalité de réception de ces œuvres : la présence du spectateur est confrontée à la littéralité et à la concrétude de l'espace ou du lieu qui l'accueille. Elle décrit la comparaison en ces termes :

> La peinture n'est pas considérée comme un signifié auquel les tableaux individuels pourraient se référer de manière significative – comme dans le cas de Kelly. Les peintures sont plutôt comprises comme des embrayeurs, des signes vides (comme le mot *ceci*) qui ne sont remplis de sens que lorsqu'ils sont physiquement juxtaposés à un référent externe, ou à un objet[253].

La peinture de Pozzi, contrairement à celle de Kelly, opère un continuum avec l'espace et ne procède pas d'une fermeture entre l'interne et l'externe.

Ici, on observe un glissement dans les propos de Krauss, et les problèmes de traduction ne facilitent pas la compréhension, mais ils pourraient contribuer à affiner les distinctions. La « juxtaposition physique » fait référence, nous l'avons vu, à l'index (pointer du doigt) et non à l'indice (trace ou empreinte), ce qui nécessite une distinction entre la photographie et l'installation. Dans le premier cas, le réel est une trace, un indice, tandis que dans le second cas, l'œuvre coïncide physiquement avec l'espace réel ; elle le pointe immédiatement et serait donc plus proche de l'index. Pour autant, persistent des confusions dans l'application de ces concepts pour appréhender les œuvres. D'un côté et bien que cela ne soit pas notre sujet, il est évident que la photographie peut jouer sur les écarts possibles entre l'objet visé et sa saisie par l'appareil et, d'un autre côté, l'installation, si elle

[252] Malgré l'usage impropre de l'encrage, nous l'utilisons dans une visée métaphorique : l'installation est ancrée quelque part mais elle encre l'espace en tant qu'elle l'imprègne de sa matière et de son contenu.
[253] Texte original : « Painting is not taken to be a signified to which individual paintings might meaningfully refer – as in the case of Kelly. Paintings are understood, instead, as shifters, empty signs (like the word *this*) that are filled with meaning only when physically juxtapposed with an external referent, or object. », Rosalind Krauss, *art. cité*, p.64.

correspond bien à un espace « réel », ne peut être réduite à une coïncidence tautologique entre signifiant et signifié. Par le biais de la création d'espaces englobants qui peuvent dépasser les exemples pris par Krauss, lesquels s'identifient plutôt à des interventions sur le lieu lui-même, l'installation peut également créer des écarts avec le réel lui-même. Ce qui permet de relier les installations mentionnées par Krauss de la photographie au sein d'une relation indicielle au réel serait, de manière générale, le fait d'être une empreinte directe du réel. Pour conclure sur l'article de Krauss, retenons deux éléments importants : 1) l'attention portée à une expérience redondante ou tautologique de l'installation lorsque celle-ci s'ancre et encre le lieu dans lequel elle existe – elle apparaît alors comme une intervention à même le lieu et, 2) la distinction entre indice et index à partir de la photographie jusqu'aux œuvres contemporaines des années 70, distinction qui mérite toutefois à présent d'être précisée.

Patricia Falguières, de son côté, propose une distinction plus spécifique entre les deux notions en les introduisant dans une réflexion sur l'art procédural des années soixante, et notamment à propos des œuvres de Sol LeWitt. Selon elle, l'introduction de la notion piercienne d'index correspond à une volonté de la critique artistique de « réaffecter de pathos, c'est-à-dire d'histoire et de genèse, des objets ingrats[254] ». Ces objets « ingrats » ce sont les objets spécifiques minimalistes qui, par leur autarcie, se soumettent « au risque de désaffect[255]». En ce sens, la notion d'index permet d'éclairer l'enjeu d'un art procédural (comme les protocoles picturaux de LeWitt) qui entretient une relation particulière à la situation d'énonciation. Par le biais de la répétition et du systémique, sans hiérarchisation ni centre, le sujet de l'énonciation est déplacé voire désubstantialisé par le protocole. Le sujet de la réception perd quant à lui une position claire d'adresse qui lui serait formulée. La différenciation de l'index et de l'indice est formulée par Patricia Falguières de la manière suivante :

> L'index loge et désigne la chose sans participer de sa nature, il n'a que des références provisoires et conventionnelles. Définition du lieu du syllogisme, qui nous renvoie tout droit aux « embrayeurs » de Jakobson : ces pronominaux, par exemple, « je », « vous », « ils », etc., qui sont autant d'indicateurs de personnes vides, en ce sens qu'ils ne sont liés à aucun locuteur en particulier, mais s'offrent tour à tour à chaque instance de discours dès lors qu'elle assume subjectivement la langue commune. Comme les pronominaux, les adverbes et les locutions adverbales « ceci », « ici », « maintenant », etc., assument une fonction déictique. Ils sont également corrélatifs à l'instance d'énonciation sans qu'on puisse les affecter d'une relation nécessaire à celle-ci. Au contraire de l'*indice*, trace ou empreinte, qui soutient une relation exclusive à son instance d'énonciation (nulle empreinte ne servira à deux promeneurs), *l'index* – le lieu – est une « note commune des

[254] Patricia Falguières, *art. cité*, p.71.
[255] *Ibid.*

> choses », il est, au sens propre, *trivial* : comme l'hermès qui, au carrefour, indique sa route au voyageur. C'est de cette indifférence aux configurations énonciatives, de cette absence de « propre » qu'il tire sa puissance opératoire, sa vertu classificatrice[256].

S'appuyant sur ce découpage de l'indice et de l'index, Bernard Guelton remarque que l'opposition des deux termes s'avère particulièrement significative pour éclairer la relation qu'une œuvre entretient avec un espace dans lequel elle est exposée. Rappelons que l'ouvrage de l'artiste (*L'exposition. Interprétation et réinterprétation*) s'appuie sur un travail de commissariat. En 1991 il organisait une exposition intitulée « Mises en œuvres », réalisée au parc Pommery à Reims. Le principe de cette exposition était d'interroger les conditions de la « rematérialisation » d'une œuvre à partir des sculptures d'artistes tels que LeWitt, Morris, Morellet, Carl Andre ou encore Richard Long. L'intérêt pour les conceptions de l'espace et de ses valeurs est au cœur de cette exposition et de sa mise en œuvre, différente selon les artistes : certains se sont déplacés pour régler la disposition de leur sculpture dans ce nouveau lieu, tandis que d'autres ont donné ou non, à distance, des recommandations procédurales concernant les emplacements et les dispositions (ce que l'auteur nomme d'après leur terme : les « contraintes de l'endroit »). Cette démarche de « rematérialisation » des œuvres incite à interroger la valeur de la relation qu'entretient une œuvre à différents sites, autrement dit, les conditions de son autonomie et l'accomplissement esthétique de cette œuvre selon ses rematérialisations. Guelton reprend ainsi cette distinction pour considérer l'espace selon son opérativité esthétique d'indice ou d'index. Selon lui, la valeur d'index de l'espace particulier du lieu dans lequel se trouve la sculpture n'interfère pas sur sa nature, il n'a une incidence que ponctuelle et non nécessaire à la signification et à l'interprétation de l'œuvre. Cette conception rejoint bien l'indifférence « aux configurations énonciatives » dont parle Patricia Falguières. L'index en ce sens appartient toujours au général[257], il pointe comme on montrerait du doigt.

La valeur d'indice de l'espace, à l'inverse, apparaît comme une relation exclusive, une empreinte singulière du lieu marqué par la présence de l'œuvre. L'indice est lié à autre chose qu'il ne se contente pas simplement de pointer. En ce second sens, c'est bien la valeur d'installation d'une œuvre comme redéfinition de l'espace qui est prégnante. Dans cette acception, l'attention se concentre non pas sur l'objet présent en lui-même, mais sur l'espace environnant qu'il modifie par sa présence et avec lequel il interagit. Comme le fait remarquer Bernard Guelton, « L'opposition (…) entre indice

---

[256] *Ibid.*

[257] « Un indice est toujours particulier (empreinte), un index toujours général, l'ensemble résulte de la mise en contiguïté », Bernard Guelton, *op.cit.*, p.80.

et index conditionne directement la reproductibilité de l'art en rapport avec un site[258]. » Pour relier cette distinction aux problématiques de déplacements et de reproduction de l'œuvre de Ger van Elk que nous avons évoquée précédemment, l'artiste semble considérer que l'espace a une valeur d'index quand il avance l'indifférence au lieu mais la nécessité architecturale du coin, tandis que les acteurs institutionnels avancent une valeur d'indice de cet espace particulier du Kröller-Müller Museum quand ils envisagent les répercussions de sa présence à cet emplacement particulier pour la perception et l'expérience des spectateurs. Dans un cas l'attention est focalisée sur l'objet et sur une portion d'espace minime autour de lui, dans le second cas, l'attention fonctionne différemment : elle prend en considération l'effet provoqué dans l'espace muséal et la particularité de l'emplacement à travers le mouvement (monter ou descendre les escaliers pour apprécier l'alternance des bandes).

L'indicialité ou l'indexation se présentent ainsi comme une polarité théorique pour appréhender la relation qu'une œuvre entretient avec l'espace dans lequel elle est située. La valeur d'indice pourrait être associée à l'espace esthétique proprement dit, dans le sens où l'espace ouvert par la présence d'un objet est constitutif de l'œuvre et de sa portée esthétique. La valeur d'index quant à elle apparaît comme un type de relation à l'espace qui n'a pas de nécessité ou d'impact immédiat sur l'œuvre. Nous pourrions éventuellement, mais avec prudence, rapprocher cette valeur de la notion d'espace médiatique que nous avons identifiée. Si nous rapprochons prudemment ces notions, c'est parce que le prisme par lequel est traitée la relation et les valeurs de l'espace n'est pas tout à fait le même. Les notions d'index ou d'indice ne sont pas tout à fait équivalentes aux valeurs de l'espace telles que nous les avons dégagées, car nous nous sommes principalement appuyés sur l'ouverture spatiale caractéristique de l'installation. Différemment, l'indice ou l'index permettent de penser la relation de contiguïté physique entre un objet sculptural, qu'il soit assimilable à une sculpture « classique » ou à son « champ élargi » plus proche de l'installation, et l'environnement qui l'accueille. Ainsi, l'indexation n'est pas tout à fait assimilable à un espace intermédiaire ; ce terme renvoie plutôt à une manière d'être en relation physique avec l'environnement immédiat, sous forme d'écho ou de « pointage » pour reprendre le terme de Bernard Guelton, tandis que le rapport indiciel implique une relation nécessaire à l'environnement. L'exposition de la sculpture a généralement davantage à voir avec l'indexation alors qu'un certain nombre d'installations *in situ* tendraient idéalement à être en rapport indiciel avec le lieu.

[258] Bernard Guelton, *op.cit.,* p.103.

Cela étant dit, ce qui peut rapprocher nos deux approches (espace esthétique/médiatique, et indice/index) c'est qu'il s'agit d'abord et avant tout de saisir des degrés d'opérativité esthétique de l'espace. Si l'espace positif ou neutre rendait compte schématiquement de portions d'espace avec ou sans valeur esthétique, le découpage esthétique et médiatique de l'espace ne peut plus être conçu comme une polarité irréconciliable, mais plutôt comme une échelle de gradation mettant en évidence différentes valeurs de l'espace, allant jusqu'à sa valeur hautement esthétique qui est sa qualité d'œuvre. De manière semblable, l'indice et l'index s'opposent sans pour autant qu'une œuvre soit lue sous le signe de l'un excluant de fait l'autre. Guelton insiste également sur des gradations. Selon lui par exemple, les « quatre cubes de miroir » de Robert Morris (*Sans titre – 1965/1991)* forment une sculpture qui a un rapport indiciel « très faible, alors que l'indexation (« le pointage ») de certaines caractéristiques (l'environnement visible immédiatement contigu) est forte[259]. » Comme la majorité des œuvres minimalistes déjà introduites, la relation à l'espace est fondamentale mais l'œuvre minimaliste ne doit jamais se fondre avec ce qui l'entoure et devenir un environnement, elle se contente de le révéler, de le pointer. De la même manière, le spectateur est lui-même en mesure de pointer du doigt l'œuvre de Morris car la concentration des cubes, les uns à côté des autres, permet de former une zone déterminée sur laquelle porter son attention.

D'une autre façon, l'œuvre rematérialisée de François Morellet *Répartition de piquets équidistants avec le sommet au même niveau (1971-1991)*, qui consiste en une installation de piquets allant de 20 cm à 2,30 mètres de hauteur, présente un rapport indiciel plus important car l'emplacement est fondamental : l'installation se fond dans l'environnement naturel. L'œuvre consiste moins dans l'appréciation d'un objet, comme ce peut être le cas des cubes de Morris qui attirent et concentrent le regard à partir d'eux, que sur l'espace du parc dessiné et ponctué de ces piquets. De plus, la différente hauteur des piquets requiert un certain dénivelé du terrain, ce qui suppose d'appréhender l'œuvre dans un mouvement d'effort et de marche qui épouse les conditions mêmes du site naturel afin que se révèle le jeu des points de vue et l'appréciation d'un « même niveau » formé par ces piquets plantés régulièrement sur la surface de la pente. Nous comprenons ainsi qu'une œuvre s'avère être, non tant soit dans un rapport indiciel soit dans un rapport d'indexation avec l'environnement qui l'accueille, mais dans l'un plus que l'autre. Il est certain que les cubes de Morris jouent avec le lieu du parc en reflétant immédiatement cet environnement sur les différentes faces réfléchissantes en miroir. Toutefois, ce rapport à l'environnement immédiat est d'une autre nature que l'installation de Morellet au sens où l'œuvre nécessite d'être placée quelque part *en*

[259] *Ibid.*

particulier pour accéder à sa signification et qu'il serait difficile de pointer l'œuvre du doigt car l'extension des piquets et la fusion avec le terrain dissolvent l'objectalité. L'œuvre de Morris a été exposée de nombreuses fois en galerie et supporte de multiples environnements, l'œuvre de Morellet ne peut exister *que* dans certaines circonstances : principalement en extérieur et sur un terrain en pente afin que le sommet de même niveau se révèle en contraste du sol.

Outre le fait de rendre compte de relations spécifiques à l'espace comme partie ou résonnance de l'œuvre, la distinction de l'indice et de l'index permet également d'introduire la question de l'espace dit « réel » entendu majoritairement comme l'espace concret du spectateur, espace dans lequel il se meut (nous l'approfondirons ultérieurement). Or, pour pouvoir apprécier l'ajustement d'une œuvre à cet espace réel, il faut être en mesure de replacer ces considérations à partir du lieu institutionnel d'exposition. C'est ce que rappelle Daniel Soutif dans un article consacré aux notions d'indice et d'index, en montrant l'importance du musée comme espace d'une transfiguration à partir de laquelle l'objet quotidien ou l'intervention à même le lieu, accèdent à une appréciation esthétique :

> Si l'on se tourne maintenant du côté du musée, on apercevra non moins clairement que la nature de son fonctionnement conduit à le ranger dans la classe des index, et seulement dans celle-là, du moins si l'on s'en tient aux trois classes précédemment mises en jeu [cf : icône, indice ou index et symbole]. Un musée peut certes être, par ailleurs, considéré comme un symbole de puissance, d'autorité, ou simplement de richesse, mais jamais comme une icône, ni comme un indice. En revanche, le musée est évidemment un vecteur d'attention, c'est-à-dire un doigt pointé sur les objets qu'il expose, autrement dit un index. Preuve – évidente – en est le fait que le musée exige la présence effective des objets qu'il a pour fonction de désigner à l'attention de ses visiteurs[260].

Ces propos coïncident théoriquement et pratiquement avec l'espace positif décelé auparavant. C'est-à-dire que le musée comme index a pour fonction de pointer l'attention du spectateur vers des objets à valeur artistique et esthétique. Plus encore, il est intéressant de noter, au sujet de la distinction index/indice, qu'au-delà de mettre en évidence une relation de pointage de l'attention, tout l'enjeu de cette application dans l'art relève du type de relation qu'entretient l'œuvre à l'espace réel. L'indice et l'index reflètent une manière d'apprécier l'art et l'exposition d'objets (qu'il s'agisse de ready-mades ou d'objets littéraux tels que des cubes ou des piquets de bois) en relation directe avec l'espace institutionnel consacré. C'est cet espace qui est seul capable d'opérer le déplacement ou la transfiguration de l'objet banal et littéral en une forme énonciative qui renvoie vers son caractère réel.

---

[260] Daniel Soutif, « De l'indice à l'index ou de la photographie au musée », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°35 : « Exposition de la photographie », Printemps 1991, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p.77.

En d'autres termes, Daniel Soutif met l'accent sur le rôle du musée qui permet de transformer la présence d'un objet littéral ou usuel en un index similaire à la photographie : l'appréciation se porte alors sur l'objet pointé ou sa trace. La matérialité d'un objet, sa fonction quotidienne ou l'attrait que l'art contemporain exerce sur le réel ne peut être considéré comme de l'art *que* parce qu'une décontextualisation des espaces/temps s'opère, et que le musée ou lieu d'exposition garantit une attention et une qualité spatio-temporelle spécifique. Ce sur quoi nous reviendrons.

En ce qui concerne l'installation exposée en institution, et non en extérieur (ce qui modifie certains critères dans l'appréhension esthétique, comme nous l'avons évoqué), nous pouvons en conclure que plus l'installation s'ancre dans son environnement et superpose l'espace de l'œuvre à l'espace qui l'accueille, plus elle entretient un rapport indiciel avec cet espace. Autrement dit, celui-ci doit alors être considéré comme proprement esthétique et consubstantiel à l'œuvre. En revanche, plus l'installation concentre l'attention sur un environnement qu'elle crée, mais qui prend en compte une part minimale de l'espace qui l'accueille, ou qu'elle modifie la nature de cet espace (en créant un espace immersif plongé dans l'obscurité, par exemple), plus elle entretient un rapport indexé avec cet espace. Celui-ci est alors renvoyé soit à sa dimension médiatique d'intermédiaire, et dans ce cas, les réexpositions modifieront sans cesse cette valeur de l'espace sans endommager (*a priori*) les qualités esthétiques de l'œuvre ; soit à sa dimension immersive, et la réexposition d'installations immersives pourra toujours fonctionner dans divers lieux en reproduisant les conditions de son dispositif.

Illustrations :

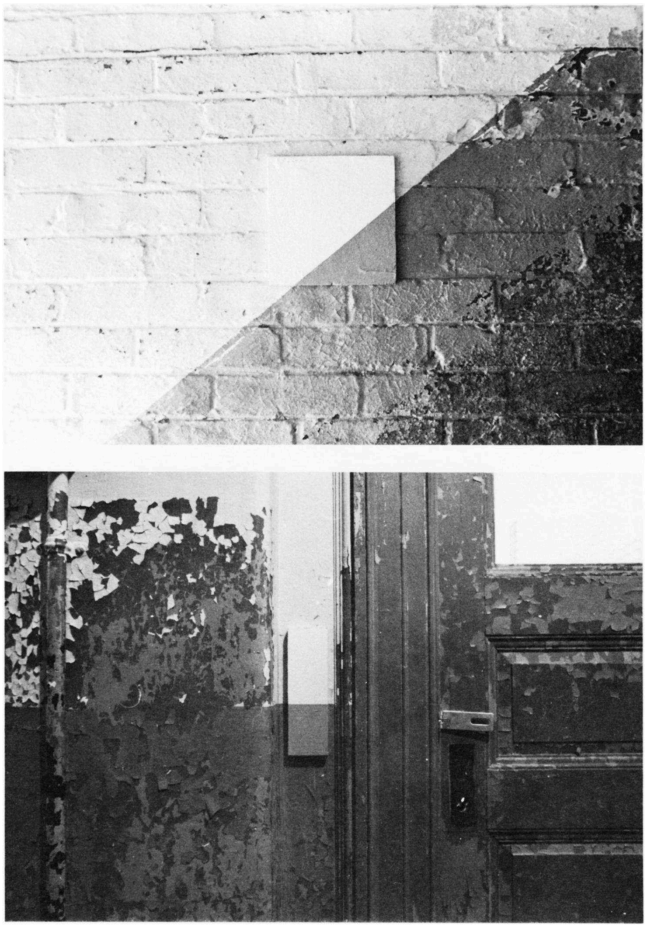


Figure 48 : Lucio Pozzi, *P.S.1 Paint*, Acrylique sur panneau de bois, vues de l'exposition « Rooms », au P.S.1 Contemporary Art Center, affilié en 2000 au MoMA PS1, juin 1976, © Lucio Pozzi



Figure 49 : Ellsworth Kelly, *Colored Paper Image XV*, 1976, pâte à papier colorée et pressée, © Susan Sheehan Gallery

B) L'*ergon* et le *parergon*

Dans un autre registre, nous aimerions compléter notre mise en perspective théorique des valeurs de l'espace en introduisant les notions d'*ergon* et de *parergon*. Cette distinction est directement liée à la notion d'œuvre que nous aborderons plus précisément dans la troisième partie de la thèse. Le choix d'une polarité naïve, positive ou neutre, dans la conception de l'espace est justifiée de notre côté par le prisme de cette seconde partie de thèse qui est axée sur l'expérience. Dans cette optique, l'*ergon* et le *parergon*, tout comme l'*indice* et l'*index* d'ailleurs, sont des outils de conceptualisation théorique moins intuitifs qui ne correspondent pas tout à fait à une approche à la fois heuristique et phénoménologique de l'expérience. Cependant, ils permettent d'éclairer sous un autre angle les différentes valeurs de l'espace en ce qui concerne l'installation, ainsi que l'impact corrélé que ces valeurs ont sur notre expérience et sur la reconstitution de l'œuvre.

Bien que le couple *ergon/parergon* ait fait l'objet de nombreuses études en philosophie et en histoire de l'art, nous concentrerons notre examen exclusivement sur les idées développées par Derrida (*La vérité en peinture*), en partant de la définition que donne Kant des *parerga* :

> Même ce que l'on appelle des *ornements (parerga)*, c'est-à-dire ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation entière de l'objet comme l'un de ses éléments constitutifs, mais simplement comme un ajout extérieur, et qui augmente la satisfaction du goût, ne parvient lui aussi néanmoins à remplir cette fonction que grâce à sa forme : c'est le cas, par exemple, des cadres des tableaux, des vêtements pour les statues, ou des colonnades autour des palais. En fait, si l'ornement ne consiste pas lui-même dans la belle forme, s'il n'est là, comme le cadre avec sa dorure, que pour recommander, par son attrait, le tableau à l'assentiment, dans ce cas on parle de lui comme d'une *parure*, et il est dommageable à la beauté authentique[261].

En analysant la fonction du *parergon,* Kant fait la distinction entre ce qui constitue l'essence de l'œuvre et sera donc l'objet de la représentation par un sujet, et ce qui peut être considéré comme un « ajout extérieur ». Pour Kant, il s'agit de penser en opposition l'intrinsèque et l'extrinsèque afin de garantir que l'expérience de la « beauté authentique » concerne bien l'intrinsèque, c'est-à-dire, ce qui est à l'intérieur du cadre et correspond à l'essence de l'œuvre. Dans cette perspective générale, l'intrinsèque de l'œuvre (en tant que représentation picturale par exemple) et l'extrinsèque (le mur sur

[261] Emmanuel Kant, §14, « Analytique du Beau », *Critique de la faculté de juger [1790]*, traduit de l'allemand par Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 1995, p.205.

lequel est accroché l'œuvre) font écho à notre première démarcation entre l'espace positif et l'espace neutre.

Toutefois, et c'est en cela que la notion de *parerga* affine également la conception de l'œuvre, il existe un bord ou un à-bord qui n'est ni tout à fait l'œuvre ni totalement étranger à elle. C'est un « ajout extérieur » qui a pour rôle de remplir une fonction esthétique sans devenir un centre. L'exemple pris du cadre du tableau illustre cet à côté de l'œuvre qui le borde et qui joue un rôle esthétique soit parce qu'il délimite et met en valeur ce qui s'y trouve, soit parce que sa forme générale vient sublimer la représentation picturale. Le rôle du *parergon* tient cependant en une manière d'être une « belle forme » qui ne peut attirer à lui seul l'attention esthétique du regardeur. Comme le rappelle Derrida, « cette dégradation du simple *parergon* en parure séduisante, c'est encore un cadre, le cadre doré cette fois (*goldene Rahmen*), la dorure du cadre faite pour recommander le tableau à notre attention par son attrait (*Reiz*)[262]. » La dorure, en tant que matière sensible attire le regard et le décentre de l'*ergon*, de l'œuvre. Le *parergon* se doit ainsi d'être un à-côté discret au risque de devenir parure en étant trop attrayant à l'œil et en distrayant le spectateur.

D'ores et déjà, même si les sujets du tableau et de l'installation sont assez éloignés l'un de l'autre, nous pouvons néanmoins établir des liens avec ce découpage entre l'œuvre et ce qui lui est extérieur, ainsi qu'avec ce cadre qui délimite sans nécessairement attirer à lui l'attention. N'est-ce pas, d'une certaine manière, le dilemme rencontré dans la scénographie d'exposition, lorsque nous évoquions l'ambivalence du geste de Duchamp qui entravait la visibilité des œuvres présentes ? En ce sens, cette mise en valeur du *parergon* peut, avec prudence, nous inciter à réfléchir sur cet intermédiaire de l'espace médiatique qui possède un certain degré d'opérativité esthétique sans pour autant être ni l'œuvre elle-même ni un espace totalement étranger ou distinct d'elle. De manière analogue, tout comme il nous est difficile de désigner précisément un espace médiatique dans la mesure où il s'agit plutôt de faire apparaître les différents espaces en creux les uns des autres, les exemples pris par Kant dénotent de la difficulté à désigner précisément la valeur intermédiaire du *parergon.*

Les exemples du vêtement ou de la colonne ne renvoient effectivement pas tout à fait à la même compréhension du *parergon* que le cadre du tableau. Déjà car ils n'apparaissent pas forcément comme un à-côté, surtout pour le vêtement, ensuite car le drapé constitue en lui–même un *topos* de l'histoire de l'art et de l'appréciation esthétique de la sculpture tout comme la colonne en est un dans l'art

[262] Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Champs Flammarion, Paris, 1978, p.77.

architectural. En ce sens, Derrida, interroge également pour la colonne, qui vient s'ajouter au cadre et au vêtement, ce qui en fait un *parergon* :

> D'où vient ici le critère, l'organe critique, l'organon du discernement ? Il n'est pas moins obscur que dans le cas précédent. Il présente même une difficulté de plus : le *parergon* s'ajoute cette fois à une œuvre qui *ne représente rien* et qui déjà *s'ajoute* à la nature. On croit savoir ce qui revient ou ne revient pas en propre au corps humain, ce qui se détache ou ne se détache pas de lui – encore que le *parergon* soit précisément un détachement mal détachable. Mais dans un ouvrage d'architecture, la *Vorstellung*, la représentation n'est pas structurellement représentative ou bien l'est à travers des détours dont la complication déconcerterait sans doute celui qui voudrait discerner, de manière critique, le dedans du dehors, la partie intégrante et la partie détachable[263].

Malgré des différences importantes dans le type d'art visé, ce qui rend l'articulation avec notre sujet délicate et nous soulignons cette probable artificialité, dans les deux exemples pris par Kant qu'analyse méticuleusement Derrida, le *parergon* du cadre ainsi que celui, plus problématique, de la colonne en tant qu'élément architectural qui ne délimite plus seulement l'espace de représentation mais l'édifice dans lequel il s'insère, ne sont pas éloignés des préoccupations qui nous motivent concernant l'installation et l'enjeu de délimitation des différents espaces qui la composent : l'espace de l'œuvre, l'espace d'exposition et l'espace du spectateur. Dans le cas des analyses de Kant ainsi que dans notre recherche, il s'agit de déterminer la frontière entre le dedans et le dehors, ce qui constitue l'œuvre et ce qui lui est extérieur, mais plus encore, ce qui constitue un seuil et une limite ou un « autour » nécessaire mais détachable. Si le cadre semblait plus approprié, la disparition simultanée de sa présence physique ainsi que de la représentation figurative comme sujet de la peinture implique de repenser la désignation du *parergon*. Pourrait-on par exemple l'appliquer à un espace physique autour de la peinture qui lui permettrait d'opérer dans un jeu de surfaces et de profondeurs avec l'espace réel du spectateur ? L'ensemble de l'espace d'une galerie ou d'un musée ne peut pas être un *parergon* mais une certaine partie de cet espace qui entoure l'œuvre lui est parfois nécessaire. Repensons notamment à l'œuvre picturale de Frank Stella *Wolfboro III* présentée et illustrée dans notre première partie de thèse[264].

Concernant une œuvre massive comme l'architecture, Derrida remarque que la colonne, puisqu'elle délimite la présence de l'édifice réel et non pas un espace de représentation, pose le problème de savoir comment appréhender le milieu qui la jouxte immédiatement car « tout milieu,

[263] *Ibid.,* p.68-69.
[264] Voir si besoin Figure 14, p.117.

même s'il est contigu à l'œuvre, ne constitue pas un *parergon* au sens kantien[265]. » Le lieu où l'environnement ne constitue donc pas un *parergon* mais la colonne, si. En effet, celle-ci, ainsi que le vêtement de la statue, « se détachent plus difficilement » car « sans eux, sans le quasi-détachement, le manque au-dedans de l'œuvre apparaîtrait ; ou ce qui revient au même pour un manque n'apparaîtrait pas[266]. » Cette observation permet à Derrida de redéfinir la relation fondamentale qui lie le *parergon* à l'*ergon*, l'un et l'autre étant co-dépendants. Ce qui constitue le vêtement de la statue et la colonne de l'édifice en *parerga*, « ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon*.[267] »

Malgré leurs différences, les trois exemples de Kant sont unis dans la mesure où ils fonctionnent tous comme des intermédiaires. Aucun ne constitue un centre (*l'ergon*) mais aucun n'est pour autant un extérieur détaché de l'*ergon*. *Ergon* et *parergon* se construisent dans un frottement poreux, l'un étant le centre de l'œuvre et l'autre constitue un autour ou un abord qui possède une épaisseur esthétique puisqu'il n'est pas le complet extérieur de l'œuvre mais ne peut non plus y être assimilé, il s'en détache *quasiment* (« quasi-détachement »). Derrida poursuit :

> Le *parergon* se détache à la fois de l'*ergon* (de l'œuvre) et du milieu, il se détache d'abord comme une figure sur un fond. Mais il ne s'en détache pas comme l'œuvre. Elle se détache aussi sur un fond. Le cadre parergonal se détache, lui, sur deux fonds, il se fond dans l'autre. Par rapport à l'œuvre qui peut lui servir de fond, il se fond dans le mur, puis, de proche en proche, dans le texte général. Par rapport au fond qu'est le texte général, il se fond dans l'œuvre qui se détache sur le fond général. Toujours une forme sur un fond mais le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie[268].

L'approche de Derrida cherche moins à arraisonner les exemples pris par Kant au sujet du *parergon* que de mettre en évidence une détermination paradoxalement indéterminée du *parergon* puisqu'il s'agit de se détacher et de se fondre, tout en faisant signe vers le centre, l'*ergon*.

Nous pouvons proposer deux articulations pour envisager l'apport théorique de cette distinction dans le contexte de l'installation. D'une part, il est possible de l'appliquer à une œuvre spécifique, en examinant comment les concepts d'*ergon* et de *parergon* peuvent être utilisés pour analyser sa

---

[265] *Ibid.,* p.69.
[266] *Ibid.*
[267] *Ibid.*
[268] *Ibid.,* p.71-73.

composition et sa relation à l'espace qui l'entoure. D'autre part, il est également pertinent de réfléchir aux éventuels parallèles avec les notions d'indice et d'index, en explorant comment ces concepts peuvent enrichir notre compréhension de la manière dont une installation interagit avec son environnement et avec les spectateurs.

Convoquer une nouvelle fois l'œuvre de Ger Van Elk à la lumière des troubles identitaires soulevés par les questions d'exposition, de conservation et de restauration peut être judicieux. N'est-ce pas, en effet, en vertu d'un problème de statut de l'espace que cette œuvre a pu parfois se fragmenter au point d'en perdre son essence conceptuelle ? Rappelons que la présence de la photographie lors de la réexposition de la pièce au Sletelijk Musem rendait compte d'une situation d'origine de l'œuvre qui venait nécessairement donner l'impression d'une amputation partielle de son sens. En utilisant librement la distinction kantienne et surtout derridienne, il semble que la frontière entre le centre (*ergon*) et son contour, qui agirait comme un cadre (*parergon*), ne soit pas clairement définie. Si l'*ergon* est assimilé à la structure matérielle et que le *parergon* est l'angle du mur, la photographie présente lors de la réexposition suggère plutôt que l'*ergon*, l'œuvre, correspond à un ensemble situé en un lieu précis : la structure matérielle ne peut pas être détachée de la particularité de son lieu, qui fait substantiellement partie de l'œuvre. Ainsi, l'opposition entre le concept reproductible relativement aux lieux, avancé par l'artiste, et le constat posé par les acteurs institutionnels d'une signification ancrée au site original du musée, implique chacun des acceptions propres de ce qui serait l'*ergon.* Plus encore, si l'on considère que ce qui caractérise cette œuvre (l'*ergon*) est sa relation spécifique au site, alors la question de l'espace et de sa valeur particulière pourrait en fait passer du *parergon* à l'*ergon*. Quel serait en effet le sens de cette œuvre si l'impression qu'elle fait naître par sa présence dans l'espace et la compréhension conceptuelle de sa littéralité étaient ignorées ? Rappelons que, comme le précise Derrida, le *parergon* se construit bien sur un manque essentiel de l'*ergon*, « non pas contre le manque comme négatif posable ou opposable, vide substantiel, absence déterminable et bordée (encore l'essence et la présence vérifiables) mais contre l'impossibilité d'*arrêter* la différance en son contour, d'arraisonner l'hétérogène (la différance) dans la pose[269] ».

L'espace est à la fois ce qui contient l'œuvre mais il est aussi et surtout ce qui donne à l'œuvre son sens et son unité d'œuvre. L'œuvre n'est pas l'objet, elle n'est pas la structure, elle naît de sa relation inextricable à l'espace et cette relation n'existe qu'en étant éprouvée par un spectateur. Ce qui distingue de fait la sculpture de l'installation, c'est que l'installation ne fait pas de cette relation à

[269] *Ibid.,* p.93.

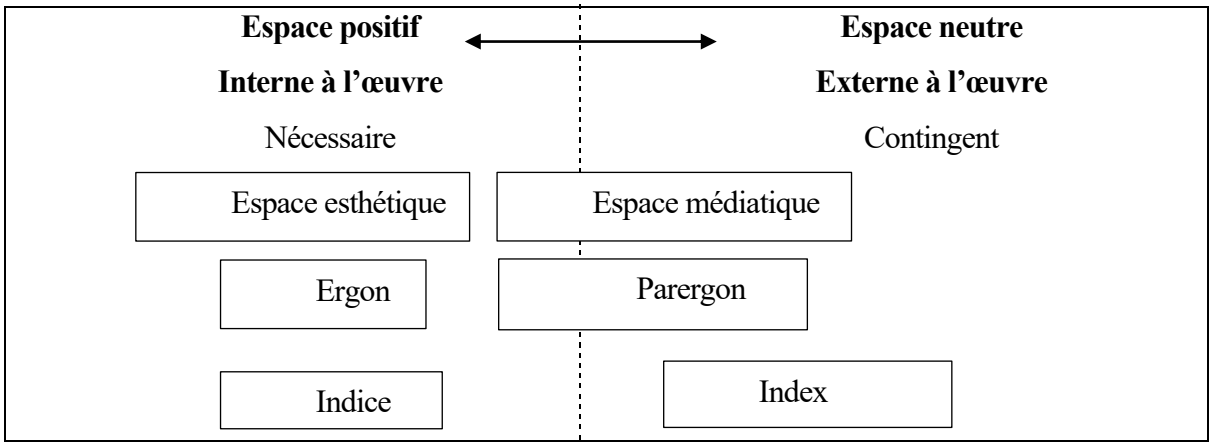
l'espace un à-côté de l'œuvre relatif aux dimensions de l'objet mais qu'elle imprègne l'espace pour le redéfinir. Puisqu'elle est substantiellement liée à l'espace, l'installation est particulièrement difficile à montrer. Sa matérialité est, par essence, insuffisante à constituer l'œuvre. Il n'y a en conséquence aucun sens à détacher la matérialité de l'espace, mais c'est dans l'expérience elle-même que l'installation se déploie artistiquement et esthétiquement. L'espace, s'il est le *parergon* de la sculpture quand il l'entoure est bien selon nous, l'*ergon* de l'installation. Tout comme nous l'avons suggéré avec les notions d'indice et d'index, l'intérêt de confronter ces différentes notions à notre réflexion est de mettre en lumière les degrés d'opérativité esthétique des espaces et d'assumer l'indétermination des distinctions. Le *parergon* n'est pas l'*ergon* mais il n'est évidemment pas insignifiant. Il revient dès lors à chaque spectateur d'appréhender lui-même ces valeurs spatiales et de pouvoir distinguer ce qui attire son attention comme un cœur (nécessairement coextensif) : l'œuvre, ce qui lui est extérieur voire d'une autre nature mais le porte vers ce cœur : les modalités de sa présentation, ainsi que ce qui lui est fondamentalement extérieur : l'ensemble du musée ou l'extérieur du lieu d'exposition. Anne Ring Petersen fait remarquer à juste titre que, dans ses débuts, le terme « installation » était lié à l'action de disposer des œuvres dans un espace d'exposition, ce qui le rapprochait effectivement du *parergon*[270]. Il est donc permis de considérer que les questions d'articulation entre l'*ergon* et le *parergon* sont tout aussi complexes en ce qui concerne l'installation, car elles éclairent l'ambiguïté du terme (faire une installation ou installer une œuvre) et les écarts possibles entre ce qui constitue le cœur de l'œuvre et ce qui l'entoure Ainsi l'espace peut être tour à tour le cœur de l'œuvre ou ce qui se trouve à côté d'elle et la borde.

En ce qui concerne l'intérêt porté à la notion d'indice, il doit en premier lieu être replacé, à la suite des théories de Pierce, comme un outil intéressant pour penser une modalité de relation au réel. En d'autres termes, la tripartition entre l'indice, l'icône et le symbole correspond à des modalités qui peuvent être utilisées pour décrire la relation historique entre l'œuvre d'art et lieu qui l'accueille et l'environne. Alain Alberganti observe à ce propos « une tendance à la mise à distance du réel qui culmina avec les techniques d'illusionnisme de la Renaissance. À rebours on peut constater, dans l'art contemporain, une volonté de retour vers l'indiciel, en faisant œuvre de trace ou d'empreinte[271] ». Il relie par la suite ce retour à l'indiciel à l'origine de la peinture décrite par Pline à travers le tracé de l'ombre. Alors que le symbole ramène l'image à la représentation, l'indice se présente comme une

[270] Texte original « Back then, installation was not a generic concept ; installation was synonymous with hanging or placing artworks at an exhibition, and the word indicated the presentation and staging of artworks. It pointed out the *parerga*. » Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p. 61.
[271] Alain Alberganti, *op.cit.*, p.74.

trace pleinement présente. Cependant, comme nous l'avons vu, l'indice peut se complexifier en français avec l'introduction de l'index. Ces deux termes désignent une relation de co-présence entre l'œuvre et l'environnement dans lequel elle se trouve, pourtant, chacun de ces termes permet de rendre compte de différentes façons de faire signe et de dépendre d'un espace particulier : soit en le pointant partiellement, soit en s'y fondant totalement. De fait, cet enjeu de la relation à l'espace indicielle ou indexée implique des conceptions spécifiques de l'œuvre et de ce qui la constitue. L'espace ouvert par la présence de l'installation est-il ainsi un *ergon* ou un *parergon*, est-il le cœur ou l'à-bord ? Une contingence ou une nécessité ?

Pour conclure ce chapitre, résumer et relier toutes les polarités notionnelles, nous proposons de les synthétiser dans le tableau suivant :



D'un côté, nous avons l'espace positif, interne à l'œuvre et relevant de la nécessité, tant du point de vue de sa constitution que de l'attention qui lui est accordée. En opposition, il y a l'espace neutre, externe à l'œuvre et relevant de la contingence, où les aléas ne requièrent aucune attention spécifiquement esthétique. Bien que ces deux polarités s'opposent, la frontière entre elles devient perméable avec l'installation, comme illustrée ici par les pointillés. Au sein de cette distinction sommaire principale, nous retrouvons l'espace esthétique correspondant ainsi à l'œuvre et situé clairement dans la zone d'un espace positif, tandis que l'espace médiatique fluctue en intermédiaire entre l'espace positif et l'espace négatif. Il en va de même pour l'*ergon* et le *parergon* qui distinguent à une autre échelle, l'œuvre et son à-bord. Enfin, l'indice et l'index présentent deux tendances, l'une du côté de l'espace nécessaire à l'œuvre (l'indice), l'autre du côté de l'espace contingent à l'œuvre (l'index), sans pour autant que ces tendances s'excluent. Elles doivent se lire comme une gradation de la relation que l'installation entretient avec son environnement : soit elle le pointe et fait écho à celui-ci, soit elle le structure et fusionne avec lui.

Avant de poursuivre nos réflexions sur les qualités que font naître ces valeurs de l'espace, permettons-nous de rappeler l'intérêt de ces articulations. Elles demandent en effet un effort d'imagination et d'extension conceptuelle pour être applicables aux spécificités de la pratique de l'installation sur laquelle portent nos recherches dans la mesure où l'identification de l'œuvre ne correspond pas à la présence d'un objet clos.

En premier lieu, il s'agit de faire correspondre et dialoguer la théorie philosophique à une forme d'heuristique intuitive dans la saisie de ces différentes couches ou de ces différents calques d'espace(s). Si la notion de couche correspondrait à une schématisation théorique lisible, celle de calque rend compte de sa réappropriation à partir d'une conception de l'espace vécu dans ses dimensions physiques. Afin d'éviter des néologismes inutiles, nous souhaitons simplement replacer des prismes méthodologiques différents mais complémentaires qui permettent de valoriser et dynamiser des concepts et notions opérants. Nous aimerions également susciter chez le lecteur des souvenirs de ses propres expériences avec des installations, afin de lui faire prendre conscience d'une conclusion que nous jugeons simpliste selon laquelle l'installation confère une valeur esthétique à une portion plus importante d'espace sans délimitation spécifique, qu'elle superpose simultanément et indifféremment les espaces d'exposition, de l'œuvre et du spectateur. Cette conclusion ne saisit pas pleinement la subtilité de nos expériences vécues. Il faut pour cela intégrer la verticalité du corps en mouvement, ainsi que la découverte horizontale d'un espace aux multiples valeurs auxquelles nous avons donné une impulsion dans l'optique de mettre en relief des complexités concrètes de l'expérience plutôt que de définir des caractéristiques figées et déterminées.

Ensuite, nous pouvons affirmer en second lieu que ces différentes valeurs et niveaux de valeurs décelés jouent un rôle essentiel dans la mobilisation de l'attention et dans le type d'attention. Ils représentent une épreuve majeure pour rendre compte d'une expérience esthétique : le caractère intrinsèquement composite et hétérogène de nos expériences avec les installations.

Chapitre V
Le contenu de l'expérience ou l'expérience comme contenu : lier l'espace au temps

> « Aussi, pour qui sait se départir de quelques habitudes tenaces, l'installation est-elle moins faite de tonnes d'acier, que d'espace et de temps liés et déliés, comme portés par un matériau élevé à son point d'équilibre[272]. »
>
> Richard Serra

1) Problématiques de l'espace « réel »

Les réflexions que nous avons introduites jusqu'à présent nous permettent de penser plus concrètement les enjeux de l'espace en privilégiant le point de vue de son expérience par un spectateur. La délimitation des espaces est complexe non seulement du fait d'une extension de l'œuvre (de ce qui est considéré comme telle) dans l'espace du spectateur qui empêche la saisie d'un objet distinct du sujet, mais aussi parce que cet espace partagé entre l'installation et le spectateur coïncide avec un espace considéré comme « réel ». Comme l'écrit Alain Alberganti :

> Nous sommes passés d'une sensibilisation de l'espace comme milieu qui rompt avec l'espace-limite, à un espace immersif caractérisé par une frontière poreuse et active entre l'espace de l'art et l'espace réel. De l'espace limite de l'art classique, où la distinction entre l'art et le réel est nette, on parvient à un espace qui les superpose et les tresse au cœur d'une frontière[273].

Cela signifie en outre que l'installation, de manière générale, procède conjointement d'une organisation conceptuelle de l'espace en ajustant l'œuvre aux qualités du lieu ou en l'y intégrant totalement, et d'une volonté de rendre cet espace sensible. Toutefois, et tel que les notions d'indice et d'index nous ont permis de le penser, cette valeur sensible et esthétique de l'espace dit réel demeure compliquée et confuse. Le caractère littéral ou tautologique (la présence d'objets tirés du quotidien ou

---

[272] Propos de l'artiste recueillis et cités par Fabien Faure dans *Richard Serra. Ma réponse à Kyôto*, Éditions Fage, Lyon, 2008, p.144.
[273] Alain Alberganti, *op.cit.*, p.261.

le fait de répéter des aspects du lieu lui-même et de s'y confondre totalement) de certaines installations ou de certaines interventions *in situ* conduit en effet à considérer d'abord l'espace institutionnel d'exposition comme un présupposé. Il opère déjà une transformation et une intensification, en gardant à distance le monde extérieur du quotidien et garantit à l'installation une part importante de son existence en tant qu'art et une part importante de son expérience esthétique.

Sous le concept large d'espace « réel », l'espace d'exposition est aussi un espace de rencontre, comme le précise Patricia Limido:

> Il n'y a d'espace réel que celui que l'on parcourt progressivement, faisant à chaque fois l'épreuve de la diversité des choses et des qualités qui s'y présentent. La rencontre avec l'espace, c'est celle que vit l'expérience du corps tout entier qui se déplace ou se met en mouvement[274].

L'espace dit « réel » est donc à la fois l'espace concret de la mobilité mais il est aussi le lieu institutionnel lui-même, lequel implique une certaine attitude et revêt une charge symbolique qu'il est nécessaire d'examiner.

En effet, si nous admettons que l'installation est vécue comme une expérience de l'espace qui nous entoure, cette conception de l'espace « réel » de mobilité se divise néanmoins en deux catégories : d'une part, l'espace sensible de la perception phénoménologique, hérité des préoccupations du minimalisme ; d'autre part, l'espace que nous appellerons « discursif » (un espace jonché de références au monde dans lequel on vit) qui ne s'adresse pas au sujet de la perception mais à l'individu social qu'est le spectateur. Plusieurs oppositions sont interrogées à partir de ces conceptions : faut-il considérer l'atemporalité ou l'intensité éphémère de l'art ? Faut-il valoriser l'expérience sensible ou privilégier la compréhension d'un « message » porté par des œuvres qui intègrent et interrogent notre condition actuelle ? Faut-il critiquer l'espace d'exposition institutionnalisé en tant qu'il représente une pression et un élitisme social ou en faire l'espace d'un écart fécond avec le réel lui-même ? Chaque conception de cet espace « réel » implique simultanément une redéfinition des lieux d'exposition et du spectateur : *White cube*, lieux alternatifs et atypiques (évoqués dans notre première partie de thèse), ou encore musées et autres lieux institutionnels d'un côté ; spectateur ou regardeur de l'autre, pour reprendre les qualificatifs de Joëlle Zask, évoquant également des attitudes esthétiques : sujet transcendant de l'art ou citoyen et être social de son temps. Chacune de ces conceptions porte en elle des qualités distinctes de l'expérience

[274] Patricia Limido, *Les Arts et l'expérience de l'espace*, Éditions Apogée, Rennes, 2015, p.19.

esthétique qu'il faudra préciser. Pour l'heure, tentons de dénouer ces différentes qualités de l'espace qui conjugent les conditions de notre expérience avec son contenu.

A) L'espace d'exposition institutionnel et ses fonctions esthétiques controversées

L'installation fusionne par essence avec l'espace du spectateur et c'est de l'espace réel et concret de celui-ci dont il s'agit, celui dans lequel il peut (plus ou moins) librement se mouvoir. Pour autant, pour que l'installation puisse être vécue comme une œuvre d'art et que l'intérêt du spectateur se porte sur une spécificité de la valeur esthétique comme artistique de l'espace qui l'englobe, il faut reconnaître un certain paradoxe dans la relation qu'entretient cette pratique avec le cadre symbolique des lieux institutionnels : elle les critique autant qu'elle en dépend.

Permettons-nous d'ouvrir une parenthèse pour éclaircir un parallèle qui pourrait être établi avec la théorie institutionnelle élaborée par Georges Dickie[275]. L'idée qu'il avance, à savoir que l'institution, en tant que « monde de l'art » (repris à Danto[276]), constitue l'une des conditions de définition de l'œuvre d'art nous semble effectivement pertinente dans la mesure où nous pouvons nous demander, en ce qui concerne l'installation, si celle-ci peut réellement exister en tant que telle en dehors d'un certain « type » d'espace consacré. Dickie écrit à ce sujet que « le statut d'œuvre n'est pas conféré, mais plutôt atteint à la suite de la création d'un artefact au sein du monde de l'art ou avec le monde de l'art pour arrière-plan. » L'hypothèse qu'il propose est de considérer « que les œuvres d'art sont de l'art en conséquence de la place qu'elles occupent au sein d'une pratique établie, à savoir le monde de l'art[277]. » Dickie accentue ainsi l'importance de l'institution, laquelle assure une certaine « validation ». Toutefois, de notre côté, nous aspirons à dépasser, ou au moins à déplacer la question de savoir si l'installation peut être considérée comme de l'art en dehors de l'espace d'exposition. Bien que cette question ne soit pas totalement étrangère à nos préoccupations, notre intérêt se porte plus spécifiquement sur les valeurs et le rôle que joue l'espace d'exposition institutionnel, tant du point de

---

[275] Principalement dans l'article de 1969 « Defining Art », puis en 1974 dans l'ouvrage *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis.* Nous nous appuyons plus spécifiquement sur la reprise critique et approfondie de ses réflexions parue dans « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », article publié à la suite d'une conférence donnée à Vienne au mois d'août 1983 à l'occasion du 8°*International Wittgenstein Symposium*.

[276] Arthur Danto, « Le monde de l'art [1964] », traduit de l'anglais et présenté par Danielle Lories dans *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 1988, p.183-198.

[277] Gorges Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 28 avril 2023. URL : http://journals.openedition.org/traces/4266 ; DOI : https://doi.org/10.4000/traces.4266

vue de la pratique elle-même que de l'expérience du spectateur. Nous mettons en avant le lieu institutionnel en tant qu'espace symbolique de l'art mais également en tant que catalyseur d'une tension esthétique, en particulier à travers l'idéologie du *white cube* développée par Brian O'Doherty que nous privilégierons. Si nous mesurons la pertinence des théories analytiques[278], nous choisissons de les mettre de côté et de refermer la parenthèse pour appréhender l'espace d'exposition institutionnel dans une perspective moins rigide sur le plan théorique.

Pour aborder à nouveau la question de l'espace réel, nous pouvons examiner sa détermination à travers un double déplacement : d'une part et comme nous l'avons vu, la présence de l'installation éveille l'attention à l'espace où est présent le spectateur, et non plus à un espace délimité et représenté. D'autre part, l'intérêt pour cet espace réel est également expliqué par l'histoire de l'art comme issu de désacralisation de l'art au profit du quotidien. Dans les théories artistiques des années soixante portant particulièrement sur les changements culturels et politiques des nouvelles pratiques, émerge l'idée de fusionner l'art et la vie en démystifiant l'art et en invitant le quotidien (ses objets, ses attitudes, ses contenus) à devenir des œuvres. N. De Oliveira, N. Oxley et M. Petry l'évoquent dans leur ouvrage consacré à l'installation : « L'activation du lieu ou du contexte de l'intervention artistique suggère une lecture très spécifique de l'œuvre et s'attache non seulement à l'art et ses limites, mais aussi au rapprochement continu, voire même à la fusion de l'art et de la vie[279]. »

L'installation n'est pas exempte de ces rapprochements entre l'art et la vie. Non seulement parce qu'elle dépend intrinsèquement de cet espace « réel » dans lequel se déplace le spectateur, mais aussi parce qu'elle génère des expériences du présent et de la présence, ici et maintenant. Selon Anne Ring Petersen, l'expérience de l'installation requiert une attitude pluri-sensorielle et kinesthésique similaire à celle que nous adoptons au quotidien avec notre environnement.

> Le spectateur de l'installation est par définition un spectateur *mobile*. En tant qu'expérience sensorielle, l'expérience de l'installation se rapproche ainsi des expériences sensorielles

[278] La piste analytique pourrait permettre par exemple d'analyser les relations qu'entretiennent certaines installations avec les lieux d'exposition institutionnalisés du « monde de l'art » tel qu'il était initialement envisagé en 1964 par Arthur Danto. Derrière cette notion, Danto rend compte des intrications de la création artistique et de sa réception, de l'intention artistique implicitement guidée par les préceptes de ce « monde de l'art », qui englobe à la fois les acteurs de l'institution artistique et ceux de la critique, en passant par un public spécifique, capable de percevoir ces objets en tant qu'œuvres d'art. Dans une autre perspective, un rapprochement aurait également pu se faire avec les théories de Goodman en mettant en évidence certaines conditions qui permettent à une installation de « fonctionner » esthétiquement. Nous pensons en particulier à la notion d'implémentation présentée dans *l'art en théorie et en action* de Nelson Goodman : « l'implémentation d'une œuvre peut être distinguée de sa réalisation (*execution*) (…) La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner. », *L'art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Éditions de l'Éclat, Paris,1996, p.54-55.)

[279] Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installations : l'art en situation [1994]*, *op.cit.*, p.7.

> quotidiennes dans lesquelles nous naviguons et nous orientons par rapport à l'espace qui nous entoure [280].

C'est également cette mobilité du spectateur qui conduit Alain Alberganti à interroger la perméabilité des frontières entre l'installation (l'art) et le réel :

> Le visiteur d'une installation est un marcheur qui passe continûment de l'espace urbain à celui de l'œuvre. Le corps en marche est ce qui rend tangible la frontière entre l'art et le réel. Si l'immobilité nous fait oublier notre corps, le mouvement donne à l'espace parcouru une consistance. Qu'y-a-t-il de plus réel que notre corps en mouvement[281] ?

Dans cette perspective, l'attitude qu'adopte un spectateur pour faire l'expérience de l'installation est proche d'une attitude pratique quotidienne. Celui-ci n'est nullement tenu d'être immobile, ni silencieux comme lorsqu'il va au théâtre, il n'a pas à endurer l'attente. La découverte de l'installation coïncide avec son déplacement dans l'espace, son orientation et son rythme de marche. Une continuité des attitudes de la rue au musée ou à la galerie, ne saurait exclure malgré tout des problématiques importantes pour l'art et son expérience esthétique. Ne pourrait-on pas envisager que le lieu d'exposition institutionnel joue le rôle d'un cadre distinctif et séparateur, entre ces différents espaces (celui de l'art et celui du quotidien), essentiel à la réussite de l'installation en tant qu'art et en tant qu'expérience ? Qu'est-ce qui pourrait faire tenir l'installation en tant qu'art si elle dépend de l'espace réel, qu'elle fusionne avec l'espace d'exposition qui est aussi celui du spectateur et que la mobilité qu'elle suggère est similaire au comportement quotidien d'un spectateur ?

À propos du geste excentrique de Duchamp pour l'exposition surréaliste de 1942, Brian O'Doherty écrit : « Peindre une chose, c'est l'enchâsser dans l'espace illusionniste : la dissolution du cadre transféra cette fonction à l'espace de la galerie[282]. » Nous avons déjà introduit dans notre première partie de thèse la question des lieux d'exposition institutionnels ou alternatifs mais nous n'avons pas encore analysé la manière dont ils impactent directement l'attention du spectateur. L'ouvrage d'O'Doherty consacré au *White Cube* analyse méticuleusement les fonctions de la galerie en tant que lieu où la mention symbolique « Attention : Art » joue un rôle crucial dans le succès de nombreuses œuvres, qui reposent sur une transfiguration du réel et qui comptent sur la matérialité de l'espace comme condition et contenu de l'expérience :

---

[280] Texte original: « The viewer of the installation is by definition a mobile viewer. As a sensory experience, the experience of the installation thus comes close to the everyday sensory experiences in which we navigate around and orientate ourselves in relation to the space that surround us », Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.166.
[281] Alain Alberganti, *op.cit.*, p.323.
[282] Brian O'Doherty, *op.cit.*, p.102.

> Une galerie est construite selon les lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen-Âge. Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres en sont-elles généralement condamnées ; les murs sont peints en blanc ; le plafond se fait source de lumière. (…) Dans ce contexte, un cendrier à pied devient presque un objet sacré, tout comme un manche d'incendie dans un musée d'art moderne n'évoque pas tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique. Le déplacement de la perception qu'a initié le modernisme – de la vie vers les valeurs formelles – trouve ici son aboutissement. C'est l'une des affections mortelles du modernisme[283].

La révélation des objets du quotidien par le pouvoir catalyseur de la galerie éclaire également l'importance de l'activation axiologique de l'espace d'exposition. Ainsi, tout peut potentiellement devenir œuvre, d'où la nécessité de discriminer les espaces et de déterminer quelle portion d'espace et d'objets présents relèvent de la nécessité de l'œuvre ou de la contingence de son expérience. O'Doherty rappelle à plusieurs endroits de son ouvrage que si l'espace de l'art s'est renversé (de l'illusionnisme vers la littéralité de l'espace réel[284]), les enjeux sociaux de l'art et la sélection des spectateurs n'a quant à elle pas vraiment changé. La galerie reste un lieu d'« élitisme social ». Nous reviendrons ultérieurement plus longuement sur la qualification et le rôle du spectateur, néanmoins, ces propos d'O'Doherty mettent en évidence le problème de cet espace réel, pris dans sa littéralité, dont se sont emparés les pratiques artistiques de la seconde moitié du XX° siècle, dont l'installation. Cet espace, sous couvert d'être littéral et réel peut-il être assimilé à l'espace public qui lui est extérieur ? N'y-a-t-il pas un risque que ce qui est considéré comme une « œuvre d'art » devienne simplement un mobilier, une aire de jeu ou toute autre forme de structure qui ne serait en rien perçue comme une expérience artistique ou esthétique ? Si cette extension de l'art et sa « fusion » avec la vie ont été introduits auparavant avec quelques exemples (l'installation « mémorielle » d'Alberto Burri en Sicile ou le parc de sculptures comme lieu « atypique » de rencontre avec l'art), elles révèlent au sujet de l'installation un nœud central entre une dimension esthétique de l'espace et une dimension sociale et politique.

Anne Ring Petersen accentue également l'importance du « cadre » au sujet de l'installation : « Dans toute installation, il y a un cadre, un cadre virtuel qui ne peut être localisé précisément d'un

---

[283] *Ibid.,* p.36-37.

[284] Pour rappel, l'origine de ce basculement a été envisagé avec le minimalisme : l'espace réel est celui dans lequel se trouve le spectateur et cet espace s'oppose à l'espace illusionniste de la peinture. Par le biais des « objets spécifiques », le minimalisme souhaite intensifier la littéralité de cet espace réel. Autrement dit : l'espace dans lequel on se trouve en présence d'un objet ne renvoie à rien d'autre que l'espace dans lequel on se trouve en présence d'un objet. Ce principe d'une intensification de la présence d'objets dans l'espace ne renvoyant à rien d'autre qu'à cette situation a conduit Fried à qualifier le minimalisme d'art « littéraliste ».

point de vue physique, mais qui néanmoins "est" là, comme facteur structurant de la réception[285]. » L'ouverture qui caractérise l'installation coïncide avec l'exclusion de l'extérieur qui lui attribue en retour sa signification et son opérativité esthétique. Il convient toutefois de nuancer ces propos, car ils font abstraction des installations conçues comme des *happenings* dans l'espace public, telles que l'installation de blocs de glace du Groenland *Ice* Watch d'Olafur Eliasson, ou spécifiques à des sites naturels ou urbains (*Land Art*, commandes publiques, etc.).

Prenons un exemple pour considérer le rôle de cadre et de clôture joué par l'espace institutionnel. L'installation *On n'emprisonne pas les idées* (Figure 50) de Kader Attia, exposée au Mac Val en 2018 présente un mur de barrières métalliques fixées sur des parpaings de béton, parsemées de pierres coincées et figées entre les barres métalliques ou tombées au sol. Cette installation révèle la violence de jets groupés de projectiles, stoppés dans leur élan par le mur protecteur déformé[286]. Tout ce qui est présent dans cette installation provient du milieu quotidien urbain : les barrières servent par exemple à délimiter des chantiers ou des zones provisoirement interdites au public. La force évocatrice de cette installation réside dans l'attention portée au symbole du mur séparateur, dont le matériau est fragilisé par la déformation des projectiles. Soudain, l'autorité du mur séparateur est contredite par la transparence des grilles, alors que par sa disposition, il affirme encore l'exclusion. C'est donc une scène de violence urbaine dirigée contre un symbole plutôt que contre un matériau. Sinon, le mur aurait été en béton, bien plus haut, et n'aurait pas donné l'impression d'être déplaçable et franchissable, comme c'est le cas ici. La subtilité de cette pièce réside principalement dans une attention déplacée non seulement à sa physicalité et à sa matérialité, mais également à une symbolique qui apparaît comme profondément sociale du fait de la rencontre des matériaux, de leur signification en tant qu'objets quotidiens et des échos qu'ils conservent d'un geste de révolte. Il est fort probable que dans son « milieu naturel », dans son contexte urbain d'origine, une telle installation ne serait perçue comme une œuvre d'art *que* par des artistes (nombreux aujourd'hui à utiliser ces objets et leurs références) car ce sont eux qui opèrent ce déplacement et s'en inspirent pour recréer une situation artistique *à partir* de ce monde extérieur à l'art.

---

[285] Texte original: « The fact that the artwork will always mark a difference between the space of the work and the space outisde, including the real space of the viewer, thus breaks through the installation's illusion of unity. In all installations there is a frame, a virtual frame that cannot be precisely located from a physical perspective, but which nevertheless "is" there as a structuring factor in reception » Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p. 183.

[286] L'installation était également la scène de performances de Fouad Boussouf qui ont eu lieu en mai 2018. Des danseurs s'agrippaient au grillage, faisant tomber les pierres suspendues aux barreaux. Comme nous n'avons pas vu ces performances, nous ne les intégrons pas à notre description de l'installation.

O'Doherty établit cette fonction esthétique de la galerie et du lieu d'exposition comme une conséquence découlant du modernisme mais atteignant un paroxysme avec le minimalisme. Il écrit ainsi :

> La transformation des objets est contextuelle, une affaire de re-localisation. La proximité du plan pictural concourt à cette transformation. Une fois isolés, les objets ont désormais pour contexte la galerie. Et la galerie elle-même devient en fin de compte, comme le plan pictural, une force de transformation. Alors, comme l'a montré le Minimalisme, l'art peut être littéralisé et dé-fait : de toute façon, la galerie en fera de l'art[287].

Il est important de noter cependant que le pouvoir transformateur, intensificateur ou catalyseur de la galerie en tant que lieu consacré à l'art ne peut pas être tout à fait comparé au geste bien connu de Duchamp avec son urinoir retourné (*Fountain*, 1917), labelisé « œuvre d'art » par l'institution. En effet, cette labellisation, qui transforme les objets ready-mades en œuvre d'art, cette *transfiguration du banal*, pour reprendre le terme de Danto, découle d'une fonction symbolique du lieu d'exposition institutionnel et reste toujours pertinente pour légitimer la présence croissante d'objets du quotidien en tant qu'œuvres d'art.

Mais le minimalisme lui, met en lumière une autre fonction du lieu d'exposition que celle d'une transfiguration du banal, c'est celle d'un catalyseur esthétique[288]. En ce sens, ce n'est pas le musée en tant qu'institution dont il est question mais le *white cube* en tant que condition d'appréhension de la situation objet-espace perçue par le spectateur et évoquée dans la première partie de notre thèse au sujet du minimalisme. Le *white cube* cumule une fonction symbolique semblable à toute institution consacrée à l'art, avec une fonction esthétique primordiale pour l'apparition et la réussite de l'installation. Il introduit une tension et une intensification de l'espace présent en effaçant toute trace qui ferait de cet espace un lieu. Dans ces conditions, le *white cube* permet d'activer l'espace pour le rendre totalement (ou quasi) positif. L'espace neutre est dès lors relégué à l'extérieur de la pièce ou de la galerie. Selon ce principe, un objet posé au milieu d'un *white cube* apparaît dans une situation spatiale éclairée de part en part. Toute disposition d'objet dans un *white cube* s'avère alors potentiellement significative et participe, de ce fait, aux problématiques d'une distinction parfois compliquée entre installation et sculpture, installation en tant qu'œuvre et installation en tant que manière de disposer une œuvre. Ce cadre normatif est donc paradoxalement à la fois une matrice et un produit de l'installation. Il contribue aux conditions de son émergence ainsi qu'à la dissolution

---

[287] Brian O'Doherty, *op.cit.*, p.71.

[288] L'expression « catalyseur esthétique » est utilisée pour décrire à la fois une opérativité et une intensification esthétiques de l'espace résultant des conditions spécifiques découlant de la clôture que représente le lieu institutionnel. L'espace institutionnel sert de catalyseur aux installations en garantissant une clôture et une attention particulière aux qualités de l'espace lui-même.

constante d'une existence qui lui serait propre, en provoquant un étirement risqué de son être-œuvre vers un faire-œuvre.

Dans des réflexions consacrées à l'espace dans l'art, Mikel Dufrenne introduit une transformation du regard porté à l'espace en suggérant le passage d'un espace *dans* l'art à celui d'un espace *de* l'art. Il écrit ainsi que « cet espace n'est plus espace dans l'art, et encore moins espace pour l'art, c'est proprement l'espace de l'art, un espace engendré par l'expressivité de l'objet esthétique[289]. » Afin d'éviter d'éventuelles confusions, précisons que la nuance introduite entre l'espace *de* et *dans* l'art ne revêt pas la même signification que la distinction que nous avons proposée, suivant les propos de Glicenstein en introduction de cette seconde partie de thèse, entre l'expérience *de* l'art et l'expérience *dans* l'art. Pour nous, il s'agissait de démontrer l'opérativité méthodologique de considérer l'art depuis l'intérieur (d'une pratique voire d'une œuvre particulière) et d'observer la richesse des expériences elles-mêmes. En ce qui concerne la distinction de Dufrenne, celui-ci n'évoque pas l'expérience mais l'espace et envisage que l'espace n'est plus celui compris *dans* l'œuvre d'art (un espace représenté) mais un espace qui est entièrement redéfini par la présence de l'œuvre (de l'objet esthétique).

Il serait possible, tout d'abord, de s'approprier et d'étendre ses propos pour insister sur l'idée que l'idéologie du *white cube*, qui n'est pas l'objet de sa réflexion, implique la conception d'un espace qui serait bien *de* l'art et non pas un espace pour l'art comme le fait traditionnellement le musée comme lieu de conservation, ni un espace *dans* l'art qui suggèrerait une lecture des modalités de gestion et d'organisation de l'espace à l'intérieur d'une représentation picturale par exemple. Il devient dès lors envisageable que le lieu en lui-même soit porteur d'une charge et d'une fonction esthétique. Dufrenne parle néanmoins d'« objet esthétique » et non d'œuvre, ce qui, dans le vocabulaire de l'esthétique phénoménologique sur lequel nous reviendrons, évoque l'œuvre d'art telle qu'elle est concrétisée par le sujet individuel. De manière plus superficielle, nous souhaitons garder à l'esprit l'expression d'un espace *de* l'art, par opposition à un espace *dans* et *pour* l'art puisqu'il va s'agir pour nous de montrer le fonctionnement d'un espace (contenant) qui intensifie une modalité esthétique de la perception (tout ce qui s'y trouve peut potentiellement être une œuvre), tout en creusant ainsi un écart nécessaire avec l'extérieur. Cette conception double de l'espace pose l'ambivalence du lieu d'exposition institutionnel : à la fois opérateur et catalyseur esthétique, permettant une clôture nécessaire avec l'extérieur et s'affirmant comme espace *de* l'art, et structure

[289] Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie, Tome 3*, Klincksieck esthétique, Paris, 1981, p.161.

critiquable, pour peu que l'on prenne de la distance avec sa fonction esthétique pour le considérer comme une entité transfiguratrice ou intensificatrice qui, maintenant à distance le monde extérieur, façonne son spectateur « idéal ».

Dans l'espace de la galerie Iris Clert, Yves Klein a procédé en 1958 à l'exécution d'une œuvre inédite : *La sensibilisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Il n'est plus question de se rapporter à la peinture par la toile visible mais par l'atmosphère picturale. L'expérience de la peinture est d'autant plus pure qu'elle se situe au-delà du visible, au croisement d'une atmosphère stabilisée par l'artiste et d'une disposition du spectateur qui teinte affectivement l'espace de sa propre sensibilité. Dans ces circonstances, il faut comprendre que ce qui constitue l'œuvre déborde les dimensions réelles de la galerie pour toucher à une dimension conceptuelle. Il faut entrer dans la galerie pour en constater le vide comme négation de l'exposition picturale classique mais le climat pictural, stabilisé par l'intention de l'artiste au moment où il repeignait les murs en blanc, implique que le spectateur *pénètre* dans cette atmosphère. La littéralité des murs blancs est à dépasser dans un espace sans dimensions précises qui correspond à la schématisation phénoménologique, lorsque l'imagination vient combler et offrir à l'œuvre son unité[290].

Yves Klein nous permet d'illustrer le problème de l'espace d'exposition et de concevoir la galerie comme une structure codifiée et critiquable, dans la mesure où la tension de son opérativité esthétique garantie par son statut (Attention : Art !) est paradoxalement poussée à son paroxysme et dans la mesure où, dans le même temps, la fonction esthétique de la galerie est totalement différente par rapport à son implication dans la réussite d'une expérience d'objets minimalistes. L'œuvre d'Yves Klein n'exige pas tant la perception que la *sensibilité* comme relation à l'art et appréciation esthétique de son œuvre. La tension perceptible est invisible car elle correspond à un concept enrobé dans la formule magique de son titre. En exposant presque rien (certains détails de performances, de couleurs ont néanmoins leur importance), Yves Klein formule à la fois une critique de la galerie comme espace en lui-même performatif d'attitudes esthétiques, comme haut lieu de l'art, et une recherche artistique poussée vers l'immatériel et le sensible qu'il poursuivra avec ses concepts du pneumatique, de l'architecture de l'air, etc. Le spectateur n'a que deux options : se révolter contre cette « mascarade » qui lui a valu de payer une entrée « pour rien », ou entrer dans une atmosphère picturalement stabilisée par l'artiste, ce en quoi l'exposition demeure une exposition de peinture au singulier, redoublée par le dévoilement d'un système socio-économique de l'art qui survient alors que le spectateur est

[290] Nous reviendrons sur la schématisation au chapitre VIII, consacré aux enjeux ontologiques de l'œuvre.

directement amené, en conséquence du vide, à observer ses pairs. Cette œuvre entrelace le poétique à l'absurde, elle se prend au sérieux tout en critiquant la galerie en tant que clôture et représentation idéalisée de l'espace, de laquelle, déplacée vers une dimension immatérielle, elle ne dépend plus pour exister en tant que telle.

Comme le rappelle O'Doherty, cette œuvre d'Yves Klein, vue sous la lumière de la critique sociale et politique de la galerie, doit être mise en relation avec l'exposition d'Arman qui lui a succédée en 1960 dans cette même galerie. Cette fois, le vide était remplacé par une accumulation d'objets telle que le lieu était devenu proprement impénétrable (*Le Plein*). Pour la première fois dans la brève histoire de la galerie écrit O'Doherty :

> Le visiteur se trouve *au-dehors* de la galerie. A l'intérieur, la galerie et son contenu sont désormais aussi indissociables que le socle et l'œuvre d'art. (…) En rendant la galerie inaccessible et en réduisant le visiteur exclu à guetter à travers la fenêtre les détritus à l'intérieur, Arman lançait non pas une simple procédure de divorce, mais un schisme majeur[291].

La galerie devient, avec cette intervention d'Arman, un « objet » au sens où le sujet lui fait face et est rejeté au dehors. Geste ambivalent, le remplissage complet de l'espace parodie à nouveau l'espace symbolique de la galerie, tout en existant comme art uniquement par cet espace. Cependant, sa radicalité a pour effet de rompre nettement avec la conception d'un spectateur-sujet, dans laquelle la littéralité de l'espace « réel » serait supposément assurée par la clôture et l'opérativité esthétique du lieu. Ici comme dans l'exposition du vide, la littéralité correspond à un espace réel non pas idéalisé mais politisé. Qu'il s'agisse de l'œuvre de Klein ou de celle d'Arman, chacune d'elle tend à abolir, par cette radicalité d'un vide ou d'un plein, l'organisation des espaces que nous avons pris soin de disséquer en autant de valeurs spécifiques : espace positif, neutre, espace esthétique, médiatique. Yves Klein écrit d'ailleurs dans ses notes : « Il n'y a, à présent, plus d'intermédiaire : on se trouve littéralement imprégné par l'état sensible pictural stabilisé au préalable par le peintre dans l'espace donné, et c'est une perception-assimilation directe et immédiate sans plus aucun effet, ni truc, ni supercherie[292]. » Klein formule expressément la négation de cet « intermédiaire » entre l'œuvre et le spectateur. Intermédiaire qui correspond pour nous à l'espace médiatique du lieu d'exposition en tant que seuil favorisant le rôle de clôture imputé à l'espace d'exposition, lequel intensifie ou transfigure la disposition et la signification esthétique des objets présents. L'intermédiaire ne se limite toutefois

[291] Brian O'Doherty, *op.cit.,* p. 124.
[292] Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris », *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, éditions des Beaux-arts de Paris, Paris, 2011, p.84.

pas seulement à cet espace médiatique car il correspond également à l'espace esthétique. En effet, ce qui correspondrait à l'œuvre et auquel nous donnerions une valeur et une attention spécifiques ne se situe pas dans les dimensions visibles de la galerie. L'attention d'un spectateur ne doit pas tant se focaliser sur le visible que sur l'idée de l'immatériel qui émane du projet de l'artiste. Si l'espace de la galerie peut s'assimiler à un espace positif car c'est à partir de lui que se déploie l'œuvre, l'espace esthétique de l'œuvre s'est transféré quant à lui dans une dimension imaginaire. L'absence d'intermédiaire offre un contact direct au lieu réel sans pour autant que son appréciation soit réductible à sa littéralité. Le projet d'un « dépassement » est explicitement formulé dans les notes de Klein, dont témoigne le titre du recueil : *Le dépassement de la problématique de l'art* :

> En proposant la Collaboration dans l'art aux artistes du cœur et de la tête, je leur propose en fait de dépasser l'art lui-même et de travailler individuellement au retour à la vie réelle, celle où l'homme pensant n'est plus le centre de l'univers mais l'univers le centre de l'homme. Nous connaîtrons alors le « prestige » par rapport au « vertige » d'autrefois[293].

Klein prône un appel à l'humilité et témoigne avec enthousiaste de cette découverte de l'immatériel, d'un art sans dimensions. Mais Klein n'est pas le premier artiste à revendiquer ce retour à la vie « réelle ». Quelques années plus tard, le mouvement Fluxus adopte une approche pragmatiste de l'art en proposant des expérimentations plastiques qui interrogent, à travers des formes d'expressions artistiques directes telles que la performance, les notions de geste, de situation, la perception du son, du bruit et le rapport au corps. Wolf Vostell, qui a participé également à quelques expositions Fluxus, préconisait en 1961 : « ART=VIE – VIE=ART[294] ». La conception de l'espace s'affirme en tant que *praxis* et tend à rompre et à nier les valeurs qui séparent l'espace public du quotidien de l'espace institutionnel consacré à l'art. C'est aussi le projet et la vision d'Allan Kaprow dont le recueil d'écrits porte le titre explicite : *L'art et la vie confondus (Essays on the Blurring of Art and Life [1996])*.

Si Klein a fait de cette exposition en galerie le symbole d'un « dépassement » de l'art médiatisé par des œuvres et par des institutions, la pratique de la performance dans la lignée du *happening*, poursuivra cette entreprise. De son côté, l'installation ne peut être aisément assimilée à une ambition pragmatiste de l'art. Certes, cela peut être le cas dans ses formes les plus éphémères, exposées en dehors des lieux consacrés ou lorsqu'elle est utilisée comme décor ou environnement pour activer des

---

[293] Yves Klein, « Discours prononcé à l'occasion de l'exposition de Jean Tinguely à Düsseldorf (janvier 1959) », *op.cit.*, p.105.

[294] Wolf Vostell, catalogue de l'exposition *Wolf Vostell* organisée par le Musée d'Art moderne de Strasbourg de décembre 1985 à février 1986, édité par le Musée d'Art Moderne de Strasbourg, 1985, p.69.

performances. Cependant il est important de comprendre que, pour fonctionner de manière autonome et ne pas dépendre d'une action qui lui conférerait un sens, une installation ne peut pas aussi facilement se dissocier de l'« Art » pour fusionner avec la « Vie ». La raison en est qu'en abolissant l'adéquation de l'œuvre à la présence d'un artefact unique qui concentrerait l'attention, l'installation demande à se saisir des enjeux plus larges de l'art et du non-art. Si l'installation parle du quotidien et défait certaines frontières auparavant infranchissables, sa réussite esthétique reste malgré tout dépendante d'un « cadre virtuel » qui, malgré sa fonction controversée et ses limites confuses, demeure bien présent. L'installation, parce qu'elle est une pratique qui fait de l'espace sa matière première, se scinde ainsi en autant de prises de positions sur l'espace, ses valeurs et ses qualités, desquelles découlent autant d'expériences spécifiques.

Illustration :



Figure 50 : Kader Attia, *On n'emprisonne pas les idées*, Installation spécifique au site, vue de l'exposition, Mac Val, Vitry sur Seine, 2018, © Kader Attia.

B) L'espace sensible et l'espace discursif : bipartisme de l'installation en tant qu'espace « réel »

Le rapport à l'espace « réel », si nous l'avons questionné par le biais du lieu « institutionnel » d'exposition en tant que cadre, capable aussi bien, par son label, de transfigurer la présence d'objets quotidiens que d'activer une tension esthétique dans la perception de l'espace et de son contenu, doit néanmoins être réintroduit du point de vue de l'expérience vécue elle-même. Comme l'écrit Sylvie Parent :

> L'expérience des arts visuels diffère par nature de notre appréciation du réel, mais des corrélations méritent d'être établies afin d'éclairer ce qui, de notre expérience du réel, y retentit. En observant en quoi consiste l'expérience de notre monde visuel, il me semble que nous sommes plus à même de comprendre les phénomènes artistiques comme l'installation[295].

Ces corrélations s'identifient selon nous dans deux mobilisations importantes du spectateur-sujet qui mènent à deux conceptions spécifiques de l'espace « réel » d'exposition : les enjeux phénoménologiques de sa perception d'un côté (conception d'un espace sensible) et sa capacité à donner du sens aux espaces en les associant à des objets ou à des situations issues de son quotidien et de sa culture (conception d'un espace discursif). Dans la conception d'un espace sensible, l'installation s'appréhende comme un volume, une forme, un parcours et le spectateur est mobilisé dans sa perception visuelle, ses sensations physiques et l'évolution, au fur et à mesure de sa déambulation, de ses impressions de et dans l'espace étendu de l'installation. Les productions de Richard Serra peuvent être introduites dans cette catégorie, tout comme celles de l'artiste Lee Ufan. Le spectateur est principalement sollicité dans une réception sensible et sensorielle, où les éléments bruts et simples qui composent ce type d'installation exigent une attention particulière à la rencontre des matériaux, à leur disposition dans l'espace, aux sensations de poids et d'équilibre, voire même au son : comme celui des pas dans le gravier qui vient rythmer le silence méditatif de l'installation de Ufan, *Relatum – Chemin vers Arles* (Figure 51), confrontant la rugosité de la pierre concassée en gravier à la fluidité lisse et impénétrable de la plaque d'acier polie, ou encore celui des voix des autres spectateurs qui se font échos insaisissables au milieu des feuilles d'acier de *The Matter of Time* (Figure 52). Le spectateur est ainsi considéré principalement sur le plan perceptif et corporel. De plus, cette conception de l'espace correspond également aux principes du minimalisme et peut être mise en

[295] Sylvie Parent, « L'installation et le sujet », *Espace Sculpture*, N°24, 1993, p.30-31.

relation avec l'ensemble des réflexions présentées dans la première partie à partir des travaux de Robert Morris.

Dans la seconde conception de l'espace (discursif), les installations sollicitent le spectateur d'une autre manière. Il n'est pas attendu de lui qu'il soit attentif à l'apparaître des formes, des matériaux et aux propres conditions de sa perception mais qu'il se réfère à son actualité sociale, autrement dit : ce n'est pas le spectateur en tant que sujet dont il est question mais au spectateur en tant qu'individu de la société actuelle, capable d'interpréter les connotations et les dénotations de l'espace. Dans cette acception, l'installation introduite de Kader Attia au Mac Val, les travaux de l'artiste Wolf Vostell que nous avons mentionné, ou une grande partie des installations de Christian Boltanski peuvent, parmi d'autres, entrer dans cette catégorie. Dans ce type d'installation, il n'est pas question d'évincer le sensible, bien au contraire, c'est une caractéristique majeure de toute installation que de provoquer une impression principalement physique, du fait des dimensions, des matériaux, de la disposition etc. Pour autant, la perspective sensible n'est pas suffisante car il importe d'*interpréter* le type d'objet, le détail des matériaux ou la disposition générale de l'installation comme porteurs d'un discours. L'importance du grillage en tant qu'objet caractéristique faisant office de mur séparateur est fondamentale dans l'installation de Kader Attia, nous l'avons vu. De façon analogue, l'installation de Boltanski au Musée d'Art Moderne (*La réserve du Musée des enfants I*, *II*,1989) ne peut pas être simplement considérée comme un mur de tissus : ce sont des vêtements d'enfants disposés de manière à évoquer directement une étagère de rangement. Eu égard à la dimension immersive de l'installation, cette disposition suggère davantage l'impersonnalité d'une réserve de stockage ou de classification où sont entreposées des affaires, ce qui suscite spontanément l'idée temporelle de l'accumulation. La sollicitation d'un spectateur « actuel », au sens où son expérience de l'œuvre implique qu'il projette sur cette matérialité un poids historique important, ne le coupe pas de toute forme de réception sensible, nous insistons là-dessus. Dans l'œuvre de Boltanski, la saturation de tissus provoque également un effet significatif sur l'ouïe puisque le tissu absorbe et calfeutre la pièce, créant ainsi l'impression, renforcée par l'aspect visuel, d'être dans un espace « étouffant ». Cette impression se tisse naturellement à l'appréciation de l'œuvre et s'ajoute à sa signification politique. Les œuvres de Richard Serra ou de Lee Ufan nous plongent dans une expérience dirigée par le sensible (perception visuelle, saisie par les différents sens, impressions générées par les formes, les matériaux, l'espace dans sa globalité), celle de Boltanski nous rapproche, quant à elle, de notre histoire culturelle. Ce second type d'installation serait plutôt envisagé selon ce que Anne Ring Petersen identifie comme une « fonction sociale ». Inspirée de la vision des environnements artistiques d'Allan Kaprow, cette approche consiste à réfléchir à la conception de l'espace « réel » de l'installation dans « sa capacité à

se connecter à l'environnement, au contexte social, à la vie quotidienne du spectateur et aux formes d'expérience déterminées par la société et la culture[296]. » L'espace de l'installation est principalement considéré comme un espace discursif de dénotation et de connotation du monde quotidien et utilise ses propres moyens pour le confronter : objets reconnaissables issus du quotidien, espaces qui reproduisent des lieux publics stéréotypés : supermarchés (*Canadassimo* du collectif BGL, 2015), salles d'attentes (*Espace additionnel*, Maïlys Lamotte-Paulet, 2018), open-spaces (*Reason's Oxymorons*, Kader Attia, 2015).

Tout comme nous avons pu scinder la conception de l'espace d'exposition institutionnel et du *white cube* en deux catégories (catalyseur et opérateur esthétique ou structure codifiée et critiquable), la conception de l'espace qui découle de la pratique de l'installation, peut également être dissociée en deux tendances qui fondent directement les qualités de l'espace et de son expérience. Bien que ces deux approches de l'espace « réel » et du spectateur puissent constituer un début de typologie des installations et de leurs caractéristiques, elles ne peuvent être considérées que comme des tendances, tout comme les autres tentatives de catégorisation introduites jusqu'à présent. En effet, les installations ne se réclament d'aucune théorie particulière, et une analyse typologique trop schématique risquerait de restreindre l'ambition des œuvres elles-mêmes qui est souvent d'ouvrir la réception et libérer les formes d'expérience et d'interprétation. En revanche, en tant que tendances, elles s'inscrivent effectivement dans l'histoire de l'installation, caractérisant une conception bipartite de la pratique, de la qualité d'espace envisagé et du type de spectateur concerné. Si l'espace « réel » de l'installation peut être soit plutôt du côté d'une intensification de la perception et du sensible pour lui-même, soit plutôt du côté de l'interprétation des objets et des références issues du monde, le fait que les espaces de l'œuvre, de l'exposition et du spectateur soient confondus, influence directement en conséquence le type d'expérience du spectateur, lequel est censé adopter une attitude adéquate au type d'installation présente : conscience et réflexivité de sa réception sensible ou compréhension et interprétation de la fonction des objets ou de l'espace (re)présenté.

Une fois de plus, un spectateur qui découvre les feuilles d'acier de *The Matter of Time* de Richard Serra n'est pas censé chercher une signification politique ou sociale. Il se laisse saisir par la monumentalité et les impressions physiques : impression claustrophobique d'enfermement, froideur de l'acier qui s'oppose à la chaleur organique du corps, effeuillage des ombres au sol qui démultiplie l'altération des perceptions d'horizontalité et de verticalité, forme labyrinthique de certaines structures

[296] Texte original : « As we have seen, installation's « social function » (its ability to connect with the surroundings, the social context and the viewer's everyday life and socially and culturally determined forms of experience) had already been noted by Kaprow. », Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.73.

qui fait perdre la saisie intuitive des formes (ellipses, tors), etc. A l'inverse, nous l'avons dit, adopter uniquement une approche de ce genre pour appréhender l'œuvre de Kader Attia est insuffisant pour apprécier ce que l'on pourrait définir comme une « réussite esthétique » de l'œuvre, dans la mesure où l'expérience du spectateur serait plus ou moins conforme à ce qui était souhaité par l'artiste. Dans l'installation de Kader Attia, le spectateur est encouragé à révéler l'immédiateté d'une association, la reconnaissance spontanée d'une forme, d'un objet ou d'une situation qu'il connaît dans sa réalité quotidienne. C'est en reliant la matérialité visible aux références concrètes véhiculées par les objets et les matériaux que le spectateur fait affleurer le sens de cette installation.

Ces deux espaces, que nous caractérisons de « sensible » et de « discursif » à défaut de mieux[297], proviennent non seulement de problématiques artistiques dégagées en première partie, notamment à travers l'opposition entre le minimalisme et les environnements artistiques, mais ils induisent aussi, comme nous l'avons introduit, des enjeux esthétiques propres en ce qui concerne le type de spectateur visé et le type d'expérience esthétique possible.

Il faut remonter dans l'histoire de l'installation afin de comprendre cette conception bipartite de l'installation en fonction du type d'espace conçu et de la conception du spectateur qui en découle. C'est Claire Bishop qui selon nous synthétise le plus clairement cette dualité :

> L'accent mis par l'art de l'installation sur l'expérience directe apparaît dans les années 1960 comme une réponse à la culture de consommation médiatisée et à l'opposition à l'œuvre d'art en tant que marchandise. Mais ce faisant, il admet un flot d'appels contradictoires à l'expérience authentique de la « conscience accrue » (du corps, de soi, du lieu, du temps, du groupe social) par le spectateur comme - paradoxalement - à la fois une affirmation et un décentrement de la subjectivité. En effet, l'art de l'installation joue sur une ambiguïté entre deux types de sujets : le spectateur littéral qui entre dans l'œuvre, et un modèle abstrait et philosophique du sujet qui est postulé par la manière dont l'œuvre structure cette rencontre. Dans une certaine mesure, cette observation a été anticipée par Dan Graham en 1978, qui a noté que l'art des années 1960 était une « nouvelle forme d'idéalisme kantien » dans lequel « la conscience "subjective" en soi » du spectateur isolé remplace l'objet d'art à percevoir pour lui-même ; sa perception est le produit de l'art. Ainsi, au lieu d'éliminer

[297] On pourrait aussi bien parler d'espace de la perception phénoménologique et d'espace connotatif. Dans tous les cas, ces qualificatifs ne sont pas figés, ils décrivent des façons de concevoir l'espace réel qui scinde la pratique de l'installation et l'expérience du spectateur. Comme nous le verrons, nous allons proposer de notre côté une autre lecture (l'espace-/temps) plus large et plus souple.

> l'objet d'art physiquement présent, l'approche méditative de l'art environnemental crée un objet secondaire, voilé : la conscience du spectateur en tant que sujet[298].

Lorsque nous avions confronté les aspirations du minimalisme à la notion d'environnement, nous avions déjà examiné les propos de Graham, mettant en évidence la confrontation manifeste entre une dimension sociale de l'espace impliquant le spectateur en tant qu'individu et une dimension phénoménologique, impliquant un sujet pur et idéal, ayant une conscience accrue de sa propre perception. Le rapprochement qu'effectuait Graham entre le minimalisme et l'art environnemental, malgré des différences de procédés artistiques, s'effectuait, rappelons-le, dans leur dépendance à l'immédiateté perceptive, autrement dit, à « une conscience phénoménologique qui relie le sujet percevant à ce qui est perçu ». Chacune de ces pratiques de l'espace niait selon lui « la médiation ou la temporalité connotative, sociale ou historique ». Cela conduisait finalement Graham à conclure qu'il s'agissait d'une « réaffirmation de l'idéalisme kantien, qui sépare l'expérience esthétique pure de celle de l'utilitaire social[299]. » En somme, cette conception de l'espace et du spectateur suggère que l'expérience soit principalement marquée du sceau de son autoréflexivité en tant que sujet. L'appréciation de l'œuvre réside dans la conscience du sujet à se saisir en tant que tel. Il ne s'agit plus simplement de considérer que l'expérience de l'œuvre est subjective, mais de révéler un tournant subjectiviste de l'art : le contenu et les qualités de l'œuvre sont révélés au sujet par lui-même.

A des fins de clarification, rappelons brièvement que l'art environnemental est un terme générique confus. Nous avons choisi de l'étendre, de sa proximité avec le *Land Art* (qui était envisagée par Graham), à la notion d'« environnement artistique » en nous basant sur les écrits de Kaprow. Ce qui nous avait permis d'opérer cette extension étant l'ambition commune de sortir du prérequis de l'espace d'exposition et, en conséquence (pour les environnements artistiques), de modifier la perception que peut avoir un spectateur de cet espace initial d'exposition. Il est important de souligner

---

[298] Texte original : « Installation art's emphasis on first-hand experience arises in the 1960s as a response to a mediated consumer culture and from opposition to the work of art as commodity. But in doing so it admits a flood of conflicting appeals to the viewer's authentic experience of "heightened consciousness" (of body, self, place, time, social group) as – paradoxically – both an assertaion of and a decentring of subjectivity. This is because installation art plays on an ambiguity between two types of subject : the literal viewer who steps into the work, and an abstract, philosophical model of the subject that is postulated by the way in which the work structures this encounter. To an extent this observation was pre-empted by Dan Graham in 1978, who noted that 1960s art was a "new form of Kantian idealism" in which "the isolated spectator's "subjective" consciousness-in-itself" replaces the art object to be perceived-for-itself ; his/her perception is the product of the art.Thus, instead of eliminating the physically present art object, environmental art's meditative approach creates a secondary, veiled object : the viewer's consciousness as a subject.» Claire Bishop, *op.cit.*, p.130.

[299] Dan Graham, extrait que nous avons cité et traduit intégralement dans la première partie, III, 1) B), on retrouve par ailleurs l'extrait dans le texte original, « Pavilion Sculptures », Notes on *Public Space / Two Audiences*, *op.cit*., p.156-157.

cette extension car la critique de Graham n'est valable qu'à propos d'un art environnemental considéré du côté du *Land Art* et de productions post-minimalistes. Elle ne tient pas en ce qui concerne des environnements artistiques en un sens plus large puisqu'il y aurait sinon un contre-sens avec la fonction sociale dégagée par Petersen au sujet des préoccupations artistiques spatiales de Kaprow.

Concernant l'expérience du spectateur issue des productions axées sur une intensification de l'espace sensible et qui s'opposent à sa dimension discursive et sociale, Dan Graham écrit la chose suivante :

> Dans ce mode traditionnel et contemplatif, le sujet observateur perd non seulement la conscience de son "moi", mais aussi la conscience de faire partie d'un groupe social présent, palpable et spécifique, situé dans une réalité sociale et temporelle spécifique et se produisant uniquement dans le cadre architectural où l'œuvre est présentée[300]

À partir des propos de Graham, nous pouvons considérer que le minimalisme et certaines pratiques de l'installation, réalisent une forme de « suspension » temporelle de l'espace. Une fois de plus, nous avons l'occasion de rapprocher cette suspension temporelle de la théâtralité friedienne, où la durée de représentation est inépuisable. Les œuvres durent sans avoir de durée à proprement parler car elles sont spatiales et non temporelles. L'espace renvoie paradoxalement à la présence mais non au présent, tout du moins à un présent spécifique qui doit être « immédiat et continu » dans sa qualité de présent. Il n'est pas constitutif d'une saisie temporelle mais répété infiniment (c'est la « *Presentness* » élaborée par Morris). Il s'agit en effet de la présence dans sa formation kinesthésique qui est continuellement réitérée : je me saisis corporellement et perceptivement face ou à l'intérieur d'une œuvre qui me ramène constamment à la prise de conscience de cette présence physique suspendue au-dessus ou au-delà du présent factuel. Ce faisant, la dissolution de la conscience du « moi » évoquée par Graham correspond à la distinction avancée par Robert Morris entre le « je » et le « moi »[301]. Le « moi » en tant que mouvement spontané de la psychologie humaine pour recouvrer le « je » et construire ses expériences est, dans l'ambition minimaliste, constamment entravé. Cela vient de l'expérience temporelle d'une présence (je suis ici) plus que du présent, même s'il est impossible d'être conscient du présent en dehors d'une construction temporelle due à la mémoire qui le place entre le passé et le futur. Ce présent, conçu par la mémoire, serait donc absent, du moins en

[300] Texte original : « In this traditional, contemplative mode the observing subject not only loses awareness of his « self », but also consciousness of being part of a present, palpable, and specific social group, located in a specitif time and social reality and occurring only within the architectural frame where the work is presentend. », Dan Graham, *op.cit.*, p.158-159.

[301] Distinction que nous avons introduite dans la première partie, II, 2), C).

théorie. En pratique, il semble que la constitution du sujet dans l'entreprise phénoménologique de l'espace artistique soit un idéal, un modèle à atteindre qui n'est jamais vécu de façon si pure. Dans une certaine mesure, nous pouvons faire référence au concept du « Lecteur Modèle » d'Umberto Eco (*Lector in Fabula*), qui se différencie du lecteur réel en ce sens qu'il correspond au lecteur ciblé et projeté dans l'imaginaire de l'écrivain. Il représente alors ce que l'on pourrait qualifier de « réception idéale » de l'œuvre, se rapprochant du modèle présupposé par le créateur dans l'actualisation du texte : « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel[302] ». En ce qui concerne la narration et la littérature, soulignons que la place du Lecteur Modèle est capitale dans la coopération d'une lecture appropriée du texte, cela dit, il demeure des degrés, dans la réception de l'œuvre, d'adéquation à ce Modèle. Ce possible, si ce n'est nécessaire, décalage entre le Modèle et le réel est manifeste dans l'installation également, nous l'avons introduit avec Claire Bishop et l'ambivalence entre le spectateur « littéral » qui pénètre physiquement dans l'installation et le spectateur « modèle » qui correspond à une réception théorique. Autrement dit, le spectateur est toujours double : il entre dans un espace réel et s'y meut selon une modalité qui n'aurait rien de spécifiquement esthétique (Petersen), ce qui en fait un spectateur littéral pour Bishop, mais, dans le même temps, le type d'espace qui se déploie autour de lui exige qu'il puisse adopter un type de perception et de compréhension adéquat.

La bipartition de l'espace réel en deux tendances distinctes (sensible ou discursive) qui impliquent des types de spectateurs (sujet ou individu) et des types d'expériences, pose un certain nombre de problèmes, au-delà du fait d'être probablement trop rigide. Bien que l'on puisse reconnaître qu'il existe une différence entre les installations de Serra et de Boltanski par exemple, ce qui justifie d'ailleurs d'en concevoir des perceptions spécifiques, la scission du spectateur entre réel et « modèle » demeure intéressante sur un plan théorique exclusivement. Dans cette perspective théorique, par exemple, l'espace réel travaillé du côté de l'espace sensible suppose que le spectateur modèle soit envisagé en tant que sujet idéalement déconnecté de sa psychologie (affects, préjugés, mémoire). Or, cela reviendrait à nier que tout spectateur est d'abord et avant tout un individu social et non une page blanche entièrement disponible à la réception esthétique d'un espace. De même, l'espace discursif chercherait à sensibiliser l'individu social comme un spectateur modèle, alors que

[302] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur [1979],* traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Le Livre de Poche, Paris, 1990, p.77.

l'efficacité et la réussite des œuvres résident dans le fait que ce n'est pas l'individu en lui-même, mais le spectateur, qui fait l'expérience de l'art.

Pour Claire Bishop, les intrications entre les types de spectateur découlent du fait que l'activation de l'installation en tant qu'espace nécessite la présence du spectateur littéral (qui doit se déplacer dans l'espace), tandis que l'expérience du décentrement implique qu'il bascule dans une réceptivité pure et fragmentée :

> Cette tension - entre le *sujet-modèle* dispersé et fragmenté de la théorie post-structuraliste et un *sujet-percevant* autoréflexif capable de reconnaître sa propre fragmentation - se manifeste dans l'apparente contradiction entre les prétentions de l'art de l'installation à *décentrer* et à *activer* le spectateur. Après tout, le décentrement implique l'absence d'un sujet unifié, tandis que l'activation du spectateur exige un sujet pleinement présent, autonome et doté d'une volonté consciente (c'est-à-dire un sujet « moderne »)[303].

Ainsi, au lieu de considérer des spectateurs sur des modes distincts (sujet ou individu), on observe que chacun de ces modes est nécessairement contredit par le principe même de l'installation que nous avons définie dans une relation de superposition compliquée à l'espace « réel ». Le sujet de la réception est mobilisé successivement en tant qu'*ego transcendantal*, sujet sensible ou empirique fragmenté, et sujet psychologique intrinsèquement relié à la mondanité. Il apparaît, à un autre niveau, comme un sujet constitué par la compréhension qu'il aura du discours de l'œuvre, des référents métaphoriques ou symboliques qu'elle porte (notamment dans l'espace conçu par l'installation dans sa modalité discursive). Ce problème d'articulation des sujets de l'expérience de l'installation ou plutôt des installations, réélabore des problématiques philosophiques entre le sujet de l'expérience (sujet psychologique) et la réflexivité lui permettant de se saisir en tant que sujet (sujet transcendantal) ; problématiques centrales dans la phénoménologie de Husserl et son tournant « subjectiviste »[304]. L'analyse de l'espace « réel » de l'installation nécessite de combiner des modalités telles qu'il apparait légitime de souligner, comme le fait Bishop, l'impossibilité théorique à suivre une voie logique alignant simultanément le type d'espace, de spectateur et d'expérience. Le

---

[303] Texte original : « This tension- between the dispersed and fragmented *model subject* of post-structuralist theory and a self-reflexive *viewing subject* capable of recognising its own fragmentation – is demonstrated in the apparent contradiction between installation art's claims to both *decentre* and *activate* the viewer. After all, decentring implies the lack of a unified subject, while activated spectatorship calls for a fully present, autonomous subject of conscious will (that is, a « modern » subject). » Claire Bishop, *op.cit.*, p.131.

[304] Le changement de perspective de la conception du « Moi » est notamment traité sous un prisme pertinent pour notre sujet dans la contribution de Bruno Leclerq : « Phénoménologie et pragmatisme : y-a-t-il rupture ou continuité entre attitudes théoriques et attitudes pratiques ? », *Bulletin d'analyse phénoménologique* IV 3, 2008, p.81-123.

spectateur doit-il abandonner sa construction psychologique pour se reconstituer une unité dans le sensible ? Doit-il, à l'inverse, mobiliser, en tant qu'individu, sa connexion au monde actuel pour unifier, dans la compréhension du sens, la fragmentation spatiale de ce qu'il a devant lui ? L'unité du sujet précède-t-elle et guide-t-elle son expérience de l'espace ou est-elle une reconstitution de son expérience fragmentée ? Vient poindre la constitution du Moi dans l'expérience : en quel sens est-il mobilisé ou rejeté ?

S'appuyant sur les *122 Variations of Incomplete Cubes* de Le Witt (Figure 54), Patricia Falguières évoque à propos de cette œuvre un « défaut de la relation de référence (…) ; défaut du « centre », du géométral qui eût donné sens à ces perspectives en trompe-l'œil, en termes kantiens, défaillance de l'égo transcendantal[305] ». Cette défaillance de l'égo transcendantal, Falguières la suggère au regard des réflexions de Krauss, laquelle indique que : « Pénétrer les systèmes qui régissent ces œuvres, celles de LeWitt, de Judd ou de Morris, c'est précisément s'engager dans un monde dépourvu de centre, un monde de substitution et de transpositions nulle part légitimées par les révélations d'un sujet transcendantal[306] ». Selon Patricia Falguières, l'absence de sujet transcendantal dans l'œuvre de Le Witt par exemple, « voue la systématique à l'errance ». Elle synthétise en conséquence les enjeux de l'art procédural de la manière suivante :

> On conçoit que ces démarches visant à lester de notre amour, à tout le moins de notre regard, des œuvres qui se sont voulues 1) les productions d'une opérativité sans sujet, 2) indifférentes au « pour nous », que ces démarches, donc, s'attachent à les réinvestir d'histoire, de genèse, et s'appareiller d'une démarche phénoménologique, par quoi s'élabore la formulation la plus sophistiquée d'un « pour nous ». Les structures modulaires de LeWitt, décidément, « nous regardent »[307].

On retrouve dans les propos de Patricia Falguières, des échos avec les extraits de Claire Bishop ou de Dan Graham, sans oublier la référence faite à Georges Didi-Huberman et à son analyse de la relation aux œuvres minimalistes dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Cette « opérativité sans sujet » révèle le basculement vers une expérience qui nécessite au contraire que le sujet pénètre à l'intérieur d'une structure (qu'elle soit systématique ou non) et ressente le décentrement d'un point de vue toujours renouvelable et qui ne semble jamais privilégié à un emplacement. Ces remarques nous permettent de résumer notre problématique : celle du *type* d'espace qui cible un *type* de spectateur lequel, est invité à vivre un *type* d'expérience. Cette problématique se redouble dans

---

[305] Patricia Falguières, « Le théâtre des opérations », *art.cit.*, p.67.
[306] Rosalind Krauss, « LeWitt in progress (1978) », traduction française de Jean-Pierre Criqui, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Éditions Macula, Paris, 1993, p.349.
[307] Patricia Falguières, *art.cit.*, p.67.

l'intention d'atteindre un spectateur modèle, qui correspondrait ainsi au *type* en question mais qui s'avère également être un spectateur réel et littéral. Cette littéralité garantit l'activation de l'espace qui est nécessaire à plusieurs moments et niveaux de l'expérience : dans la discrimination donnant une valeur à cet espace, dans le déplacement pour parcourir l'installation, dans les associations ou encore dans la liaison des fragments d'une œuvre unique.

L'apport théorique d'une distinction des espaces en fonction d'un intérêt plus phénoménologique ou social, malgré sa rigidité, est qu'elle permet plus facilement de poser des axes à partir desquels il serait possible de juger esthétiquement d'une installation. Nous pensons qu'en se situant du côté de la réception par un spectateur, beaucoup des notions avancées dans cette partie, malgré leur abstraction et leur complexité, opèrent en fait de manière inconsciente. Ensuite, nous l'avons dit, la réception idéale formée à partir d'un Spectateur Modèle est nécessairement contaminée par le fait que la réception adéquate face à un type d'installation n'arrive qu'en un second temps, après la discrimination des espaces et l'attention focalisée sur ce que le spectateur considère être ou appartenir pleinement à l'œuvre.

Dans cette perspective, tout comme pour la phénoménologie elle-même, la mise entre parenthèses et la réduction, l'*époché*, ne sont jamais totalement pures. Dans l'avant-propos de *La phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty formule en une phrase toute la complexité de la méthode :

> Le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète (…) Si nous étions l'esprit absolu, la réduction ne serait pas problématique. Mais puisque au contraire nous sommes au monde, puisque même nos réflexions prennent place dans le flux temporel qu'elles cherchent à capter (…), il n'y a pas de pensée qui embrasse toute notre pensée[308].

Toute *épochè* est incomplète, car aucun individu ne peut sciemment s'extraire de ses affects, de ses préjugés ou de tout ce qui fonde l'arrière-plan psychologique d'appréhension du monde, malgré ses efforts et quoi que rigoureux soient les principes pour tenter de mettre entre parenthèse ces jugements.

Cet aveu nous permet de créer une passerelle entre nos deux tendances puisqu'aucun espace conçu sous un prisme phénoménologique n'est finalement exempt d'aléas qui court-circuitent l'idéal

[308] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p.14.

théorique d'une expérience esthétique fondée, par exemple, sur une conscience pure de la présence. Réversiblement, il nous semble que les espaces discursifs et connotatifs, qui opèrent esthétiquement en mobilisant les fonctions interprétatives sociales et affectives du spectateur-individu, procèdent par une forme d'essentialisation : la mise en situation d'objets tirés du quotidien les rend significatifs car ils sont transposés dans une situation a-normale. En ce sens, bien que l'espace de Kader Attia implique le spectateur dans sa « réalité sociale et temporelle », pour reprendre les termes de Graham, l'expérience que nous avons de son installation fonctionne également à partir d'une forme de « suspension » d'une attitude naturelle : la révolte urbaine, comme signification de cette œuvre, n'est comprise qu'à partir du moment où le spectateur est déplacé et qu'il laisse, petit à petit, les associations s'effectuer, les références se lier les unes aux autres. En ce sens, il y aurait également une forme de réduction, propre à toute installation, qui essentialise et rend signifiant tout ce qui se trouve dans l'espace positif, porteur d'une valeur esthétique aux yeux du spectateur, et une suspension de l'attitude naturelle et pratique de celui-ci, lequel ne prend pas le contenu d'un espace pour ce qu'il est (un *openspace*, un supermarché, un terrain vague) mais s'intéresse tout à coup à ce que révèle son apparaître dans un tel contexte.

Dans cette perspective également et nous y reviendrons, la critique d'un idéalisme kantien formulée par Graham à l'égard du minimalisme est paradoxalement bien moins opérante en ce qui concerne ce type d'art, travaillant l'espace dans ses qualités exclusivement sensibles, qu'au sujet d'installations qui mobiliserait la fonction sociale d'un espace artistique. En effet, le désintéressement qui garantit la « pureté » de la perception esthétique d'un espace minimaliste ou post-minimaliste n'est rien à côté de cette dimension esthétique et du désintéressement nécessaires pour que certaines œuvres portant non pas sur la présence mais sur le présent (le social, l'actuel) puissent exister en tant que telles.

Enfin et pour conclure, nous souhaitons éclaircir les liens étroits entre la phénoménologie et l'installation. Plusieurs auteurs, tels que Claire Bishop mais encore Anne Ring Petersen, Juliane Rebentisch ou Alain Alberganti remarquent et témoignent en effet des liens qui les unissent. Toutefois, l'implication de la phénoménologie au sujet de l'installation n'est pas toujours claire. S'agit-il de mobiliser la phénoménologie au sens large comme une appréhension du monde sous la modalité de l'« apparaître » qui motive la création artistique ? De la considérer méthodologiquement comme un outil permettant d'analyser les qualités et les valeurs des espaces de l'installation ? D'en faire sinon une méthode permettant de décrire l'expérience spécifiquement esthétique qui lui est

corrélée ? La phénoménologie est-elle sinon similaire, dans son approche de l'environnement, à l'expérience esthétique de l'installation ?

Notre interrogation se concentre principalement sur la relation entre la phénoménologie en tant que méthode et conception du monde, et l'installation en tant que pratique de l'espace réel. Cette dernière met à l'épreuve l'autonomie de l'art et de la sphère esthétique, sur laquelle les phénoménologues se sont appuyés en utilisant l'expérience de l'art comme un outil analogique puissant. Par ailleurs, cette interrogation aborde la question ontologique de l'œuvre, qui nécessite structurellement d'être repensée en dehors d'une confrontation sujet-objet. Nous avons l'intuition qu'un examen approfondi des relations entre la phénoménologie et l'installation serait particulièrement justifié mais nous ne pouvons pas nous permettre d'en développer davantage ici car ce n'est pas l'angle de notre sujet. Un tel rapprochement serait par ailleurs fécond, pour peu seulement que l'attitude phénoménologique accepte certaines déceptions, certains échecs dus à ce que nous pourrions appeler des « évanouissements » de la conscience qui désignent tous les moments où l'expérience a tendance à l'hétérogénéité plus qu'à la pureté car le sujet de l'expérience ne sait pas toujours ce que sa conscience vise ni ce que ses sens perçoivent et qu'il lui faut ainsi un certain temps avant de récupérer sa conduite et d'offrir à son expérience une unité qualitative. Il arrive que cette conduite soit avortée et que le manque de clarté sur la perception sensorielle comme sur ce qui est visé par la conscience ne permettent pas d'aboutir à une expérience esthétique, le spectateur-sujet perd alors tout intérêt. Nous y reviendrons.

Illustrations :



Figure 51 : Lee Ufan, *Relatum – Chemin, vers Arles*, 2022, Deux plaques en acier inoxydable, 400x100x2cm chacune, deux pierres naturelles, 63x76xm, 73x79 cm, Fondation Lee Ufan, Arles, photographie personnelle.



Figure 52 : Richard Serra, *The Matter of Time*, « Snake », sculpture-détail de l'installation au Musée Guggenheim de Bilbao, 1994-2005, ©Guggenheim-Bilbao.



Figure 53 : Christian Boltanski, *Réserve du Musée des enfants I et II,* 1989, détail de l'installation, Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris, ©Christophe Fouin (pour le MNAM), ADAGP.

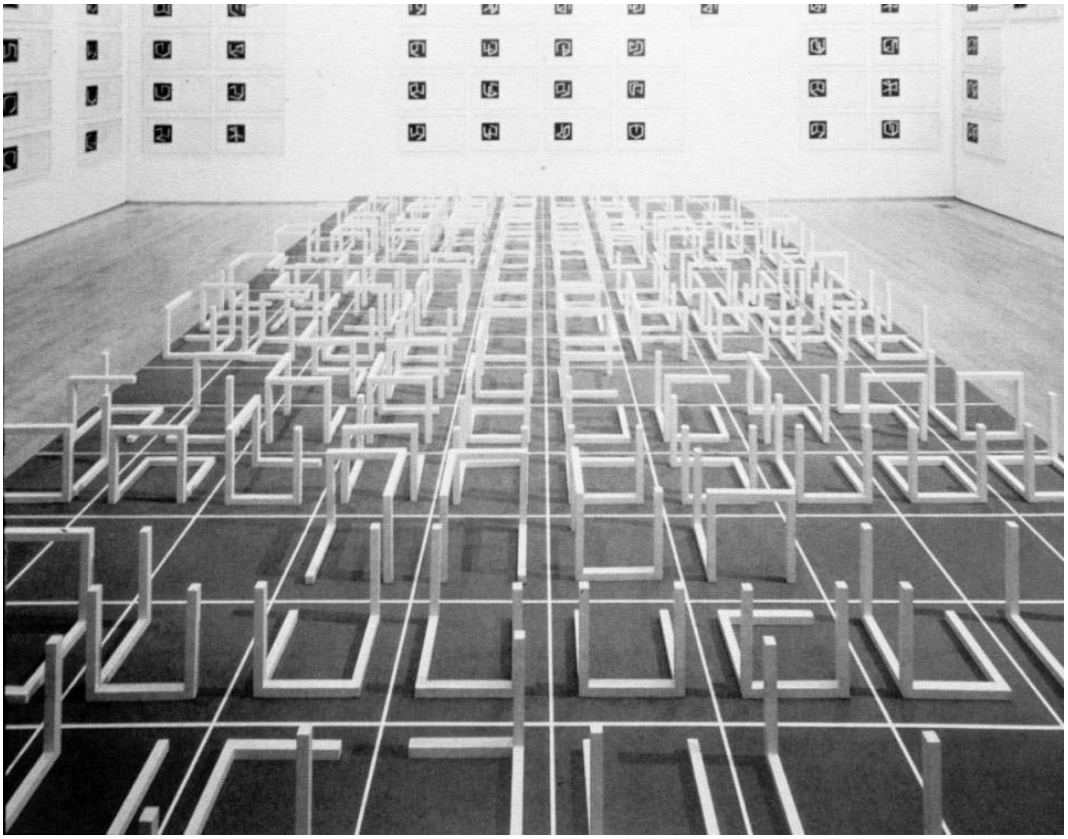


Figure 54 : Sol Le Witt, *122 variations of Incomplete Cubes*, 1974, SF Moma, ©socks-studio.

2) « L'espace-/temps » : une appréhension de l'espace et de son expérience

Les études théoriques sur l'installation procèdent par des généalogies et associations diverses qui peuvent aussi bien montrer sa filiation avec la peinture, que le théâtre, l'architecture, le *happening,* la performance ou, comme nous avons choisi de le faire de notre côté, la sculpture et son champ élargi. Chacun de ces rapprochements est établi, selon nous et de façon assez logique, sur les différentes typologies que nous avons construites au début de cette seconde partie et, plus précisément, sur la qualité de l'espace travaillé et l'attitude du spectateur qui en découle. Ainsi, le rapprochement avec la peinture procède d'une ressemblance entre les pratiques par le prisme des « scènes », tout du moins, d'une forme d'immersion dans un espace-temps coupé de l'espace-temps quotidien. Lorsqu'un spectateur entre dans une installation immersive, telles que celles de Kusama ou de Kabakov par exemple, il se retrouve entièrement enveloppé dans une atmosphère ou une ambiance qui le sépare hermétiquement du lieu d'exposition. On pourrait aisément parler d'un « univers » (d'où l'attrait du

grand public pour cette pratique : « plongez dans l'univers d'un artiste ») car la réalité de son environnement le transporte dans une virtualité (il peut se retrouver dans un espace de vie reconstitué d'une autre époque, dans un environnement fictionnalisé, dans un espace fantasmagorique) tout en restant partiellement ancré dans le présent de son déplacement physique dans l'espace. Dans cette perspective, l'installation ressemble effectivement à la peinture si l'on considère être *à l'intérieur* de la scène dépeinte. Le rapprochement avec le théâtre tient, lui, non pas à la force d'un espace fictif ou narratif mais à l'espace tel qu'il est expérimenté dans ses limites. Le spectateur n'est pas renvoyé à l'immersion d'un autre espace-temps, comme ce serait le cas au cinéma, mais dans une capacité à recevoir et à projeter de la narration sans être coupé de la conscience du dispositif théâtral. Dans cette perspective, tout spectateur qui entre dans une installation sait qu'il ne tient qu'à lui de rompre avec la situation (la tension entre des objets, la reconstitution d'une scène, la narration qui émerge à partir des éléments, une signification précise à saisir). Notre choix d'en passer par la sculpture répond à l'exigence de ne pas confondre la pratique de l'espace (ce que nous considérons être l'installation) avec le type d'expérience vécue par le spectateur au contact de cet espace, cela relève pour nous de la *qualité* de l'espace engendrée par l'installation.

L'opposition entre le théâtre et le cinéma ou la peinture trouve un écho similaire dans celle qui oppose l'art minimaliste à l'installation immersive et à l'environnement artistique qui englobent le spectateur dans la recréation d'un lieu. Dans l'art minimaliste, le spectateur doit faire l'effort de percevoir le champ de force et la tension par laquelle l'objet devient acteur de l'espace, tandis que son opacité persiste. A l'inverse, plongé dans un espace immersif, ce n'est pas au spectateur de faire exister l'espace-temps de l'œuvre, c'est le milieu[309] dans lequel il évolue qui impose son propre espace-temps.

Qu'il s'agisse d'un espace sensible qui implique un spectateur-sujet ou d'un espace discursif qui s'adresse à l'individu, comme nous les avons identifiés, ces différents attributs découlent de lectures théoriques de l'espace. Nous pouvons les associer et les redynamiser sous une approche qui nous semble plus intuitive pour tout spectateur de l'installation : celle de l'espace-/temps. Ce rapprochement de l'espace-/temps éclaire et déploie les qualités temporelles de l'espace dans une double perspective : celle du rapport entre l'espace et la ou les temporalités qu'il génère et celle d'une unification de ces temporalités. Qu'est-ce qui sépare les expériences vécues les unes des autres ? interroge Erwin Straus avant de poursuivre : « Ce ne peut pas être l'espace. Serait-ce le temps ?

[309] Le terme de « milieu » fait ici explicitement référence à la notion d'immersion. Si l'environnement est un terme plus neutre pour désigner l'installation comme espace artistique, le milieu est le résultat de l'immersion ; c'est un changement de milieu qui, littéralement est une plongée depuis le terrestre vers l'aquatique.

Accepter une pluralité d'expériences vécues force à admettre que les expériences particulières sont séparées les unes des autres par un intervalle de temps vide[310]. » Il apparaît dès lors intéressant de se concentrer sur les qualités temporelles de l'espace car ce sont elles qui permettent de rendre compte de l'expérience d'un type particulier d'espace. Sans cadre ni délimitation, la valeur de l'espace esthétique n'est appréhendée comme œuvre qu'à partir du moment où le spectateur peut en saisir des qualités temporelles. Il faut tout d'abord préciser que la relation de l'espace au temps fonctionne tout à la fois comme une unité possible (l'espace-temps) et comme une fraction et une disjonction (un espace qui réfère à un autre temps ou à une autre conscience du temps, ou une présence à un autre espace que l'espace concret d'exposition). Ces deux notions interviennent dès lors comme des outils d'analyse permettant de distinguer l'espace du temps, d'où la double ponctuation du trait d'union (-) et de la fraction (/). D'un côté l'espace-temps procède d'une unité perceptive car, comme l'écrit Dewey : « au sein du perçu, le spatial et le temporel marchent toujours ensemble[311] ». De l'autre, la possibilité de séparer l'espace et le temps permet de mettre en relief des qualités spécifiques, des écarts possibles entre les espaces et les temporalités auxquelles ils renvoient. L'espace-/temps est une notion-outil d'analyse des installations qui met en commun la multiplicité des installations et des qualités d'espaces. Dans cette optique, les installations de Kader Attia ou de Richard Serra ne se définissent pas uniquement par une « catégorie » d'installation qu'il faudrait classifier typologiquement. Au contraire, elles opèrent toutes deux à travers des qualités temporelles spécifiques de l'espace et des éléments qui y sont présents. L'analyse des expériences de l'installation par le prisme de « l'espace-/temps » offre la possibilité de rassembler un large éventail d'installations qui ne correspondent pas nécessairement aux mêmes catégories, et de réévaluer la validité, dans toute son ampleur, de la pratique générique et abstraite de l'installation au sein de nos réflexions.

Comme nous le verrons tout au long de cette partie, notamment en intégrant le concept d'hétérotopie de Foucault, l'union ou la fraction de l'espace et du temps met en évidence les qualités temporelles d'une installation par rapport à un spectateur qui vit l'expérience « ici et maintenant », tout en traversant une durée liée à son déplacement. Ce faisant, plus le « ici et maintenant » est maintenu lié dans la conscience du spectateur, plus l'espace et le temps s'unissent, plus le « ici et

[310] Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie [1935],* traduit de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand, éditions Jérôme Million, 1989, p.51.
[311] Dewey note en ce sens : « Car les physiciens ont été amenés, au sein même de leur propre discipline, à admettre que leurs unités ne sont pas celles de l'espace *et* du temps mais de l'espace-temps », *L'art comme expérience [1934]*, traduit de l'anglais par J-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica et G. Tiberghien, Gallimard folio essais, Paris, 2010, p.305.

maintenant » du spectateur est confronté à des temporalités autres (un objet présent dans l'installation qui renvoie à un temps passé par exemple), plus l'espace et le temps se disjoignent.

A) Appréhender les temporalités de l'installation

Avant tout, il est crucial de noter que toute installation implique une double relation avec le temps : celle du moment présent et une temporalité plus étendue qui correspond à la durée de l'expérience. Si la découverte de l'installation se fait dans l'instant présent d'un espace réel que l'on pénètre et qui se dévoile devant nous, les dimensions et les diverses relations qui se tissent entre les éléments constitutifs de l'installation s'appréhendent nécessairement dans la durée : il s'agit du temps du déplacement qui permet de relier les objets, les espaces et les points de vue. À cette durée s'ajoutent les temporalités propres aux objets présents qui peuvent s'accumuler dans une seule installation : vidéo, son, ou performance. Chacune de ces pratiques, lorsqu'elle est intégrée à une installation, nécessite une attention particulière : la durée effective et mesurable d'une vidéo ou d'une bande sonore s'articule avec le type de temporalité qu'elle véhicule. Est-ce une boucle ininterrompue ? Une vidéo ou un son présentant un motif répété ou une progression narrative qui invite à attendre que la diffusion recommence du début ? En ce qui concerne les éléments présents dans l'installation, outre la présence d'objets temporels, il faut également être sensible aux imaginaires et références induites par la présence d'objets du quotidien. Ceux-ci peuvent, par exemple, se rapporter à l'espace privé du ménage et du foyer, à l'espace public des lieux de travail, ou bien encore à l'environnement de la rue et de tout ce qui peut s'y trouver … Ainsi, dans un premier temps, l'approche de l'espace-/temps de l'installation confronte le « ici et maintenant » de la présence effective du spectateur aux diverses qualités temporelles de l'installation, à ce qu'elle contient, ce qu'elle connote ou dénote.

Ensuite, nous pouvons explorer différentes expériences temporelles qui se présentent comme des tentatives de caractériser les différentes qualités temporelles vécues dans l'espace. Nous choisissons de ne pas les illustrer par des exemples, laissant au lecteur la liberté d'appréhender par lui-même les diverses expériences temporelles qu'il aurait pu vivre dans des installations. Par exemple, nous pourrions évoquer le sentiment du temps suspendu, celui d'une intensification du temps dans le présent ou dans la durée de son écoulement, ou encore d'une expérience temporelle de l'écoulement vécue de façon altérée. Nous pourrions également envisager l'expérience d'un temps incompressible lorsque la distance à parcourir entre « ici » et « là-bas » est rendue consciente. De

même, il y a l'expérience du temps dans sa fonction chronologique, lorsqu'il s'agit de suivre une narration, et dans son ancrage existentiel, symbolique ou historicisé, lorsqu'apparaissent des références à l'histoire de l'art, aux époques ou aux conceptions sociales du temps. Nous pouvons penser à ce propos aux réflexions de Heidegger sur l'impact affectif de la conscience du temps dans le concept du *Dasein*. Sans établir de liens trop étroits, nous souhaitons simplement énumérer des façons de caractériser nos expériences temporelles de l'installation et comment nous pouvons percevoir les différents types de temporalités et de consciences du temps imbriquées dans ces expériences.

Dans les installations de Boltanski par exemple, le spectateur fait l'expérience d'une conscience renouvelée du présent « ici et maintenant », qui se déploie dans la durée de son déplacement, tout en étant confronté à la conscience du temps passé et à une mémoire collective. Les objets, les odeurs et l'accumulation renvoient à un temps à la fois historicisé, existentiel et symbolique, même si l'expérience se déroule dans la succession d'un déplacement au présent (le présent de l'expérience et du mouvement). Ainsi, il y a un jeu constant entre les différentes couches de perception et d'appréhension du temps.

Pour illustrer ce propos, prenons le temps d'analyser plus longuement l'exemple d'une installation qui rende compte des différentes temporalités à l'œuvre dans l'expérience. L'exemple est celui d'une installation vidéo de l'artiste albanais Anri Sala intitulée : *Ravel Ravel Unravel*. Cette installation vidéo, exceptionnellement présentée dans le Pavillon Allemand lors de la Biennale de Venise de 2013[312], est conçue comme une œuvre étendue en trois espaces *(Unravel* en deux volets et *Ravel Ravel*, la pièce centrale) et sur quatre écrans, créée à partir du *Concerto pour la main gauche*, (écrit en 1930 par Ravel pour Paul Wittgenstein) lequel est au cœur de l'œuvre.

Dans la première pièce, premier volet de *Unravel* (Figure 55), un écran est présent. La salle est plongée dans la pénombre, et l'absence de sièges induit d'emblée une certaine modalité temporelle de la durée, puisque cette durée dépend dès lors du spectateur mobile et du temps qu'il juge suffisant ou supportable debout. L'espace de la projection est conçu comme un lieu de passage et de mobilité, nous incitant à ne pas nous installer confortablement devant l'écran pour regarder l'intégralité du contenu, mais plutôt à poursuivre notre déplacement. À l'image, le visage concentré et filmé en gros plan d'une femme, absorbée par son action, est accompagné par un son hors champ de piano, de flûtes, d'orchestre distordu et altéré. Il s'agit bien du concerto de Ravel mais il semble déformé, comme

[312] La France et l'Allemagne avaient symboliquement décidé, lors de cette biennale, d'échanger leurs pavillons. Anri Sala représentait ainsi la France dans le pavillon Allemand.

retravaillé. Que fait cette femme ? Pour ceux qui l'auront reconnu, la DJ Chloé de Nova est en train, sans doute, de mixer le concerto. Pour ceux qui ne la connaissent pas, la possibilité qu'elle soit pianiste est envisageable puisque c'est avant tout le son du piano que nous entendons dans l'espace, quand bien même cette sonorité de l'instrument paraît trouble et qu'à certains moments, le geste par lequel elle remet ses cheveux derrière l'oreille fragilise l'hypothèse d'une exécution au piano.

Dans la seconde salle, salle principale de l'œuvre *Ravel Ravel* (Figure 56), deux écrans placés l'un au-dessus de l'autre et légèrement décalés projettent en simultanée deux versions du concerto interprétées par deux pianistes : Louis Lortie d'un côté et Jean-Effam Bavouzet de l'autre, accompagnés chacun dans leur interprétation par l'Orchestre National de France. L'espace de projection est une chambre anéchoïque ayant pour particularité de couper tout écho sonore. Les deux versions du concerto se mêlent et s'emmêlent dans une confusion précise, car l'absence d'écho concentre toute l'attention auditive sur chacune des interprétations. C'est dans ce sens que Sala joue avec ce titre entre le nom du compositeur et le verbe anglais *To ravel*, qui signifie emmêler. Les versions s'enchevêtrent sans se mélanger, elles se chevauchent, se rapprochent puis se fuient, à l'image des mains filmées en gros plan dansant sur les claviers qui, tantôt se rapprochent et semblent fusionner et tantôt se disjoignent, chacune concentrée sur son exécution et l'enchaînement souvent technique des notes à effectuer d'une seule main.

Enfin, dans la dernière salle, deuxième volet de *Unravel*, un écran situé à l'angle du mur projette, sur fond sonore identique à celui de la première salle, deux mains en gros plan, jouant sur des platines. Chaque pression semble modifier le son perçu. Dans cette dernière salle, qui se présente d'une certaine manière comme la « résolution » de l'énigme de l'altération sonore, le travail de la DJ sur les deux versions ne laisse pas de doute. C'est elle qui travaille à démêler – *to unravel* – les deux interprétations de la salle principale. Elle tente de les unifier et, tant que faire se peut, de les faire fusionner. Le plan change et on perçoit à ce moment non plus les mains mais la silhouette entière de Chloé dans un plan la situant à présent dans l'espace (Figure 55bis). Le son devient alors descriptible, il est recontextualisé par le plan large qui en révèle la source : il s'agit du travail de mixage sonore de la DJ qui résonne dans une salle vide, celle du pavillon Allemand avant qu'il ne devienne l'installation dans laquelle nous nous trouvons.

Cette œuvre d'Anri Sala, à la fois déstabilisante et onirique, offre au spectateur une expérience troublante d'altération du réel à travers un travail sur le son et l'acoustique ; éléments propres et chers à l'artiste. L'espace et le temps font l'objet d'une remise en question, d'une négation et d'une redéfinition. Son, espace et temps se mêlent dans l'installation, dans l'esprit du spectateur tout comme dans le travail de l'artiste qui interroge la place et les fonctions du temps dans l'espace. C'est par le

son que Sala recompose les temporalités de l'espace, par lui qu'il confronte la réalité à l'espace tantôt réel du pavillon, tantôt virtuel d'un « entre-deux », et qu'il réalise l'empreinte sonore de la monumentalité historique du pavillon.

Tout d'abord, soulignons que l'installation d'Anri Sala a la particularité de s'étendre sur trois espaces mi-clos qui nécessitent ainsi que le spectateur entre et sorte de chaque espace, en repassant par le couloir de présentation, pour découvrir l'intégralité de l'installation. Malgré cela, l'ensemble de ces trois espaces est contenu dans un titre paradoxalement unique et fragmentable. Le titre fait en effet référence à la répétition et à la progression : *Ravel ravel* est à la fois un bégaiement et, dans la signification, une intensification de l'action d'emmêler. *Unravel* est une résolution en forme de négation : il s'agit de défaire, de démêler. Le titre en lui-même comprend ainsi une tension temporelle entre la progression linéaire (d'emmêler à démêler) et le recommencement (démêler pour emmêler à nouveau) : le déséquilibre tripartite du titre accentue ainsi le mouvement répété de l'emmêlement. De même, dans les salles, la question de la progression ou de la répétition s'inscrit dans des formes temporelles propres. La première et la troisième salle présentent une identité visuelle et sonore similaires. Tout du moins, le traitement du son est le même, la personne filmée également, seuls les plans permettent de les distinguer (gros plan dans le premier espace avec un hors champs de la source sonore et plan large dans le deuxième qui permet l'identification de cette source). Ce faisant, nous comprenons que ces deux espaces latéraux renvoient à un espace-temps sonore et visuel similaire (le temps de travail de la DJ dans l'espace du pavillon), ce qui crée un effet de boucle et de simultanéité, tandis qu'ils se découvrent dans la succession puisque nous avons, entre-temps, fait l'expérience de la seconde salle qui n'est autre que le « matériau brut » (les deux versions simultanées) à partir duquel se forme les doubles espaces latéraux du démêlage *Unravel.*

D'ores et déjà plusieurs temporalités intriquées sont à observer :

- Le présent correspondant, de façon littérale à la présence du spectateur en mouvement, lequel doit connecter les espaces en se déplaçant (entrer, sortir d'une salle à l'autre).

-La durée objective de la vidéo dans chacune des salles qui correspond au temps qu'un spectateur peut s'apprêter à passer devant l'écran. Dans les faits, rien n'oblige un spectateur à respecter cette durée qui devient dès lors dépendante de sa volonté, de son intérêt ou de sa disponibilité (la durée de la vidéo varie alors en fonction du temps effectif passé devant).

-La temporalité propre à l'œuvre, c'est-à-dire le jeu des temporalités internes à l'œuvre à la fois dans sa disposition spatiale et dans le sujet de la vidéo, qui redouble les enjeux temporels en s'appuyant sur l'art, lui aussi temporel, de la musique.

Si la mobilité du spectateur est ce qui permet d'unifier physiquement les différents espaces en les connectant, nous pouvons articuler cette liaison physique avec l'unité d'une identité musicale présente tout du long, bien que sous des modalités diverses. L'œuvre est un travail autour d'une seule et même musique : les sonorités nous deviennent donc familières, même inconsciemment. Nous savons que nous ne vivons pas trois expériences distinctes, mais que ces trois espaces convergent vers l'unité d'une seule et même expérience. Cette installation d'Anri Sala forme un tout temporel cohérent qui dévoile ses complexités et ses tensions internes par le seul fait que le spectateur, physiquement limité par la partialité de sa découverte *au fur et à mesure*, ne peut découvrir que successivement des parties qu'il doit, lui-même, synthétiser et monter ensemble. L'organisation de l'analyse d'une telle œuvre s'annonce fragile car elle fonctionne également, pour les besoins d'une narration, dans une progression linéaire qui va à l'encontre de l'entremêlement et de l'intrication simultanée des espaces et des temporalités. Nous tenterons de procéder par ordre d'évidence dans la progression et la conceptualisation des temporalités intriquées.

Deux lieux concrets sont initialement identifiables : celui du pavillon Allemand de la Biennale dans lequel on se trouve et dans lequel a travaillé la DJ avant l'exposition, et celui de la salle de Radio France où sont enregistrés tour à tour les pianistes. Ce deuxième espace ne nous est cependant jamais montré puisque les plans sont resserrés au niveau du clavier, il est logiquement déduit en tant que lieu dans lequel jouent les musiciens à l'écran au moment de leurs enregistrements. S'il n'y a donc que deux lieux concrets, il y a toutefois quatre temporalités distinctes : 1) le présent de notre présence dans le pavillon, 2) le passé de ce même pavillon vide, correspondant au moment où DJ Chloé y a mené son travail de synchronisation sonore, 3) le passé du live de Louis Lortie et 4) celui du live de Bavouzet. Les deux salles latérales (*Unravel*) du pavillon partagent le même espace-temps : celui de la DJ travaillant sur ses platines. Au moment de notre expérience, nous partageons le même espace que celui présenté dans la vidéo (l'espace du pavillon) mais nous ne partageons pas le même temps (nous sommes au temps 1 et la vidéo est au temps 2). Nous sommes présents dans l'espace d'une action qui s'est déroulée dans le passé. A l'inverse, dans la salle du milieu (*Ravel Ravel*), nous sommes dans un espace qui contient deux temporalités distinctes (3 et 4) en plus de notre propre présence (1), mais les espaces de l'image et du pavillon diffèrent. A tour de rôle, l'espace de l'enregistrement du *live* a vu se succéder deux interprétations du même concerto par deux pianistes différents. La différence du lieu n'est pas centrale dans notre expérience car, nous l'avons dit, le cadrage en gros plan ne permet pas d'identifier un lieu précis, l'accent étant mis sur le dialogue et la superposition des mains actives ou passives des pianistes. En revanche, c'est la superposition virtuelle des espace-temps qui est significative. En effet, notre espace-temps en tant que spectateur (au présent dans le pavillon)

ne correspond pas à l'espace-temps des vidéos mais, de surcroît, chacune d'elle partage le même espace mais non le même temps (l'une a été enregistrée après l'autre). Or, puisque nous les voyons ensemble, au présent, et dans le pavillon, nous sommes confrontés à deux espace-temps différents : la distinction temporelle d'un espace partagé ne s'applique que si l'on se projette virtuellement dans le lieu d'enregistrement.

La relation que nous entretenons à l'enregistrement musical est lui-même décalé et entremêlé car les deux enregistrements en *live* de la salle centrale sont coupés de leur moment d'exécution réelle pour devenir une matière sonore retravaillée par Chloé. Cela signifie qu'à défaut d'être devant les véritables pianistes au moment du concert[313], nous avons néanmoins devant nous une première source sonore du concerto : son exécution enregistrée. Or, cette première source sonore du concerto est ensuite altérée car elle est coupée de son espace réel (le lieu d'enregistrement) pour être rediffusée dans un autre espace, celui du pavillon vide, avant d'y être enregistrée sous une modalité nouvelle et retravaillée. L'œuvre musicale exécutée deux fois par deux concertistes (temps 3 et 4) devient *une* matière sonore travaillée par une DJ (au temps 2) avant de devenir le fond sonore étrange et inédit de notre propre espace (temps 1). Nous parlons d'un « fond sonore étrange et inédit » dans la mesure où il est impossible d'identifier le contenu précis du son diffusé dans les espaces latéraux. Or, cette première source sonore du concerto est ensuite altérée car elle est coupée de son espace réel (le lieu d'enregistrement) pour être rediffusée dans un autre espace, celui du pavillon vide, avant d'y être enregistrée sous une modalité nouvelle et retravaillée. L'œuvre musicale exécutée deux fois par deux concertistes devient *une* matière sonore travaillée par une DJ avant de devenir l'atmosphère sonore unique de notre propre espace car nous sommes incapables d'appréhender le son des salles latérales comme deux interprétations distinctes et emmêlées. Deux entités sonores indépendantes sont ainsi réunifiées par l'enregistrement du moment de leur remixage dans un lieu particulier et cet enregistrement correspond à une nouvelle entité sonore à part entière.

Soulignons également l'importance de l'acoustique dans la perception du son qui favorise un aspect immersif semblant exagéré si l'on se fie uniquement aux images et à une description visuelle du dispositif de l'installation. Dans la première salle, l'acoustique est des plus particulières. Comme nous l'avons décrit, il s'agit en réalité du travail de mixage réalisé par la DJ dans l'espace entièrement vide du pavillon. Cependant, cette origine du son n'est comprise qu'en dernière partie, d'où également

[313] Nous pourrions redoubler notre analyse en y intégrant la révision de cette œuvre faite à l'occasion de l'exposition d'Anri Sala à la Bourse du Commerce en janvier 2023 mais cette première installation nous prendra déjà un certain temps pour être déployée dans toutes ses richesses et ses complexités temporelles.

l'importance d'évoquer une séparation des espaces qui, les uns après les autres, participent à la « compréhension » de l'œuvre et à la compréhension visuelle du son, puisque c'est dans la dernière salle que nous voyons la DJ travailler sur ses platines dans l'espace vide. En feignant d'ignorer la composition exacte du son, nous décririons spontanément l'acoustique découverte dans le premier espace de l'installation comme « onirique » ou « aquatique ». Dorénavant, la référence à l'acoustique « onirique » désignera pour nous la perception sonore de *Unravel*. Dans cette acoustique, les notes ne sont pas clairement perceptibles ; elles semblent avoir quelque chose de coulant, liées les unes aux autres, parfois en superposition, presque en fusion (effet causé en réalité par l'écho). Certaines fois le son ralentit puis repart dans un flou labile (expliqué en réalité par la pression du doigt sur la platine). L'acoustique nous plonge dans une impression d'être parallèle à la réalité, d'en être coupés. Elle ramène à une forme d'intériorité et nous enferme (car nous sommes dans une salle obscure) dans un espace clos hors du temps réel. Peter Szendy, dans un article intitulé « Manutensions, ou les mains tendues d'Anri Sala » écrit à ce sujet :

> Autrement dit, avec *Unravel*, avec cette désintrication remixée, on assiste au spectacle fascinant de la manufacture de la présence du présent, à la maintenance du grand maintenant qui fait que la musique *tient*, tout en étant sans cesse suspendue au bord de la rupture[314] .

L'impossibilité de *saisir* le son, que ce soit sa source ou son contenu, renvoie non seulement à la possibilité toujours présente de la rupture dans la musique elle-même, mais induit également la conscience d'un moment présent (maintenant) inhabituel dans l'écoute musicale proprement dite, où le plaisir réside en partie aussi dans la projection[315]. Ici, le son semble constamment étiré, retiré en lui-même et non relié aux autres pour former de la musique. Nous comprenons plus tard, dans le deuxième volet de *Unravel*, que cet effet est dû à l'attention spécifique (et peu habituelle pour un auditeur) de la DJ sur le traitement sonore puisque son action consiste à réajuster les deux versions de manière technique et non musicale et interprétative. C'est donc une conscience du son dans la longueur temporelle millimétrée de la note qui provoque, dans notre écoute, un effet de négation de l'accomplissement musical du son dans un enchaînement de notes. Nous vivons l'enchaînement des notes dans la conscience ignorée d'un réajustement technique.

---

[314] Peter Szendy, « Manutensions ou les mains tendues d'Anri Sala », *Anri Sala. Ravel Ravel* Unravel, Paris, Manuella Éditions, Institut français, Centre national des arts plastiques, 2013, p.101.

[315] A distinguer de la projection vidéo, nous faisons référence à la projection comme acte de « placer devant » mentalement, par le biais de l'imagination.

D'une certaine manière, on pourrait concéder que la musique « se déploie dans un espace imaginaire néantisant le réel[316] ». C'est ce que défend Sophie-Isabelle Dufour, s'appuyant sur Sartre, pour définir une des caractéristiques de l'art vidéo : « Il y a bien fuite du réel dans l'image vidéo, et cette fuite se conjugue à la fluidité de la matière électronique[317]. ». Sans préciser davantage le concept sartrien ni les enjeux spécifiques au médium de la vidéo, il nous semble que l'expérience vécue dans cette installation interroge les mondes du réel et de l'imaginaire, non seulement par la vidéo elle-même, mais plus encore par la manière dont le son pénètre organiquement notre corps pour teinter affectivement la perception. Ce rapport altéré au réel est, d'une autre manière, présent dans la seconde salle également qui offre, dans une fascinante cacophonie, une version du concerto improbable et irréelle. La juxtaposition des versions crée une véritable confusion : l'effet provoqué par le redoublement des versions est semblable à un souvenir déformé que nous pourrions avoir d'une musique, ou à une perception sonore dans un état de semi-conscience dans lequel notre réel est altéré et nos capacités perceptives amoindries, moins claires.

Un élément de l'acoustique est, dans cette perspective, particulièrement travaillé chez Sala : l'écho. Dès la première salle, l'écho, que nous ne parvenons pas à saisir ni à situer, puisque la salle ne possède pas de réverbération et que l'écran projette le visage en gros plan de Chloé absorbée dans une tâche invisible, se révèle être *le* détail manquant pour comprendre et décrire cette acoustique particulière, onirique. L'acoustique peut à juste titre être placée du côté du rêve ou de l'imaginaire puisque le réel ne permet pas de laisser place à cet écho dans l'espace. Cet écho engendre une atmosphère particulière en teintant l'apparition du son, comme si les notes émergeaient d'un magma indistinct. Puisque nous ne sommes pas en mesure de le restituer comme un écho, il est entendu et appréhendé comme une texture sonore à part entière plutôt que dans sa qualité de résonnance.

En entrant dans la seconde salle, cette question de l'écho et le trouble qu'il provoque dans notre rapport au réel se précise puisque nous faisons cette fois l'expérience d'un écho que l'on pourrait qualifier de « temporel ». La seule notion d'espace présente est « l'espace qui se crée entre chaque main et son double[318] » explique Peter Szendy. Dans cette optique, l'écho est purement temporel puisqu'il est celui de l'espace entre deux *tempi*. Il ne s'agit pas d'un écho tel que nous avons l'habitude de l'entendre mais d'un écho « investi » et« rempli », plus que d'une résonnance vide. C'est dans la répétition subtile d'une course au temps qu'émerge l'écho. Il est pure identité, présence du corps du pianiste et de son interprétation. Anri Sala confie lui-même, lors d'une interview télévisée pour la

[316] Sophie-Isabelle Dufour, *L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola,* Archibooks, Paris, 2008, p.120-121.
[317] *Ibid*., p.119.
[318] Peter Szendy, « Manutentions, ou les mains tendus d'Anri Sala », *op.cit.,* p.97.

Biennale, son intérêt pour l'expérience d'un « faux écho », dans la mesure où la salle semi-anéchoïque ne laisse aucune possibilité de résonance.

Dans la troisième salle enfin, l'écho redevient spatial mais dans l'espace paradoxal de la vidéo. Il est donc à la fois spatial mais à nouveau artificiel puisqu'il n'est pas l'écho naturel de notre perception du son mais un écho faisant partie intégrante de la transmission sonore dans l'espace d'exposition, il est capturé dans la bande son. On comprend que cette acoustique particulière correspondait à la résonance dans le pavillon de la musique travaillée par la DJ. Pour autant, Anri Sala, qui a enregistré cette acoustique du pavillon vide, la retransmet à présent dans ce même pavillon feutré et séparé en trois espaces. Notre compréhension de l'écoute n'est donc qu'à moitié satisfaite par l'image vidéo qui délivre bel et bien la vision de l'espace vide de résonance dans lequel se propage l'écho (de résonance donc) mais sur fond d'un son enregistré dans ce même espace vide avant la biennale, projeté dans l'espace de notre expérience présente (l'écho de résonnance appartient au temps 2 du pavillon vide et est diffusé au temps 1 de l'installation répartie en trois espaces).

Pour préciser davantage cette expérience d'altération du réel nous pourrions à présent analyser le rapport d'altération dans des descriptions et des formations temporelles. Sommes-nous dans le dédoublement du réel ? dans son redoublement ? ou encore dans une répétition altérée qui le déplace dans l'imaginaire ? Dans le dédoublement, il y aurait un même temps, un présent redoublé. Dans le redoublement il y aurait une répétition non pas simultanée mais successive et dans le troisième cas, nous serions alors dans un temps semblable mais hors-temps (c'est-à-dire : en dehors de notre compréhension du temps dans la réalité). Cette distinction, claire en apparence, est pourtant loin d'être évidente dans cette installation, du fait de cette tension omniprésente entre notre espace-temps réel de spectateur d'un côté et l'espace-temps de la vidéo et du son de l'autre, lesquels par ailleurs entrent eux-mêmes en confrontation. Nous pourrions nous appuyer sur Deleuze et sa théorie de *L'image-cristal*, en ne s'inspirant que de l'extrait suivant, l'ensemble de la théorie exposée dans l'ouvrage étant trop éloigné de notre sujet et de nos préoccupations. Il écrit ainsi :

> Les deux modes d'existence se réunissent maintenant dans un circuit où le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables. C'est là qu'on parlera le plus précisément de l'image-cristal : la

> coalescence d'une image actuelle et de *son* image virtuelle, l'indiscernabilité des deux images distinctes[319].

L'intérêt de cette citation de Deleuze réside dans la réunion, la fusion de plusieurs réalités, notamment de l'actuel et du virtuel, donc, du réel et de l'imaginaire. Ces propos pourraient éclairer la seconde salle de notre installation. Une version serait une « image actuelle » et l'autre serait « *son* image virtuelle ». D'une certaine manière, cette idée pourrait signifier qu'une version est bien réelle et présente et que l'autre est sa négation du réelle, sa version virtuelle (elle serait donc sa répétition altérée). Mais cette même idée pourrait également faire appel à l'image réelle actuelle et son redoublement, donc sa virtualité. Il y aurait alors un présent réel et son présent virtuel. Deleuze à propos de Robbe-Grillet utilise d'ailleurs le terme de simultanéité, énonçant que, chez l'écrivain, « il n'y a jamais (…) de succession des présents qui passent mais simultanéité d'un présent de passé, d'un présent de présent, d'un présent de futur, qui rendent le temps terrible, inexplicable[320]». Dans cette seconde salle mêlant, dans un intervalle de temps et d'espace minime, les deux interprétations des pianistes, nous pourrions témoins de cette simultanéité, de ce dédoublement et le considérer comme deux présents simultanés. Pourtant, si ces présents sont bien simultanés eu égard aux espaces-temps des pianistes eux-mêmes, cette conception abolirait notre propre espace-temps dans lequel la temporalité serait plutôt de l'ordre du « redoublement ». « *Ravel Ravel*, cette installation dont le titre, déjà, donne à entendre l'écart ou la différence qui se creuse dans le redoublement[321]» écrit ainsi Szendy. La disposition des écrans semble donner raison à l'idée du décalage, du redoublement qui n'est pas dédoublement puisqu'il y a, de surcroît, la différence perçue à partir du réel de notre perception. Les écrans légèrement décalés suggèrent d'appréhender non seulement une superposition mais une superposition différée dans le temps, allant à l'encontre de la chronologie et de la modalité habituelle de l'acte de lecture (de haut en bas et de gauche à droite) : l'écran du haut est plus à droite tandis que l'écran du bas est plus à gauche. Les temporalités propres des versions confrontent notre appréhension intuitive, mais aussi culturelle du temps. Comme nous l'avons observé, l'idée d'une simultanéité de présents n'est envisageable que dans la sphère des deux *live* en cours, abstraction faite du sujet et de la temporalité qu'il incarne dans son propre espace présent. Toutefois, du point de vue de notre perception, cette simultanéité de l'œuvre n'en est pas tout à fait une. En effet, ce décalage d'écrans, qui suggère une différence dans le temps, pourrait également signifier que nous sommes, du point de vue de notre position, témoins d'un concerto qui se déroule entre futur et passé. Un pianiste serait ainsi toujours en train de jouer ce qui a déjà été joué avant lui, l'autre serait quant à lui toujours

---

[319] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps [1985]*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2012, p.166.
[320] *Ibid*., p.133.
[321] Peter Szendy, *op.cit.*, p.97.

en avance. L'un serait toujours dans le futur et l'autre, dans le passé. En ce sens, le présent ne serait que le présent de cet écart temporel qui n'est perçu *que* par nous car nous sommes dans la situation où nous vivons cette superposition, où nous percevons cette double interprétation. Le présent serait le temps de cette expérience troublante, de ce mélange étrange et onirique des sonorités redoublées. Dans le tumulte de cette cacophonie, les deux versions se trouvent chacune dans le présent de leur interprétation respective. Toutefois, au sein de cette superposition, elles demeurent à la fois un passé et un futur cherchant à converger vers un présent commun.

L'expérience du temps dans cette installation s'avère particulièrement subtile et complexe, nous l'avons vu. L'atmosphère d'irréalité apparu avec l'acoustique onirique *d'Unravel* où la musicalité est en latence dans une forme virtuelle, déplace le spectateur dans un espace-temps sans repères, ni spatiaux ni temporels, tandis qu'il se retrouve directement confronté au présent de cette expérience d'irréalité concrète naissant, dans la seconde salle, de la superposition du futur et du passé. Dans cette perspective, nous pourrions dire qu'Anri Sala ne travaille pas véritablement à faire de cette expérience une expérience du temps présent, dans la conscience de sa durée, comme ça a pu être le cas dans un certain nombre de ses anciennes vidéos filmées en temps réel et en plan fixe (telle que *Time after Time* dans laquelle un cheval, dans l'obscurité de la nuit est filmé de longues minutes en plan fixe, éclairé à la seule lueur des phares qui, le surprenant, le font sortir quelques secondes de son immobilité). L'immersion dans un espace d'incohérences et de troubles des temporalités vécues (temps diffus et impalpable de l'acoustique onirique, redoublement du temps, présent du déplacement dans l'espace) serait plus à même de rendre compte des enjeux temporels d'une telle œuvre.

Cette question du temps multiple et, plus particulièrement, comme nous l'avons évoqué pour la deuxième salle, d'une dialectique du temps, permet d'introduire la notion à la fois concrète et abstraite d' « entre-deux ». L'entre-deux peut signifier concrètement dans ce travail, selon les termes de l'artiste : « un espace « autre », un espace « entre » qui surgit entre les deux performances et réside dans l'intervalle entre leurs tempos respectifs[322]». Mais, l'entre-deux, en un sens plus large et abstrait, illustre également les nombreux rapports dichotomiques, et accentue l'idée de ce qui est « en devenir », de ce qui *est* par rapport à ce qui *n'est pas*, de ce qui est présent par rapport à ce qui est absent, de ce qui est en mouvement par rapport à ce qui est immobile. En même temps, il maintient également l'idée du mouvement constant, de ce qui est « en puissance », aspirant à être et n'étant pas encore. L'acoustique désignée comme onirique peut être interprétée, dans ces circonstances, comme

[322] Anri Sala, ouverture de l'ouvrage de documentation de l'œuvre *Ravel Ravel Unravel*, *op.cit.*, p.6.

la sonorité de ce qui n'est pas encore, de ce qui n'est pas effectif, qui est interne, par opposition à ce qui est externe, clair, lucide et évident. Le son lui-même est en « devenir d'unification » peut-on dire, car ce que l'on entend, c'est la tentative, effectuée par la DJ, d'unifier les versions dans leurs différences. Ce son particulier est éclairé par un entre-deux de la séparation et de l'unité d'espace-temps. L'entre-deux est également symbolique de la position-même de la DJ qui « a une sensibilité aiguë du temps » et essaye d'« annihiler l'écart de temps qu'il y a dans *Ravel Ravel*[323]», en jouant sur le « décalage » et le « recalage ».

Le son est proche, à la fois intime et intérieur et pourtant insaisissable. Le temps est, de façon perpétuelle, insaisissable et fuyant : le réel est mis entre parenthèses et le présent n'est jamais dans la plénitude de son moment éphémère. Les temps se contredisent et dessinent en creux une réflexion sur une temporalité plus existentielle, qui n'est pas simplement notre expérience « ici et maintenant » de l'installation, mais un temps symbolique, relié à l'histoire, une « conscience de la contemporanéité du présent avec le passé qu'il a été.[324]» explique Christine Macel, commissaire de l'exposition. En conséquence, il y a bien chez Sala cette sorte d'« image-cristal » dont parlait Deleuze, une image réelle et son image virtuelle. Mais cette « image-cristal » serait ici une contraction du présent avec le passé qu'il a été, les deux étant rendus indiscernables, entièrement liés. C'est une « trace » du passé qui altère le présent, le tire vers la négation de son rapport au réel. Cette trace du passé est également celle qui réside dans la mémoire « pratiquement inséparable de la perception » nous dit Bergson et qui « intercale le passé dans le présent[325]». Notre perception serait imprégnée du passé et l'œuvre de Sala, dont l'acoustique ne fait qu'accentuer cette rencontre effective des temporalités dans sa matière-même, nous invite à y éprouver la mémoire. Car, pour l'artiste, « c'est la mémoire qui est le fondement du temps[326]». N'oublions pas qu'une telle œuvre ne peut être unifiée qu'en étant tenue par la mémoire elle-même. Nous reviendrons sur cette importance de la mémoire dans l'unification de l'installation dans notre troisième partie.

La mémoire, cependant, n'est pas uniquement mémoire individuelle à l'œuvre physiologiquement. L'expérience individuelle du temps, de la perte des repères, devient dépassement dans la durée, réflexion sur le passé, le présent et le futur, mémoire de l'histoire elle-même. Le sentiment physique d'immersion trouve alors son sens existentiel dans l'éternel écoulement de la durée

---

[323] Anri Sala, interviewé par Eric Loret, *Next Libération*, Venise, 2 juin 2013. En ligne : https://www.liberation.fr/arts/2013/06/02/j-ouvre-une-possibilite-d-experience_907665/
[324] Christine Macel, *Le temps pris*, Monografik Editions, Paris, 2008, p.133.
[325] Henri Bergson, *Matière et mémoire [1896]*, GF Flammarion, Paris, 2012, p.114.
[326] Christine Macel, *Le temps pris, op.cit.*, p.133.

historique duquel nous ne sommes qu'infime présence. L'aspect « monumental » de l'œuvre n'est plus uniquement physique, du moins, étendue visible dans l'espace, mais se retrouve dans le son. En effet, en enregistrant le travail du son et sa résonance dans l'espace du pavillon Allemand, dans lequel nous assisterons à l'exposition par la suite, Sala trouve un moyen de garder dans le son « l'empreinte acoustique du bâtiment » qui permet d'en mesurer l'espace. L'œuvre, par conséquent, écrit Christine Macel, « intègre définitivement les caractéristiques de l'espace du pavillon Allemand quel que soit l'endroit où elle sera remontée[327]». Ce geste d'empreinte de l'espace du bâtiment capturé dans le son est une manière ingénieuse et éminemment poétique de penser l'histoire de ce pavillon lui-même et de faire « du cadre historique une "caisse de résonance" où chacun vient puiser sa propre lecture et rebondir avec sa subjectivité[328]». Plus encore que l'histoire contenue dans la monumentalité d'une architecture qui perdure, la recomposition du son unit l'architecture du pavillon Allemand à l'histoire de l'art français, d'un des plus grands compositeurs, et de son concerto écrit pour un pianiste, amputé pendant la guerre qui opposa ces deux pays dans les conditions innommables que l'on connaît. L'installation d'Anri Sala est une œuvre fascinante dans ses intrications et ses complexités qui offre une expérience troublante de confrontation, d'abord physique, avec des espaces infranchissables et pourtant intimement reliés. Sala s'intéresse donc non seulement à faire vivre une expérience en favorisant une perte des repères par un travail sur le son mais il souhaite faire vivre cette expérience de manière intime et organique, à travers les sens et dans la mémoire. Une mémoire non seulement individuelle mais également collective : une pensée du temps qui s'ouvre vers la durée infinie de l'histoire, inscrite dans l'empreinte sonore des échos du concerto recomposé.

Nous avons choisi d'introduire les temporalités de l'installation à partir d'une œuvre particulièrement révélatrice d'enjeux temporels multiples : temporalité musicale frustrée, durée de la vidéo, temps incompressible d'une découverte physique progressive, mémoire à l'œuvre, présence au présent, présence au passé, futur du passé, etc. Cela étant dit, cette analyse d'une altération du réel par le prisme des temporalités paraît pouvoir fonctionner avec n'importe quelle installation. L'espace dit « réel » du spectateur n'est d'abord réel qu'en ce qu'il est vécu dans un sentiment fondamental de présence à l'espace. Par suite, ce sentiment de présence sera constamment tissé avec les temporalités multiples ; qu'il s'agisse d'objets qui font référence à un temps passé (présence d'objets datés) ou à un ailleurs (objets de diverses cultures), d'objets qui font référence à des lieux du quotidien (objets

[327] Christine Macel, contribution à l'ouvrage documentaire *Ravel Ravel Unravel*, *op.cit.*, p.18.
[328] *Ibid.,* p.10.

extraits de l'environnement quotidien), de dispositifs qui intensifient une conscience du présent en dehors du lieu de l'installation elle-même (comme le bras mécanique *Danny* de Parreno qui, sporadiquement et aléatoirement, diffuse en live les sons captés dans la rue devant le lieu d'exposition), ou de matériaux qui imposent une attention au présent de l'espace lui-même (comme l'acier brut et lisse chez Serra), l'installation, et plus précisément son expérience, s'appréhende véritablement comme un tissu d'espace(s) et de temps.

Illustrations :

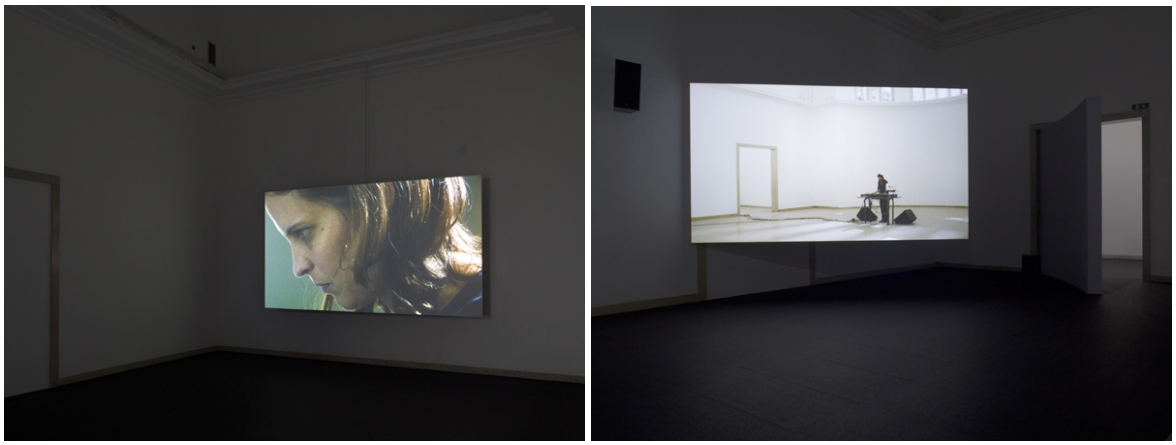


Figure 55 et 55 bis : Anri Sala, *Ravel Ravel Unravel*, 2013, Biennale de Venise, *Unravel* (premier et deuxième volet), vues de l'exposition, ©Marc Domage

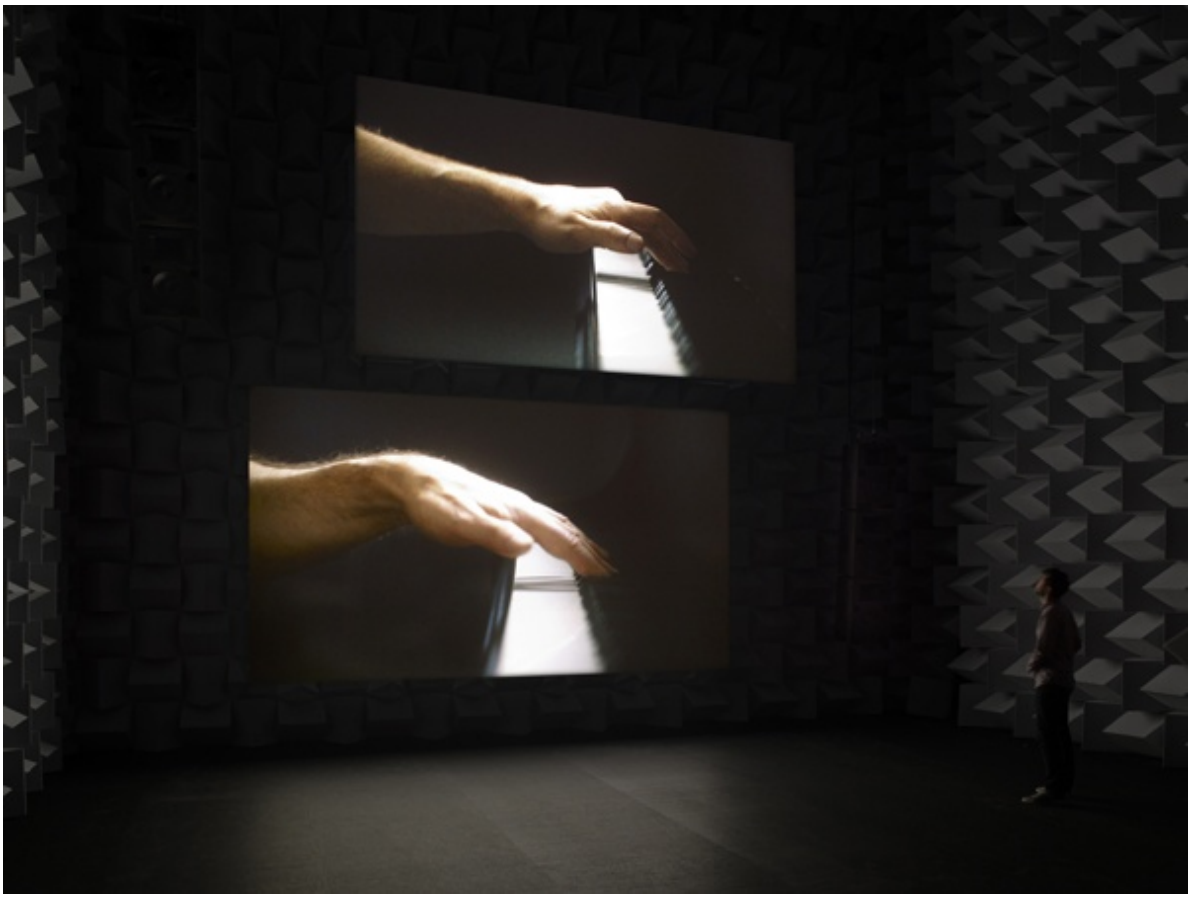


Figure 56 : Anri Sala, *Ravel Ravel Unravel*, 2013, Biennale de Venise, *Ravel Ravel*, vue de l'exposition, ©Marc Domage

B) Hétérotopies

On doit à Michel Foucault l'introduction de la notion d'hétérotopie dans le champ de la pensée philosophique. L'application de cette notion à l'art est probablement moins répandue dans les arts visuels que dans le champ de l'architecture, bien que plusieurs extensions de cette notion se montrent fécondes pour éclairer les enjeux artistiques de l'espace, fortement valorisé dans les pratiques actuelles. Dans l'introduction de sa conférence sur l'hétérotopie donnée au Cercle d'études architecturales[329], Foucault évoque le rapport des sociétés du XX° siècle à l'espace en énonçant l'idée que la caractéristique de la relation que l'homme entretient à celui-ci réside dans la question de l'emplacement. Qu'il s'agisse de la place qu'on occupe en tant qu'individu ou de la place qu'occupent les choses dans notre environnement, le terme d'emplacement témoigne d'un rapport inscrit dans la double modalité de l'espace et du temps. Ainsi, l'emplacement peut aussi bien être celui d'un passage furtif (la rue) que celui d'une halte provisoire (café, cinéma). Il peut également être « de repos, fermé ou à demi-fermé[330] » (chambre, lit, maison). Foucault précise son intérêt pour la notion d'emplacement en se concentrant sur des lieux particuliers, qu'il qualifie comme étant « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent[331] ». Ces lieux, ce sont les hétérotopies.

Sur les six principes développés par Foucault pour construire sa pensée d'une « hétérotopologie [332]», nous en présenterons trois, pertinents pour continuer et étendre notre réflexion sur l'espace-/temps. Nous mentionnerons, dans un premier temps, les principes retenus, avant de les analyser dans un second temps. Tout d'abord, intéressons-nous au troisième principe qui permet à Foucault de souligner la qualité spatiale hétérogène propre à l'hétérotopie :

> L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de

[329] « Des espaces autres », conférence prononcée par Foucault au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967. Foucault n'autorisa la publication de ce texte qu'en 1984. On le retrouve dans le recueil posthume *Dits et écrits volume II : 1976-1988,* édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Quarto Gallimard, version en deux tomes de 2001 révisée en 2017.
[330] *Ibid.,* p.1574.
[331] *Ibid.*
[332] *Ibid.,* p.1575.

> laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions[333].

Retenons de ce principe l'idée d'une juxtaposition d'espaces ou d'emplacements divers et incompatibles tenus ensembles en un seul lieu considéré comme « réel ». Ensuite, dans le quatrième principe, il vient tisser la question de l'hétérogénéité à l'espace et au temps :

> Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ; on voit par-là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer[334].

Si les hétérochronies peuvent être comprises comme des ruptures temporelles qui ont lieu lors d'une rencontre entre des temporalités de natures différentes ou contradictoires (le flux temporel bien souvent inconscient du vivant, la mort comme rapport symbolique du temps et de son angoisse existentielle), il existe également des lieux que Foucault appelle les hétérotopies du temps. Parmi ces lieux, on retrouve les musées ou les bibliothèques, lieux dans lesquels « le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même [335]». Face à ces hétérotopies « éternitaires », lieux hors temps qui contiennent tous les temps accumulés[336] on trouve des hétérotopies « chroniques[337] » qui se vivent sur le mode de la fête, dans une temporalité plus précaire et passagère.

Enfin, dans le cinquième principe (le dernier qui nous intéresse directement), Foucault souligne que « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois les isole et les rend pénétrables[338]. » S'il est parfois difficile d'accéder à un emplacement hétérotopique car c'est un lieu bien souvent de contrainte (prison, asile, …), d'autres lieux sont quant à eux ouverts sans pour autant être accessibles, ils ont l'air « de pures et simples ouvertures » mais « cachent de curieuses exclusions ; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion. ; on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu[339]. »

---

[333] *Ibid*., p.1577.
[334] *Ibid*., p.1578.
[335] *Ibid.*
[336] *Ibid*., p.1578-1579.
[337] *Ibid*., p.1579.
[338] *Ibid*.
[339] *Ibid.*

Nous ne prétendrons pas proposer une articulation rigoureuse entre la notion d'hétérotopie et l'expérience spatio-temporelle des installations. Plus largement et en étendant les réflexions de Foucault à notre objet, en nous en inspirant plus librement, il nous semble que l'hétérotopie peut être pertinente pour rendre compte de l'approche de l'installation sous la modalité de l'espace-/temps. Ainsi, l'installation pensée comme hétérotopie(s) déploie simultanément les qualités temporelles de l'espace, lesquelles renvoient elles-mêmes à des espaces virtuels. Il semble, en ce sens, que ce soit tout d'abord l'hétérochronie comme « découpage du temps », comme rencontre avec un espace qui dispose d'une ou de plusieurs temporalités, qui provoque, chez le spectateur, le travail d'imagination et de projection d'espaces en dehors du lieu où il se trouve. Il y a paradoxalement et nous l'avons montré, une rupture et une continuité des espaces de l'exposition et de l'installation. En tant qu'espace « réel », l'installation s'ancre dans l'appréhension temporelle ou plutôt atemporelle du lieu d'exposition tandis que la rupture s'opère dans ses temporalités internes. Nous parlons de temporalités au pluriel car, comme nous l'avons montré dans l'analyse de l'installation d'Anri Sala, il n'y a jamais qu'une temporalité mais plusieurs qualités temporelles, à la fois internes et externes à l'œuvre qui dépendent à la fois de l'espace virtuel de celle-ci et de l'espace réel du spectateur. Dans l'installation d'Anri Sala, c'est l'espace entre les deux qui contenait véritablement toute la complexité des rencontres entre les différentes temporalités.

Au sens strict, l'hétérotopie apparaît donc comme un *autre* lieu qui ne peut être considéré, dans sa qualité hétérogène (venant d'une *autre origine*), qu'en comparaison à son emplacement. Pour éviter les confusions entre les termes, Foucault fait advenir l'espace hétérotopique à partir du lieu dans lequel se situe le sujet. En cela, l'installation redouble encore ces juxtapositions puisque l'installation se superpose à un lieu d'exposition sans nécessairement le faire disparaître. Elle peut ainsi devenir un nouveau lieu dans lequel se situe le sujet et à partir duquel de nouveaux espaces s'ouvrent au dehors d'elle. Les installations de Pierre Huyghe ou de Philippe Parreno proposent souvent un lieu qui se superpose au lieu réel. Dans *Danny* de Parreno, comme dans la rétrospective de Pierre Huyghe à Beaubourg en 2015, c'est la temporalité spécifique d'un espace court-circuité par de multiples actions sporadiques, imprévisibles et déconcertantes, qui introduit un nouveau lieu à habiter sous cette modalité temporelle. Nous entendons par là que les installations de Parreno et de Huyghe fonctionnent de manière quasi-organique : la présence du vivant chez Huyghe ou de l'intelligence robotique chez Parreno introduisent, au-delà du caractère aléatoire, un principe d'évolution et de transformation constant de l'espace en tant que lieu temporaire d'observation. Il s'agit dès lors de rester à l'intérieur de ces installations un certain temps pour en apprécier la dynamique. Pour autant, à l'intérieur de ce nouveau lieu où l'on peut soi-même évoluer, la sollicitation d'espaces extérieurs est constante. On

retrouve par exemple chez Pierre Huyghe des éléments physiques présents dans des vidéos[340], comme le fameux chien à la patte rose ou la sculpture d'une femme allongée dont la tête est un essaim d'abeilles. Or, l'environnement dans lequel sont ces éléments dans les vidéos n'a rien à voir avec l'espace actuel dans lequel se tient le spectateur : environnement boueux d'un compost naturel contre blancheur immaculée du musée. D'une autre manière, chez Parreno, la diffusion des bruits extérieurs captés par la machine et rediffusés aléatoirement dans l'espace clos de l'installation, ou la transformation spontanée et inattendue de surveillants de salle en performeurs qui se mettent à chanter en chœur, crée également une déconstruction dans la compréhension spontanée des espaces et des rôles. Le spectateur est constamment invité à conjuguer ce qui se présente à lui avec des espaces *autres* qu'ils soient virtuels ou réels. Les installations de Parreno et Huyghe, bien qu'elles possèdent leurs qualités propres, fonctionnent comme des hétérotopies au sens également du cinquième principe d'ouverture et de fermeture : elles offrent une ouverture qui exclut, par la fragmentation qui fait que le lieu de l'installation renvoie à des espaces autres tels que la rue ou la nature, et une fermeture, principe de clôture plus symbolique que spatial dans l'installation, qui coupe le spectateur d'un espace quotidien.

Il serait possible de dire que toute installation est, dans une certaine mesure, une hétérotopie dans le sens où toute installation implique une forme de rupture temporelle et une discontinuité, mais nous réserverions volontiers ce terme non à l'installation *en général* mais à l'appréhension spontanée d'un élément ou des éléments qui la composent. L'hétérotopie, appliquée à l'installation, désigne selon nous une forme d'intertexte : chaque fois que le spectateur est confronté à un élément de l'installation qui le conduit à projeter cet élément dans un autre espace concret, cela souligne la présence d'une hétérotopie, qui selon notre compréhension, correspond à une qualité de l'espace présent renvoyant à un autre espace-temps. L'installation de Kader Attia perçue dans l'espace du Mac Val, évoque son lien avec l'extérieur du lieu qui la contient. Le grillage contenu dans l'installation est un élément qui appartient à un espace-temps et qui a en a été coupé et extirpé (l'espace urbain). Ainsi, l'installation, par le biais de l'élément de la barrière, se présente comme un espace déconnecté de son temps d'action. On perçoit bien la structure dans notre espace présent, mais sa fonctionnalité, sa symbolique, n'opèrent que dans la projection du flux quotidien urbain duquel elle est extirpée. En envisageant certaines installations comme des hétérotopies, il est possible de rendre compte d'un espace concret (un lieu, pour reprendre Foucault) renvoyant pourtant à des espace-temps qui lui sont

[340] Nous faisons principalement référence à la vidéo *Untilted (2011-2012)*

extérieurs. Qu'il s'agisse d'objets présents, de matériaux, de formes, chaque élément présent dans une installation est porteur de marqueurs temporels spécifiques se référant à des espaces particuliers.

C) La question de l'immersion : métaphore sensible ou description physique ? (Installation immersive / espace immersif / sentiment d'immersion et acte d'immersion)

Pour poursuivre notre approche spatio-temporelle de l'installation, précisons à présent un terme très répandu, que nous avons-nous-mêmes utilisé en usant de sa compréhension spontanée, il s'agit de l'immersion. Du point de vue de la problématique déjà développée, l'installation immersive correspond à un espace-temps à part entière. Les moyens mis en place pour couper le spectateur de l'extérieur, qu'il s'agisse de l'environnement muséal ou de l'extérieur du lieu d'exposition, permettent une homogénéisation : l'espace, souvent plongé dans l'obscurité, peut être entièrement redéfini dans la temporalité de la vidéo ou des objets situés dans cette obscurité. Plus l'expérience semble être vécue comme une immersion, plus elle rend compte d'une installation fonctionnant comme un espace-temps spécifique : le spectateur pénètre dans l'œuvre comme s'il pénétrait à l'intérieur d'une peinture, il y découvre ce qui pourrait s'apparenter à un « univers » ou à un « monde » au double sens dégagé par Ricoeur de « quelque chose qui m'entoure, qui peut me submerger, en tout cas, que je ne produis pas, mais où je me trouve[341] » et comme « quelque chose que l'on peut habiter ; qui peut être hospitalier, étrange, hostile[342] ». Cette définition de Ricoeur, appliquée à l'installation immersive, est légitime si on la rapproche de la définition que donne Alain Alberganti de cette pratique spécifique : « L'art de l'installation immersive travaille sur la frontière qui sépare l'art et la vie, l'imaginaire et le réel, l'espace et le temps, l'extériorité et l'intériorité. Il permet une expérience esthétique d'ordre spatial dont la finalité est l'acte d'« habiter » une œuvre d'art.[343] »

L'espace, uni au temps, appartient à un espace-milieu que l'installation dite immersive est la plus à même de produire. Quand l'espace et le temps sont unis, le spectateur vit l'espace dans une situation cohérente et homogène. Pour que l'immersion puisse se faire, qu'un spectateur *entre* dans l'œuvre, il est nécessaire de créer un espace-temps lui permettant ainsi de se situer dans une autre

---

[341] Paul Ricoeur, « L'expérience esthétique », *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay [1995]*, Éditions Fayard / Pluriel, Paris, 2020, p.236.
[342] Paul Ricoeur, « L'expérience esthétique », *op.cit.,* p.262.
[343] Alain Alberganti, *op.cit.*, p.310.

réalité qui se superpose temporellement à son réel tout en le coupant de sa quotidienneté. La règle des trois unités du théâtre, comprenant l'unité de lieu, de temps et d'action, visait à assurer la clarté de la représentation et à faciliter l'immersion du spectateur dans la scène dépeinte – quoi que cet espace théâtral soit, comme nous l'avons dit, un espace où le dispositif est visible et implique tacitement un acte d'immersion de la part du spectateur lui-même. De même, la peinture construite sur les préceptes albertiens de la *storia* impliquent une cohérence et une lisibilité de la scène afin de permettre au spectateur d'en saisir une cohérence spatio-temporelle.

L'unité spatio-temporelle d'une œuvre fonctionne ainsi comme la présentation d'une situation homogène et cohérente dans laquelle le spectateur peut s'immerger. L'espace, fictionnalisé par le temps, acquiert une identité qui s'impose au spectateur. Cela devrait par ailleurs nous questionner au sujet de l'installation, car comme nous l'avons dit, le principe de sa relation à l'espace « réel » du spectateur pourrait contredire la possibilité d'un espace-temps homogène. Par conséquent, il est utile de clarifier la notion d'immersion et d'expliciter ce qu'est précisément une installation immersive dans ce contexte.

Ce qui est désigné par l'appellation « installation immersive » correspond généralement à un type d'installation qui pourrait se rapprocher de l'installation « totale » dont parle Kabakov pour décrire sa pratique de l'installation, dans la mesure où la totalité d'un espace est conçu par l'artiste. Il ne s'agit pas d'un travail d'exposition d'œuvres diverses mais d'une œuvre unique qui s'étend à l'échelle d'une pièce et englobe totalement le spectateur. La distinction entre l'installation immersive et l'environnement artistique pourrait de ce fait paraître confuse, c'est pourquoi il faut soutenir que la notion d'immersion comprend déjà dans sa signification un type d'*expérience* de l'espace et fait donc référence à une *qualité* de celui-ci, quand la notion d'environnement renvoie, de manière plus neutre, à une *quantité* d'espace. L'immersion se réfère littéralement à l'action de plonger dans un liquide. Par extension métaphorique, cela désigne la capacité à « plonger » le spectateur dans un milieu qui diffère de son milieu naturel ou habituel. En effet, le verbe « immerger » est réservé aux espèces non aquatiques, car l'action nécessite un changement de milieu, du passage de l'air à celui de l'eau. Pour correspondre à cette définition, l'installation immersive doit donc plonger le spectateur dans un environnement différent de celui qui lui est naturel. Bien que cette exigence puisse également faire écho à la clôture du lieu institutionnel remarqué précédemment, il faut préciser qu'il s'agit là d'un redoublement. Une installation immersive, au sens strict du terme, se distingue par le fait qu'elle est détachée de l'environnement muséal et de la clôture que ce dernier érige vis-à-vis de l'extérieur. Cela sous-entend que son appréciation esthétique ne dépend pas de cette clôture du lieu institutionnel dédié

à l'art. Une installation immersive fonctionne de manière autonome, sans nécessiter d'adaptation à l'espace environnant. Elle constitue un espace artistique à vivre dans sa totalité.

Notre propos sur les installations immersives sera limité à n'en montrer que la spécificité par rapport aux autres installations et à critiquer par conséquent une trop grande extension de sa qualification. En effet, ce type d'installation est non seulement au cœur de l'ouvrage d'Alain Alberganti qui en propose une analyse approfondie, mais elle est aussi moins pertinente pour appréhender les nuances spatiales des installations qui nous intéressent. Il est indéniable que les installations immersives ont un attrait particulier pour le grand public, ce qui explique leur utilisation fréquente par diverses institutions. Elles offrent la possibilité de créer des expériences ludiques et sensorielles. Le principe de l'immersion réside avant tout dans le fait de plonger le spectateur dans une ambiance et de perturber ses repères perceptifs. Selon cette perspective, il faudrait limiter l'usage du qualificatif immersif à des installations qui *plongent* le spectateur dans un environnement étranger (favorisé par le numérique). Or, ce terme englobe fréquemment des installations « totales », couvrant l'intégralité d'un lieu ou d'une salle de musée, et le qualificatif « immersif » est dès lors utilisé pour accentuer l'implication du spectateur, lequel doit faire *comme si* ce lieu était bien réel, *comme s'il* était déplacé dans un autre espace-temps. Au sens strict donc, les dispositifs numériques présentés, par exemple, à l'Atelier des Lumières, bien que leur valeur puisse être sujette à la critique, notamment quant à la capacité à susciter un réel intérêt pour les œuvres originales qu'elles utilisent, peuvent être clairement identifiées comme des installations immersives. Le spectateur entre dans un espace obscur où les images lumineuses des vidéos de peintures et de motifs, projetés sur l'ensemble du lieu et accompagnées de musique, le conditionnent à faire l'expérience d'un « univers » : telle est l'ambition de ce type d'exposition : permettre au public de s'immerger dans l'univers pictural d'un artiste à travers la technologie numérique.

En définissant ce type d'installation comme strictement immersif, nous soulevons donc une insatisfaction quant à l'assimilation de nombreuses installations « totales » à des installations immersives. Dans les installations « totales » et contrairement aux installations immersives, le spectateur est souvent conscient qu'il lui ne tient qu'à lui de « s'immerger » dans l'installation ou non. Cela nous amène à proposer une distinction plus explicite selon nous entre l'installation immersive, l'espace immersif, le sentiment d'immersion et l'acte d'immersion. L'installation immersive, au sens strict, ne peut correspondre qu'à un type très spécifique d'installations dans lesquelles le spectateur se sent plongé dans un milieu, la plupart du temps obscur, afin de déplacer la compréhension du lieu vers

la virtualité d'un dispositif numérique : sons et lumières modifient la perception du spectateur qui est moins actif que passif face à ce qui lui apparaît comme un univers construit et englobant.

L'espace immersif, d'une autre façon, fait référence à une conception de l'espace qui tend à provoquer un « effet » d'immersion. Le principe reste toujours similaire au sens où il est convenu de plonger le spectateur dans les qualités esthétiques d'un espace englobant, mais l'accent mis sur l'aspect neutre de l'« espace » permet de ne pas entrer dans une catégorie d'installation. Ainsi l'installation « totale », terme probablement plus adéquat pour nombre d'installations qui se revendiquent à mauvais escient « immersives », procède à partir d'une conception de l'espace immersif.

Enfin, la distinction entre le sentiment d'immersion et l'acte d'immersion tient au fait que dans le premier, l'immersion décrit l'impression d'être plongé dans quelque chose sans que cela dépende fondamentalement de l'espace en lui-même. C'est principalement au son que nous faisons référence, ainsi, notre analyse de l'œuvre d'Anri Sala a souligné la manière dont la perception sonore teinte la perception visuelle de l'espace et nous englobe. L'acte d'immersion fait quant à lui directement référence à la volonté ou à la disposition du spectateur de plonger dans l'espace immersif. L'installation immersive impose l'immersion ce qui n'est pas le cas de l'espace immersif qui nécessite, pour être vécu comme une plongée dans les qualités de l'espace, un acte immersif de la part du spectateur. Par ailleurs, nous pourrions en effet considérer que toute installation requiert un acte d'immersion afin de déployer et d'apprécier les qualités spécifiques de l'espace.

Dans un article intitulé « l'Histoire du Somnambule : L'installation et le Tableau[344] », l'historienne de l'art anglaise Briony Fer propose une réflexion originale sur l'installation. Mettant en évidence la surabondance des approches théâtrales ou performatives de l'installation, elle propose de reconsidérer cette pratique du côté du tableau en s'appuyant sur le court essai de Marcel Proust, « Chambres », que l'on retrouve dans le recueil *Contre Sainte-Beuve*[345].Dans ce bref essai, Proust décrit dans un premier temps l'intimité de la chambre où l'on s'endort et fusionne avec l'obscurité. Cette intimité est teintée des sentiments d'enfance : la crainte de la nuit noire qu'on ne souhaite pas confronter en attendant le jour, mais aussi la fascination de cette obscurité qui, dans la semi-conscience, rend les choses autour de soi immobiles. Dans cette divagation sur le sommeil et la semi-conscience du lieu où le corps est endormi, Proust fait défiler les chambres de son enfance en fonction de sa position ou du souvenir soudain d'éléments de son environnement de sommeil qui diffèrent de

[344] Briony Fer, « The Somnambulist's Stoy : Installation and the Tableau », *Oxford Art Journal*, vol.24, Issue 2, 2001, p.75-92, en ligne : https://doi.org/10.1093/oxartj/24.2.75
[345] Marcel Proust, « II. Chambres », *Contre Sainte-Beuve [1954]*, Galimard / Folio essais, Paris, 1987, p.58-63.

l'espace reconstruit par sa mémoire. Ce premier passage préfigure la fameuse ouverture *Du côté de chez Swann* que l'on retrouvera dans *La recherche du temps perdu*. Dans la seconde partie de la divagation, le point de vue change. Sans transition, Proust ne décrit plus les intérieurs de son enfance qui pourraient être le lieu de son sommeil mais une promenade en extérieur, où les couleurs chatoyantes du ciel, la lumière des rues et les « scènes éclatantes » remplacent la recherche tâtonnante de la chambre où il est actuellement en train de dormir. Ainsi que le remarque Briony Fer, ce changement de tonalité est engendré par un changement de positionnement du narrateur : de l'emprisonnement dans son propre corps à partir duquel la conscience tente de reconstruire l'espace concret de la chambre, le narrateur devient ensuite spectateur d'une vie colorée et joyeuse. Qu'il s'agisse d'un rêve ou d'un souvenir, le sujet s'est dédoublé. D'un côté, ce dernier est piégé dans l'immobilité de son corps endormi, tourné vers l'intériorité de sa mémoire. De l'autre, il traverse librement des paysages et est témoin de scènes qui lui sont extérieures. A partir de ce double positionnement du narrateur dans la nouvelle de Proust, Briony Fer constitue, en vue de son rapprochement avec l'installation, un double modèle de la réception :

> L'un est ce que j'appellerai le modèle d'un corps encroûté, les pièces de sa mémoire devenant une sorte de carapace. Le sujet est enseveli dans la mémoire, car ces pièces, comme il le dit lui-même, se rangent dans ses souvenirs. Entièrement solitaire, il s'agit d'un modèle du sujet pris dans les multiples couches de son moi infantile, perdu en lui-même. L'autre modèle renverse le premier dans une scène d'observation et d'envoûtement. Le sujet est soumis à toute une série de tableaux, à la fois retenu et coupé des scènes qui se déroulent devant lui. (…) L'un est le sujet enveloppé, enveloppant, peut-être piégé ; l'autre est le sujet envoûté par le tableau. L'essai de Proust oscille entre les deux : entre une conscience sensorielle accrue des choses, de l'espace, du corps - le sujet en tant que pur instrument sensoriel - et, d'autre part, une séparation ou une perte de connexion, une sorte d'élimination volontaire de la scène de fantaisie dans laquelle on est immergé. Le tableau coupe la continuité de l'expérience. Il coupe le liquide de la mémoire. Mais le tableau est aussi constitutif - sans lui, nous ne sommes que des poissons qui nagent[346].

Cette distinction entre les deux sujets permet à l'historienne de l'art de montrer que le premier modèle, correspondant au modèle du sujet phénoménologique que nous avons introduit

---

[346] Texte original : « One is what I shall call the model of an crusted body, with the rooms of his recollection becoming like a kind of carapace. The subject is entombed in memory as these rooms, as he put it, file through his recollection. Entirely solitary, this is a model of the subject caught inside the multiple layers of his infantile self, lost to himself. The other model reverses the first in a scene of whatching and entrancement. The subject is subject to a whole series of tableaux, both rivetted by, and cut off from, the scenes before him. (…) One is the subject wrapped, shrouded, maybe entrapped ; the other is the subject entranced by the tableau. Proust's essay lurches between these two : between a heightened sensory awareness of things, space, body, - the subject as pure sense-instrument - and, on the other hand, a separation or loss of connection, a kind of willful elimination from the scene of fantasy in which one is enmeshed. The tableau cuts the continuity of experience. It cuts the liquid of memory. But the tableau is also constitutive - without it, we are just fish, swimming around. », Briony Fer, *art.cit.,* p.78-79.

précédemment et constitué en majeure partie par le minimalisme, est un modèle survalorisé qui restreint considérablement la possibilité de pouvoir, à l'inverse, faire de l'expérience de l'installation une expérience d'envoûtement, une expérience où l'extériorité captivante nous « coupe » d'une continuité de l'expérience. En d'autres termes, ce que souligne Briony Fer au sujet de l'installation nous semble correspondre à l'acte d'immersion tel que nous le désignons, au sens où il s'agit pour le spectateur de se laisser immerger dans l'espace de l'installation qui peut créer un effet d'absorbement. Plus encore, ses propos mettent en évidence le fait qu'il ne s'agit pas de deux modèles distincts et exclusifs. Ces deux modèles fonctionnent ensemble, bien que le premier, introspectif, soit largement favorisé dans les approches théoriques de l'installation. C'est également ce que nous remarquions en faisant référence au « Spectateur Modèle » (Eco) en tant que sujet idéal d'une expérience qui ne peut être pure qu'en théorie et non en pratique. Toute installation conjugue, en effet, mobilité et immobilité, introspection et découverte de ce qui est extérieur et est toujours susceptible de couper le flux de la mémoire et la saisie intuitive de l'espace. Nous pourrions rapprocher cette idée d'une musique qu'on entendrait pour la première fois, qui aurait une structure évidente, presque reconnaissable et qui, sans prévenir, introduirait une structure musicale perturbante, susceptible de rompre la rassurante évidence pour nous ramener vers le présent. Un élément est en mesure de modifier l'ensemble perçu par sa seule qualité d'étrangeté inattendue. Accepter ainsi que le spectateur ne soit pas pure introspection mais qu'il puisse également se laisser absorber et envoûter par ce qu'il découvre nous paraît également fondamental. L'acte d'immersion est une plongée dans l'installation qui, tel que nous l'entendons, est une attitude sensible du spectateur et non une dissolution complète de celui-ci. Cette ouverture sensible aux qualités de l'espace ou cette curiosité à l'espace, se conjugue et se tisse avec l'introspection et la mémoire. Nous y reviendrons dans notre troisième partie. Il faut reconnaître à Fer la pertinence de passer par la littérature et le point de vue de la narration pour dynamiser les conceptions des expériences de l'installation. Son article défend l'idée que l'installation, au-delà de sa conception comme intensification du phénomène de la perception ou comme critique sociale, se présente davantage comme une histoire, même fragmentée, ce qui la rapproche du tableau.

L'installation est hétérogène en tant que pratique mais elle l'est également dans sa réception car il faut concéder que la durée d'appréhension de l'installation est faite d'incertitudes qui peuvent faire basculer le sujet d'une modalité de réception à une autre. L'unité de l'œuvre est, soulignons-le à nouveau, une épreuve de l'installation.

Pour former une boucle et nous permettre tout à la fois d'étendre la lecture de Proust et de relier ces considérations à l'hétérotopie, nous pourrions les rapprocher. Il nous semble en effet que la dualité

du positionnement narratif de l'essai peut également désigner le symptôme spatial de l'emplacement remarqué par Foucault. Le plaisir discret de l'éveil nocturne chez Proust n'est possible, dans la première partie de l'essai, qu'en retrouvant « l'insensibilité » du lit contre lequel il étend ses membres « comme une vigne contre un espalier[347] ». Un peu plus loin, dans la profondeur du sommeil, il en arrive à se demander « si l'immobilité des choses autour de nous ne leur est pas imposée par notre certitude qu'elles sont elles et non pas d'autres[348]. » Pourtant la certitude de l'emplacement des choses « immobiles » de la chambre qui permettrait ainsi de les identifier comme étant bien elles et « pas d'autres » laisse place à une inquiétude lorsque le doute sur l'emplacement du sujet lui-même s'installe et qu'il cherche alors à faire défiler en sa mémoire les diverses chambres qu'il a connues, pour parvenir à retrouver le lieu où il est bien présent et ensommeillé. Par la suite, le changement de ton laisse place à un lâcher prise. La recherche existentielle de l'emplacement, du lieu occupé, devient, comme nous l'avons dit, une succession joyeuse de scènes où l'emplacement se fait passage en continu, d'une observation à une autre, et remplace l'immobilité du corps ensommeillé. Ce qui semble par ailleurs relier les deux passages ne pourrait-il pas s'appréhender sous cette idée de l'hétérotopie ?

Qu'il s'agisse de la juxtaposition des espaces clos de la chambre dans l'espace mental du narrateur, qui se succèdent dans leurs contradictions par rapport au lieu où il « pourrait » se trouver, comme des scènes qui défilent et s'associent, faisant du narrateur un spectateur passif, à la fois pris et contraint à l'envoûtement, et tenu à distance d'une série de scènes qui s'entremêlent.

Qu'il s'agisse autrement des temporalités qui font écho aux réflexions de Foucault : celle de l'hétérotopie éternitaire[349] d'une mémoire-archive, qui contient tous les temps en un seul lieu (la mémoire individuelle et intime), laquelle se renouvelle en une hétérotopie chronique lorsqu'il s'agit de rendre compte de la temporalité intense et joyeuse de la fête, du transitoire, du caractère éphémère des plaisirs accentués dans le récit de Proust par l'attention à ce qu'il y a de plus fugace dans l'appréciation d'un moment vécu : la lumière qui colore et sublime l'atmosphère des lieux.

---

[347] Marcel Proust, « Chambres », *op.cit.*, p.58.
[348] *Ibid.*
[349] Il convient de prendre des précautions dans ce rapprochement puisque nous confrontons un espace « mental » et non un espace « réel » et que, de surcroît, les références que fait Proust à la maladie introduisent la crainte de la mort. Ce détail entre par ailleurs dans une autre forme d'écho au principe temporelle de l'hétérotopie introduite avec l'hétérochronie du cimetière.

Chapitre VI
L'expérience esthétique : qualité(s) d'attention(s) et hétérogénéité d'expérience(s).

> « L'expérience esthétique est d'abord celle d'une singularité sensible, elle met en œuvre une qualité spécifique d'attention, elle oblige à une intelligence du sensible, elle engage un processus dynamique[350]. »
>
> Marianne Massin

Nous l'avons dit dans la présentation de cette deuxième partie, la notion d'expérience est fondamentale pour concevoir les spécificités de l'installation. D'une part, l'espace en lui-même ne peut acquérir sa valeur proprement esthétique qu'en étant éprouvé physiquement par un spectateur qui entre en interaction et en relation avec lui et, d'autre part, le caractère temporel de l'installation, dû en premier lieu à sa spatialité, implique le déplacement d'un spectateur, lequel doit alors relier des perceptions fragmentées, limitées à sa propre corporéité. L'exemple développé de *Ravel Ravel Unravel* a permis d'éclairer ce double enjeu de l'espace et du temps qui se tissent ensemble pour devenir une matière de l'expérience du spectateur. Pour autant, si nous avons pu concevoir un début d'unification de l'installation en observant l'expérience sous le prisme général de l'espace-/temps, nous devons souligner l'ambivalence d'une expérience qui, par elle-même et en elle-même, serait en mesure d'octroyer des qualités temporelles aux espaces des installations. Que signifie faire l'expérience d'une installation et qu'est-ce-qui distinguerait celle-ci d'une expérience proprement esthétique ? Faire l'expérience de l'installation, telle que nous l'avons défendue à travers la discrimination des valeurs de l'espace, la conception de ses qualités spécifiques puis de ses qualités temporelles, implique déjà un engagement de cette expérience dans une voie esthétique. Cela signifie que l'installation implique un paradoxe : son accessibilité immédiate en tant qu'espace « réel » suppose une attitude spontanée et naturelle du spectateur, mais ses qualités artistiques et esthétiques sont révélées par une attention particulière à l'espace et aux qualités temporelles de l'installation. Si aucun cadre n'indique explicitement de délimitation entre l'espace de l'installation et l'espace qui lui est extérieur, il revient au spectateur de changer d'attitude, du moins de qualité d'attention, car il ne

[350] Marianne Massin, *op.cit.*, p.35.

fait pas l'expérience de l'ensemble du musée en y entrant et est censé cloisonner son attention pour la déployer devant des œuvres. Il serait donc possible de ne pas faire l'expérience d'une installation. Or, sans expérience, et telle est la radicalité de notre hypothèse, il n'y a pas d'œuvre. Le spectateur traverse l'espace comme il traverserait n'importe quelle autre pièce insignifiante d'un musée ou tout autre lieu d'exposition.

Si l'expérience est déjà une notion fondamentale au sujet de l'installation, que peut y ajouter le qualificatif d'« esthétique » ? Christophe Génin, dans sa contribution au *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, écrit à ce sujet :

> De prime abord, l'expression *expérience esthétique* semble presque redondante car toute expérience passe nécessairement par la sensibilité (…) Pour que cette formule échappe à la redondance, le qualificatif *esthétique* doit donc désigner un type d'expérience singulier, d'une origine, d'un contenu et d'un effet différents de ceux des autres expériences possibles[351].

La singularité de cette expérience fera l'objet d'une analyse plus poussée dans ce chapitre, mais nous pouvons d'emblée étoffer notre hypothèse de la manière suivante : considérant que nous menons des expériences au quotidien, l'expérience de l'installation se fait esthétique quand il y a un effet de rupture temporelle. Ce que nous concevons par ce terme de « rupture temporelle » fait directement référence aux réflexions avancées, à partir de Foucault, sur l'hétérochronie de l'hétérotopie, ainsi que sur l'attitude du narrateur proustien. La rupture temporelle n'est pas conçue selon nous comme une scission franche mais comme une interruption qui affecte le cours des choses et du vécu[352]. La rupture temporelle introduit une conscience plus aigüe du type de temps mobilisé par l'espace. Cela peut se manifester par une intensification de la présence et du corps en mouvement, par la suspension du présent dans l'absorbement des temporalités virtuelles internes à une œuvre (comme c'est le cas dans la vidéo par exemple), ou encore par l'appréhension d'une historicité et d'un temps symbolique (tel que dans les œuvres de Boltanski). Ces différentes formes de conscience temporelle, qui ne sont pas toujours pleinement conscientisées, créent une rupture temporelle avec le flux inconscient de l'attitude naturelle que nous adoptons dans des expériences (ou plutôt des activités) plus ordinaires comme monter des escaliers, emprunter des couloirs, etc. Or, la possibilité de saisir cette modification de la valeur temporelle d'une expérience anodine à une expérience esthétique induit un dédoublement plus

[351] Christophe Genin, « Expérience (Esthétique) », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, sous la direction de Jacques Morizot et Roger Pouivet, 2°édition revue et augmentée, Éditions Armand Colin, Paris, 2012, p.188.
[352] Il y a une rupture, du point de vue du présent de l'expérience, mais cette rupture est une interruption, à une échelle plus large, si on considère les différentes phases de l'expérience (avant, pendant, après).

qu'un changement d'état. Toute installation requiert une durée qui est pour le spectateur vécue sous la modalité d'un cheminement et d'une progression, mais il s'agit toujours pour ce dernier de faire des allers-retours entre son intellect et sa sensibilité, entre l'ouverture à ce qui l'entoure et l'intériorité de sa mémoire alliée à l'imagination qui tente de former l'objet de l'expérience. Le « ici et maintenant » du « pendant » s'articule à la temporalité d'un « avant » et d'un « après » qui construisent et constituent la qualité esthétique de l'expérience et sa singularité au regard d'expériences qui ne seraient pas esthétiques. Pour le dire autrement, l'expérience esthétique articule à la fois une rupture et une continuité temporelles qui peut être envisagée autrement sous le prisme du dédoublement[353].

L'expérience esthétique est un concept fondamental et intrinsèquement discordant au sein de la philosophie de l'art. En suivant par exemple la voie tracée par le pragmatisme de John Dewey, on peut envisager que la qualité esthétique de l'expérience correspond à l'accomplissement et l'unité d'une expérience quotidienne. Cela signifierait que l'expérience, provenant du flux des expériences quotidiennes, est indifférenciée en son origine. Sa qualité esthétique est une apogée qui a pour point de départ la vie pratique quotidienne. L'expérience ordinaire et l'expérience esthétique ont une nature commune et se différencient par l'intensité de l'expérience et par le caractère achevé de la seconde (ce qui en fait *une* expérience par excellence). De façon opposée, on peut considérer, dans l'extension de l'esthétique kantienne, que l'on retrouve notamment dans la position de Jérôme Stolnitz, que l'expérience esthétique est une expérience d'une *autre nature*, guidée par une attitude spécifique (désintéressée) qui coupe et isole ce type d'expérience des expériences ordinaires et prosaïques du quotidien. Dans cette seconde perspective, la qualité esthétique de l'expérience est souvent déterminée par la clôture opérée par l'art lui-même.

Dans un autre registre, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer[354] au sujet de Heidegger, l'expérience esthétique en tant qu'*Erlebnis*, donc en tant que vécu subjectif, est-elle critiquable au sens d'une expérience qui isolerait le sujet dans l'intensité d'un vécu esthétique sensible ? Cette subjectivité d'une intensité vécue peut-elle s'articuler avec l'*Erfahrung* d'une expérience au long

[353] A nouveau, du point de vue temporel, la notion de dédoublement, centrale dans notre thèse, est imparfaite. Aucun spectateur ne peut à proprement se dédoubler : il *alterne* entre différentes attitudes et différentes attentions mais, à une échelle plus large, l'expérience esthétique n'est jamais ni unique dans sa modalité, ni pure. Il faut ajouter également que la notion de dédoublement est plus imagée et directe que celle d'« alternance » qui aurait induit trop de confusions. Il est plus aisé de considérer un spectateur « dédoublé », qu'un un spectateur « alterné » ou « en alternance ».
[354] Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris, 2015, p.34-37.

cours, construite sur les représentations universellement partageables[355] ? Comme le rappelle Marianne Massin avec laquelle nous sommes en accord :

> Faut-il (…) évacuer la dimension subjective présente dans notre relation à l'art ? On choisit plutôt de se donner les moyens de la penser sans la réduire à une immédiateté non réfléchie, ou à l'atomisme parcellaire d'un vécu idiosyncrasique[356].

Marianne Massin insiste sur l'idée que l'expérience esthétique n'est pas « une simple émotion vécue, aussi intense soit-elle (*Erlebnis*), elle est construite et conduite (*Erfahrung*)[357]. » L'activité de la réception est d'autant plus importante en ce qui nous concerne que l'expérience de l'installation nécessite plusieurs actions dont le déplacement. Cette forme active de la réception pourrait en ce sens questionner également la nature de l'expérience esthétique souvent admise comme passive de la part d'un spectateur-récepteur. Le fait que celui-ci soit physiquement impliqué mérite que l'on prête attention au déroulé de cette expérience dans l'intrication de qualités diverses[358].

En ce qui concerne le contenu de cette expérience, nul besoin de souligner que la beauté ne peut aujourd'hui définir l'expérience esthétique et la diversité de ses contenus sensibles. Toutefois, comme le met en évidence Marianne Massin dans son ouvrage, certaines pratiques et certaines œuvres contemporaines incitent la philosophie à réexaminer la pensée de l'expérience esthétique en rétablissant la qualité esthétique de l'expérience et son ancrage étymologique qui exprime sa dimension intrinsèquement sensible.

Enfin, nous souhaitons préciser que nous n'ignorons pas les tensions et confusions préexistantes entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique qui font l'objet de précisions dans les ouvrages de Jean-Marie Schaeffer[359] ou de Marianne Massin[360]. Nous n'envisageons pas une conception

---

[355] Au sujet de cette distinction, nous pouvons renvoyer à un passage écrit par Hadrien France-Lanord : « Le choc qui nous ébranle a lieu à partir de l'épreuve, de l'expérience, *die Erfahrung*, qui n'est pas *das Erlebnis*, au sens où ce mot a chez Heidegger, à savoir le vécu sensationnel, en l'occurrence esthétique, grâce à l'addictive intensité duquel une subjectivité se sent vivre. L'*Erfahrung*, l'épreuve, n'est pas une expérience sensible qui isole des sujets dans leur jouissance, tout au contraire ; c'est un rapport à l'ouvert de l'être, que les êtres humains, à partir de l'être là en eux [*das Da-sein im Menschen*], peuvent universellement partager. Ainsi, le déploiement de l'œuvre (…) ménage pour les hommes la possibilité d'un très inhabituel être-ensemble dans lequel ils partagent poétiquement l'ouverture même du monde. » « La pensée de Heidegger à l'épreuve des œuvres d'art », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen* [En ligne], 55 | 2018, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 03 mai 2023. URL : http://journals.openedition.org/cpuc/292 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cpuc.292

[356] Marianne Massin, *op.cit.*, p.26.

[357] *Ibid.*, p.59.

[358] Nous évoquons l'installation en un sens large et nous tenons à distance de l'installation interactive qui interroge l'expérience esthétique en la confrontant à l'action co-créative du spectateur. Cette revalorisation de l'expérience esthétique est par ailleurs traitée par Nathanaëlle Raboisson qui y a consacré sa thèse : *Esthétique d'un art expérientiel : l'installation immersive et interactive* (2014)

[359] Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, PUF, 2000, p.43.

[360] Marianne Massin, *op.cit.*, p.28.

générale ou générique de l'expérience esthétique de l'art. Si nous soutenons la distinction des expériences artistique et esthétique en rappelant à nouveau que l'expérience esthétique déborde largement le domaine artistique[361], nous souhaitons considérer en particulier l'expérience *esthétique* de l'installation et non l'expérience esthétique propre au domaine de l'art. Pour les besoins de notre sujet, nous suivrons en priorité les enjeux qui nous paraissent légitimement requis par l'installation et par les modalités de sa réception.

Comme nous allons le voir, la spécificité de l'installation tient à une position d'entre-deux. Selon nous, l'installation implique de faire dialoguer la perspective kantienne et la perspective pragmatiste. En effet, en premier lieu, nous pensons que la « dimension esthétique » est nécessaire pour que l'installation puisse être perçue comme un espace artistique duquel nous pouvons faire une expérience esthétique. Cela reste sinon un simple espace avec des éléments exposés à l'intérieur et nous ramène au sens faible de l'installation confusément admise comme un moyen d'exposition. Pour que l'expérience puisse être esthétique, il est également nécessaire que le spectateur adopte une attention concentrée afin de *relier* les perceptions et de créer une continuité dans l'espace qui s'étend autour de lui. Dans cette optique, il nous est impossible de renier l'extension kantienne d'une attitude désintéressée car elle garantit, dans une mesure non négligeable, les conditions d'une expérience esthétique. Cependant, il est tout aussi difficile d'appliquer cette attitude de façon exclusive à une expérience qui se forme sur une durée arbitraire et qui se déploie à travers une multitude de qualités spécifiques et variées, de sorte que le spectateur alterne entre ses propres qualités d'attention et sa capacité de concentration. Dans l'installation d'Anri Sala, l'attention se relâche dans les espaces communs qui relient les pièces. Dans l'installation de Lutz Bacher décrite en introduction, l'attention se relâche également lorsqu'on emprunte les escaliers pour passer d'un étage à l'autre. La particularité étant selon nous que l'expérience *esthétique* n'est pas *uniquement* celle des phases de concentration, elle englobe plus largement l'ensemble des diverses qualités de l'expérience, laquelle peut parfois être si difficile à unifier qu'elle peut se diviser en de multiples expériences.

Dans ce dernier chapitre, nous allons approfondir la nature de l'expérience esthétique propre à l'installation, pour peu qu'il soit possible d'en dégager une structure applicable à toute installation. Le caractère esthétique de l'expérience, par le fait de mobiliser des dynamiques temporelles (rupture et continuité qui impliquent un dédoublement), est fondamental dans la constitution de l'œuvre. Dans

[361] Jean-Marie Schaeffer construit sa réflexion sur l'expérience esthétique en dehors de l'art en partant des épiphanies, voir le premier chapitre de *L'expérience esthétique, op.*cit., p.15.

cette perspective également, la position de Marianne Massin permet de ne pas trancher entre les conceptions de l'expérience esthétique mais de déplacer les oppositions pour accentuer la dimension sensible de la notion. Pour nous également, l'expérience esthétique joue un rôle central dans la constitution de l'œuvre dans la mesure où elle offre une clarté sensible (envisagée par Baumgarten à l'origine[362]) à partir de laquelle l'unité de l'œuvre pourra advenir. Si l'unité de l'œuvre n'est jamais donnée devant un spectateur en tant que telle, c'est du côté de la réception qu'elle se constitue. Ainsi, ce chapitre, en s'intéressant à la qualité proprement esthétique de l'expérience, conçoit de basculer des temporalités de l'espace aux temporalités de la réception.

1) Vers une expérience esthétique de l'installation

A) Existe-t-il une « dimension esthétique » ?

Pour considérer l'idée d'une « dimension esthétique », nous pouvons nous appuyer sur cette citation de Geoffroy de Lagasnerie :

> Une théorie de l'art doit toujours commencer par cet axiome : il n'y a pas de dimension esthétique. La croyance dans l'existence d'un univers de pratiques et de jugements qui s'inscrirait en rupture avec le fonctionnement ordinaire du monde et où l'action des forces qui animent celui-ci serait suspendue n'a pas de sens[363].

Malgré un manque de nuances dans sa conception de l'esthétique, cette citation permet de mettre en lumière de façon tranchée ce qui est caractérisé par une « dimension esthétique » et qui s'opposerait ainsi selon lui, et dans la lecture bourdieusienne[364] qu'il propose de l'art, à une « dimension sociale ». Du point de vue sociologique, cette « dimension esthétique » sous-entend une exclusion de classes pour préserver un rapport codifié à l'art. Comme le souligne Bourdieu lui-même, le jugement de goût « pur » théorisé par Kant ne décrit la satisfaction esthétique (« c'est beau ») que pour une certaine relation spécifique : celle des classes bourgeoises à l'art. Autrement dit, seule la classe bourgeoise serait en mesure d'apprécier la beauté de l'art de façon désintéressée, en maintenant une distance avec la représentation pour en apprécier, par exemple, les moyens. Pour autant, ce n'est

[362] Nous renvoyons aux distinctions de Baumgarten sur les clartés intensive et extensive (XII à XXVIII) dans les *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*, dans *Esthétique*, traduction et présentation de Jean-Yves Pranchère, 1988
[363] Geoffroy de Lagasnerie, *L'art impossible*, PUF, Paris, 2020, p.27.
[364] Nous faisons ici référence à *La Distinction : Critique sociale du jugement,* de Pierre Bourdieu (1979)

pas tant la lecture sociale de cette « dimension esthétique » qui nous intéresse que ce que permet de penser cette spécificité du point de vue de l'esthétique elle-même. Bien que Lagasnerie se réfère à la notion de « dimension esthétique » introduite par Herbert Marcuse[365], il semble que son ambition théorique vise à reconfigurer cette notion telle qu'elle a été initialement formulée par Marcuse. En effet, contrairement à l'approche de Lagasnerie qui se concentre sur la fonction politique de l'art, notamment sur la manière dont celui-ci peut renforcer les structures d'oppression et les systèmes inégalitaires, Marcuse distingue la fonction générale de l'art du contenu spécifique des œuvres et de la manière dont celles-ci peuvent permettre de penser le monde et de percevoir différemment le réel. Dans cette perspective, la position de Lagasnerie réduit fortement la « dimension esthétique » de Marcuse.

En suivant le principe d'une « dimension esthétique », on pourrait imaginer que le type d'installation qui se concentre exclusivement sur des enjeux formels, perceptifs, sensoriels et phénoménologiques, que nous avons regroupés dans une conception de l'espace « sensible », nécessiterait une « dimension esthétique » plus prononcée que le type d'installation qui transforme l'espace d'exposition en un espace discursif, fait de références et de réflexions sur le monde qui nous entoure, dans la mesure où ce deuxième type d'espace serait davantage lié à une « dimension sociale » (rappelons la « fonction sociale » de l'espace dégagée aussi bien par Graham que par Petersen). Selon nous, l'activation esthétique des installations (c'est-à-dire leur attribution de sens et leur transformation en une expérience esthétique) implique toujours une dimension esthétique dans le sens spatial d'une étendue esthétique délimitée (permettant de définir l'espace de l'œuvre et ce qui lui est extérieur), et dans le sens d'une attitude spécifique garantie par la clôture du lieu d'exposition et de son présupposé « Attention : Art ». Bien que l'accès à une expérience esthétique des installations puisse sembler en ces termes élitiste, il s'avère plus difficile pour ces productions d'exister en dehors de lieux spécifiques qui induisent des attentions et des attitudes esthétiquement présumées et renforcées. L'installation est immédiatement accessible et interpelle le spectateur dans ce qu'il y a de plus immédiat : sa corporéité, sa perception, ses sens, son déplacement arbitraire et libre et, en même temps, elle ne peut être vécue comme une œuvre qu'à partir du moment où elle se détache physiquement et symboliquement d'un espace quotidien afin que le spectateur puisse révéler les qualités spatio-temporelles de l'œuvre (pensons aux barrières de Kader Attia). Lorsqu'elle est exposée à l'extérieur d'un lieu consacré, le contraste doit être nécessaire et suffisant pour mettre en évidence la relation à l'espace dans lequel elle s'incorpore. On peut penser aux installations de planches de bois

[365] Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1979

de l'artiste Kawamata suspendues aux bâtiments des villes (Figure 57) ou aux plaques d'acier de Richard Serra disposées dans des étendues naturelles, comme le désert du Qatar (Figure 58).

Il ne s'agit pas pour nous de défendre la dimension esthétique *contre* la dimension sociale, ni de considérer abstraitement qu'elles sont une seule et même réalité mais de comprendre ce que peut être cette dimension esthétique et pourquoi elle paraît importante pour aborder des pratiques contemporaines telle que l'installation. Opposer la dimension esthétique à la dimension sociale revient également à accentuer l'idée d'un art qui se formerait en parallèle à la réalité sociale et qui fonctionnerait, d'une certaine manière, dans la continuité d'une autonomie de l'art promue par le haut modernisme, et bien que l'appréciation formelle ne soit plus tout à fait légitime à constituer un paradigme esthétique (ce qui était défendu par ailleurs dans la dimension esthétique de Marcuse). La dimension esthétique ferait référence aux us et coutumes de la relation bourgeoise « désintéressée » à l'art et à une « pureté » de l'expérience, coupée des enjeux sociaux concrets de l'individu, mais aussi et par extension, de l'artiste. Les notions de « rupture » et de « suspension » mis en évidence par Lagasnerie pour évoquer la clôture et la spécificité de cette dimension esthétique sont réducteurs et peuvent être associés avec les notions que nous avons dégagées de « continuité » et de « dédoublement ». Il n'y ni rupture ni suspension absolue de la réalité sociale de l'individu dans une expérience esthétique mais une rupture et une suspension partielle ou ponctuelle et renouvelable au fil de l'attention. Pensons par exemple au dédoublement du narrateur proustien, qui bascule d'une modalité du temps suspendu, replié dans ses souvenirs et ses sensations d'enfance, à la rupture de cette temporalité lorsqu'il adopte le rôle de spectateur et se laisse immerger dans les scènes envoûtantes du village qu'il traverse. Le dédoublement du narrateur fait écho, de façon analogue, aux allers-retours entre le saisissement de l'expérience sensible et son ressaisissement réflexif dans la conception de l'expérience esthétique de Marianne Massin[366]. Comme le résume de son côté Jean-Marie Schaeffer : « on peut penser la relation esthétique comme un mode d'expérience spécifique, sans devoir soutenir qu'il existe des ressources cognitives ou affectives « spéciales », qui seraient propres à ce mode[367]. »

Nous considérons qu'il est important non seulement de ne pas *nier* cette dimension esthétique, mais aussi de ne pas la réduire à un concept absolu. Dire qu'elle n'existe pas, c'est remettre en question l'expérience esthétique elle-même, qu'elle soit de l'art ou non. La récusation d'une dimension

[366] Voir le chapitre VII « L'expérience d'une *aisthesis* réfléchie », Marianne Massin, *op.cit.*, p.97.
[367] Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris, 2015, p.33.

esthétique rejette tout ce qui a trait à une certaine « étendue » ou à une certaine « sphère » esthétique indéfinie qui aurait pour principal défaut de ne pas être aussi caractérisée que le jugement de goût et l'affirmation d'une affection exprimée avec évidence par : « C'est beau ! ». A l'inverse, nous pensons positivement quant à nous, l'idée qu'une dimension esthétique est requise et qu'elle doit être valorisée : le vécu esthétique a quelque chose de particulier qui ne correspond pas au vécu ordinaire ou « social ».

À l'encontre de la nature sociale de la critique bourdieusienne, nous pensons également que la notion de « désintéressement » est pertinente, surtout si on l'aborde sous le prisme phénoménologique de l'attitude ou de l'attention spécifique, plutôt que sous l'unique prisme sociologique. En ce sens, et eu égard aux enjeux de l'installation, la dimension esthétique ne doit pas être comprise comme une dimension supplémentaire s'ajoutant au réel et le substituant totalement, mais comme un dédoublement qualitatif de celui-ci aux frontières poreuses : on n'entre pas dans une dimension esthétique sans pouvoir en sortir, on révèle une dimension esthétique en favorisant une certaine attention mais on peut tout aussi bien en sortir ponctuellement. Ensuite, il serait opportun d'introduire la notion du « sensible » au sein de cette dimension esthétique, en considérant comment le sensible est lui-même capable de structurer l'expérience et d'orienter l'intellect. Dans cette perspective la dimension esthétique ne fait pas du désintéressement qu'elle comporte une simple distance permettant de comprendre l'art en tant qu'art (comme le développe Bourdieu[368]), ce désintéressement désigne également la curiosité et l'ouverture au sensible (les sensations, les perceptions, les associations etc.), ce qui n'a rien d'excluant dans de telles conditions. La dimension esthétique, telle que nous entendons lui donner une forme d'existence sans pour autant la rendre autonome, est bien une dimension du sensible et de la sensibilité[369]. Elle est, dans une perspective non sociale de lecture de l'art et en un sens littéral : une dimension sensible de l'existence.

[368] Il écrit au sujet de la « distanciation esthétique » : « Détachement, désintéressement, indifférence, dont la théorie esthétique a tant répété qu'ils sont la seule manière de reconnaître l'œuvre d'art pour ce qu'elle est, autonome », voir Bourdieu, *op.cit.,* p.36.

[369] Sur cette idée, nous suivons la démarche et la voie tracée par Marianne Massin dans *Expérience esthétique et art contemporain*.

Illustrations :



Figure 57 : Tadashi Kawamata, *La Maréchalerie,* Versailles, 2008 ©Laetitia Tura, La Maréchalerie. Courtesy the artist and kamel mennour Paris/London.



Figure 58 : Richard Serra, *East-West / West-East*, 2014, Brouq Nature Reserve (Quatar) ©Aitor Ortiz pour Numéro (238), 2020.

B) Expérience esthétique et expérience non-esthétique : l'attitude (dés)intéressée

Concevoir l'expérience esthétique de l'installation nous confronte aux problématiques de l'espace « réel » sur lequel nous avons porté notre attention au début du cinquième chapitre[370]. Rappelons quelques brefs points pour introduire l'idée d'une expérience esthétique spécifique à l'installation. En distinguant des qualités spécifiques d'un espace travaillé par des artistes (soit du côté du sensible, en intensifiant les enjeux de la perception, soit du côté discursif, en jouant sur les connotations et les références), nous avons soutenu que chaque type d'espace impliquait au spectateur d'y correspondre (se laisser aller à la perception des formes et des impressions ou mobiliser des références extérieures pour comprendre la présence de certains objets). Toutefois, nous avons également précisé que le spectateur « modèle » ne pouvait jamais advenir en tant que tel dans la mesure où tout spectateur d'une installation est, en premier lieu, un spectateur littéral, au sens défini par Bishop d'un spectateur impliqué corporellement par le simple fait de se mouvoir dans l'espace. Cela signifie que le mouvement et la durée qui connectent chaque point d'observation d'une installation ne peuvent jamais être ignorés, ils font partie de l'expérience également. C'est pendant ces intervalles de temps, séparant des phases pendant lesquelles la perception est concentrée sur des éléments présents ou sur l'environnement, que le spectateur est susceptible de relâcher son attention. En sortant de l'une des salles de l'installation d'Anri Sala, on pourrait ainsi remarquer que notre lacet est défait, observer le visage des autres visiteurs de l'exposition, regarder son téléphone pour répondre à un message… Or, en accomplissant toutes ces actions, le spectateur n'est pas pour autant sorti de l'installation. Il détermine ainsi lui-même des seuils où concentrer et relâcher son attention. Si l'espace « réel » est toujours en partie l'espace concret d'un déplacement effectif (aller d'un point A à un point B, tout en étant à l'intérieur d'une « œuvre »), que modifie ou implique cette qualité ordinaire de l'espace au regard de l'expérience ? Quels sont les critères permettant de déterminer si une expérience est esthétique ou non, étant donné que l'attitude naturelle et pragmatique d'un spectateur, simplement par le fait de se déplacer, ne peut jamais être entièrement écartée d'une expérience de l'installation ?

La plupart du temps, le spectateur qui se déplace dans une installation ne conscientise pas son propre déplacement dans le sens d'une conscience du corps qui se meut *à l'intérieur* d'une œuvre. Tout du moins, son attention se concentre dans un premier temps sur ce qui est extérieur à lui et se déploie tout autour de lui. L'environnement évolue au fil du déplacement sans pour autant que cette

[370] Voir Chapitre V, 1)

action soit esthétiquement signifiante pour le spectateur. Or, qu'y-a-t-il de plus réel dans l'espace d'une installation que des corps en mouvement qui, la plupart du temps, s'ignorent mutuellement dans leurs démarches pour poursuivre un itinéraire intuitif ou induit dans un espace immobile comportant divers éléments sur lesquels porter une attention ? Les autres sont toujours à l'intérieur de l'œuvre et cela modifie un rapport fondamental de la relation à l'œuvre d'art (à l'art visuel dans tous les cas). La présence des autres spectateurs met en relief deux aspects importants qui ont une incidence directe sur notre expérience : les attitudes esthétiques distinctes en fonction des sensibilités à ce type d'art d'un côté et l'absence manifeste d'un centre fixe de l'autre. Il est ainsi possible de remarquer, en fonction des comportements, celles et ceux qui semblent plus ou moins réceptifs et sensibles à ce type d'art en général et/ou à une œuvre en particulier. Ensuite, l'absence de centre implique que les itinéraires, les déplacements et les prises de position par les corps de chacun des spectateurs se valent. Si aucune position n'est privilégiée[371], toutes les libertés de déplacement en induisent d'autres. C'est grâce à cela qu'un spectateur plus expérimenté ou simplement curieux ose explorer certains espaces dont on peut interroger l'accessibilité et ouvre ainsi de nouvelles possibilités d'expériences aux autres spectateurs présents. L'installation est toujours, si l'on envisage cette fois du côté objectif de la présence plutôt que du côté de la subjectivité de sa perception, un *autour* de soi. Certes, cela est moins valable pour les installations proches de la sculpture puisque, dans ce cas, la présence de l'objet réhabilite le schéma traditionnel d'une convergence d'attentions au même endroit, déterminant le lieu de l'expérience esthétique.

Les conditions générales et spécifiques de l'expérience de l'installation étant posées, interrogeons à présent leur qualité esthétique en repartant de la notion kantienne de désintéressement. Se rapprocher de cette notion pourrait sembler contraire à l'installation dans la mesure où une approche pragmatiste, récusant l'opposition de l'art et de la vie et critiquant une conception passive de la réception esthétique pourrait, sous certains aspects, se montrer plus proche de la pratique et de sa relation au « réel » (tant dans la qualité de l'espace que dans sa capacité à créer des situations englobantes et à interroger la réalité sociale, politique etc.). La dépendance de l'installation à l'égard des « beaux-arts » et d'une certaine forme de clôture, nécessite cependant une articulation entre l'extension du principe kantien d'une expérience formée à partir d'une distance désintéressée à l'espace et la conception pragmatiste d'une unité de l'expérience pensée dans une forme dynamique

[371] Nous parlons ici de l'installation en un sens très large qui exclut un certain nombre d'installations où la gestion du flux des spectateurs ou la présence de dispositifs technologiques ou performatifs etc., impliquent une position marquée face à quelque chose dont il faut faire l'expérience et qui nécessiterait que les spectateurs défilent les uns après les autres ou se tiennent tous *face* à ce quelque chose, recréant ainsi les conditions frontales d'un spectacle.

qui correspond à notre conception d'une rupture et d'une continuité temporelles. Chez John Dewey, l'expérience esthétique, en tant qu'expérience aboutie, a lieu par l'activité réceptive du sujet qui impulse cette interaction avec l'art comme il le ferait avec son environnement. De notre côté nous considérons que cette impulsion est teintée d'une disposition et qu'elle est entreprise dans une attitude spécifique. L'impulsion correspondrait plutôt au fait d'entrer dans une « dimension esthétique » de l'espace.

Le rapprochement avec l'esthétique kantienne ne peut être fait qu'avec certaines précautions. Tout d'abord, rappelons que la satisfaction esthétique ne porte pas pour Kant sur l'objet lui-même mais sur la *représentation* que s'en fait le sujet et qui est cause de la satisfaction et du plaisir. Plus précisément, Kant évoque une faculté de juger *de manière désintéressée* : « la satisfaction qui détermine le jugement de goût est totalement désintéressée[372]», le plaisir esthétique est celui qui comble un désir sans objet défini. A l'opposé, Kant introduit le principe de la satisfaction intéressée comme « la satisfaction que nous associons à la représentation de l'existence d'un objet[373]. » C'est parce que la satisfaction est désintéressée quant à l'existence de l'objet en tant qu'objet qu'elle peut relever de la contemplation pure. Bourdieu montrera de son côté, bien qu'en d'autres termes, que la distinction s'effectue précisément, en matière de goût, sur la capacité du sujet à se représenter l'objet au-delà de son existence en tant qu'objet. C'est à partir de cette relation différente à l'objet que peut se concevoir, par extension, l'origine d'une « dimension esthétique » : l'objet n'est pas apprécié pour sa matérialité mais par le biais d'une représentation spécifiquement esthétique qui le tient à distance.

En ce qui concerne l'installation, une première difficulté réside dans l'impossibilité de « se représenter » l'installation comme un objet délimité. En effet, le manque de distance et le fait d'être *à l'intérieur* de l'œuvre empêchent de se représenter un objet clair et circonscrit. Néanmoins, comme nous l'aborderons dans notre troisième partie, l'assimilation de l'expérience par l'acte de représentation a bien lieu, mais cet acte ne repose pas davantage sur l'objectivité d'un objet que sur la subjectivité de l'expérience elle-même.

La notion de désintéressement s'est déplacée et élargie dans les discours contemporains en désignant désormais, plus qu'une simple satisfaction spécifique, une attention particulière basée sur une attitude réceptive. Gérard Genette souligne ainsi que « le trait du désintéressement qualifie en fait

[372] Emmanuel Kant, § 2, « Analytique du beau », *Critique de la faculté de juger [1790]*, *op.cit.*, p.182.
[373] *Ibid.*

non la nature du plaisir (ou déplaisir) que procure un objet, mais la nature de l'attention qu'on lui porte dans la relation esthétique[374]. » De même, la notion d'intéressement[375] est également révisable et applicable à des problématiques actuelles. À nouveau, cette notion est sans doute moins corrélée à la satisfaction qu'à une attitude et on pourrait interroger, en conséquence de certaines pratiques interactives ou immersives par exemple, l'idée que certaines attitudes seraient problématiques : le divertissement pourrait rendre compte d'une attitude fondée sur une satisfaction intéressée, bien que cette modalité demeure encore marginalisée dans le monde de l'art.

En appliquant cette distinction à l'expérience de l'installation, il convient de remarquer que ce qui relèverait d'une attitude « intéressée » révèle des interactions spécifiques. Rappelons que pour Kant, ni la modalité d'un intérêt purement intellectuel ou moral (satisfaction qui relève du bon), ni la modalité d'un intérêt corporel ou sensoriel (satisfaction qui relève de l'agréable) ne sont recevables. Que penser par conséquent de toutes ces installations où la présence de coussins au sol invite le spectateur à s'installer dans l'espace et à se laisser porter par quelque état méditatif, voire, pourquoi pas, à s'assoupir un bref moment en harmonie avec l'ambiance générée par l'espace ? L'attention désintéressée et distanciée à l'œuvre d'art n'est-elle pas contredite et rompue par le repos ? Que penser de l'immersion dans ces circonstances ? N'est-ce pas une modalité qui empêche une distance suffisante en intégrant nécessairement le corps ? Que penser encore des installations qui proposent des interactions et dépendent d'une participation active et volontaire de la part du spectateur ? De quel type relève alors la satisfaction ? De façon analogue, toute recherche en esthétique ne condamne-t-elle pas également l'expérience des œuvres à entrer dans la catégorie de l'intérêt intellectuel ? Jerome Stolnitz l'affirme ainsi : « quand la personne qui perçoit l'objet, le « percevant », a l'intention de prononcer un jugement sur cet objet, son attitude n'est pas esthétique[376]. » Dans la démarche d'une recherche en philosophie, on ne peut ignorer la possibilité que l'expérience de l'installation soit guidée par un intérêt : celui de la conceptualisation qu'il sera possible d'élaborer à partir d'une œuvre. Il devient parfois difficile d'extraire l'expérience esthétique désintéressée d'une installation, de la pertinence théorique, soit de son contenu, soit de son dispositif. Un tel intérêt orienté par la pensée

---

[374] Gérard Genette, « L'attention esthétique », *L'œuvre de l'art*, *II : La relation esthétique [1997],* Éditions du Seuil, Paris,2010, p.419.

[375] Nous utilisons ce terme pour respecter une cohérence avec le désintéressement néanmoins, nous raccourcirons par la notion d'« intérêt » puisque la distinction est moins significative dans ce sens qu'en ce qui concerne le « désintérêt ».

[376] Jerome Stolnitz, « L'attitude esthétique » (texte extrait du chapitre 1 de *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*), traduit de l'anglais par Danielle Lories et publié dans *Philosophie analytique et esthétique*, *ouvrage cité*, p.106.

semble parfois en mesure d'infléchir l'intérêt proprement esthétique et de porter l'attention sur des aspects déterminants (et intéressés par un objectif) plus que d'autres.

Nous proposons de définir l'expérience esthétique de l'installation comme une expérience sensible, vécue dans une intensité claire mais confuse[377] (illustrée il nous semble par *Ravel Ravel Unravel*) et dépendante d'une forme d'attention spécifique que l'on pourrait qualifier d'intransitive[378]. C'est l'intensité de ce vécu singulier (qu'il soit guidé par un intérêt herméneutique, par une dimension affective ou par une intensité sensible) qui fait jaillir les subtilités de cette expérience, dont on pourra se ressaisir de façon théorique. Dominique Chateau évoque cette dualité de l'expérience et du jugement en rappelant que « la théorie esthétique est un incessant démêlage – peut-être, d'ailleurs, a-t-elle tort de démêler ce qui n'existe *et n'excite* qu'embrouillé…[379] ». Tout l'enjeu sera pour nous de rendre compte de cette intrication en faisant de l'expérience esthétique un double mouvement de saisie des complexités sensibles d'une part et de réduction-concentration de la durée en une unité de l'autre (ce qui sera traité dans la troisième partie de notre thèse).

Le désintéressement en tant qu'attitude spécifique permettant de déployer la dimension esthétique d'une installation n'est pas qu'une condition nécessaire (sans être suffisante) de l'expérience esthétique qui détermine, de façon toujours valable, la relation des spectateurs à l'art contemporain. Cette attitude désintéressée, caractérisée par une mise à distance et une ouverture aux qualités de l'espace de l'installation, est également présupposée dans la création de nombreuses œuvres. On remarque par exemple, du côté de certains jeunes artistes actuels, une tendance à considérer leur pratique dans une forme plus démocratique[380] . La question de l'accessibilité de l'art à des publics exclus ou peu représentés dans ce milieu se fait jour par l'introduction de sujets populaires : le foot, la cité, la vie de quartier, les lieux administratifs, les boîtes de nuit[381] …Viser un public « autre » que celui constituant le monde de l'art exprime également une volonté de modifier

[377] Nous faisons référence aux distinctions de Leibniz sur les connaissances claires, confuses, distinctes, adéquates ou inadéquates que reprend Baumgarten pour fonder l'esthétique à partir d'une connaissance sensible construite sur des représentations claires bien que confuses. Voir Baumgarten, § XII à XVIII, « Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème », dans *Esthétique [1750]*, traduit de l'allemand par Jean-Yves Pranchère, *op.cit.*, 1988.

[378] Nous faisons référence à l'attention intransitive telle que l'établit Eliséo Vivas dans sa définition de l'expérience esthétique dans « A Definition of Aesthetic Experience », publié dans *Journal of Philosophy*, N°34, 1937.

[379] Dominique Chateau, *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p.69.

[380] Nous faisons référence à des artistes en école d'art ou sortis récemment d'écoles d'art qui ont manifesté cette ambition au cours de discussions informelles ou dans le cadre d'écrits sur leurs travaux.

[381] Le travail d'une jeune artiste comme Maïlys Lamotte-Paulet se réfère à la plupart de ces sujets à travers des sculptures, des performances et des installations.

une relation historiquement établie à l'art. Pour autant, il faut admettre que les associations provenant d'une décontextualisation de ces sujets sont exclusivement appréciées par un public désintéressé. Les installations conçues comme des hétérotopies sociales nécessitent une dimension esthétique et une attention désintéressée pour que l'hétérotopie soit perçue esthétiquement comme telle. Le jeu des référents entre différents univers sociaux ne peut fonctionner qu'au moyen d'une distance qui favorise un écart.

Si le public est intéressé (au sens kantien d'avoir un intérêt du point de vue de la satisfaction) par le contenu d'une installation, comme peuvent l'être les enfants quand ils découvrent les ballons aux formes de poissons de Philippe Parreno (Figure 59), il est tout aussi certain que l'action du jeu n'implique pas nécessairement en second temps la réflexivité qui permettrait de faire de cette expérience « intéressée » une expérience proprement esthétique : la satisfaction est le résultat du jeu. Face à un tel dispositif (qui porte le titre de *My Room is Another Fish Bowl* et que l'artiste a intégré, parmi d'autres dispositifs similaires à la liste des « *Quasi Objects* »), il n'apparaît pas nécessaire d'interagir avec les ballons pour comprendre que leur mouvement incessant provoque une dynamique aléatoire dans l'espace, permettant dès lors, à ces « quasi-objets » d'être perçus « à mi-chemin entre l'objet et le sujet, ni vraiment sujet car il ne s'agit pas d'un humain, ni vraiment objet, car la chose peut contrôler les agissements humains[382]. » Qu'une personne s'empare de ce ballon ne fait que confirmer ou « activer » ce que nous sommes capables, dans une attitude désintéressée, de projeter et d'apprécier de l'installation sans avoir été pour autant dans l'interaction effective.

La notion d'intérêt en ce qui concerne l'expérience esthétique n'a de sens qu'en suivant le précepte kantien d'un intérêt pris à l'existence réelle de la chose. En effet et de façon paradoxale, le fait de qualifier une œuvre ou une expérience « d'intéressante » aujourd'hui peut définir un jugement esthétique valable : certaines œuvres de l'art contemporain ne peuvent pas être qualifiées de « belles », mais l'adjectif « intéressant » peut témoigner en ce sens de la qualité esthétique de l'expérience. Le désintéressement, conçu dans la lignée de Stolnitz, comme une attitude spécifique[383] n'empêche pas pour autant de s'intéresser pleinement à l'environnement qui se déploie autour de nous ou aux éléments qui s'y trouvent. Nous n'y mettrions sinon aucune attention. Stolnitz le souligne également :

> À l'occasion, nous prêtons attention à une chose simplement pour jouir de la manière dont elle se donne à voir, à entendre ou à sentir. C'est là l'attitude « esthétique » de la perception.

[382] Texte du cartel de l'exposition de l'installation à la Fondation Pinault (2022)

[383] Jerome Stolnitz définit l'attitude esthétique comme « attention désintéressée et pleine de sympathie et la contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience quel qu'il soit, pour lui-même seul », « L'attitude esthétique », *Philosophie analytique et esthétique, op.cit.,* p.105.

> Elle se trouve partout où les gens s'intéressent à une pièce, à un roman ou écoutent attentivement un morceau de musique[384].

C'est également dans cette perspective que Dickie[385] éclaire la confusion entre l'intérêt (opposé au désintéressement) pollué à une œuvre et l'inattention la plus totale. Toutes les fois où un spectateur ou un auditeur n'est pas présent et attentif à l'œuvre, il faudrait en conclure qu'il n'y a pas d'attention du tout à l'art, plutôt que de considérer qu'il s'agit d'une attention intéressée par autre chose que par l'œuvre elle-même, comme le fait d'être préoccupé par des raisons personnelles. Dickie propose en conséquence d'envisager des situations où l'attention est présente à l'œuvre d'art (en l'occurrence dans son exemple : à la pièce de théâtre) mais intéressée (comme la position d'un dramaturge qui observerait la pièce du côté public dans l'optique de la réviser).

L'attitude « intéressée », au sens plus précis d'être intéressé *par* et non plus de s'intéresser *à*, ne permet pas selon nous la qualité esthétique de l'expérience car elle ne permet pas de donner une dimension esthétique suffisante à l'espace : l'expérience serait organisée selon une finalité qui manquerait soit le déploiement du sensible, soit la réflexivité de sa ressaisie par l'intellect. Si nous suivons par ailleurs les critiques de Dickie au sujet d'une distinction nécessaire entre attention intéressée et inattention totale, nous ne sommes pas convaincus que l'attention présente à l'œuvre mais intéressée par une finalité particulière relève d'une expérience *esthétique* de l'œuvre. Il ne faut pas nécessairement renvoyer dos à dos le désintéressement et l'intérêt, mais les faire fonctionner dans une forme de gradation, tout en soutenant que l'attitude désintéressée est une condition nécessaire de l'expérience esthétique de l'installation. L'installation n'est pas donnée comme une œuvre devant le spectateur, elle doit être expérimentée et les enjeux de la discrimination des valeurs de l'espace ont tracé la voie à la nécessité d'introduire à présent une attention spécifique permettant simultanément d'entrer dans une dimension esthétique de l'espace, et de lui offrir une dimension esthétique.

Pour Marianne Massin, l'expérience esthétique se fonde sur des qualités d'attention spécifiques qui peuvent être rassemblées en deux caractéristiques principales : l'attention distinctive et l'attention suspensive. L'attention distinctive « distingue un moment et la qualité de ce moment[386] ». Elle n'est pas réception passive mais implique qu'il y ait une participation active qui détermine et prolonge volontairement une disposition esthétique, à partir d'un intérêt et d'un attrait. Une telle attention ne

---

[384] *Ibid.*
[385] Georges Dickie, « Le mythe de l'attitude esthétique », *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p.115.
[386] Marianne Massin, *op.cit.*, p.38.

suspend pas « selon des modalités négatives mais par focalisation attentive[387]. » Cette seconde notion de suspension est en effet importante car elle rend compte d'une démarche que nous avons assimilée de notre côté à un « acte d'immersion » dans la dimension esthétique de l'espace et que Marianne Massin rapproche et précise, du point de vue de l'expérience esthétique, d'une attention qui « neutralise » ce qui serait autour de cette attention concentrée sur le cours esthétique de son expérience :

> Je m'abstrais d'autres intérêts et contingences pour laisser se déployer l'attention que le sensible sollicite et aiguillonne ; abstraction paradoxale par laquelle je m'enfouis dans le sentir d'un moment concret. Désintéressement extrêmement intéressant[388].

L'attitude esthétique, le basculement dans une dimension esthétique de perception de l'espace, requiert en effet une « activité » de la part du spectateur, lequel discrimine et distingue des qualités pour focaliser son attention. De son côté, Schaeffer caractérise et déploie l'idée d'une « conduite esthétique[389] ». La neutralisation de ce qui est hors du champ de l'attention correspond également à une certaine attitude qui offre à la conduite esthétique la pertinence d'une dimension spécifique. Comme nous l'avons dit, dans l'expérience d'une installation, le rapport aux autres spectateurs est, la plupart du temps, ignoré et suspendu, afin de concentrer l'attention sur ce qui est constitutif de l'installation. Cette capacité de « neutraliser » et de discriminer, correspondant à la focalisation de l'attention dans une dimension esthétique de l'expérience de l'installation, nous invite cependant à préciser deux conséquences. La première est l'introduction de la notion de « concentration » qui permet de rendre compte des modalités de cette attention en opposition à la distraction. La seconde est la qualification du spectateur au regard de son activité dans l'expérience esthétique mais aussi de ses capacités à correspondre au « spectateur modèle » du type d'installation qui se présente à lui.

---

[387] *Ibid.*
[388] *Ibid.*
[389] Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique, op.cit.*, p.13-48.

Illustration :



Figure 59 : Philippe Parreno, *Quasi Objects : My Room is a Fish Bowl, AC/DC, Snakes, Happy Ending, Il Tempo del Postino*, Opalescent acrylic glass podium, Disklavier Piano, 2014-2022, vue d'exposition, photographie personnelle, 2022

C) Concentration vs Distraction : modalités de l'attention

Si la notion d'attention n'a *a priori* pas de spécificité esthétique dans la mesure où porter une attention à quelque chose relève d'une fonction psychologique usuelle de l'individu, elle n'en demeure pas moins fondamentale lorsqu'elle est soutenue par une attitude désintéressée face à l'installation. L'attitude désintéressée est particulièrement difficile à définir pour notre objet car elle comprend aussi bien le fait d'adopter une attitude « adéquate »[390] face au type d'espace de l'installation, que la disponibilité sensible du spectateur à explorer ce qui se présente à lui. Dans cette dimension exploratoire, le spectateur laisse libre cours à son imagination et procède spontanément à des associations, révèle les hétérotopies ou épaissit la conscience réflexive de son expérience sensible.

[390] Nous rappelons ici que l'attitude adéquate correspond à une modalité de la réception qui coïncide au « type » d'espace présenté par l'installation ; nous avons à ce sujet établi les polarités de l'espace sensible et de l'espace discursif comme deux modalités « principales » qui engagent chacune des attitudes spécifiques sans pour autant s'exclure (l'attention aux stimuli perceptifs et sensoriels ne contredit pas l'appréhension d'une installation qui impliquerait de saisir des références culturelles ou sociales, toutefois, cette attention ne peut suffire).

En conséquence, un jeu s'effectue entre la compréhension et l'exploration, entre la dimension intellectuelle et la dimension sensible. Bien que l'attitude désintéressée d'un spectateur ne puisse jamais être « pure » dans l'expérience d'une installation, dans la mesure également où elle ne ressort pas de la contemplation mais de l'action, elle s'avère toutefois indispensable à l'accomplissement esthétique de cette expérience, en garantissant une certaine distance, permettant le jeu entre la relation sensible et la compréhension intellectuelle de l'espace. La distance est en effet fondamentale mais elle est surtout spécifique en ce qui concerne l'installation puisqu'elle n'est pas spatiale mais plutôt temporelle. De plus, cette distance, bien que nécessaire à l'unification de l'expérience, n'est jamais garantie non plus : chaque fois que le spectateur se représente ce qu'il vient de percevoir, son attention n'est plus concentrée sur le présent de l'espace. Le spectateur est toujours scindé entre la présence et la représentation, nous y reviendrons, toutefois, soulignons que l'attitude esthétique désintéressée dépend principalement de l'intérêt qu'a celui-ci à poursuivre sa conduite esthétique et à renouveler la qualité de son attention.

La qualité de l'attention du spectateur s'avère fondamentale puisque c'est à celui-ci qu'il revient de révéler la dimension esthétique de l'espace d'une installation. Sans une qualité d'attention esthétique (garantie en grande partie par la clôture du lieu consacré à l'art), une installation n'est pas perçue comme une œuvre spatiale. Sans cette attention, un spectateur qui traverse l'installation n'est pas en mesure d'en constituer une unité d'œuvre. L'installation se déploie devant et autour de celui-ci, lequel peut se contenter de marcher et d'en faire un simple décor. Dans cette perspective, il faut approfondir cette qualité esthétique de l'attention et la compléter avec la notion de concentration. En effet, attention et concentration apparaissent comme deux pendants de l'attitude esthétique : l'attention comprend l'idée d'une *tension* de l'esprit vers quelque chose, mais cela pourrait être aussi une tension du corps dans l'espace pour pouvoir se mouvoir sereinement dans des étendues sombres ou au milieu de structures qui altèrent les repères d'horizontalité et de verticalité (comme dans *The Matter of Time* de Richard Serra). La concentration, de son côté, implique de *faire converger* : on utilise ainsi indifféremment le terme pour parler d'une capacité de l'individu à se concentrer sur la réalisation efficace d'un objectif (la concentration d'un sportif, d'un joueur d'échec, d'un musicien ou d'un élève face à son devoir), comme pour évoquer une masse constituée et réunie en un endroit (une concentration d'atomes, de troupes militaires ou d'insectes). Par conséquent, la notion de concentration revêt une importance significative dans l'expérience esthétique de l'installation car l'acte de réunion, de « faire converger », fait du spectateur un centre. L'expérience esthétique de l'installation ne peut donc fonctionner qu'à partir du moment où le spectateur accepte d'être un centre et que sa concentration forme la réunion de ce qui est sinon dispersé dans l'espace. La concentration

suggère une réunion spatiale qui s'effectue dans le temps : celui de réunir ce qui est dispersé en un endroit précis. De même, la concentration sous-entend également la possibilité que cet endroit précis, vers lequel convergent des éléments disparates, se fasse spontanément et inconsciemment. Dominique Chateau écrit à propos de cette notion :

> Il semble que la notion de concentration soit largement suffisante pour rendre compte du mode opératoire de l'attention esthétique dans ce moment intuitif de l'expérience où nous nous libérons du monde pour mieux nous y fondre. Au contraire, comme je l'ai déjà suggéré, le fait de prononcer un jugement, et donc d'entrer en communication, peut être considéré comme un relâchement, voire l'interruption de la concentration. Dans le moment intuitif, ce qu'on appelle distance est tout aussi bien une plus grande proximité, jusqu'à se sentir dans une étroite familiarité avec l'objet, que ce soit le paysage qui nous absorbe, le morceau de musique qui nous obsède ou la peinture qui nous hypnotise[391].

La concentration est une des modalités « opératoires » de l'attention esthétique qui organise intuitivement le contenu du vécu dans un double mouvement de neutralisation et de fusion (se libérer du monde pour mieux s'y fondre), double mouvement qui peut aussi être rapproché de l'expérience double du narrateur proustien. Ainsi, nous soutenons l'idée que l'attention esthétique devient opérante parce qu'il y a concentration[392]. Ce n'est pas tant l'attention esthétique qui serait coûteuse au long cours que la concentration, permettant à la tension, comprise dans l'attention, de converger vers un centre et répétant ces allers-retours entre extériorité (tension de l'attention vers l'extérieur) et intériorité (réunion vers un centre) de l'expérience. Avoir une attention et se concentrer se distinguent par le fait que dans la seconde action s'élabore une unité qui nous intéresse particulièrement au regard de l'œuvre : cette concentration participe à former l'unité de l'œuvre qui n'existe pas telle quelle en ce qui concerne l'installation. Toutefois, rien ne garantit que la concentration puisse durer. Diverses raisons expliquent que certaines expériences soient plus compliquées du point de vue de la concentration tenue. Il peut évidemment s'agir d'une indifférence ou d'une insensibilité à l'installation, mais cela peut résulter également d'une surcharge d'éléments qui empêchent une appréhension spontanée et intuitive de l'espace ou des objets qui s'y trouvent. Il peut s'agir sinon d'incohérences entre différentes impressions qui donnent au spectateur la sensation d'être passé « à

---

[391] Dominique Chateau, *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 110.

[392] La notion de concentration est également présente dans la définition de l'expérience esthétique de Monroe Beardsley : « Je propose de dire qu'une personne est en train d'avoir une expérience esthétique pendant un laps de temps particulier si et seulement si la part la plus grande de son activité mentale pendant ce temps est unifiée et rendue agréable par le lien qu'elle a à la forme et aux qualités d'un objet, présenté de façon sensible ou visé de façon imaginative, sur lequel son attention principale est concentrée. », « L'expérience esthétique reconquise », *Philosophie analytique et esthétique, op.cit.,* p.147.

côté » du sens de l'installation et d'une attitude adéquate. Nous pouvons illustrer ce propos en sollicitant l'expérience de l'installation de Laure Prouvost, exposée à la Biennale de Venise en 2019.

En arrivant devant le pavillon Français, nous découvrons des portes closes. L'entrée s'effectuera de façon inhabituelle à partir du sous-sol du lieu : un espace sombre en béton brut, dont le sol est mélangé à de la terre et jonché par des débris de construction. D'emblée, cette situation nous interpelle : est-ce là le début de sa proposition artistique ou un problème d'ordre technique qui aurait nécessité de modifier temporairement l'entrée ? On doute néanmoins de la seconde option car aucun mot d'excuse ne justifie ce passage rendu obligatoire, par conséquent, pour tous les spectateurs. Le passage par le sous-sol est très rapide puisqu'il s'agit d'emprunter un escalier en fer menant directement au rez-de-chaussée de l'exposition. Là, un espace aux murs blancs et entièrement vide se déploie sous nos yeux. Ce qu'il y a à voir se situe sous nos pieds. En effet, on constate rapidement la particularité du sol sur lequel les spectateurs se déplacent. Celui-ci est entièrement recouvert de résine bleue ayant cristallisé çà et là des mélanges de débris organiques mi-reconstitués, mi-naturels (on trouve des restes de poissons, de végétaux, de nourriture) et des déchets industriels (téléphones portables en masse, carcasses de bouteilles en plastique) à moitié recouverts (Figure 60). Il est probable qu'un spectateur envisage assez spontanément, par un acte immersif, qu'il se trouve au milieu d'une marée basse, révélant la pollution incommensurable des eaux et induisant la projection d'un futur dystopique plus ou moins proche. Bien que cette mise en situation fasse écho à des actualités écologiques, l'étendue de résine et la résistance des aspérités des objets à moitié recouverts nous permet également d'observer cet espace de manière plus sensible. Par exemple, un jeu de perception se créé par l'absence de profondeur : la résine étant un milieu transparent, les objets recouverts sont toujours visibles mais pris dans cette marée-sol de laquelle on ne les sortira jamais. C'est en effet le principe de la résine que d'être un matériau dur et résistant. Le rapport à l'eau, rappelée par la couleur bleue de la résine, normalement liquide, est ici contredit par le matériau qui fait office à la fois de sol sur lequel se meut le spectateur, d'écran car on voit à travers (il est entre nous et les objets recouverts), et de milieu puisque des objets y sont pris à moitié.

Au centre de la pièce une succession de rideaux tendus en couches successives dessine une sorte « d'antre » qui intensifie, par sa disposition et sa matérialité, la conscience de pénétrer dans un *autre* espace. Cette issue débouche sur un espace central dans lequel est projetée une vidéo. La pièce est illuminée par les seules lumières aléatoires de la succession des images sur l'écran (Figure 61), de sorte qu'il apparaît difficile de se mouvoir tant les incertitudes liées à l'orientation, au contenu de l'espace et à sa disposition sont présentes. De surcroît, une certaine mollesse et des irrégularités du sol

se font sentir sous nos pieds et tendent le corps qui veille à ne pas choir. À tâtons ou en suivant les mouvements des autres spectateurs, on perçoit au fil du déplacement un espace latéral dans lequel pénétrer. Dans cet espace, l'éclairage est à nouveau notable : sombre et aléatoire, il illumine certains pans de l'espace, puis d'autres, dans une logique hasardeuse. On aperçoit, en fonction des halos de lumière, des objets divers à mi-chemin entre des sculptures et des ready-mades, disposés comme des mises en scène ou des oublis (selon ce qui est éclairé par les spots à certains moments). Une fois traversé cet espace, nous poussons une porte qui nous mène à l'extérieur, nous sommes devant le pavillon. Là, un médiateur s'étonne de nous voir sortir de ce côté car la sortie « officielle » semble visiblement se faire par une autre porte. Il accepte donc, par l'extérieur du pavillon, de nous faire entrer dans l'espace latéral manquant à notre expérience de l'exposition. Il se trouve que nous avions, étant donné l'obscurité et le peu d'informations, des difficultés à comprendre la disposition de l'espace et à nous y situer clairement. De la même façon que pour l'espace latéral précédent, l'éclairage discontinu empêche une appréhension précise de l'espace et de son contenu, néanmoins, une grande tapisserie de plusieurs mètres de long se remarque sur la quasi-totalité du mur (Figure 62). Impossible de l'observer, ni dans sa globalité, ni dans ses particularités, tant l'éclairage est capricieux et imprévisible. L'impossibilité de regarder de près ce qui semble être un travail artistique de longue haleine engendre un sentiment de frustration que nous gardons en tête comme une interprétation possible de l'installation. L'observation de l'espace laisse place à l'introspection et à une réflexion concentrée sur les conditions de visibilité puisqu'en effet, nous n'avions encore jamais vécu d'expérience dans laquelle le jeu de l'éclairage permettait à ce point de prendre conscience des conditions mêmes de la vision.

Une fois définitivement sortis de l'exposition, nous lisons le prospectus à la recherche de quelques indices capables de densifier, par certains mots peut-être, les impressions confuses. Cet espace portait un titre : *Vois ce bleu profond te fondre*. L'énigme du titre nous invite alors à considérer que cette confusion avait sans doute du sens et qu'elle pourrait, en tant que confusion, opérer esthétiquement sans que la concentration n'ait permis à l'attention de tendre vers un centre précis et satisfaisant. Cette installation nous introduit dans un univers ou le temps est déconstruit par un espace sans repères. La linéarité d'un parcours fait défaut, comme la linéarité d'une vision. Seule la mémoire, au sortir, nous permettra, comme des flashs de lumière, d'additionner, plus que de relier, la profonde hétérogénéité des éléments constitutifs de cet environnement.

Il nous est difficile de considérer cette expérience comme une expérience esthétique réussie : les tentatives de concentration, de faire converger l'attention vers un centre, se sont successivement soldées par un échec. Nous ne sommes pas capables de trouver une cohérence et un sens à

l'hétérogénéité des espaces, nous n'avons aucun souvenir de la vidéo (probablement car elle ne semblait pas apporter d'information qui pourrait valider ce qui avait été perçu et pensé auparavant). On peut considérer, suivant la perspective de John Dewey, que cette expérience n'est ni aboutie, ni achevée. Elle a été entrecoupée de qualités diverses et a semblé requérir un recommencement perpétuel de l'attention. Rappelons que pour lui :

> Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant[393].

C'est selon nous une concentration spécifique qui permet de mener la tension de l'attention, laquelle peut être happée en diverses modalités et sur divers éléments de l'expérience, vers « un terme inclusif » s'apparentant à la complétude et à l'unité de l'expérience esthétique.

Dans le cadre de l'installation de Laure Prouvost, nous avons déployé une concentration qui a souvent défailli avant d'être réinvestie à nouveau. Pour autant, l'attention esthétique accordée à l'espace, moins exigeante que la concentration nécessaire à la constitution d'une unité, a permis, en arrière-plan, de faire de ce relâchement de la concentration une modalité d'appréciation possible mais d'intensité moindre de l'installation. En d'autres termes, il se peut que nous n'ayons pas pleinement saisi ni adopté une attitude totalement appropriée pour vivre une expérience esthétique aboutie. Cependant, nous avons néanmoins l'impression que les impressions définies par le sporadique, l'épisodique ou la confusion, pourraient caractériser une expérience valable, bien que peu satisfaisante. En revanche, si l'expérience ne paraît pas pleinement réalisée sur le plan esthétique, c'est parce que la manière sensible dont nous avons appréhendé l'espace, que nous venons d'évoquer, nous a semblé être une interprétation partielle et inadaptée au type d'installation. Il convient de convoquer également une des problématiques qui nous a menés à circonscrire un sens fort et un sens faible de l'installation : n'étions-nous pas ici en présence d'une exposition plus que d'une installation investie comme un médium ? La multiplicité et l'hétérogénéité des éléments pouvaient sembler telles que le cloisonnement de l'attention en fonction de diverses œuvres aurait pu être judicieux. On considèrerait dans ce cas des œuvres distinctes dont on fait des expériences et que l'on additionne sous l'identité spécifique de « l'exposition » plutôt que l'expérience d'une œuvre unique.

[393] John Dewey, *op.cit.,* p.113.

Les conditions de la réussite d'une expérience esthétique permettent de distinguer clairement sa qualité spécifique. Les réflexions de Dewey sur la conduite d'une expérience esthétique rendent compte d'une grande variation de rythmes et d'une instabilité constante qui nécessitent un acte volontaire de la part du spectateur, acte volontaire que nous rapprochons de la concentration. Il écrit ainsi :

> Chaque lieu de repos au sein de l'expérience correspond à une phase où sont éprouvées, absorbées et assimilées les conséquences de l'action antérieure et, à moins que l'action ne soit que pur caprice ou simple routine, chaque action porte en soi du sens qui en est extrait et qui est conservé. Tout comme pour une armée en marche, tous les gains provenant de ce qui a déjà été réalisé sont périodiquement consolidés, et cela, toujours dans l'optique de l'étape qui va suivre. Si nous nous déplaçons trop rapidement, nous nous éloignons du camp d'approvisionnement – du sens qui s'est construit – et l'expérience est alors perturbée, appauvrie et confuse. Si nous tardons trop après avoir dégagé un certain bénéfice, l'expérience se meurt d'inanition[394].

Le « camp d'approvisionnement » correspond également à la centralité que nous avons identifiée, vers laquelle convergent les moments de l'attention focalisée. Pour autant, comme le souligne Dewey, un éloignement trop rapide ou une inertie après avoir ressenti un « bénéfice », ce qui introduit la satisfaction dans l'expérience et nécessiterait que celle-ci soit poursuivie pour aboutir, ne permettent pas à une telle expérience de se réaliser pleinement dans sa complétude.

Deux solutions s'offriraient au spectateur face à ce type d'expérience où l'impression d'être « démuni », malgré un effort de concentration, procure une insatisfaction. D'un côté il serait possible de lâcher la concentration tout en maintenant une forme d'attention esthétique plus diffuse (ce que nous avons fait). Il serait dès lors acceptable de sortir d'une neutralisation de l'attention focalisée pour observer l'espace dans sa globalité, examiner les attitudes des autres spectateurs etc. D'un autre côté, le spectateur pourrait simplement choisir de « décrocher » totalement son attention et d'abolir la dimension esthétique de l'espace pour entrer dans une autre modalité : soit d'être dans l'indifférence et il cherchera la sortie car il n'a plus aucun intérêt pour l'installation, soit d'entrer dans un « mode ambiant d'expérience de l'art », autrement dit : une manière distraite de faire l'expérience d'une installation.

Le « mode ambiant d'expérience de l'art » est une expression que l'on trouve chez Anne Ring Petersen[395] et qui s'appuie sur les travaux de Nikos Papastergiadis, professeur d'études culturelles à

[394] John Dewey, *op.cit.*, p.114.
[395] Anne Ring Petersen, *op.cit.*, p.42-43.

l'université de Melbourne. Dans ses recherches consacrées à l'esthétique[396], Papastergiadis s'attache à montrer deux phénomènes concomitants : les dynamiques d'attention et de distraction qui sont régulées par les médias dans l'environnement social de l'individu et l'influence que ces dynamiques ont sur l'art contemporain. Nous n'évoquerons pas en détail la construction de ce « mode ambiant » ou de cette « perspective ambiante » dans l'histoire de l'art, qui correspond étroitement à un décentrement de la place du spectateur, mais nous focaliserons sur l'application de cette idée dans l'art contemporain selon l'auteur. De manière relativement convenue, Papastergiadis propose, dans un texte intitulé « *Ambiant Screens* », de penser que les pratiques contemporaines comme l'installation fonctionnent sur une modalité où le spectateur est immergé dans un environnement avec lequel il entre en interaction. Le fait qu'il n'y ait plus de centre conduit à entrer dans une relation à l'« ambiant » (pour éviter d'invoquer la notion plus chargée d'ambiance), plutôt qu'à focaliser son attention sur quelque chose en particulier. La thèse principale de Papastergiadis ne repose pas sur une critique mais sur un constat fondé sur la transformation historique de la perception humaine dans la vie quotidienne, phénomène qui trouve également son écho dans les expériences de l'art et dans les productions artistiques[397] :

> L'attention est maintenant dispersée. Elle n'est pas concentrée sur un point singulier de l'horizon. L'image n'est pas maintenue devant nous dans un état d'extériorité encadrée. Les images sont tout autour de nous et nous les traversons. Dans cet état, nous devons reconsidérer le rôle de la perception sensorielle et de la conscience, redéfinir nos méthodes d'évaluation critique et repenser le lien entre notre participation et l'interprétation de la signification des images[398].

S'appuyant sur Benjamin, il rappelle qu'il ne s'agit pas d'une attention négative dans la mesure où elle serait dorénavant, par nature, dispersée mais d'une attention différente, renouvelée. Il faudrait en conséquence accorder les outils pour suivre les contours de cette évolution dans la perception de

---

[396] Voir notamment : *Spatial Aesthetics : Art, Place and the Everyday* (2006) en ligne : https://www.networkcultures.org/_uploads/tod/TOD%235.pdf dans lequel l'auteur introduit les relations entre l'espace public, la société et l'art actuel en interrogeant ainsi les enjeux de la production de l'art dans une dynamique sociale et politique. En ce qui concerne plus précisément la notion d'« ambiant », voir : *Ambient Screens and Transnational Public Spaces* (2016) en ligne : https://muse.jhu.edu/book/48930 et plus particulièrement la conclusion co-écrite avec A. Barikin et S. McQuire et encore le chapitre co-écrit avec N. Radywyl, A. Barikin et S. McQuire ,: « Ambiant aesthetics : altered subjectivities in the New Museum », publié dans *National Handbooks of Museum Studies : Museum Theory* (2015)

[397] Son propos s'appuie naturellement sur Benjamin qui observait dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, la transformation concomitante des modes de perception et de la nature de l'œuvre d'art.

[398] Texte original : « Attention is now dispersed. It is not concentrated toward a singular point in the horizon. The image is not held there before us in a state framed exteriority. Images are all around us, and we are passing through them. In this state we need to reconsider the role of sensory perception and awareness, redefine our methods of critical evaluation, and rethink the nexus between our participation in and interpretation of the meaning of images. », Nikos Papastergiadis, A. Barikin et S. McQuire , Conclusion de l'ouvrage *Ambient Screens and Transnational Public Spaces*, Hong-Kong University Press, Hong-Kong, 2016, p.215.

notre environnement quotidien comme de nos expériences de l'art[399]. Il évoque ainsi l'idée que nous serions entrés dans des « cultures de la distraction[400] ». De notre côté, nous souhaitons nous réapproprier et réélaborer cette notion spécifique de « mode ambiant d'expérience de l'art » en la considérant comme une modalité existante (qui découle des pratiques environnementales comme l'installation) mais contradictoire avec la concentration qui sous-tend l'expérience esthétique. L'usage qu'en fait Papasteriagis se réfère à la « musique d'ambiance », terme utilisé par Brian Eno dans les années 70 pour décrire une musique qui ne concentre pas l'attention sur ses qualités intrinsèques mais qui crée une relation avec l'auditeur et l'espace. Dans cette perspective, notre usage du mode ambiant déborde son emploi premier car son application ne correspond pas simplement, dans le cours de notre réflexion, à une description de l'installation (le mode ambiant de l'art serait corrélé à l'installation puisque c'est un art de la relation et de l'espace plutôt que de l'objet). Nous rapprochons le mode ambiant de l'expérience à une attention diffuse[401], laquelle est certes autorisée et suscitée par le dispositif de l'installation (spectateur en mouvement, immersion dans un espace, fragmentation de la perception, points de vue multiples), mais préjudiciable à la qualité esthétique de l'expérience. En effet, l'implication d'un régime de distraction qui est induit par un tel mode d'expérience ne peut pas coïncider avec la concentration d'une attention focalisée et neutralisante qui, par le biais de la tension, fait converger les informations vers un centre et offre à l'expérience son unité qualitative.

Une contradiction logique oppose la concentration et la distraction : dans un cas il s'agit de faire converger et de réunir et dans l'autre, de tirer pour séparer et éloigner, de défaire en somme une unité. Sans vouloir formuler une critique directe à propos de cette notion, il est certain que le régime de la distraction, partant de son étymologie, va précisément à l'encontre de l'unité que nous cherchons à construire dans la qualité esthétique de l'expérience et dans la constitution de l'œuvre. Malgré un

---

[399] Nous n'ignorons pas l'ouvrage de référence d'Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, dans lequel l'auteur soutient également une position nuancée et plus positive qu'alarmiste au sujet des conséquences des évolutions techniques numériques dans nos vies. Toutefois, notre intérêt est principalement motivé par la reprise de la formule « Mode ambiant d'expérience de l'art » qui provient de Papasteriagis et justifie que nous en introduisions brièvement le contexte.

[400] N. Papasteriagis, N. Radywyl, A. Barikin et S. McQuire , « Ambiant aesthetics : altered subjectivities in the New Museum », publié dans *National Handbooks of Museum Studies : Museum Theory*, Part III, édité par Sharon MacDonald, Helen Rees Leahy, 2015, p.419.

[401] Nous renvoyons à l'article de Marianne Massin « Les plaisirs esthétiques d'une attention désorientée et paradoxale. Variations artistiques », qui valorise des modalités de l'attention plus diffuses au sein d'une expérience esthétique particulière. Notre propos ne concerne pas uniquement l'expérience mais l'œuvre qui en découle, c'est pourquoi nous devons être plus tranchés et estimer que l'attention diffuse ne peut être valable qu'en étant minoritaire dans la durée de l'expérience. Article publié dans :*Odradrek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories*, Vol.VII, N°2, 2021, « Formes de l'attention : L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIII-XXI°siècle), édité par Alberto Frigo, Università di Pisa, p.209-228.

certain pessimisme que nous ne partageons pas, la critique d'Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* fait apparaître en creux la nostalgie d'une certaine qualité d'expérience. Il fait lui aussi état de ce basculement de la concentration vers la distraction :

> S'il y avait une tendance générale à noter dans ce contexte, ce serait celle d'un effacement de la dimension du regard concentré (regarder quelque chose dans une relation à deux pôles : regardeur-regardé) au profit d'une perception d'ambiance ou d'environnement qui enveloppe le visiteur lui-même dans l'ensemble du dispositif perceptif et perceptible[402].

Toutefois, en soulignant l'absence de concentration, Michaud fait de la distraction la relation privilégiée et presque exclusive du public à l'art contemporain :

> Dans l'expérience de l'art contemporain, ce pas a été franchi : nous ne sommes plus face à des œuvres mais installés dans la distraction, plongés dans la relation. Nous sommes dans l'expérience esthétique comme dans les vapeurs d'un hammam – pas concentrés sur des objets ni assujettis à un programme. Les installations enveloppent le regardeur au sein de dispositifs où il fait une expérience flottante et floue qui dépend à la fois des intentions de l'artiste, de son propre parcours de spectateur et des intermittences de son attention[403].

Cette citation de Michaud, que l'on peut également rapprocher d'un « mode ambiant de l'art » découlant des installations elles-mêmes, doit faire l'objet d'une clarification. Sur le plan artistique, il est certain que l'installation est, par essence, un art de la distraction au sens étymologique d'un art qui éloigne et étire constamment du centre. Toutefois, sur le plan esthétique, il est réducteur de faire correspondre l'art et son expérience. Dans cette perspective, bien que le spectateur soit davantage sollicité, cela n'empêche ni la qualité esthétique de l'expérience, assurée par la concentration du spectateur lui-même, ni l'existence d'une œuvre, révélant tout autant les qualités objectives de l'espace, que la richesse de l'expérience vécue.

L'introduction d'un « mode ambiant de relation à l'art » permet positivement d'élargir les qualités d'expériences de l'installation (c'est un mode d'expérience valable eu égard à ce qu'est l'installation) et de décomplexer une relation à cette pratique, voire à l'art contemporain plus généralement, sans la guider dans une visée spécifiquement esthétique. Néanmoins, nous insistons sur son caractère restrictif et peu stimulant : tant sur le plan théorique de la pensée esthétique, que sur le plan pratique de la réception du spectateur.

---

[402] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op.cit*., p.38.
[403] *Ibid*, p.118.

Pour conclure sur ce point, nous proposons d'envisager qu'il existe des modalités d'attention diverses : la modalité esthétique, guidée par la concentration, se distingue d'une modalité « ambiante », fondée sur la distraction (sans pour autant être dans le divertissement). Toutefois, dans la modalité esthétique de l'attention, la concentration représente un haut degré dans la constitution et la construction de l'expérience, ce qui implique qu'elle ne soit pas nécessairement tenue tout au long de l'expérience. Elle la guide en focalisant l'attention et en la faisant converger vers un « terme » mais doit également et nécessairement se relâcher. Ce relâchement n'est pas uniquement dû à l'hétérogénéité des éléments d'une installation ou à des enjeux physiologiques de la psyché humaine : il est nécessaire et requis. En effet, en suivant l'idée de Papasteriagis on peut accentuer le fait que l'installation *est* une distraction[404], elle s'étend en conséquence sans hiérarchie ni centre tout autour d'un spectateur, lui-même habitué à disperser son attention, qu'elle englobe à la manière d'un environnement. La concentration est donc l'acte attentionnel par lequel le spectateur s'engage dans la construction d'une unité. Dans une certaine mesure, concentration et distraction sont deux pôles opposés de l'attention laquelle, en dernière instance, permet à l'expérience esthétique d'avoir lieu en opérant constamment des gradations dans ses qualités : qu'elle soit concentrée ou plus diffuse, il s'agit surtout qu'elle ne soit pas distraite trop longtemps. Comme le conçoit Gérard Genette au sujet de la relation esthétique, une attention « vague » n'est pas négative[405] et incompatible à la qualité esthétique de l'expérience. Simplement et en ce qui concerne l'installation, elle ne peut pas suffire à elle seule et doit s'allier à un degré plus élevé de concentration pour former une unité d'expérience capable de constituer une unité d'œuvre.

[404] Nous avons souligné notre accord avec cette conception en marquant l'intérêt de son étymologie. Cette idée nous permet d'intensifier l'acte de concentration du côté du spectateur.

[405] Genette écrit ainsi : « l'appréciation investit d'emblée l'objet que l'attention lui donne, et peut donc fort bien procéder d'une attention vague et sans grand effort de discernement, quitte à parfois se modifier après examen plus approfondi. » Bien que nous ne puissions accorder la possibilité d'une appréciation « d'emblée » en ce qui concerne l'installation ; d'où la nécessité d'une concentration, nous reconnaissons la pertinence d'une opérativité de l'attention diffuse ou vague (bien que le terme vague soit difficile à appliquer de manière empirique). Voir Genette, *op.cit.,* p.432.

Illustrations :



Figure 60 : Laure Prouvost, *Vois ce bleu profond te fondre,* détail, pavillon français, Biennale de Venise 2019, photographie personnelle.



Figure 61 : Laure Prouvost, *Vois ce bleu profond te fondre*, espace central de la vidéo, vue de l'exposition, ©Giacomo Cosua



Figure 62 : Laure Prouvost, *Vois ce bleu profond te fondre,* espace latéral de la tapisserie, vue de l'exposition, photographie personnelle

D) Qualificatifs et qualités du spectateur

Nous avons choisi, depuis le début de notre réflexion, d'introduire le sujet de la réception esthétique d'après le qualificatif usuel de « spectateur ». Il s'agit moins d'un positionnement raisonné que d'un non-choix. Pourtant, il est indubitable que les enjeux de la réception des œuvres et des pratiques contemporaines impliquent de repenser et de redéfinir le récepteur de l'art. Comme le formule non sans humour Brian O'Doherty :

> Qui est-il ce Spectateur, qu'on nomme aussi le Regardeur, ou l'Observateur, ou encore, à l'occasion, le *sujet percevant* (*Perceiver*) ? (…) Non seulement il se lève et s'assoit sur commande, mais il s'allonge et même il rampe quand le modernisme lui inflige les derniers outrages. Plongé dans le noir, privé de repères perceptifs, foudroyé par les stroboscopes, il regarde fréquemment sa propre image hachée menue et recyclée par toute une batterie de médiums. L'art le conjugue, mais c'est un verbe lymphatique ; désireux de porter le poids de la signification, mais pas toujours à la hauteur de la tâche. Il hésite ; il teste, il est mystifié, démystifié. A la longue, le Spectateur se prend les pieds dans des rôles déroutants ; il est une pelote de réflexes moteurs, un errant adapté à la pénombre, le vivant

> d'un tableau vivant, un *acteur manqué*, voire un déclencheur de son et de lumière dans un espace truffé de mines artistiques[406].

Spectateur, regardeur, observateur, promeneur, visiteur ou encore spect'acteur, les qualificatifs se démultiplient et expriment des positions et des implications diverses du point de vue de la réception. Nous n'entrerons pas dans l'analyse précise des généalogies ou des filiations de ces différents qualificatifs auxquels Christian Ruby a consacré un ouvrage (*Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*), mais la multiplicité de ces qualificatifs nous permet néanmoins de souligner l'ambivalence et la complexité des attitudes mobilisées selon les pratiques : passivité ou activité, interactivité ou manipulation… Chaque requalification du sujet récepteur témoigne d'une attitude spécifique à laquelle il est censé correspondre et met ainsi en évidence les degrés d'implication ou d'activité de la réception dans l'appréhension, mais également dans l'accomplissement esthétique des œuvres. Ce dont témoigne l'extrait de Brian O'Doherty, c'est que le statut du spectateur actuel n'a aucune évidence car, outre le fait qu'il puisse être mobilisé physiquement à des degrés divers (entrer dans une installation ou interagir avec des dispositifs), il l'est également dans un travail parfois heuristique, parfois herméneutique, afin de dégager le sens et l'intérêt de ce qu'il expérimente. Ainsi, nous n'entrerons pas dans les débats des requalifications du spectateur, notamment du spectateur en spect'acteur car cela impliquerait de devoir redéfinir la relation esthétique et l'expérience esthétique sur des modalités spécifiques[407]. S'il faut reconnaître que le spectateur est non seulement actif mais qu'il endosse également de multiples responsabilités dans la conduite de son expérience esthétique, comme dans l'unité physique ou l'élaboration de la signification artistique de l'installation, nous préférons garder ce qui est impliqué historiquement par le terme de « spectateur », car l'usage traditionnel de ce terme permet de penser des écarts dans les formes de la réception. Comme le rappelle Bernard Guelton, le spectateur n'est en réalité jamais totalement passif. En revanche, la passivité apparente dont celui-ci est taxé invite, selon Guelton, à revenir aux « relations fondamentales entre l'action et la perception au niveau physiologique », car même la perception visuelle est une « situation dynamique ». En résonnance avec les propos de O'Doherty, Guelton rend compte des multiples actions comprises dans la réception d'un spectateur :

> La diversité des actions du spectateur se déploie donc dans un large registre qui va d'un libre déplacement à une action minimum « facultative », jusqu'à des actions indispensables à l'existence et à l'appréhension de l'œuvre. Dans certains cas, ces actions

[406] Brian O'Doherty, « II- L'œil et le Spectateur », *op.cit.*, p. 65-67.
[407] Nous renvoyons une nouvelle fois aux recherches de Nathanaël Raboisson sur l'art expérientiel interactif (thèse citée) qui implique de repenser la relation esthétique à partir de l'action participative du spectateur.

> nécessaires peuvent être vécues comme une forme d'entrave à son libre déplacement et à son appréciation. Le spectateur se voit contraint de modifier ses habitudes vis-à-vis de l'approche de l'œuvre d'art. dans ce contexte, la diversité des habitudes et des comportements du spectateur ne peuvent être ignorés en imaginant un spectateur type qui n'existe pas[408].

Le terme de spectateur, correspondant historiquement et usuellement à la position du récepteur de l'art, se construit au regard de certaines attitudes : l'interaction demandée peut être refusée, le déplacement dans l'espace d'une installation peut être optimisé ou minimisé etc. Ce faisant, nous pouvons considérer que les différents qualificatifs et, en particulier le néologisme du spect'acteur, correspondent effectivement à l'idéal d'un « spectateur-type » qui fait écho à notre spectateur modèle, celui qui serait le plus à même de correspondre au type d'espace et d'appréhender l'installation en fonction de ses spécificités. Le concept de spect'acteur contraint le spectateur à agir en mettant en avant l'idée que l'œuvre serait le résultat de son engagement ou de son jeu : c'est une inversion du rôle traditionnel du spectateur dans le contexte originaire du théâtre, le spectateur ne serait plus dans le public mais sous les projecteurs de la scène. Or, pourquoi imposer au spectateur de changer de place ? « Ne serions-nous pas, en effet, *assujettis*[409] *?* » interroge Jean Lauxerois à propos de l'art contemporain. Nous défendons fermement l'idée que le spectateur de l'art visuel est défini par la liberté de l'interaction ou des actions qu'il accomplit : durée qu'il passe dans une installation ou devant une vidéo. Pour Bernard Guelton, les réactions qu'un spectateur peut avoir fasse à des situations qui l'impliquent de manière implicite ou explicite sont une sorte « d'extension à son libre déplacement et à ses modes d'évaluation habituels[410]. » Le concept de « dispositif » peut contribuer ici à rendre compte d'une préoccupation artistique axée sur l'implication, les réactions ou les actions d'un spectateur. Agamben définit le dispositif comme un « processus de désubjectivation[411] » au service d'une reproduction des organes du pouvoir. Cette première définition, éminemment politique, découle de la conception foucaldienne du dispositif autoritaire, qui possède une « fonction stratégique dominante [412]» et est toujours « inscrit dans un jeu de pouvoir ». La conceptualisation du dispositif en tant qu' « appareil » chez Agamben, qui trouve ses origines dans les analyses de Foucault, s'étend pour englober son utilisation dans le contexte de l'art contemporain. Ce faisant, le dispositif devient dans ce contexte : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de

---

[408] Bernard Guelton, « Un spectateur scindé et en latence ? », *Proteus*, N°6 : « Le spectateur face à l'art interactif », décembre 2013, p.14.
[409] Jean Lauxerois, *De l'art à l'œuvre (I). Petit manifeste pour une politique de l'œuvre, op.cit.,* p.40.
[410] Bernard Guelton, *art.cit.*, p.14.
[411] Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », traduit de l'italien par Martin Rueff, *Po&sie*, 2006/1 (N°115), p.25-33.
[412] Michel Foucault, *Dits et écrits*, *Tome III : 1976-1979*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Nrf Gallimard, Paris, p.299-300.

déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants[413]. » En d'autres termes, le dispositif est un assujettissement, qu'on l'applique aux actions et prédispositions de notre vie pratique ou au spectateur de l'art. De la même manière qu'un « spect'acteur » pourrait être considéré plus acteur qu'actif, le dispositif témoigne d'une orientation de l'espace à des fins précises. Ce qui est visible et se déploie devant le spectateur n'est pas une fin en soi mais un moyen, car dans la conception du dispositif, la finalité est le spectateur lui-même et sa capacité à être « piégé » à l'intérieur du dispositif.

La notion de dispositif, lorsqu'elle apparaît dans notre propos, est utilisée selon une modalité de compréhension plus spontanée que spécifique. Nous justifions les réticences à mobiliser cette notion pour trois raisons principales. Tout d'abord le terme, tout en étant très répandu, est aussi imprécis que celui d'installation, ce qui complique la clarté de notre objet et empêche d'en comprendre un usage précis du point de vue de la pratique artistique. Ensuite, cette notion n'est pas généralisable à toute installation, elle désignerait plutôt l'utilisation de la vidéo dans l'installation ou la conception d'une scénographie d'exposition en tant que dispositif de monstration. Enfin, et cela constitue la réticence la plus importante, la notion de dispositif contribue à supprimer ou à supplanter la notion d'œuvre en rendant compte d'une dynamique théâtrale de l'expérience et d'une dépendance à l'égard de la réception (l'assujettissement évoqué par Lauxerois). L'orientation vers la notion de dispositif nous éloigne inévitablement de la notion d'œuvre telle que nous souhaitons l'envisager.

Tout artiste qui pratique l'installation ne considère pas automatiquement qu'il crée un dispositif. Concevoir l'installation comme un dispositif réduit son importance et ses libertés en tant que médium spatial au profit de sa qualité « intermédiale » ou de son approche par l'intermédialité : l'installation est alors appréhendée pour sa capacité à construire un système ou un réseau d'informations. Cela étant dit, la notion de dispositif déborde une conception simplement politique et renvoie également, dans une lecture technique, à la manière dont sont disposés et agencés des éléments en vue d'une fin. De ce fait, c'est la finalité qui peut en effet être questionnée ; s'agit-il d'une finalité d'équilibre visuel ou d'une expérience précise vécue par un spectateur ?

Les qualificatifs variés du spectateur induisent des mutations importantes mais confuses qui nécessitent son implication et sollicitent son attention, en cherchant plus ou moins à la diriger en un

[413] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Rivages Poche, Paris, 2014, p.31.

but précis. Pour en revenir à l'enjeu du « spectateur modèle », une part de sa conception peut être pensée à partir de ces qualificatifs qui suggèrent des comportements variés (interaction, mouvement, perception), mais une autre part de sa conception peut également l'être dans la détermination de ses qualités d'attention et d'adaptation. Le spectateur, non restreint par un qualificatif, a la liberté de s'adapter au type d'espace qu'il a devant à lui, tout en sélectionnant les endroits et les moments où il concentre et relâche son attention. Dans une certaine mesure, la typologie des auditeurs d'Adorno[414] n'est pas très éloignée, malgré une différence importante en ce qui concerne le médium concerné, des enjeux d'une « adéquation » ou d'une « inadéquation » entre la perception (l'écoute) et l'installation (ce qui est écouté). L'installation peut être rapprochée par ailleurs à l'écoute musicale dans la mesure où il apparaît fondamentalement impossible de se couper du contexte de l'expérience.

Adorno hiérarchise les auditeurs en fonction de leur qualité d'écoute, laquelle correspond également à des types de musique, cependant, nous n'entrerons pas dans les détails. On retrouve, au plus haut degré de la qualité d'écoute, l'auditeur expert, exceptionnel et presque idéal tant il est peu commun, c'est un auditeur capable de saisir les structures internes de l'œuvre, sa logique, tout en suivant spontanément le déroulé temporel de la musique. Cet auditeur est capable de neutraliser toute distraction, d'être autant dans l'extériorité, en suivant le déploiement des notes de la musique, que dans l'intériorité, en projetant et en saisissant la structure de l'écriture musicale. Suivent le « bon auditeur », « l'auditeur de culture » ou « consommateur de culture » et l'« auditeur émotionnel ».

La position de l'auditeur expert nous paraît éclairer des aspects intéressants du spectateur de l'installation. Deux caractéristiques de l'auditeur expert retiennent en ce sens notre attention : sa capacité de concentration et sa capacité de « dédoublement ». Bien que ces deux caractéristiques nous intéressent, elles doivent être replacées dans un contexte bien différent. En premier lieu, l'expérience d'une installation, contrairement à l'écoute musicale, n'est pas portée par un matériau unique et temporellement construit. Ce faisant, la distraction n'est pas assimilable à une forme d'inattention mais à une fonction et à une conséquence essentielle de l'espace non hiérarchisé et étendu tout autour du spectateur. Il est donc impossible de pouvoir rendre compte de la concentration sur un même plan : la concentration est une manière de se frayer un chemin et de construire la subjectivité de son expérience fragmentée de l'espace. En second lieu, l'auditeur « expert » est un auditeur peu commun et situé au premier niveau d'une hiérarchisation verticale des écoutes plurielles de la musique. En ce qui nous concerne, il serait exagéré de penser que la concentration et le dédoublement sont des actions

[414] Theodor W. Adorno, « Types d'attitude musicale », *Introduction à la sociologie de la musique [1968]*, traduit de l'allemand par V. Barras et C. Russi, Éditions Contrechamp, Genève, 2009.

réservées à des spectateurs « experts ». Cela ne signifie pas que la capacité de concentration et de dédoublement entre le moment présent et la réflexivité concomitante sont admises pour un spectateur qui découvrirait pour la première fois une installation. La concentration est selon nous un gage de la qualité esthétique de l'expérience, le dédoublement est une conception théorique de la temporalité de l'expérience esthétique : les différentes phases de l'expérience esthétique (sur lesquelles nous allons revenir) ne sont pas vécues de façon nécessairement consciente pour le spectateur mais elles peuvent être exposées dans le cadre d'une réflexion sur les conditions et le déroulé de l'expérience esthétique.

La capacité de l'auditeur expert à saisir simultanément le déploiement de la musique et de projeter une logique structurelle nous permet également de mettre en lumière une caractéristique présente dans l'expérience de l'installation. Dans la première partie de notre thèse, nous avions évoqué, en nous appuyant sur l'exemple de l'installation monumentale d'Alberto Burri en Sicile (*Grande Cretto*), la dialectique de l'hicceité et de l'ubiquité. Selon nous, l'ubiquité rendait compte d'une lecture cartographique de l'espace et impliquait que le spectateur se voit au-dessus de sa propre corporéité limitée en un point de l'espace. La lecture de l'installation en tant que « tableau » permettait ainsi d'accentuer le principe d'une relation cartographique et de la vue aérienne. Pour autant, le spectateur continue de se mouvoir à l'intérieur de l'espace et se dédouble, ou, plus précisément, il alterne[415] les perspectives de son expérience entre l'hiccéité et l'ubiquité, entre le « ici et maintenant » de sa position sans cesse reconduite dans l'espace et la projection mentale de la vue aérienne qui le situe dans l'unité d'une zone bétonnée circonscrite. Nous disions à ce sujet que toute installation ne permet pas cette projection du plan et cette expérience ubiquitaire car il faudrait pour cela comprendre une logique de l'espace ou, plus simplement, avoir une vision surplombante, soit par une photographie aérienne, soit par un point de vue qui donnerait accès à une vision d'ensemble. En revanche, toute expérience de l'installation est par essence une expérience de l'hiccéité, dans la mesure où le spectateur est toujours sollicité, ne serait-ce que par son déplacement dans l'espace, dans le présent de sa présence constamment renouvelée.

Toutefois, et c'est ici que le dédoublement importe dans une perspective qui est peut-être moins liée à une position d'« expert » qu'à un mouvement psychologique spontané de la conscience : l'expérience de l'hiccéité nous paraît toujours articulée à une tentative de représentation et de

[415] Nous rappelons la distinction que nous avons faite à ce propos : le dédoublement n'est compréhensible qu'en considérant l'expérience achevée, cela accentue l'idée qu'il n'y a pas qu'une modalité unique d'attitude du spectateur dans l'expérience esthétique. L'alternance décrit l'expérience du point de vue temporel de son déroulé. Néanmoins et comme nous l'avons dit, ce deuxième terme est davantage connoté : le spectateur alterné ou l'alternance du spectateur sont des formulations moins compréhensibles.

construction de l'expérience en un sens plus large que l'on pourrait rapprocher de l'*Erfahrung*. Repensons à la distinction « I » et du « Me » chez Robert Morris, le « je » qui guide l'expérience quasi-inconsciemment se rapporte sans cesse au « moi » qui réfléchit le vécu et le construit dans la mémoire. Le dédoublement est ainsi une implication profonde de la mémoire dans le processus de l'expérience qui ne s'appuie pas tant sur la logique d'une structure externe que sur l'assimilation du vécu en adéquation avec ce qui est expérimenté. Cela signifie que l'expérience de l'hiccéité, propre à toute installation, est toujours être en partie liée à un travail de projection de la part du spectateur. Cette projection témoigne de la présence et du travail de l'imagination dans la perception, laquelle n'est pas qu'une atomisation fragmentée mais plutôt une liaison et une réunion. Cette projection manifeste également des attentes satisfaites ou déçues dans la poursuite de l'attention et de la concentration. Comme l'écrit la sociologue Antigone Mouchtouris :

> L'individu poursuit le dialogue au-delà du présent, et donc l'expérience est très importante et dense ; sinon, il y aurait platitude sans émotion, et pour qu'il y ait de l'expérience il faut qu'il y ait construction dans le futur, au-delà de la banalité humaine[416].

L'expérience esthétique est bien une expérience construite dans la temporalité, pas uniquement du point de vue de la mémoire qui relie les fragments perçus, mais aussi de la projection qui implique tout aussi bien des attentes qu'une possibilité pour l'expérience de se poursuivre au-delà du simple présent de la présence.

2) Les phases plurielles d'une expérience singulière

Comme l'écrit Marianne Massin, l'expérience esthétique « se déploie différemment selon les médiums mis en jeu – cela oblige à reconsidérer la question dans l'art contemporain lorsqu'il hybride les différents arts et les médiums[417]. » Bien que l'installation soit fondamentalement hétérogène et qu'il apparaisse difficile d'en faire un médium au sens le plus strict, cela ne devrait pas nous dissuader de proposer une approche généralisable et qui prenne en compte les enjeux spécifiques de cette pratique. L'expérience esthétique de l'installation exige autant l'adoption d'une attitude spécifique favorisant l'immersion et la révélation d'une dimension esthétique de l'espace que la présence de diverses qualités d'attention qui tantôt enrichissent, tantôt affaiblissent cette expérience. Cette dernière

[416] Ariane Mouchtouris, *La temporalité de l'expérience esthétique*, Éditions du Cygne, Paris, 2020, p.132.
[417] Marianne Massin, *op.cit.*, p.36

tire cependant sa singularité d'une unité d'expérience facilitée par la concentration, permettant ainsi de témoigner d'un haut niveau d'attention, à la fois sélective et suspensive, conformément à la conception de l'attention esthétique définie par Marianne Massin.

Le fait que l'expérience esthétique soit un processus temporel est remarqué par plusieurs auteurs. Jean-Marie Schaeffer souligne par exemple que, « L'attention se vivant comme *temps* vécu, nous devons penser l'expérience esthétique de la même façon, donc non seulement comme une expérience située temporellement mais comme une expérience qui est intrinsèquement du temps vécu[418]. » L'expérience esthétique est en premier lieu une expérience vécue, ce qui en fait également en retour une expérience vivante qui évolue. Pour Dewey, rappelons que l'expérience esthétique, en tant qu'expérience aboutie et unifiée se construit sur une temporalisation des processus sensibles et cognitifs :

> Dans toute expérience complète il y a forme parce qu'il y a organisation dynamique. Je qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissance, c'est-à-dire commencement, développement et accomplissement[419].

Nous considérons également que la conscience d'une temporalité de l'expérience est particulièrement pertinente pour en considérer la qualité esthétique. Cette temporalité permet d'accentuer la manière dont l'unité qualitative de l'expérience se construit sur l'hétérogénéité de l'installation. Cette approche par le temps permet également d'ouvrir la voie à notre troisième et dernière partie de thèse, consacrée à l'unité de l'œuvre, partie dans laquelle nous poursuivront les enjeux de l'expérience esthétique, de son déploiement temporel, à son rôle d'unification et de condensation de la durée. Pour l'heure, tentons d'examiner la construction temporelle de l'expérience esthétique.

A) Pénétrer, sentir, percevoir ; rupture et continuité de/dans l'expérience

Dans un article intitulé « L'expérience esthétique reconquise », le philosophie Monroe Beardsley analyse et décrit l'expérience esthétique en éclairant différentes phases, tant du point de

[418] Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique, op.cit*., p.51.
[419] John Dewey, *op.cit.*, p.112-113.

vue temporel d'une progression de l'expérience, que du point de vue subjectif de l'évolution des considérations du spectateur lui-même :

> Au moment où quelqu'un écoute un morceau de musique, par exemple, ou regarde un film, il prête attention à divers traits d'un champ phénoménalement objectif : aux sons, aux images, etc. En même temps, il est conscient de divers événements phénoménalement subjectifs : ses attentes sont suscitées et il éprouve des satisfactions quand elles sont comblées, ou bien il a des émotions ressemblant à de la sympathie ou à de la colère face aux évènements qui ont lieu dans le film. Nous pouvons décrire les qualités et formes phénoménalement objectives : ce sont les propriétés de l'œuvre d'art qui apparaissent dans l'expérience. Nous pouvons décrire les sentiments et émotions phénoménalement subjectifs : on peut dire qu'ils sont « évoqués par » ou qu'ils « sont des réponses à » l'œuvre d'art, et en ce sens spécifique, on peut dire que ces *affects* sont causés par les traits objectifs. L'expérience, comme telle, consiste en éléments à la fois objectifs et affectifs, et, en fait, en tous les éléments de conscience qui se produisent dans le percevant pendant le temps de l'exposition à l'œuvre d'art, à l'exception des éléments qui sont sans rapport avec cette œuvre d'art (par exemple, les bruits de la circulation ou les évocations de factures impayées)[420].

La précision de cette description permet de souligner des temporalités concomitantes dans l'expérience qui allient à la fois la découverte de l'œuvre en soi et les répercussions affectives qui permettent à l'attention de perdurer et de se renouveler. Le propos de Beardsley rend compte d'une part aussi bien passive qu'active dans la réception qui engendre une transformation de l'attention en une concentration esthétiquement orientée. La réceptivité à l'œuvre d'art génère une attitude comprenant une attention et des attentes qui dépendent simultanément des qualités de l'œuvre et de la manière dont le sujet-récepteur les intègre et les apprécie. Toutefois, cette appréciation n'est pas nécessairement construite intellectuellement, elle peut également survenir d'une réaction affective, d'une émotion. Le premier moment de l'expérience esthétique tel que le décrit Beardsley s'inscrit dans une rencontre où le spectateur « prête une attention » à ce qui est « objectif ». Ce premier moment de la rencontre avec l'œuvre-objective nous permet d'introduire l'idée selon laquelle toute expérience esthétique débute par une forme de rupture. Le spectateur se met dans une disposition réceptive et se rend disponible pour découvrir ce qui lui apparaît et se déploie devant lui : il se concentre.

En proposant l'idée que l'expérience esthétique de l'installation requiert une « dimension esthétique », nous avons induit une rupture nécessaire mais ponctuelle avec une attitude pratique ou intéressée, en intensifiant une certaine disposition (attention et concentration) et une certaine

[420] Monroe Beardsley, « L'expérience esthétique reconquise », *Philosophie analytique et esthétique, op.cit.*, p.147.

disponibilité (attention et ouverture sensible) du spectateur. Il s'agirait, autrement dit et pour utiliser les mots de Pascale Saarbach, de « se défaire des préjugés pour mieux se porter sur l'éprouvé [421]». Cette rupture de l'attitude pratique et d'un flux plus ordinaire de l'expérience, caractérisant le premier moment de l'expérience esthétique, découle de plusieurs facteurs. Tout d'abord, cette rupture découle de l'importance contextuelle de l'appréciation de l'installation, qui la rapproche d'un évènement dans lequel le « ici et maintenant » de l'expérience implique la concentration sur un *moment* vécu. Ensuite, le *type* d'espace rencontré peut, de lui-même et par ses qualités immersives, opérer un contraste important avec ce qui précédait l'entrée dans l'installation. Enfin, la rupture provient également de l'attitude du spectateur qui se met lui-même dans une disposition, induite par le « Attention : Art » de l'institution, pour appréhender l'espace de l'installation comme une œuvre et modifie en conséquence sa qualité d'attention.

La qualité d'« évènement » de l'installation, que nous avons déjà soulignée en la rapprochant des problématiques de l'exposition, relève d'un facteur temporel : l'évènement est « ce qui arrive » et cela implique la double modalité d'un présent toujours incertain et d'une issue toujours à venir. Quelque chose est *en train* de se produire, et toute la temporalité est dès lors concentrée sur l'aspect inédit de cet « avoir-lieu » de l'évènement qui n'*est* pas mais qui *vient* et toujours *survient* (*evenire*). Nous ne considérons pas ici l'évènement dans la perspective heideggérienne d'une vérité qui adviendrait de l'œuvre d'art, mais dans l'ancrage temporel spécifique d'une expérience vécue « à un moment donné ». Comme le rappelle Marianne Massin, l'expérience esthétique est « deux fois singulière », c'est « celle d'une œuvre singulière » redoublée de « celle effectuée dans un moment et un contexte particuliers[422] ». Ce faisant, l'expérience esthétique peut toujours être renouvelée, ne serait-ce qu'en fonction de ce contexte. En un sens large, toute expérience d'une œuvre d'art peut être vécue sous la modalité de l'évènement. Cela est également le cas pour la musique où l'avoir-lieu du concert témoigne d'un moment inédit. Exprimant cette disposition réceptive comme un premier temps caractéristique de l'expérience esthétique, Dufrenne écrit au sujet de l'opéra *Tristan et Isolde* de Wagner :

> Je suis venu pour m'ouvrir à l'œuvre, pour assister à ce déferlement sonore soutenu par des accords plastiques, picturaux et presque chorégraphiques, à cette apothéose du sensible. (…) la conscience en moi qui donne et exige le sens ne saurait être laissée au vestiaire, et elle a part au spectacle. Mais à une première condition : c'est qu'elle s'emploie

[421] Pascale Saarbach, « Ann Hamilton : les conditions de l'attention », *IRIS* [En ligne], 40 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 11 mai 2023. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1221
[422] Marianne Massin, *op.cit.*, p.37.

> d'abord à préserver la pureté et l'intégralité du sensible, justement en neutralisant tout ce qui pourrait l'altérer et détourner de l'apparence, les hochements de tête du voisin, la gaucherie d'un figurant, ou la danse du chef d'orchestre. Alors le sensible, maintenu comme tel au prix de cette vigilance, recèle un sens dont la conscience peut se satisfaire[423].

Ainsi, il semblerait que toute expérience esthétique puisse être abordée sous le prisme de cette ouverture au sensible à travers laquelle la mobilisation de la conscience s'effectue au service de la perception sensible. La description de Dufrenne permet de mettre en lumière une modalité spécifique de l'attention et de la concentration qui à la fois neutralise et sélectionne, mais qui se rapporte également au visible dans une naïveté positive : l'évènement est vécu dans la plénitude du sensible. En revanche, si les propos de Dufrenne se rapportent à l'objet esthétique établi à partir de l'œuvre, ce qui implique en effet que la singularité de l'œuvre puisse se distinguer de la singularité de son exécution et de son contexte d'appréciation (les attentes dont parle Dufrenne proviennent d'une nécessité de neutraliser le contexte pour permettre à l'œuvre d'être totalement déployée dans l'espace-temps d'un évènement qu'est le concert), nous rappelons qu'en ce qui concerne l'installation, l'œuvre est consubstantielle à son contexte d'exposition car toute installation est une exposition (et non l'inverse). Dans ces circonstances, la singularité de l'œuvre dépend essentiellement de la singularité du contexte particulier. Néanmoins, la description de Dufrenne permet d'accentuer le principe d'une disposition et d'une disponibilité particulières du spectateur qui s'apprête à vivre une expérience esthétique avec une œuvre vécue sous la modalité de l'évènement.

Comme l'écrit Paul Ricoeur : « l'évènement est ce qui n'arrive qu'une fois », et se conçoit ainsi dans une « singularité non répétable[424] ». L'expérience esthétique de l'installation se distingue par une rupture avec le flux de l'expérience ordinaire en raison de son ancrage dans le principe d'une singularité non répétable : l'œuvre n'est ni détachable du contexte, ni du vécu intime et subjectif, ni du moment où elle a été expérimentée. Il apparaît ainsi, et nous y reviendrons, que tout spectateur qui cherche en sa mémoire une « œuvre » d'installation est incapable de séparer cette « œuvre » du moment, du lieu et des conditions spécifiques de son expérience. Voir deux installations en deux lieux ne les fait pas fusionner en une œuvre perçue dans deux contextes différents mais, plus vraisemblablement, en deux expériences distinctes dont l'une sera, probablement, plus forte et remarquable, et donc plus à même de constituer l'identité de « l'œuvre ».

---

[423] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique ; 1. L'objet esthétique [1953],* PUF, Paris, 2011, p.41.
[424] Paul Ricoeur, *Temps et récit : Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p.174.

Nous avons évoqué dans une précédente partie[425] que tout spectateur ne conscientise pas, dans un premier temps, son propre mouvement dans la mesure où son attention se focalise spontanément sur ce qui constitue l'environnement qui l'entoure. Dans un second temps, la rupture opérée par l'entrée dans une dimension esthétique de l'espace et de son expérience a lieu dans la conscience de cette mobilité et dans l'appréhension d'un rythme de déplacement qui influe sur cette même expérience. Une telle conscience du mouvement[426] est par exemple flagrante lorsqu'on pénètre dans des installations de Richard Serra, telle que celle que nous avons présentée *The Matter of Time* . Non seulement le déplacement d'un point à un autre modifie la perspective des figures monumentales d'acier et la perception de leurs formes arrondies qui se reflètent en un mille-feuilles d'ombres au sol, mais le corps est lui-même engagé par sa propre capacité à tenir debout, notamment lorsque l'on s'introduit à l'intérieur des structures et que les parois sont serrées et incurvées. Il apparaît ainsi compliqué de s'orienter à partir des repères habituels et automatiques de la marche qui consiste à suivre une ligne d'horizon perceptif par un mouvement rectiligne. En effet, malgré la planéité du sol, les inclinaisons des plaques d'acier dans des directions parfois opposées exercent une influence directe sur l'équilibre du corps. Cette situation rend le déplacement conscient, car l'attention se focalise sur les effets corporels induits par le mouvement à l'intérieur des structures d'acier. Dans cette mesure, il convient également de considérer la valeur du sensible dans cette expérience esthétique car celui-ci est fondamental et pleinement éprouvé. Sentir et percevoir deviennent des modalités d'appréhension et de rapport à l'espace. Ainsi que le souligne Renaud Barbaras, contextualisant l'ancrage sensible de la perception dans la perspective empiriste : « Nous avons des organes des sens grâce auxquels nous accédons au monde extérieur, c'est-à-dire percevons ; ces organes des sens donnent naissance à des *sensations*, dont la perception sera alors constituée[427]. »

Le caractère spatial de l'installation invite avant tout à éprouver une œuvre par le biais de son corps. Entrer dans une installation, révéler et accéder à la dimension esthétique de l'espace et de l'expérience engage une rupture de l'attitude ordinaire et pratique. L'attention se focalise tout à coup simultanément sur le visible environnant et sur les impressions et les sensations qui naissent au contact de cet environnement et à travers le déplacement. Le corps devient, consciemment ou inconsciemment, une manière de sentir l'espace et les objets qui s'y trouvent : la pesanteur ou la

[425] Voir si besoin : VI, 1),B).
[426] Nous rappelons que la question du mouvement et du plaisir du mouvement est traitée dans l'ouvrage d'Alain Berthoz sur *Le sens du mouvement,* Odile Jacob, Paris, 1997, mais aussi chez Erwin Strauss, « Partie IV. Analyse du sentir et du se-mouvoir », dans : *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie [1935]*, *op.cit.*
[427] Renaud Barbaras, *La perception. Essai sur le sensible [1994]*, Vrin, Paris, 2016, p.13.

légèreté, la circularité, l'itinéraire, l'assise, le mouvement, la monumentalité, la fragilité… Chaque impression et suggestion de comportement corporel émanant de la rencontre et de l'expérience de l'espace de l'installation, exprime l'implication d'un vécu proprement sensible, il s'agit de sentir en déployant ses divers sens (les cinq sens mais aussi le sens du mouvement établi par Alain Berthoz). Cette attention à la sensibilité n'est pas le propre de l'installation mais elle témoigne selon nous d'une rupture qui se constitue par et dans le sujet lui-même et qui ne découle pas d'une clôture franche et actée avec ce qui est extérieur à l'œuvre. Il ne faut pas limiter ce rôle de la sensibilité car le sensible, constitué sur les sensations corporelles ou la perception visuelle, a également le potentiel de guider notre expérience. Marianne Massin évoque ainsi l'idée d'une « intelligence du sensible[428] » qui révèle également le caractère esthésique de l'expérience esthétique.

Si rupture il y a quand un spectateur accepte de mettre entre parenthèses son attitude pratique pour concentrer son attention sur la qualité esthétique de son expérience, cette rupture n'est toutefois que partielle car elle est ponctuelle. Une nouvelle fois, l'importance d'une conception de l'espace « réel » aux frontières poreuses qui caractérise l'installation, suggère que « l'espace de l'installation se mêle aux tranches de vie du visiteur[429]». Dans cette optique, l'expérience esthétique de l'installation est effectivement constituée de qualités d'attention diverses qui ne lui sont pas externes. Nous avons développé ce point au sujet de la concentration qui s'avère difficile à tenir sur la durée arbitraire d'une expérience mais qui demeure néanmoins fondamentale pour l'unifier. Ainsi, l'activité de la réception esthétique dans la concentration s'articule à la passivité de la réception dans une attention qui peut être, dans une certaine mesure seulement, plus diffuse ou distraite. L'expérience esthétique est hétérogène car elle est constituée de phases diversifiées qualitativement. Ces différentes phases s'alternent tout au long de l'expérience esthétique, laquelle comprend, dans l'unité de son achèvement des sensations immédiates, de la réflexivité liée à ces sensations, de la réflexion sur le type d'expérience vécue, des interprétations s'il y a lieu, mais aussi des considérations pratiques : où s'orienter, dans quel ordre appréhender l'espace, être vigilant dans les escaliers, s'aventurer dans des zones incertaines de l'espace, voire, comme l'exemple de l'installation de Laure Prouvost à la Biennale l'a illustré : sortir de l'exposition par erreur avant d'y retourner.

Il revient au spectateur de trier et de hiérarchiser les fragments hétérogènes de son expérience. Dans cette perspective, la sélection de l'attention est à la fois une condition qui rompt avec une attitude pratique et témoigne du caractère esthétique de l'expérience, mais cette sélection a lieu également de

[428] Marianne Massin, *op.cit.*, p.43.
[429] Alain Alberganti, *op.cit.*, p.217.

manière significative après l'expérience. Nous choisissons ainsi volontairement (ou le faisons peut-être plutôt spontanément) d'ignorer certains détails de l'expérience supposés insignifiants. L'expérience esthétique est ainsi constituée de différentes phases temporelles faites de diverses qualités d'attention et de concentration, qui évoluent tout au long de l'expérience. Si le spectateur est toujours en partie *présent*, l'unification de son expérience s'effectue à partir de nombreuses fluctuations dans les qualités de ce présent renouvelé.

Dans le premier tome de *Temps et récit*, consacré à l'intrigue et au récit historique, Ricoeur, partant de saint-Augustin, retrace les problématiques de la perception du temps et, notamment de la question du « combien de temps » posée au présent et dont la difficulté résulte, dit-il, « de l'impossibilité de mesurer le passage quand il continue dans son « encore » (*adhuc*). Il faut effectivement que quelque chose cesse, pour qu'il y ait un commencement et une fin et donc un intervalle mesurable[430]. » Le « combien de temps », appliqué à l'art pourrait figurer l'impatience ressentie face à une pièce ou un concert dont la fin tarde à arriver. Se demander combien de temps il reste, revient à sortir d'une durée établie pour tenter de l'appréhender dans son objectivité calculable, c'est également sortir d'un temps perçu du point de vue qualitatif pour le considérer du point de vue quantitatif.

L'installation est un art de l'espace se déployant dans la durée de son expérience. Ce faisant, le « combien de temps » ne peut, à son sujet, correspondre à une durée quantifiable clôturée par une « fin ». Le spectateur est toujours libre de son temps et de ses déplacements dans l'espace (sauf cas particuliers). Néanmoins, du point de vue de l'attention et de la concentration, le « combien de temps », pourrait éclairer un besoin de temporisation à l'intérieur de l'expérience elle-même. Puisqu'il n'y a ni début ni fin objectivement établie et que chaque spectateur est libre d'appréhender l'espace comme il le souhaite, le présent se renouvelle constamment au fil de la découverte, il passe. Or, tout comme la concentration fait converger l'attention en une unité qualitative, l'expérience elle-même implique une conscience de sa durée : elle est un intervalle qui article le *pendant* à l'*avant* et à *l'après*. L'expérience de l'installation est tout autant une manière temporelle d'« habiter »[431] l'espace artistique que d'y « passer ». Or, si cette expérience renforce un présent toujours renouvelé, une durée qualitative sans début ni fin clairement définis, il revient dès lors à la conscience réflexive et à la

[430] Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome 1, op.cit.*, p.42.

[431] Nous utilisons le terme ici dans son acception courante et pour insister sur la temporalité et la modalité spécifiques : occuper un espace, y demeurer un certain temps. Nous laissons de côté la question ontologique de l'habiter telle qu'on la trouve traitée chez Heidegger (« Bâtir habiter penser », 1958, *essais et conférences*) et réinterrogée par Céline Bonicco-Donato dans *Heidegger et la question de l'habiter : une philosophie de l'architecture*, 2019)

mémoire de temporiser l'expérience, afin de lui donner une densité et une unité esthétique. Yves Michaud déplore que l'une des conséquences des pratiques et des préoccupations artistiques contemporaines soit « le développement d'un mode de perception « sans mémoire », voué à opérer dans un perpétuel et foisonnant présent[432]. » Au contraire et bien que ce mode de perception « sans mémoire » ait été une ambition importante du minimalisme[433], il nous semble bien plutôt, ainsi que l'écrit Marianne Massin que « l'expérience est solidaire de la mémoire et de la capacité d'enjamber l'atomisation des instants[434]. » Nous y reviendrons à la fin de notre troisième partie consacrée à la mémoire et aux dynamiques de l'œuvre.

L'expérience esthétique est une expérience construite sur une réflexivité : la structure esthétique de l'expérience, écrit Wolgang Iser, « sert à révéler le fonctionnement de ce processus » de sorte que la totalité de cette expérience résulte bien « dans l'examen du processus de formation d'une telle totalité[435]. » Dans une perspective essentiellement temporelle, l'expérience est vécue dans le double mouvement d'une rencontre avec ce qui est extérieur à soi et mobilise notre attention (l'installation en tant qu'espace objectif extérieur au sujet) et dans une assimilation de cette expérience par le biais de la réflexivité, de la conscience du « processus » de l'expérience elle-même (l'installation en tant qu'expérience vécue de l'espace).

---

[432] Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 1997, p.70.
[433] Nous renvoyons ici à la distinction reprise du « I » et du « Me » chez R.Morris située dans la Première partie de la thèse, III,2), C)
[434] Marianne Massin, *op.cit.*, p.111.
[435] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique [1976],* traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Madraga éditeur, Liège, 1995, p.241.

B) Dédoublement : vivre et assimiler l'expérience

De manière générale, l'idée d'un dédoublement permet d'introduire plusieurs phénomènes de l'expérience esthétique ayant lieu en même temps (en alternance plus exactement). Nous utiliserons dorénavant cette notion en en faisant un concept comprenant plusieurs modalités (contraires ou simplement différentes) de l'expérience esthétique de l'installation. Nous l'avons évoqué de cette manière par exemple : le dédoublement permet d'envisager qu'il y a une rupture mais aussi une continuité d'une attitude pratique dans l'expérience esthétique, bien que cette continuité soit souvent ignorée ou minimisée, il demeure qu'elle n'est pas pour autant absente de l'expérience[436].

Nous avons également conçu le dédoublement, en s'inspirant de l'auditeur expert conceptualisé par Adorno, comme une capacité du spectateur à alterner ses relations à l'espace objectif de l'installation : l'expérience est vécue de manière sensible, dans une disponibilité à l'espace et à ses qualités et, en même temps, elle se construit dans la conscience. On peut à nouveau penser à ce propos au double mouvement décrit par le narrateur proustien entre l'extériorité d'une expérience pleinement réceptive à l'environnement, et l'intériorité d'une expérience tournée vers l'intimité de la mémoire et de l'imagination. Ainsi, l'un des fondements du dédoublement réside dans l'ancrage au présent de la présence du spectateur vivant l'installation dans sa qualité d'évènement : c'est une expérience qui est vécue ici et maintenant et cet ici et maintenant de l'expérience renouvelle sans cesse la perception, les impressions et les sensations en fonction du déplacement.

Si une partie du sujet demeure continuellement présente et réceptive à l'égard de l'espace, une autre partie s'engage simultanément dans le processus de construction de cette expérience au sein de la conscience. La qualité esthétique de l'expérience de l'installation correspond étroitement au renouvellement de sa conception élaborée par Marianne Massin. Nous retenons principalement son idée selon laquelle l'expérience esthétique est l'expérience d'une *aisthesis réfléchie*. Marianne Massin rappelle qu'en l'absence d'un objet à contempler, c'est l'épreuve du corps percevant qui devient une

[436] Nous pouvons penser à l'importance de l'« état sain » introduit par Hume dans *La règle du goût*, repris d'une manière assez proche par Georges Santayana qui considère également l'impact des états physiologiques sur la réceptivité et la qualité de la réception esthétique. (Voir Georges Santayana, *Le sentiment de la beauté*, *Esquisse d'une théorie esthétique [1896]*, traduit de l'américain par Anne Combarnous et Fabienne Gaspari, publications de l'université de Pau, 2022**,** p.56-57). En ce sens, il y aurait toujours une possibilité pour que l'expérience esthétique n'ait pas lieu ; préoccupation, fatigue, rêverie, ou à l'inverse, certains états pourraient favoriser et sublimer certaines expériences. Cela démontre qu'il n'y a pas réellement de « pureté » de l'attitude esthétique de manière générale, mais que ce constat est décuplé lorsque l'espace de l'œuvre n'est ni délimité ni distinct de celui dans lequel évolue le spectateur. La notion de dédoublement permet ainsi de penser conjointement l'attitude esthétique « idéale » qui a lieu ponctuellement et l'attitude pratique qui interfère constamment dans l'expérience esthétique elle-même.

matière de cette expérience[437]. Plus encore, puisque cette expérience est une expérience *construite*, elle se réfléchit. Réfléchir l'expérience peut aussi bien déterminer un réfléchissement immédiat qu'une réflexion dans la durée. Il s'agit en effet d'une réflexion de la sensibilité qui découle de l'intelligence du sensible, ainsi que d'un ressaisissement de ces conditions dans une réflexion guidée par l'intellect[438]. L'*aisthesis* réfléchie et l'*aisthesis* réfléchissante témoignent des degrés d'implication de l'entendement dans l'expérience sensible. Il est non seulement question de « se sentir sentant » mais aussi de chercher librement à comprendre ce qui peut susciter les impressions et les sensations, ce qu'elles évoquent ou provoquent, comme le décrivait Beardsley dans son analyse de la structure de l'expérience esthétique. Dans notre exemple de *Ravel Ravel Unravel*, l'expérience esthétique comprend à la fois l'immersion dans la matière sonore troublée et troublante que nous découvrons dans la première salle (l'acoustique onirique), sa réappropriation dans la compréhension de son origine, mais elle comprend aussi l'approfondissement, dans la réflexion, des sensations éprouvées.

Si sentir et percevoir sont des manières de rencontrer et d'appréhender l'installation en tant qu'espace ou environnement extérieur à soi, assimiler l'expérience requiert cependant un passage de l'extériorité vers l'intériorité du sujet. D'une part ce dédoublement introspectif correspond, lorsque la dimension sensible de l'expérience est sollicitée, au réfléchissement et/ou à la réflexion de et sur le sensible. D'autre part, il correspond également à la construction de l'expérience, à travers une temporisation de la présence à l'espace, durant laquelle le spectateur se représente l'installation (nous reviendrons sur l'acte de représentation au début de la prochaine partie). Selon un principe que Brian O'Doherty qualifie d'« indéniablement moderne », tout ce qui nous est trop proche porte l'étiquette : « À objectiver et à Ré-ingérer [439]». Nous mettons en évidence l'importance de l'objectivation comme une démarche nécessaire pour maintenir une certaine distance et pourconstruire une réalité perçue comme « objective » vis-à-vis de soi.

Ce processus d'objectivation suggère que le spectateur, à la manière du double narrateur proustien, alterne entre deux états : celui de l'immersion totale dans l'expérience présente, où il est absorbé par ce qui se présente à lui, et celui d'une distance momentanée de cette présence effective lorsqu'il construit son expérience de l'installation en assimilant l'espace, en se représentant l'objet de

[437] Au sujet de l'impureté de l'expérience, elle écrit ainsi que celle-ci est « portée à son paroxysme dans les expériences d'une *aisthesis* réfléchie où l'expérience n'est plus devant un "objet" artistique, mais dans l'épreuve même de nos capacités perceptives et de notre identité dans l'espace et dans le temps. » Marianne Massin, *op.cit.*, p.147.
[438] On retrouve ce passage de l'*aisthesis* réfléchie à l'*aisthésis* réfléchissante au chapitre « L'expérience d'une *aisthesis* réfléchie », Marianne Massin, *op.cit.,* p.106.
[439] Brian O'Doherty, *op.cit.*, p.78.

son expérience ou en évaluant les aspects objectifs de celle-ci. Dans cette mesure, la distance possible avec l'installation est une distance temporelle. Étant continuellement à l'intérieur d'une installation, le processus d'objectivation et de représentation de l'expérience pour soi-même, nécessite des moments où la conscience se retire de la perception directe pour se tourner vers l'imagination et la mémoire. Au sujet du rôle de l'imagination dans la perception esthétique, Mikel Dufrenne considère que celle-ci :

> paraît en effet avoir deux faces ; être à la fois nature et esprit, tenir au corps dans la mesure où, empirique, elle ranime les savoirs hérités de l'expérience de la présence, ouvrir la réflexion dans la mesure où elle permet de substituer le perçu au vécu, où elle rompt l'intimité de la présence en introduisant non pas tant une absence que cette distance dans la présence qui constitue la représentation, selon laquelle l'objet est devant nous, à distance de nous, justiciable du regard et bientôt du jugement[440].

Ainsi, il y a toujours un « laps » de temps durant lequel le spectateur prend le temps de « se représenter » ce qu'il vient de traverser. Le spectateur est à la fois présent à l'espace mais l'impossibilité de découvrir l'œuvre « immédiatement » médiatise également sa capacité d'attention concentrée et focalisée de part en part sur l'œuvre. Comme le souligne Dufrenne, le perçu devient du vécu quand la distance permet de constituer la représentation de l'objet devant soi. Concernant l'installation, nous l'avons dit, il ne s'agit pas de se représenter l'objet-œuvre, mais plutôt de se représenter l'objet de l'expérience et d'objectiver son expérience sensible. Comme nous le verrons ultérieurement, l'unité de l'œuvre est une unité d'expérience pendant laquelle le spectateur a effectué ce dédoublement, liant ainsi les qualités de son expérience à la perception de l'espace (ou la structure) objectif de l'installation.

Selon Dufrenne, c'est par la temporalité que le « décrochement qui crée recul et ouverture[441] » avec un objet s'avère possible. L'imagination ne s'oppose pas au réel et à la présence effective mais elle permet d'assimiler et de construire une expérience :

> C'est parce que l'imagination ne cesse d'élargir le champ qui lui est offert du réel et de lui donner sa profondeur spatiale et temporelle que l'apparence prend une densité et une consistance, et que le réel devient un monde, s'intègre à une totalité inépuisable sur laquelle l'apparence est prélevée par la disposition de mon corps et l'orientation de mon attention.

---

[440] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, op.cit.,* p.439.

[441] « Un recul, car il faut bien que soit rompue la totalité formée par l'objet et le sujet, et que soit accompli le mouvement, caractéristique d'un pour-soi et constitutif d'une intentionnalité, par quoi une conscience s'oppose à un objet » et une ouverture « parce que ce décrochement creuse un vide, qui est l'a priori de la sensibilité, où l'objet pourra prendre forme. », *Ibid*., p.433.

> L'imagination est le naturant du monde ; l'entendement pense une nature, mais l'imagination ouvre un monde.[442]

Il convient de préciser que dans ce contexte, Dufrenne élargit la notion d'imagination au-delà de notre propos et il diminue également son importance dans la perception esthétique, soutenant que l'objet esthétique requiert une certaine distance fondamentale plutôt qu'une immersion totale dans la proximité de la présence. L'imagination n'apparaît qu'en « tant que pouvoir transcendantal de prendre ses distances[443] », autrement dit, elle participe au détachement propre à l'attitude esthétique. Pour Dufrenne, il est indubitable que l'imagination joue un rôle spécifique dans la perception de l'objet esthétique qui n'est pas celui qu'elle a dans une perception pratique car celle-ci n'a pas besoin d'enrichir la perception ordinaire. La perception ordinaire implique que l'imagination projette les actions possibles avec des objets (l'éclairage à partir d'une lampe qui serait posée sur un bureau) tandis que l'objet esthétique pour lui « n'est pas dans un monde, il constitue un monde et ce monde lui est intérieur[444] ». Cependant, de notre point de vue, il est essentiel de reconnaître que l'installation implique simultanément les deux approches. L'expérience proprement esthétique, guidée par une concentration et une attention spécifique, tend en effet à isoler ce qui est perçu pour le détacher du monde dans lequel il se situe : l'attention neutralise, sélectionne, discrimine. Dans le même temps, l'imagination joue un rôle pratique significatif, car l'espace est toujours, dans une certaine mesure, l'espace réel. Non seulement il est difficile de considérer l'installation comme un « objet » esthétique distinct de l'expérience, mais également, il ne s'agit pas d'un objet qui représente quoi que ce soit. L'installation est une présentation. La seule représentation possible est une ressaisie et une réflexivité de l'expérience à partir de ses saillances qualitatives, des hétérochronies senties au sens où sa propre temporalité rencontre et épouse ou non la temporalité ou les temporalités hétérogènes de l'espace de l'installation. Dufrenne remarque néanmoins de son côté des incompatibilités de généralisation en fonction des arts : « Les objets, sculptural ou architectural, qui se déploient dans les trois dimensions spatiales, semblent requérir l'imagination pour creuser l'espace en anticipant sur de futures visées, et pour saisir l'objet, au-delà de l'apparence toujours tronquée, dans sa plénitude[445]. » Nous reviendrons cependant ultérieurement sur ce mouvement propre à la schématisation que l'on retrouve également chez Ingarden au sujet de l'œuvre architecturale.

---

[442] *Ibid.*, p.446.
[443] *Ibid*., p.448.
[444] *Ibid.*, p.449.
[445] *Ibid.,* p.452.

En somme et pour conclure sur la question du dédoublement, nous pourrions résumer notre propos en soulignant l'idée que l'expérience esthétique de l'installation est une expérience double. Le « ici et maintenant » de l'expérience (l'hicceité) fait naître des impressions physiques toujours renouvelées à travers des perceptions fragmentées et s'articule à la distanciation opérée par l'imagination et la mémoire qui soutiennent et retiennent cette expérience sensible. L'expérience immédiate est temporisée ponctuellement, le temps de transformer le perçu en vécu, de se représenter le contenu et les conditions de cette expérience, d'assimiler et de recréer l'espace de l'installation à la manière d'un paysage traversé[446] ou le temps de fixer, plus simplement, certaines impressions par fragments. L'expérience esthétique permet d'éprouver et d'apprécier la densité de l'espace à travers un processus de condensation (dans la double perspective d'une réduction et de la densification par accumulation qui en résulte). D'un côté l'expérience se déploie dans une durée à laquelle se conjuguent des impressions sensibles qui découlent de la présence à l'espace, de l'autre, elle s'accomplit d'elle-même, dans sa ressaisie, comme une expérience qualitative et résorbe ainsi la durée hétérogène en une unité. Autrement dit : L'expérience esthétique de l'installation est une attention concentrée qui condense.

[446] Nous faisons référence à Jean-Marie Schaeffer, lequel écrit : « D'une certaine manière, chaque fois que j'aborde quelque chose dans le cadre d'une attention esthétique, je transforme ce à quoi je prête attention en un *paysage* mental dans lequel je me promène. », *L'expérience esthétique, op.,cit.*, p.71.

TROISIEME PARTIE : L'ŒUVRE

Présentation

La deuxième partie de cette thèse, centrée sur la notion d'expérience a établi que cette notion est d'autant plus importante qu'elle représente une jonction entre l'art de l'installation et la question de l'œuvre. En effet, nous avions déjà souligné, dans la première partie, qu'il était impossible de rendre compte des enjeux artistiques de l'installation sans intégrer des modalités subjectives, car l'expérience du spectateur est inextricablement liée, de manière plus ou moins fondamentale, au processus créatif. Plus précisément, dans la seconde partie, nous avons démontré que l'expérience du spectateur, en tant qu'elle devient un élément central de la création artistique, exige que toute étude théorique consente à plonger dans ces expériences, même au détriment de l'ambition d'une perspective généraliste de la discipline philosophique et esthétique. En ce sens, nous avons insisté sur la double perspective de l'expérience dans l'épreuve et l'éprouvé. La dimension de l'éprouvé a permis d'introduire et de développer les conditions ainsi que la qualité des expériences des installations, en mettant particulièrement en avant les qualités temporelles de l'espace et l'implication indispensable du sensible. Cela englobe non seulement les sensations physiques et corporelles, mais également les expériences kinesthésiques et la perception visuelle.

La qualité esthétique de l'expérience a ainsi été introduite sous le prisme de la dimension esthétique de l'espace. La conception de cette dimension esthétique permettait à la fois de rendre compte des valeurs de l'espace dégagées dans les conditions de l'expérience et dans le travail de discrimination de l'attention d'un spectateur, et du prérequis d'une attitude spécifique, opérant partiellement une rupture avec l'attitude pratique et le flux plus quotidien de l'expérience. Dans cette perspective, l'expérience esthétique de l'installation pouvait être appréhendée temporellement comme une rupture et une continuité : rupture de l'attitude pratique pour entrer dans la dimension esthétique et les temporalités de l'espace mais continuité d'une certaine attitude pratique, découlant de l'espace réel dans lequel se mouvoir et d'une durée arbitraire durant laquelle la concentration tend et détend l'attention. La notion de dédoublement nous a permis de mettre en évidence un régime d'expérience plus nuancé, dans lequel l'attitude pratique et l'attitude esthétique coexistent, tout en

accordant une importance particulière à la concentration nécessaire pour le mouvement d'unification qui découle de l'expérience esthétique, ou qui l'initie. Cette notion a également permis de rendre compte, temporellement, d'un présent de la présence « ici et maintenant » qui se conjugue et alterne avec un retrait introspectif momentané et ponctuel du sujet, lequel construit son expérience dans le réfléchissement du sensible (se sentir sentant), ainsi que dans la réflexion intellectuelle. L'importance accordée au dédoublement se justifie encore davantage dans le cadre de cette troisième partie consacrée à l'œuvre, étant donné que l'unité de l'expérience esthétique est étroitement liée au vécu de cette expérience. Il nous semble donc impossible de concevoir une œuvre en la séparant de son contexte et des conditions de son expérience.

Cette troisième partie sera centrée sur la question de l'œuvre. L'installation, en tant que pratique de l'espace, rompant l'unité objectale et objective d'une œuvre posée devant un spectateur, s'éprouve dans l'expérience. Si la qualité esthétique de l'expérience permet de former une unité qui pourra constituer l'œuvre, précisons les enjeux philosophiques qui gravitent autour de cette notion fondamentale de la philosophie de l'art et de l'esthétique. En premier lieu et tel que nous l'avons annoncé en introduction, la question de l'œuvre doit se poser dans la perspective d'une ontologie structurelle : qu'est-ce que l'œuvre ? Que désigne cette notion ? Quelle est sa nature ou sa structure ? Pari risqué s'il en est puisque, comme nous allons le voir, la dimension objectiviste de l'ontologie semble, de prime abord, s'opposer à la redéfinition de l'œuvre de l'installation que nous faisons découler de l'expérience esthétique elle-même. Si nous sommes convaincus que l'unité qui fonde l'œuvre ne préexiste pas à son expérience, nous devons faire état de la vulnérabilité de notre hypothèse qui tient à un mouvement de la conscience : l'œuvre n'est pas objective mais objectivée. Néanmoins, l'intérêt de poser une telle hypothèse réside dans le dépassement du simple stade de l'expérience et de son analyse. En effet, aucune théorie sur l'installation n'a jusqu'à présent dépassé l'examen de ses expériences riches et variées pour interroger véritablement ce que peut être l'œuvre elle-même.

Dans cette perspective, l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden constitue une approche majeure et originale dans la mesure où elle allie l'enjeu ontologique spécifique à une pratique, à l'épreuve du vécu et de l'expérience esthétique. Rappelons néanmoins ici notre méthodologie inductive qui justifiera de rester proche de la formation empirique et intuitive des notions que nous allons mobiliser dans cette partie.

Dans un premier temps, ce que nous cherchons de l'œuvre, c'est son unité : comment passer de l'expérience d'un art étendu et englobant, appréhendé par fragments, à la désignation de l'œuvre ? Ce

premier temps correspondra à la mise en place de cette unité à partir de laquelle seulement il sera possible de construire une réflexion ontologique. Nous considérons l'unité de l'œuvre en l'absence d'une unité d'objet définie. À cet égard, nous introduirons l'unité à partir de la synthèse de l'expérience réalisée par le spectateur.

Le second temps de notre réflexion se penchera plus précisément sur la définition ontologique de l'œuvre. Il s'agira principalement d'engager un dialoguer entre notre approche de l'œuvre, largement fondée sur l'expérience vécue, et l'ontologie structurelle de Roman Ingarden. Les rapprochements seront notamment établis à partir de ses réflexions sur l'œuvre architecturale.

Enfin, notre troisième et dernier temps de réflexion mettra en perspective la notion d'œuvre en la replaçant dans ses dynamiques. L'œuvre sera envisagée en fonction d'un état ou d'états pluriels, éclairant de fait tout autant la précarité que la plasticité de son identité. En effet, l'identité de l'œuvre est substantiellement liée au contexte et au moment de l'expérience esthétique qui l'a unifiée. Puisque l'œuvre s'appuie sur du vécu, certains problèmes spécifiques se font jour. L'œuvre est vouée à disparaître dans la mesure où, dépendante d'une expérience vécue, son existence n'est garantie que par la vivacité du souvenir de l'expérience ou par les moyens artificiels de la fixer, lesquels risquent parfois de la figer et de contredire les temporalités évolutives qui animent son unité.

Chapitre VII
L'unité de l'œuvre : de l'expérience à l'œuvre

> « Libérer l'œuvre face à l'art serait alors la faire apparaître comme une ouverture du temps, dont elle serait une expérience singulière[447]. »
>
> Jean Lauxerois

1) L'expérience esthétique : l'unité de/dans la réception

Nous avons terminé le précédent chapitre sur le dédoublement en considérant une temporalité du présent dédoublé dans la réception esthétique. Tel que le formule Jean Lauxerois, « l'instant présent est toujours double, et n'est pas ce surgissement immédiat où la conscience pourrait adhérer à soi. » Il ajoute un peu plus loin :

> D'un côté, comme le montre toute l'œuvre de Proust, la vérité du présent ne peut se former, toujours, que dans le différé et l'après-coup, vivant de tout ce qui n'a pas été vécu, à raison même de l'avenir qui s'y trouve toujours réservé par l'ouverture ; de l'autre, tout instant porte en lui la possibilité d'être instant décisif, instant de suspension, où le temps peut se retourner, instant immémorial et archaïque, dirait Benjamin, instant du contretemps décidant de la force du nouveau[448].

La notion de dédoublement, illustrée par le concept de « présent double » selon Lauxerois, résume les complexités et les intrications temporelles du spectateur ainsi que les divers contenus de son expérience, souvent présents en alternance tout au long de l'expérience, avant que le sujet ne procède à la hiérarchisation et à la sélection des qualités significatives et notable. Nous l'avons décrit, le spectateur alterne entre une attention, liée à sa présence et à sa disponibilité, à l'environnement immédiat et des retraits ponctuels de son attention correspondant à des moments de temporisation et

---

[447] Jean Lauxerois, « Du temps de l'art au temps de l'œuvre », *L'art contemporain et le temps, visions de l'histoire et formes de l'expérience*, ouvrage collectif, sous la direction de Christophe Viart, PUR, Rennes, 2016, p.33. Citation que l'on retrouve également dans *L'épreuve du temps. Fictions, reproductions, imaginations*, Le cercle herméneutique, « Collection Phéno », Paris, 2016, p.198.

[448] Jean Lauxerois, *De l'art à l'œuvre (I). Petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 1999, p.31.

de construction de l'expérience et de ses qualités. Qu'il s'agisse de l'intelligence du sensible ou d'un approfondissement intellectuel, ces moments de retraits temporaires permettent au spectateur d'assimiler et de prolonger son expérience dans la durée, souvent fragmentée, d'un espace hétérogène. Ce principe du dédoublement nous a permis de poser l'hypothèse selon laquelle l'expérience esthétique dévoile une attention concentrée qui condense : elle convertit l'hétérogénéité en un terme unifié. La concentration s'est avérée fondamentale dans cette perspective car elle permet à l'attention de faire converger les diverses perceptions vers un centre et de réunir ensemble les informations sensibles et les idées naissantes à partir d'elles, densifiant ainsi la qualité esthétique de l'expérience.

L'idée à présent que cette concentration de l'attention dans l'expérience esthétique permet de condenser l'expérience replace une nouvelle fois notre recherche sous un éclairage temporel. Condenser l'expérience revient en effet à la réduire temporellement. L'expérience esthétique condense la durée objective du temps passé dans l'installation en une unité temporelle qualitative qui maintient les moments significatifs tout en étant une temporalité recomposée et abstraite de son déploiement effectif dans l'espace. Nous préciserons cette idée ultérieurement en distinguant la temporalité de l'expérience et celle de l'œuvre. Selon nous, c'est la qualité esthétique de l'expérience qui opère une réduction de la durée et des différentes qualités du vécu de l'expérience pour en construire une unité. Pour commencer, nous devons considérer l'acte de représentation de l'espace, introduit à la fin de notre précédente partie. Cet acte de représentation établit une transition entre le dédoublement du sujet et des modalités de son expérience d'un côté et la mise à distance de l'environnement immédiat qui permet à l'acte de synthèse qui lui succède de former une unité.

A) Se représenter l'installation : l'expérience esthétique face au problème de « l'illimité »

La notion de dédoublement nous a permis de penser plusieurs modalités de l'expérience ou de l'attitude du spectateur dans une perspective inclusive, malgré des qualités parfois opposées. Dans cette optique, l'attitude esthétique et l'attitude pratique coexistent au sein de l'expérience esthétique bien qu'elles soient adoptées de façon alternée. Cette notion a mis en lumière le fait que l'expérience esthétique n'est, dans les faits, jamais totalement « pure » et coupée de considérations pratiques, d'actions parasitaires, d'inattentions ponctuelles ou de qualités d'attention plus faibles. Le dédoublement nous a également permis, en nous appuyant sur les réflexions de Marianne Massin ainsi que sur l'expérience double du narrateur proustien, de rendre compte d'une expérience à la fois

immédiate de l'espace, vécu dans la disponibilité et la pleine réceptivité du sensible et médiate, lorsque cette réceptivité est ressaisie par l'intellect, qu'il s'agisse d'un réfléchissement, d'une réflexivité ou d'une réflexion de ce vécu immédiat. L'expérience esthétique est une expérience menée et construite qui n'est pas réductible à la passivité d'une pleine réceptivité, Marianne Massin l'a, de son côté, largement démontré dans son ouvrage.

Ainsi, nous pouvons considérer que la présence physique et immédiate à l'espace s'allie à l'acte de se re-présenter qui correspond à une mise à distance (une objectivation[449] et une réflexion) et à un approfondissement de cette expérience par l'intellect. Comme le souligne Pierre Guenancia dans son ouvrage consacré à la représentation : « Pourquoi l'homme n'aurait-il pas structurellement deux modalités alternées de relation avec les objets du dehors comme aussi avec lui-même, l'une qui serait effectivement directe et transitive, l'autre qui serait réfléchie et distanciée[450] ? ». L'importance que nous accordons à l'acte de représentation ne doit pas être interprété comme un maintien d'un dissensus philosophique reflétant un malaise de la pensée à s'engager pleinement dans une expérience sensible. Sur ce point, nous espérons avoir montré à l'aide de nos exemples concrets que l'expérience vécue est fondamentale pour penser l'installation et ses problématiques. D'une manière différente, en examinant à présent la constitution de l'œuvre, qui est au cœur de notre troisième partie, il nous semble plutôt que l'expérience esthétique elle-même, à travers les enjeux d'unité, d'unification ou d'unicité inhérents au type d'expérience qu'elle implique, éclaire le phénomène de la représentation en tant que moyen permettant de mettre à distance l'objet de l'expérience. En l'absence d'un objet concret assimilable à l'œuvre, la représentation a pour particularité, en ce qui concerne l'installation, d'initier la construction d'une unité à partir de la réception elle-même et en faisant du sujet le centre et le point de départ de l'œuvre.

Nous suivons à nouveau Pierre Guenancia quand il rappelle que « la représentation ne se substitue pas à la réalité, contrairement à ce qui est souvent dit, mais elle la fait voir comme de l'extérieur et elle permet ainsi de desserrer le lien avec ce qui nous est trop familier pour être perçu[451] .» Plus largement encore, nous pensons que cet acte de représentation est le pilier de la construction de l'expérience dans son intensité. Il ne s'agit pas seulement de « comprendre » ce qui

---

[449] La notion d'objectivation doit être distinguée de l'usage qu'en fait G. Santayana (*Le sentiment de la beauté*) pour lequel il s'agit de penser l'objectivation du plaisir esthétique en tant que ce plaisir tend à offrir et à révéler des qualités qui appartiendraient à l'objet : l'objectivation décrit en conséquence le mouvement de transformation de la sensation subjective en qualités objectives de l'objet du plaisir. De notre côté, l'objectivation est au sens premier l'acte de mettre à distance, de rendre objectif le vécu sans pour autant qu'il s'agisse de relier ce vécu au plaisir esthétique.

[450] Pierre Guenancia, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, p.12.

[451] *Ibid.,* p.13.

est perçu, de lui donner un sens, mais aussi d'assimiler cette expérience dans sa singularité. La notion d'assimilation permet, en ce cas, de rendre compte d'une manière d'intégrer l'intensité de l'expérience esthétique dans son vécu individuel, plus que d'en concevoir précisément une forme ou un sens arrêtés. Comme l'écrit Pierre Guenancia un peu plus loin :

> Avec la représentation apparaît la capacité à pluraliser la signification, à distinguer des niveaux d'expérience, corrélative d'une position de la pensée et d'un arrêt sur ce qui, par ailleurs, continue d'être vécu ou éprouvé. Pour qu'une représentation succède à un vécu, qui est toujours un courant de pensée, il faut qu'il y ait une sorte de mise en arrêt de la conscience par rapport à ce qui continue de se dérouler, comme en dehors d'elle. C'est cette position dans l'être qui confère à la conscience le statut de sujet, ou de Je[452].

L'activité représentationnelle coïncide avec une temporisation de l'expérience immédiate de l'espace qui englobe le spectateur en ce qui concerne l'installation. Se représenter l'expérience de sa propre présence dans un espace conduit à conscientiser la durée de cette présence en la maintenant à l'esprit. La conscience de la durée est d'autant plus importante que l'installation est un art spatial qui n'est pas défini par une temporalité fixe. Pourtant, c'est la révélation des qualités temporelles des espaces qui participe à l'expérience esthétique. L'activité représentationnelle est par ailleurs, dans les propos de Guenancia, ce qui permet au sujet de se reconnaître comme sujet de sa *propre* expérience. Si la concentration rend compte d'une convergence des informations et des attentions vers un centre constitué par le sujet, la représentation, en tant que moment de réappropriation par la conscience du vécu qui s'écoulait jusque-là et qui continue de s'écouler pendant ce temps également, confirme le caractère unique et singulier de cette expérience en replaçant le spectateur au cœur et au centre d'une réception qui unifie l'atomisation des instants, des perceptions et de leurs hétérogénéités.

Puisque l'installation est une expérience temporelle de l'espace, la possibilité de l'objectiver passe nécessairement par une mise à distance d'un vécu spécifique (en sa qualité esthétique) qui se superpose sinon à un vécu plus ordinaire (attitude pratique) avec lequel il risque, sans cet acte de représentation, de se confondre et probablement de disparaître plus rapidement dans la mémoire. Cette représentation se situe dans le dédoublement de l'expérience esthétique, dans sa phase réfléchie, et, plus précisément comme nous le verrons, dans la singularisation du vécu qui lui confère une unité. Pierre Guenancia écrit à ce propos : « C'est presque toujours un détachement du réel que réalise la représentation, mais ce n'est pas le détachement du rêve ou de l'imaginaire qui tourne le dos à la réalité, c'est plutôt de l'ordre de l'éloignement qui donne à sa façon une prise sur la réalité[453]. »

---

[452] *Ibid*., p.40.
[453] *Ibid.,* p.19.

Pour approfondir l'enjeu de la représentation, nous pourrions nous appuyer sur la distinction kantienne du beau et du sublime. Nous avons évoqué rapidement la difficulté à pouvoir se représenter l'objet de l'expérience concernant l'installation tandis que la satisfaction désintéressée introduite dans l'Analytique du beau se porte précisément sur la représentation que se fait le sujet de l'objet et non sur l'objet en lui-même et pour lui-même. Ce qui distingue cette satisfaction désintéressée, caractéristique du beau du sublime dépend principalement de l'acte de représentation que réalise le sujet (il se représente l'objet), et qui entraîne en conséquence une mise à distance possible de l'objet de la satisfaction[454]. Le sublime découle de l'illimité, de ce qui est impossible à se représenter de manière similaire à un objet délimité.

Kant écrit au sujet du sublime :

> [Il] se peut trouver aussi dans un objet informe, pour autant qu'une dimension d'*illimité* est représentée en lui ou grâce à lui et que cependant vient s'y ajouter par la pensée la dimension de sa totalité – en sorte que le beau semble pouvoir être tenu pour la présentation d'un concept indéterminé de l'entendement, mais le sublime pour celle d'un concept indéterminé de la raison[455].

Ainsi, la différence entre le beau et le sublime réside tout d'abord dans le fait que le deuxième découle de l'illimité, décrit un peu plus loin comme « ce qui est *absolument grand* [456]». La satisfaction du beau porte sur la forme de l'objet tandis que celle du sublime se concentre sur l'idée de grandeur.

La différence de nature et non de degrés qui sépare le beau du sublime nous intéresse exclusivement dans la perspective d'examiner ce qu'implique spécifiquement l'expérience de l'illimité (et bien qu'il ne s'agisse pas pour Kant d'expérience proprement dite) dont nous pourrons

---

[454] Deux remarques importantes au sujet de l'acte de représentation chez Kant : 1) nous n'ignorons pas la place fondamentale qu'occupe l'acte de représentation dans la *Critique de la raison pure*. Dans cette perspective, Kant remarque en effet que la représentation, contrairement à la perception sensible, permet d'atteindre une connaissance en organisant les données sensorielles. Néanmoins, nous avons préféré de notre côté traiter de la représentation en nous appuyant sur l'ouvrage de Pierre Guenancia afin de garder de plus amples libertés vis-à-vis d'une lecture kantienne restrictive du sujet. 2) Ainsi que le note Jean Lauxerois (mais qui est en premier lieu une critique de Heidegger), la conception et la place de l'imagination dans la représentation ont été reprises par Kant lui-même entre la première et la deuxième version de la CRP : « Sur pareille base s'élabore une théorie de la forme qui n'est plus un *Bild* mais une *Gestalt*, selon une conception de la plasticité qui n'est plus de l'ordre de l'imaginal, mais de l'ordre de la forme et du tracé, de la figure et de la configuration. » (*L'épreuve du temps*, *op.cit.,* p.209-210). On comprend ainsi que la représentation a oscillé chez Kant entre une imagination productive et une imagination strictement limitée à un usage par et pour l'entendement. Ce second rôle de l'imagination cantonné à l'entendement permettra plus nettement de border sa limite vis-à-vis de la raison mobilisée dans le sublime.

[455] Emmanuel Kant, §23« Analytique du sublime », *Critique de la faculté de juger [1790]*, *op.cit.*, p.225-226.

[456] *Ibid.,* §24, p.229.

nous servir en comparaison à l'installation. Ainsi, le sublime s'appuie différemment du beau sur la conscience du caractère *illimité* de ce qui s'offre à nous et « suscite l'extension de l'imagination elle-même[457] ». Le travail de l'imagination intervient dans l'appréhension de l'unité d'une grandeur spécifique à l'évaluation esthétique. Si « l'évaluation mathématique présente toujours seulement la grandeur relative par comparaison avec d'autres de même espèce », l'évaluation esthétique « présente la grandeur absolument, dans la mesure où l'esprit peut la saisir en une intuition[458] ». C'est pourquoi c'est l'Idée de la grandeur qui se manifeste au sujet par le caractère illimité de ce dont il fait l'expérience. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le développement conceptuel du sublime chez Kant concerne précisément la saisie intuitive de cette grandeur absolue de l'illimitée qui étend l'imagination. A ce propos Kant rappelle que l'évaluation numérique des choses requiert deux opérations : l'appréhension et la compréhension. Concernant l'appréhension, il estime que celle-ci « ne fait pas problème car elle peut aller jusqu'à l'infini », mais concernant la seconde, la compréhension devient quant à elle « plus difficile à mesure que l'appréhension progresse » et « arrive bientôt à son maximum, à savoir la mesure fondamentale, la plus grande au sens esthétique, de l'évaluation des grandeurs. » Il justifie cette différence comme suit :

> Car, quand l'appréhension en est arrivée au point où les représentations partielles de l'intuition des sens qui avaient été appréhendées les premières commencent d'ores et déjà à disparaître dans l'imagination, cependant que celle-ci progresse dans l'appréhension d'autres représentations, elle perd d'un côté autant qu'elle gagne de l'autre, et la compréhension atteint un maximum que l'imagination ne peut dépasser[459].

Il faut souligner ainsi une complexité dans la construction unitaire de l'illimité qui caractérise le sublime car les représentations se succèdent sans jamais pouvoir totalement s'arrêter dans une complétude établie. S'appuyant sur l'exemple de Savary dans les *Lettres d'Égypte*, Kant relate que ce dernier analysait la distance mesurée, ni trop près ni trop loin, qu'il fallait prendre avec les Pyramides pour « ressentir toute l'émotion que produit leur grandeur ». Il justifie à nouveau ce sentiment par le fait que si l'on est trop loin, « les parties qui sont appréhendées (les pierres superposées) ne sont représentées qu'obscurément, et leur représentation ne produit aucun effet sur le jugement esthétique du sujet[460]. » Dans le cas contraire, si l'on est trop près, « l'œil a besoin d'un certain temps pour achever l'appréhension qui va depuis la base jusqu'au sommet ; or, au cours de cette appréhension, les premières perceptions disparaissent toujours en partie avant que l'imagination n'ait saisi les

[457] *Ibid.,* §25, p.231.
[458] *Ibid.,* §26, p.233.
[459] *Ibid.*
[460] *Ibid.,* §26, p.233-234.

dernières, et la compréhension n'est jamais complète[461]. » C'est par cette mise à l'épreuve de l'imagination dans la complétude des perceptions successives que le sujet en arrive à avoir des expériences où c'est l'émotion qui le saisit entièrement car le sujet ressent « l'impuissance de son imagination à présenter l'Idée d'un tout ». L'imagination « s'effondre sur elle-même, tandis qu'elle se trouve plongée dans une satisfaction émouvante[462] » précise Kant au sujet, par exemple, des expériences relatées par les spectateurs de l'église Saint-Pierre de Rome.

En ce qui concerne notre sujet, rappelons une nouvelle fois que l'installation ne peut pas être conçue comme un simple objet disposé dans un espace mais comme une relation et une situation spatiale déterminée par la présence du spectateur voire, dans les cas des installations conçues comme des environnements, comme un espace à part entière. Cela implique qu'un artiste quel que soit le type d'installation pratiqué, produit toujours une œuvre par rapport à un lieu et/ou par rapport à l'expérience qu'en fera le spectateur. De ce fait, le caractère relationnel primordial d'une telle pratique n'est aucunement limité objectivement au sens premier d'une limitation d'objet distinct du sujet. La seule limitation n'a lieu qu'en fonction des espaces (médiatiques puis extérieurs totalement à l'œuvre) et de l'expérience elle-même (ce qui est constitutif et saillant qualitativement du vécu). L'installation n'est donc pas illimitée au sens strictement kantien mais elle n'est pas non plus limitée au sens strict d'un objet délimité que l'on peut facilement tenir à distance dans la mesure où sa complétude est non seulement intuitionnée mais surtout perceptible. Il n'est pas possible de se représenter l'installation comme on se représente un objet, de la concevoir indépendamment de soi. En revanche, le rapprochement avec l'illimité n'est pertinent qu'en regard des descriptions que fait Kant d'une absence de totalité perceptible qui induit que la raison humaine se substitue à l'entendement dans le jugement. Nous devons limiter ce rapprochement à propos de la substitution des facultés qui n'est pas pertinente pour notre sujet dans la mesure où l'installation ne fait pas naître l'Idée de grandeur, elle n'est pas illimitée. Néanmoins, le jeu des facultés de l'entendement et de l'imagination, qui intervient dans le jugement du beau, est moins évident en ce qui concerne l'espace de l'installation : l'entendement ne peut totalement s'impliquer dans la satisfaction d'un équilibre avec l'imagination étant donné que la circonscription est non seulement partielle (ce n'est pas un objet) mais qu'elle a surtout lieu à partir d'un mélange entre l'objectif (la structure ou l'espace dont on fait l'expérience) et le subjectif (la révélation de la situation spatiale dans et par le vécu de l'expérience).

[461] *Ibid.,* p.234
[462] *Ibid.*

Dans l'expérience de l'installation, un problème similaire apparaît entre l'appréhension et la compréhension dénoté par Kant. De notre côté, une solution apportée à la difficulté à comprendre et à appréhender l'espace de l'installation, consisterait à éclairer la place de la concentration qui garantit une cohésion et un centre ainsi que la temporisation permettant de fixer ses appréhensions de l'espace. Néanmoins, il ne s'agit que d'une résolution justificative du phénomène car, fondamentalement, demeure bien le principe d'une totalité intuitionnée mais qui n'est jamais atteinte que par addition et succession des perceptions et appréhensions multiples lesquelles, écrivait Kant, « disparaissent toujours en partie », au fur et à mesure que de nouvelles apparaissent. Cela touche par ailleurs aux problématiques de la mémoire que nous traiterons ultérieurement de notre côté.

Ce qui marque la différence entre « l'illimité » relatif de l'installation qui se conçoit du côté d'une absence de délimitation, et l'illimité dont il est question dans le sublime, c'est que cet illimité ne touche pas à un absolu qui nécessite alors d'avoir conscience de l'Idée du sublime par l'Idée d'une grandeur absolue et d'un tout qu'il ne sera jamais possible de totaliser. Du moins, il existe bien toujours l'idée d'une grandeur relative aux moyens et aux dimensions corporels du spectateur mais celle-ci ne peut être conçue strictement sur le même schéma que la description du sublime. Dans cette perspective, Kant nous permet plus simplement de mettre en évidence les difficultés d'une compréhension de la totalité en ce qui concerne le sujet de l'installation, mais il faut également marquer des limites importantes avec sa conception du sublime. Tout d'abord nous considérons de notre côté que la part sensible de l'expérience est capable de construire d'elle-même en partie cette expérience, de sorte que l'entièreté de celle-ci ne concerne pas uniquement et de manière réductive le jeu des facultés intellectuelles de l'imagination et de l'entendement, nous l'avons vu dans la seconde partie de notre thèse. Ensuite et d'autre part, l'échec de la représentation complète des appréhensions face à l'illimité évoqué par Kant au sujet du sublime, et qui justifie la tentative d'un rapprochement avec l'installation, n'est selon nous un échec que dans la mesure où l'on envisage effectivement l'opposition classique entre l'objectif et le subjectif, et où la totalité (ou l'unité) réside traditionnellement dans l'objectif. Nous considérons plutôt que la représentation est elle-même hybride : elle ne consiste plus à se représenter l'objet de l'expérience dans sa pure objectalité, mais à se représenter l'objet de l'expérience dans un mouvement d'objectivation du vécu. Cela implique, une fois de plus, de prendre en considération l'aspect temporel d'un mouvement qui évolue du subjectif à l'objectif, plutôt que de considérer cela comme un état de fait opposant le sujet à l'objet.

Nous pouvons étendre les réflexions menées à partir du sublime chez Kant aux préoccupations formulées par l'esthétique environnemental concernant l'appréciation esthétique de la nature, laquelle

est caractérisée par le fait d'être illimitée. Cela recoupe les problématiques introduites au sujet de la représentation. Le courant anglo-saxon de l'esthétique environnementale (Carlson, Walton, Caroll, Zangwill) s'est attaché à montrer que les expériences esthétiques de la nature ainsi que les théories avancées à son sujet, étaient non seulement calquées sur l'expérience esthétique de l'art, mais surtout, et cela nous concerne davantage, qu'elles fonctionnaient en conséquence sur un présupposé problématique : celui de l'objet. C'est du moins la position initiale d'Allen Carlson qui, dans un texte de 1979 intitulé « Appreciation and the Natural Environment », questionne le type et la nature d'appréciation esthétique de la nature. Son postulat est d'affirmer qu'en ce qui concerne les objets artistiques, nous savons quoi (*what*) et comment (*how*) apprécier esthétiquement ces objets. Il écrit ainsi au début de son article qu'en ce qui concerne les objets d'art :

> Il y a un sens direct dans lequel nous savons à la fois ce qu'il faut apprécier esthétiquement et comment le faire. Nous savons ce qu'il faut apprécier dans la mesure où, premièrement, nous pouvons distinguer une œuvre et ses parties de ce qui n'est pas elle ni une partie d'elle. Et, deuxièmement, nous pouvons distinguer ses aspects esthétiquement pertinents de ceux qui ne le sont pas[463].

Relevons également de cette considération sur la relation esthétique aux objets d'art qu'elle n'est plus tout à fait significative en ce qui concerne l'installation. Nous l'avons montré en analysant les frontières poreuses entre l'œuvre (l'*ergon*) et son abord (le *parergon*), ce qui justifie que l'on puisse opérer un rapprochement avec certaines des problématiques relevées par Carlson et ses pairs à propos de l'environnement naturel. Ainsi, selon Carlson, un tel repère de l'objet artistique ne correspond pas et n'est pas adapté aux propriétés de l'environnement naturel. Il convient donc de remettre en question les possibilités et les moyens d'une appréciation esthétique qui lui serait appropriée. Carlson poursuit ainsi :

> La question que je souhaite étudier est celle de savoir quoi et comment apprécier esthétiquement l'environnement naturel. Cette question est intéressante dans la mesure où le compte rendu implicite dans les remarques ci-dessus et que je crois être le compte rendu

[463] Texte original : « With art objects there is a straightforward sense in which we know both what and how to aesthetically appreciate. We know *what* to appreciate in that, first, we can distinguish a work and its parts from that which is not it nor a part of it. And, second, we can distinguish its aesthetically relevant aspects from its aspects without such relevance. » Allen Carlson, « Appreciation and the Natural Environment » paru dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.37, No.3 (Printemps 1979), p.267.

> correct pour l'art ne peut pas être appliqué à l'environnement naturel sans au moins quelques modifications[464].

Trois modèles différents sont identifiés par Carlson pour appréhender et apprécier esthétiquement la nature : celui de l'objet, celui du paysage ou de la scène et celui de l'environnement naturel. Le modèle de l'objet découle de l'attention à l'objet artéfactuel qui constitue la valeur de l'œuvre d'art et la modalité de la relation esthétique (attention portée exclusivement à cet objet délimité). Toutefois, il faut admettre que la nature n'est pas un produit de l'homme et qu'il serait réducteur et impropre de l'apprécier selon des modalités qui appartiennent par essence à l'art et à l'histoire de l'art et non à la nature et à l'histoire naturelle. Carlson évoque ainsi la question de la délimitation[465] qui rappelle l'opposition limité/illimité que nous avons introduite avec Kant. Cette délimitation constitutive du modèle de l'objet implique, toujours selon Carlson, de distinguer clairement l'appréciation de la nature et celle des *objets* de la nature. La conclusion des problèmes découlant du modèle de l'objet est que ce dernier constitue un paradigme d'appréciation esthétique qui réduit considérablement ce qu'est la nature, de sorte qu'il lui paraît impossible de pouvoir dire que l'on apprécie « la nature » s'il ne s'agit que d'en apprécier certains objets qui attirent et délimitent nettement l'attention portée à un environnement naturel.

Dans cette perspective, même le paysage est effectivement problématique puisqu'il rejoue d'une autre manière la relation de contemplation frontale qui résulte d'une circonscription de l'environnement naturel représenté sur une toile peinte. L'appréciation esthétique provient, dans ces circonstances, de la représentation statique de l'environnement restreint à la bi-dimensionnalité[466]. Ce constat le mène à formuler la même conclusion que pour le modèle de l'objet : l'appréciation esthétique semble inadéquate aux propriétés et aux caractéristiques de la nature elle-même, du moins dans la première réalité empirique d'une nature qui n'est pas délimitée, qui n'est pas bidimensionnelle et qui n'est pas de l'art. Ainsi, la proposition de Carlson consiste à poser un troisième modèle, celui de l'environnement naturel, qui permet selon lui de rendre compte non pas de la frontalité mais de

---

[464] Texte original : « The question I wish to investigate is the question of what and how to aesthetically appreciate in respect to naturel environment. It is of interest since the account which is implicit in the above remarks and which I believe to be the correct account for art cannot be applied to the natural environment without at least some modification. » *Ibid.,* p.268.

[465] « The limitation marks the distinction between appreciating nature and appreciating the objects of nature. » *Ibid*., p.268.

[466] « The model requires us to view the environment as if it were a static representation which is essentially "two dimensional" », *Ibid*., p.271.

l'englobement contenu dans le terme d'environnement (*surroundings*[467]) et de lier cet englobement au contexte spécifiquement naturel et non artistique. Bien qu'il paraisse manifeste à Carlson que les modèles de l'objet et du paysage soient inadéquats à l'appréciation de la nature dans la mesure où celle-ci, en tant qu'environnement, implique d'être appréhendée de manière plus large et complète (il faudrait tout y apprécier puisqu'elle est faite d'une multitude d'éléments), il reconnaît et souligne néanmoins une idée importante qui est celle des limites de l'expérience elle-même :

> Nous ne pouvons pas tout apprécier ; il doit y avoir des limites et des accents dans notre appréciation esthétique de la nature, comme c'est le cas dans notre appréciation de l'art. Sans ces limites et ces accents, notre expérience de l'environnement naturel ne serait qu'un "mélange de sensations physiques" sans aucun sens ni signification[468].

Deux idées sont à appuyer dans ces propos. Tout d'abord, Carlson semble partager l'idée que l'expérience *esthétique* en général requiert une certaine unité ; le problème étant qu'avec la nature, le caractère illimité ne permet pas, en effet, de trouver ces limites dans un objet circonscrit face au sujet. Qu'il s'agisse donc de l'art comme de la nature, l'expérience esthétique repose soit sur une délimitation préalable de l'environnement extérieur au sujet, soit elle délimite d'elle-même le vécu et l'assimilation de ce vécu par le sujet. Si nous reviendrons un peu plus loin sur la question de l'unité de l'expérience esthétique, nous pensons que son unité ou son unification propre implique l'idée que celle-ci sélectionne et condense les éléments perçus. Elle ne peut être elle-même illimitée. Autrement dit, elle ne peut être de la même nature que l'environnement naturel dont elle est expérience. Cela nous conduit à examiner la deuxième idée retenue qui concerne le « mélange de sensations physiques » qui serait « sans sens ni signification ». On peut constater que pour Carlson également, l'expérience proprement esthétique de la nature est une expérience qui construit le vécu et son intensité. Sans les « limites » et « accents » de l'appréciation esthétique, l'expérience risque de devenir confuse et indifférenciée. D'une façon similaire, nous avons signalé de notre côté le risque d'un « mode ambiant » d'expérience de l'art si la distraction propre à l'installation (un art sans centre ni position privilégiée) devenait le mode principal d'appréciation et d'expérience de cet art. Ce paradoxe des limites ou d'une délimitation de l'expérience esthétique de l'environnement naturel illimité pourrait évidemment être un axe de discussion avec la théorie de Carlson. S'il semble que l'expérience esthétique requiert des limites pour être une expérience unifiée, comment la concilier

---

[467] *Ibid*., p.271.

[468] Texte original : « We cannot appreciate everything ; there must be limits and emphasis in our aesthetic appreciation of nature as there are in our appreciation of art. Without such limits and emphases our experience of the natural environment would be only "a meld of physical sensations" without any meaning or significance. », *Ibid*., p.272.

avec le caractère illimité de l'environnement naturel lui-même ? C'est également, d'une certaine façon, ce que reproche Nick Zangwill à la position de Carlson :

> Carlson a succombé à l'erreur qu'il diagnostique élégamment dans la première moitié de son essai, à savoir l'erreur de penser notre appréciation du paysage comme nous apprécions la peinture de paysage. (...) Mais ce qui possède des propriétés esthétiques, et même des propriétés esthétiques formelles, ce sont des *choses* naturelles, et non des *vues* de choses naturelles. En *ce* sens, notre appréciation esthétique de la nature est effectivement sans cadre. (...) Être actif et immergé dans la nature pourrait être la meilleure façon d'apprécier ses propriétés esthétiques formelles tridimensionnelles[469].

Dans cet extrait, Zangwill met en évidence une caractéristique qui n'aurait pas été suffisamment pensée par Carlson : le passage de la deuxième à la troisième dimension. Au-delà du fait que l'appréciation esthétique de la nature s'appuie exclusivement sur des choses (objets) de la nature, critique formulée par Carlson lui-même, ce dernier ne rend pas compte, selon Zangwill, d'une caractéristique primordiale de l'environnement naturel qui est de se déployer dans les trois dimensions de notre espace de *mobilité*. Cela implique que l'expérience esthétique ne se limite pas seulement à la vue mais engage l'ensemble des sens, y compris celui du mouvement, dans une appréciation dynamique. De manière générale pour Zangwill, l'un des obstacles de l'esthétique environnementale est identifié dans le « problème du cadre » (*frame problem*) qui soulève directement la question des délimitations des choses naturelles. En ce qui concerne les œuvres d'art, ces dernières sont, comme nous l'avons dit, « physiquement délimitées » ou possèdent du moins « des débuts et des fins [470]» ; nous renvoyons ici également à la discrimination des valeurs de l'espace qui nous permettait de rendre compte des processus de l'attention à l'œuvre dans l'expérience des œuvres encadrées ou identifiées comme des objets autonomes, faisant face aux spectateurs.

L'installation, tout comme elle ne peut pas être considérée comme « illimitée », n'est pas non plus assimilable à un environnement naturel[471]. Nos différentes références nous servent essentiellement ici à penser l'installation et la question de la circonscription à travers certains concepts

---

[469] Texte original : « Carlson has succumbed to the error which he elegantly diagnoses in the first half of his essay, which is the error of thinking our appreciation of landscape as we appreciate landscape painting. (...) But what possesses aesthetic properties, indeed formal aesthetic properties, are naturel *things*, not *views* of natural things. In *this* sens, our aesthetic appreciation of nature is indeed frameless. (...) Being active and immersed in nature might be the best way to appreciate its three-dimensional formal aesthetic properties. », Nick Zangwill, « Formal natural beauty », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol.101 (2001), p.223.

[470] « The problem is the *boundaries* of natural things. Works of art are relatively discrete. They are physically bounded. Or else they at least have beginnings and endings. For the most part, it is clear what is part of the work and what is not. », *Ibid.,* p.218.

[471] Juliane Rebentisch propose néanmoins de la rapprocher du paysage, comme d'autres la rapprocherait de l'architecture, voir Rebentisch, *op.cit.,* p.155-157

établis et éclairants, bien qu'ils puissent être limités ou inadéquats pour être totalement adoptés. L'installation possède en effet des limites qui demeurent toutefois complexes à déterminer. Contrairement à l'esthétique environnementale, les réflexions sur l'expérience au sujet de l'installation ne peuvent pas prendre en compte les principes de l'environnement spécifiquement naturel puisqu'il s'agit d'un art. Pour autant, certains des aspects présentés dans ces théories nous permettent de considérer que l'unité de l'œuvre repose sur une épreuve : l'absence de délimitation évidente de l'objet en tant qu'objet. Ce faisant, considérer le lien avec la notion d'environnement, comme nous l'avons déjà fait à plusieurs reprises, se montre pertinent en ce qui concerne les caractéristiques de l'englobement et de délimitations complexes (qui ne sont ni absentes ni objectivement évidentes). D'une part il faut remarquer que l'absence de limites franches (celles de l'objet) suppose très probablement de devoir considérer que la qualité de l'expérience esthétique n'est pas tout à fait similaire et superposable à celle d'un tableau ou d'une sculpture et pourrait peut-être, partiellement, se rapprocher de celle d'un environnement naturel. D'autre part, cela conduit également considérer que l'unité de cette expérience fonctionne, dans le cas de l'installation comme de l'expérience d'un environnement naturel illimité, dans un échantillon du vécu (l'expérience) plus que dans l'unité préexistante de l'objet.

L'acte de représentation est au cœur des diverses problématiques introduites au sujet de l'illimité ou de l'absence de limites. En ce qui concerne la distinction du beau et du sublime chez Kant, l'impossibilité à pouvoir se représenter l'objet de la satisfaction esthétique qui caractérisait le beau, implique de se représenter non plus l'objet puisque celui-ci est illimité, mais l'Idée de son illimitation et donc, de sa grandeur absolue. De façon analogue, les problématiques de l'esthétique environnementale nous paraissent souligner cette distinction puisque les critiques formulées par Carlson notamment soulignent une inadéquation entre un mode d'appréciation calqué sur les objets artéfactuels et les propriétés illimitées, pluri-sensorielles, tridimensionnelles et englobantes de l'environnement naturel. La nécessité des « limites », que relève Carlson, témoigne également d'une exigence de « se représenter » l'objet de l'expérience alors même que celui-ci est illimité. Il semble ainsi légitime d'avancer que l'expérience esthétique, qu'elle soit à propos de l'art ou de la nature, est une expérience unifiée qui peut avoir lieu à partir d'un environnement sans limites, qui n'a lui-même et en lui-même aucune délimitation établie.

Ce dont ne traite pas Carlson mais que nous souhaitons souligner, c'est qu'il s'agit d'un acte mental de représentation de l'expérience sensible de l'illimité (au sens premier d'une absence de limites et non selon l'interprétation kantienne d'une grandeur indéterminée). Ainsi, il ne s'agit pas d'*objectaliser* la nature mais d'*objectiver* le vécu. En ignorant cet acte de représentation nécessaire à

la compréhension et à l'assimilation du vécu des appréhensions et des perceptions, le risque se situe dans cette absence de « sens et de signification », ce « mélange de sensations physiques » rappelé par Carlson et correspondant, de notre côté, à un « mode ambiant » d'expérience dans lequel aucune saillance significative ne permet de construire une unité de l'expérience, pourtant nécessaire à sa qualité *esthétique*. Pierre Guenancia peut à nouveau nous permettre de mettre en avant l'importance de la représentation dans le processus d'unification du vécu :

> On voit au passage le lien entre tableau et récit, lien qu'effectue la représentation, que ce soit dans un espace ou dans un temps, l'un et l'autre circonscrit par l'acte de se représenter, ou de tenir ensemble des choses diverses mais liées entre elles. Car ce n'est pas la vie elle-même qui se donne comme une unité (*une* vie), elle est bien plutôt un amas de choses hétéroclites, c'est le fait de chercher à se la représenter qui la fait apparaître comme une histoire, une succession d'événements liés les uns aux autres[472].

On comprend que la circonscription est effectuée par l'acte de représentation, et le philosophe accentue davantage cette idée lorsqu'il considère la représentation comme une « façon d'agir de l'esprit », comme un processus et non comme un « double mental d'une chose (…) extérieure à l'esprit [473]». C'est également par cet acte de représentation qu'il est possible d'unifier un vécu hétérogène. Nous reviendrons ultérieurement sur la construction temporelle (la succession) de l'unité qui découle de la représentation, néanmoins, il est intéressant de relier l'acte de représentation à la double perspective du dédoublement qui clôturait la seconde partie de la thèse et de l'unité vers laquelle nous tendons progressivement. L'acte de représentation implique une conscience de la réflexivité de l'expérience laquelle, au-delà du fait de « se sentir sentant » lié au réfléchissement du sensible, correspond à un degré plus manifeste de la réflexion par l'intellect : « quand je pense que je pense[474] » écrit Guenancia qui fait de la représentation, comme son titre l'indique : *Le regard de la pensée*. Ce principe évoque la double modalité de l'*Aisthesis* réfléchie et réfléchissante conceptualisée par Marianne Massin, en y intégrant en sus le plaisir d'une pensée consciente de construire une unité[475]. Dans cette optique, l'acte de représentation contribue pleinement à l'expérience esthétique, et plus spécifiquement à son unité distinctive, en opérant une circonscription nécessaire. Cet acte

[472] Pierre Guenancia, *op.cit.,* p.18.
[473] *Ibid*., p.16.
[474] *Ibid*., p.18.
[475] A noter que ce rapprochement est entièrement de notre fait. Réintroduire le narcissisme du sujet moderne est une critique formulée à l'encontre de l'esthétique post-kantienne (Espinosa, Lauxerois entre autres), que contourne justement Marianne Massin en se concentrant explicitement sur une valorisation de la part sensible.

implique une expérience où le sujet éprouve la liberté de sa pensée et tient à distance le réel pour mieux s'y (re)fondre[476].

Nous considérons que l'acte de représentation, en ce qui concerne l'expérience de l'installation, permet de tenir à distance et de constituer une unité de l'expérience esthétique en assimilant et en unifiant l'hétérogénéité des appréhensions, des perceptions et des sensations. Néanmoins, cet acte, contrairement à la représentation que l'on peut se faire d'un objet délimité que l'on peut percevoir dans sa totalité, demeure un acte partiel et partial, tout en étant fondamental dans la constitution de l'œuvre. En effet, cet acte de représentation, par lequel et pendant lequel le spectateur-sujet se représente ce qui est extérieur à lui (mais il peut également tenir à distance une intériorité affective ou sensible de ce qui a été vécu[477]), a la particularité de n'être que partiale compte tenu du caractère arbitraire de la découverte d'une installation et des choix d'orientation et de perceptions favorisés. Cet acte est par ailleurs partiel puisqu'il s'appuie tout autant sur l'espace ou la structure spatialisée extérieure au sujet, que sur une objectivation du vécu subjectif. Cet acte de représentation diffère, dans sa nature, d'une représentation que se fait par exemple le spectateur d'un tableau ou d'un roman. Dans le premier cas, la représentation est calquée sur l'objet délimité, dans le second, elle fonctionne dans la succession d'une progression narrative, tandis que l'installation n'est ni délimitée, ni construite dans une progression temporelle établie ; nous l'avons vu dans l'installation d'Anri Sala dans laquelle la succession est relative au déplacement alors que la temporalité principale de l'œuvre tient dans une simultanéité impossible à saisir en tant que telle. L'acte de représentation correspond à « une suspension du cours de l'expérience, l'apparition d'une autre direction que celle que nous suivions sans interruption jusqu'ici [478]» et que le sujet « considère » en isolant, en son esprit, la séquence vécue. *Considérer* le vécu ininterrompu « jusqu'ici » n'est pas, pour Guenancia « ajouter à la perception ordinaire que nous en avons une attention supplémentaire, mais c'est changer de plan d'appréhension, passer d'une appréhension directe, en mouvement d'une chose, (…) à l'aperception de l'ordre dans

[476] Si nous avons choisi de nous appuyer sur Pierre Guenancia au sujet de la représentation, nous notons que certains auteurs y ont consacré des réflexions stimulantes au sujet, notamment, de la littérature comme Wolfgang Iser qui évoque la « complication de la représentation » dans certains procédés littéraires (Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique [1976],* trad. par Evelyne Sznycer, Pierre Madraga éditeur, Liège, 1995, p.326-327). Cette idée pourrait mener à élargir notre propos en envisageant les possibilités que cet acte représentationnel soit parfois volontairement mis en déroute par des artistes et que la difficulté qui en découle à « se représenter » l'espace et ses constituants pourrait en fait être un plaisir spécifique de certaines œuvres.

[477] Pierre Guenancia écrit ainsi : « A la différence des situations dans lesquelles l'homme est directement engagé dans les choses et dans le monde, l'attitude qui accompagne l'acte de se représenter quelque chose est une attitude de distanciation à l'égard de la réalité, de recul du sujet par rapport à ce qui lui est présent à l'extérieur de lui, ou donné à l'intérieur de lui (les affects, les émotions…) » *Ibid*., p.22.

[478] *Ibid*., p.24.

lequel elles sont disposées, des figures qu'elles décrivent, ou d'autres propriétés plus configurationnelles que matérielles ou sensibles[479]. »

On peut souligner l'idée du changement de plan et la rapprocher une nouvelle fois du dédoublement dans la réception qui suggère des activités cognitives et intellectuelles spécifiques, d'autant que l'acte de représentation participe également à ancrer l'intensité du présent : « c'est grâce à la représentation que le vécu devient pleinement présent[480] ». C'est parce que l'installation est une présentation que la représentation que s'en fait le sujet acquiert une importance significative dans le processus de construction de l'expérience, dans la reconduite de l'attention esthétique, dans la hiérarchisation des qualités et des valeurs de l'espace ainsi que dans l'unité de cette expérience en sa qualité esthétique. La particularité de cet acte de représentation réside non seulement dans une articulation spécifique entre le subjectif et l'objectif qui conduit à reposer l'objectivation du vécu comme résultat de cet acte, mais c'est aussi un acte de construction qui rend compte temporellement d'un rythme de l'expérience esthétique (engagement direct dans le réel puis distanciation qui permet de considérer le vécu). En éclairant le principe d'un acte rythmant l'expérience, nous pouvons rapprocher celui-ci de la « conversion » évoquée par Dewey au sujet de l'expérience esthétique. L'acte de représentation participe de la conversion opérée par et dans l'expérience esthétique dans la mesure où c'est un acte opératoire qui modifie et transforme l'attention et l'intérêt par le biais de la considération. Si par ailleurs cet acte n'a rien de spécifiquement esthétique, il témoigne d'une dynamique intentionnelle de la part du sujet et d'une participation active dans l'élaboration de ses expériences et de leur(s) intensité(s) singulières qui définissent également l'individu tout au long de sa vie.

B) D'où vient l'unité de l'expérience esthétique ? Unité de l'expérience, unicité de l'expérience et expérience unifiée.

Nous l'avons vu dans la seconde partie, la qualité esthétique de l'expérience revêt une importance significative dans la constitution de l'œuvre : c'est parce que l'expérience est esthétique qu'il est possible d'atteindre une unité de l'œuvre. Cette idée nous rapprocherait des positions phénoménologiques de Dufrenne ou d'Ingarden pour lesquels c'est la qualité esthétique de l'expérience qui permet d'atteindre l'objet esthétique. Nous l'expliciterons ultérieurement. Malgré de

[479] *Ibid*., p.25.
[480] *Ibid*., p.39.

nombreuses divergences dans les conceptions et les tentatives de définition de l'expérience esthétique, il convient de remarquer unanimement son opérativité. En premier lieu et nous l'avons dit, c'est une expérience qui semble marquée du sceau de l'unité, de l'unicité ou de l'unification. Cette « unité » de l'expérience esthétique ou cette expérience « unifiée », caractéristique de sa qualité esthétique, apparaît intuitive, y compris dans les propos de Carlson qui n'évoque pas plus cette unité que Kant mais qui, pourtant, atteste d'une délimitation nécessaire en l'absence de laquelle l'expérience n'est pas *une*. Comme il l'envisageait, sans cette délimitation, nous sommes en proie à une confusion et à un manque de sens qui s'apparente selon nous à une absence d'unité de l'expérience. Pour Kant, l'incapacité à circonscrire complètement l'objet de l'expérience conduit à se tourner vers l'Idée de grandeur de l'illimité. Si l'unité de l'expérience paraît en effet intuitive, d'où peut-elle venir ? Que signifie plus précisément cette unité, intuitionnée, dont on ne parvient pas à expliquer la cause, la manifestation ou le processus d'élaboration ? Est-elle préexistante à l'expérience dans une unité d'objet ou dans une perception unifiée ? Est-elle sinon le propre de la qualité esthétique de l'expérience qui fonctionnerait alors comme une unification sensible, affective et émotionnelle de l'objet ou du sujet de l'expérience ? Est-elle sinon dépendante de l'unité psychologique et identitaire du sujet qui fait cette expérience ?

La réflexion que nous avons menée sur l'acte représentationnel et ses problématiques en ce qui concerne l'installation nous a incités à penser d'ores et déjà l'unité comme un acte d'unification qui pourrait dépendre de cette temporisation de l'expérience par la conscience. Pour Pierre Guenancia, le fait de se représenter la réalité en tant qu'extérieure à soi (tout autant que l'intériorité d'un vécu trop proche de soi), conduit à un éveil, à un étonnement. Cet étonnement, semblable à l'étonnement originaire de la philosophie, ne découle pas du fait que la chose face à soi soit inconnue, il découle de la transformation de cette chose ou de cette réalité « par une opération de conversion, en un objet réfléchi[481] ». Il est d'autant plus intéressant de remarquer que cet acte représentationnel se distingue de la connaissance théorique et justifie le rapprochement que nous effectuons avec les différents processus de l'expérience esthétique : 1) suspension de l'attitude pratique pour entrer dans la dimension esthétique de l'espace (sans pour autant que cette attitude pratique soit absente) et ; 2) condensation de la durée en une unité constitutive de l'œuvre qui provient de la conversion de l'espace en qualités temporelles. Ainsi, constate Pierre Guenancia :

> La représentation est un arrêt sur l'objet, un arrêt du courant de la vie (y compris de la vie théorique) dans lequel l'esprit et ses objets sont engagés et comme entrelacés, une attention

[481] Pierre Guenancia, *op.cit.,* p.51.

> dirigée non pas sur quelque chose de déterminé, mais sur le couple formé par le sujet et l'objet[482].

En intégrant pleinement l'acte représentationnel à l'expérience esthétique, nous soutenons l'idée d'une suspension, du détachement de la chose perçue d'un continuum pour accéder à une « existence singulière[483] ». Il s'agit d'un acte momentané d'absence qui creuse un écart par lequel le sujet prend conscience de la singularité des choses et de la réalité qui l'entoure, mais également et réversiblement, de la singularité de sa propre conscience, de sorte que ce n'est pas une image mentale qu'il se fait du réel mais qu'en se représentant le réel, il y porte un regard.

La question de la représentation introduit également celle de l'unité dans la mesure où la pensée « tend à représenter un objet *i.e*. à le rendre présent à l'esprit comme *un*[484]». L'unité décrit aussi bien la circonscription d'un objet constitué par et pour la pensée, que l'unicité du singulier. Par le biais de la représentation, nous devons assumer de notre côté un présupposé sur la question de l'unité de l'expérience, c'est que celle-ci se fonde, en ce qui nous concerne, sur l'unité du sujet. Ce postulat pourrait sembler superflus voire banal tant il paraîtrait évident que tout sujet pourrait se saisir comme une unité, toutefois, force est de constater que l'unité du sujet demeure l'unité première dont le spectateur fait l'épreuve dans la distraction constitutive de l'installation. Rappelons que l'absence de centre, de position spatiale privilégiée ou de parcours linéaire à suivre, fait que l'installation attire l'attention de part et d'autre d'un espace et de ses diverses qualités. En ce sens, la possibilité de pouvoir « se représenter » l'objet de l'expérience met en lumière la position du sujet en tant que nouveau centre. Partagé et divisé entre des stimuli sensoriels, des perceptions multiples et sans cesse renouvelées, pris et englobé dans une œuvre qui l'entoure, il ne tient qu'au spectateur de détacher les qualités de l'espace objectif et du vécu subjectif pour les re-tenir dans la mémoire (en se représentant cet espace vécu). Le cas échéant, nous l'avons vu, la pure présence à l'espace, sans réflexivité et sans concentration, est un flux continu, ambiant, qui ne garantit ni la qualité de l'expérience esthétique ni l'unité d'une œuvre mémorable. « Comme si le fait de voir, de simplement voir, sentir, vivre, n'était pas suffisant ni satisfaisant pour l'esprit, comme si pour voir vraiment, il fallait faire voir, à soi-même et aux autres, *i.e*. donner aux choses du monde la forme, l'unité, la cohérence d'un spectacle ou d'un tableau : les recréer en quelque sorte[485] » écrit Pierre Guenancia.

---

[482] *Ibid*., p.51.
[483] *Ibid*., p.52.
[484] *Ibid*., p. 54.
[485] *Ibid*., p.76.

L'idée générale qu'une « unité » découle de l'expérience esthétique est remarquée par plusieurs philosophes, nous l'avons introduit. John Dewey, dans la conception pragmatiste qu'il défend, soutient par exemple l'idée que l'expérience « pour posséder une dimension esthétique », doit « constituer une unité[486]. » Bien que l'expérience esthétique ne dépende d'aucune attitude spécifique pour Dewey, elle requiert néanmoins certaines dispositions : « L'abstinence rigide, la soumission imposée et la rigueur, tout comme à l'opposé la dissipation, l'incohérence et la complaisance sans but, sont autant de déviations qui font obstacle à l'unité de l'expérience[487]. » De notre côté, nous avons établi la concentration comme une modalité esthétique de l'attention permettant à l'expérience de se construire en regard de cette unité qualitative. De même, nous avons évincé un « mode ambiant » de relation à l'art[488] ainsi que des qualificatifs spécifiques du spectateur car ces modalités, par ailleurs justifiées, sont insuffisantes pour penser la question de l'œuvre à partir d'une unité.

L'unité de l'expérience esthétique trouve des résonnances dans les approches pragmatistes, qu'il s'agisse de la position de Dewey qui en fait une expérience unifiée, ou dans l'unité perceptuelle de l'engagement esthétique qui caractérise l'approche esthétique d'Arnold Berleant[489]. Pour autant, nous devons mettre en relief un certain flou conceptuel concernant la possibilité d'appréhender clairement « l'unité de l'expérience esthétique », titre pourtant donné par Berleant à un chapitre de son ouvrage. Malgré l'idée principale selon laquelle l'unité est dépendante d'un engagement esthétique, la multiplication des extensions de cette notion initiale d'unité invite à la concevoir sous une forme plus intuitive que dans une perspective théorique évidente. On retrouve ainsi, gravitant autour d'une « unité de l'expérience esthétique » le principe d'une « expérience unifiée[490] » ou encore d'une « unité expérientielle », notion centrale pour l'auteur dans la mesure où « l'art n'est pas fait d'objets, mais de situations dans lesquelles des expériences se produisent[491] ». L'approche de Berleant n'est pas incompatible avec l'installation, au contraire, la notion d'engagement éclaire l'intégration du spectateur et de sa position dynamique dans l'expérience de l'art. Toutefois, ce que nous souhaitons mettre en évidence concerne précisément l'absence de détermination de cette « unité » sur laquelle il construit sa théorie esthétique. Le flottement concernant l'unité témoigne selon nous d'une difficulté à concevoir une expérience esthétique distincte par son caractère unifié (dans la modalité pragmatiste

---

[486] John Dewey, *L'art comme expérience, op.cit.,* p.89.
[487] *Ibid.*
[488] Nous rappelons à ce sujet que ce n'est pas une critique de cette modalité d'expérience de l'art que nous formulons car celle-ci est parfaitement valable en tant que modalité d'expérience, nous l'évinçons néanmoins car elle ne coïncide pas de manière heureuse avec l'unité constitutive de l'œuvre que nous cherchons à définir.
[489] Arnold Berleant, *L'engagement esthétique [1991]*, traduit de l'anglais (américain) par Bertrand Rougé, PUR, Rennes, 2022.
[490] *Ibid.,* p.67.
[491] *Ibid.,* p.69.

de Dewey), sans en faire une expérience distincte en raison d'une nature spécifique (lié au désintéressement kantien) ou en raison du statut des objets concernés (des œuvres d'art). Dans de telles circonstances, il convient soit de considérer que c'est l'expérience elle-même qui possède une unité, et que c'est cette unité qui permet de la caractériser comme étant une expérience esthétique (Dewey), soit de considérer que c'est l'expérience d'une unité esthétique. Cela soulève alors la question de la définition sous-entendue par le terme « esthétique » : s'agit-il de l'unité d'une qualité spécifique d'attention ou d'un mode de perception sensible ? Est-ce l'unité de l'esthétique en tant que normes de production artistique et de valeurs reconnues dans l'objet de l'expérience ? Ou encore, est-ce une expérience esthétique qui révèle l'unité de l'œuvre dans une conception héritée de la *Gestalt*, ou bien l'unité d'une forme singulière donnée à la matière ?

À chercher ainsi l'unité de l'expérience esthétique, nous sommes confrontés aux méandres de la définition du qualificatif « esthétique » en tant qu'adjectif évaluatif lié à la beauté, à une théorie artistique édictant des règles de création, ou encore en tant que discipline philosophique axée sur la connaissance sensible. En outre, unité, unification et unicité ne sont pas des termes synonymes, bien qu'ils partagent tous le noyau conceptuel de l'« un ». L'unité de l'expérience esthétique ne peut être confondue ou amalgamée avec une expérience unifiée sans pour autant que ces deux concepts s'excluent mutuellement. Il importe cependant de les clarifier davantage. En effet, l'expérience unifiée, achevée et aboutie (Dewey) est essentielle pour appréhender la temporalité et l'intensité d'une expérience esthétique. Toutefois, l'unité de l'expérience esthétique suggère également une expérience singulière dotée de qualités spécifiques, lorsque cette expérience singulière est observée d'un point de vue théorique et plus éloigné de l'implication directe d'un accomplissement effectué par le sujet de l'expérience. Dans cette perspective, l'unicité de l'expérience esthétique serait probablement la plus adéquate à définir la *qualité* esthétique de l'expérience à travers sa singularité. Cette singularité est marquée tout autant par la rencontre et l'interaction d'un spectateur avec une œuvre *particulière* que par l'aspect temporel d'un évènement unique.

En interrogeant ainsi « l'unité » de l'expérience esthétique, on indique explicitement que c'est une expérience singulière mais la nature de cette singularité est trouble : est-ce l'unité de l'expérience (vécue et constituée par le sujet) ou l'unité de l'objet (unité objective préexistante) de l'expérience ? Puisque l'installation ne possède pas d'unité d'objet comme ce peut être le cas pour une sculpture par exemple, l'expérience esthétique est-elle originairement plus fragmentée qu'unifiée ? Peut-elle avoir lieu à partir d'une œuvre qui se présente nécessaire comme incomplète ? Une nouvelle fois, l'expérience esthétique semble posséder une unité qualitative, ou se fonder sur une unité (celle de l'objet et de son appréhension), toutefois, l'explicitation de cette unité pose autant de problèmes que

celle du contenu, des modalités d'existence et des conditions précises de ce type d'expérience. C'est notamment à cette difficulté que se confronte Richard Shusterman en s'intéressant précisément à cette question de l'unité. Dans un article consacré à l'expérience esthétique[492], ce dernier identifie le problème de la sorte :

> Cependant, si l'unité est vraiment nécessaire à l'expérience esthétique et même à une expérience esthétique pourvue de valeur, alors dans ce cas quel type d'unité est requis ? Beardsley et Dewey décrivent cette unité à la fois en termes de cohérence et de complétude : les phases de l'expérience s'agencent agréablement ensemble (cohérence) et confèrent un sentiment satisfaisant d'achèvement (complétude). Pour Beardsley, la cohérence est requise pour toute expérience esthétique (y compris pour faire l'expérience de fragments d'œuvres d'art plutôt que d'œuvres entières), même si c'est seulement l'unité postérieure de la complétude qui fait d'une telle expérience esthétique ce que Dewey et lui appellent « *une* expérience », au sens d'un achèvement distinctement épanoui.[493]

Deux éléments retiennent principalement notre attention. Tout d'abord la notion d'unité semble en effet et à nouveau « nécessaire » et constitutive de l'expérience esthétique, bien qu'il ne soit pas aisé de comprendre si elle en est la cause (l'unité de l'œuvre qui conduit à l'unité de l'expérience de cette œuvre), une description (l'unité serait le fonctionnement spécifique de l'expérience esthétique), ou une conséquence impliquée d'un point de vue théorique (le discours philosophique sur l'expérience esthétique nécessite de l'unifier pour en faire un *type* d'expérience). Dans le passage cité, Shusterman semble davantage replacer l'unité de l'expérience esthétique dans un contexte descriptif : la cohérence et la complétude sont ainsi présentées comme des processus sensibles et cognitifs impliqués par cette expérience, mais qui, réciproquement, contribuent à lui conférer sa qualité esthétique.

En ce qui concerne les problématiques de l'unité identifiées par Shusterman chez Dewey et Beardsley, ce dernier s'engage plus explicitement que le premier dans une conception de l'unité qui ne découlerait pas de l'expérience elle-même mais plutôt de l'unité préexistante de l'objet de l'expérience. Comme il l'écrit dans son article *L'expérience esthétique reconquise* en réponse aux critiques formulées par Georges Dickie :

> La difficulté réside dans ma seconde affirmation : nous pouvons aussi appliquer ces termes (et ceux qui sont similaires) à l'expérience comme telle. Si cette seconde application a un sens – s'il est intelligible de parler de l'"expérience" comme ayant de la cohérence et de la complétude, et non seulement des "œuvres d'art", comme ayant ces propriétés – il devient

---

[492] Richard Shusterman, « L'expérience esthétique : de l'analyse à l'éros », traduit de l'anglais (américain) par Léo Magnin et Christophe Point, *Nouvelle revue d'esthétique*, 2019/2 (n° 24), p. 111-128. DOI : 10.3917/nre.024.0111. URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-2-page-111.htm

[493] *Ibid.*

> alors possible de soutenir (comme je l'ai soutenu) que l'unité d'une expérience esthétique est "due à", est "déterminée par" l'unité de l'œuvre d'art dont elle est l'expérience. Ce serait un énoncé empirique, synthétique[494].

Beardsley considère que l'unité de l'expérience est déterminée par l'unité de l'œuvre dont elle est l'expérience. Cette clarification de positionnement, Beardsley la formule pour répondre à Dickie lequel, mentionnons-le pour replacer le contexte, écrivait dans son article consacré au premier :

> Alors qu'il est assez aisé de connaître l'unité *dans* l'expérience, il est difficile de découvrir l'unité *de* l'expérience. Je soupçonne que la conception causale de l'expérience esthétique est une manière détournée et trompeuse de parler de certains traits des œuvres d'art (leur cohérence et leur complétude) comme s'ils étaient des effets de l'œuvre.[495]

En appliquant cette critique à l'installation, la difficulté est effectivement accrue car l'unité *dans* l'expérience, qu'il serait plus aisé de connaître si elle était sous-tendue, selon Dickie, par l'unité de l'œuvre d'art, fait défaut. La conception causale, soulignée par Dickie dans l'unité *de* l'expérience, concernerait finalement à nouveau l'unité de l'œuvre d'art et non celle de l'expérience à proprement parler. Or, cela redouble une nouvelle fois le problème en ce qui concerne l'installation. Il serait légitime de reposer notre doute concernant la fragmentation ou l'incomplétude de l'installation : est-elle condamnée à être une expérience esthétique fragmentée ou serait-ce à l'inverse l'expérience qui permettrait d'unifier l'œuvre fragmentée et étendue dans l'espace ? Mettons également en évidence un défaut d'abstraction des propos tant de Beardsley que de Dickie, dont les enjeux concernant cette unité de l'expérience esthétique ne s'appuient jamais sur des œuvres particulières, ni sur des pratiques spécifiques qui pourraient, comme c'est le cas avec l'installation, contredire tout du moins élargir les réflexions à son propos.

Shusterman approfondit en caractérisant cette unité de l'expérience esthétique, laquelle ne dépendrait à l'inverse nullement selon lui d'une unité objectale préétablie ou d'une cohérence évidente de l'objet de l'expérience :

> Même dire d'une expérience qu'elle est fragmentée ou discordante revient à supposer qu'il y ait quelque chose qui tient assez ensemble pour être compris comme appartenant à la même expérience et se détachant du flot d'autres expériences. Dewey soutient par conséquent qu'une certaine unité qualitative fondamentale et ressentie est le germe nécessaire à toute expérience parce qu'elle est indispensable pour faire tenir ensemble la constellation d'éléments que n'importe quelle expérience comprend à l'intérieur d'un tout, qui peut être appréhendé comme une unité individuée, c'est-à-dire comme une expérience.

---

[494] Monroe Beardsley, « L'expérience esthétique reconquise », *Philosophie analytique et esthétique, op.cit.*, p.148.
[495] Georges Dickie, « Beardsley et le fantôme de l'esthétique », *Philosophie analytique et esthétique, op.cit.,* p.142.

> Dewey décrit cette unité fondamentale comme esthétique parce que, explique-t-il, il s'agit d'une unité qui est vécue. (…) Bien qu'on puisse mettre en doute la revendication de Dewey selon laquelle l'unité ressentie est dans tous les cas requise pour n'importe quelle expérience, l'expérience esthétique semble exiger une unité minimale (que nous pourrions qualifier avec le terme d'« unicité ») pour être identifiée comme une expérience distincte qui se tient hors du flot général de l'expérience indifférente et routinière[496].

Shusterman propose d'assumer davantage l'idée que l'expérience esthétique serait probablement qualitativement spécifique dans la mesure où une unité minimale, qualifiée par l'« unicité » de l'expérience, est requise pour que cette expérience puisse se distinguer d'expériences non esthétiques. Nous avons déjà confirmé cette idée : le terme d'unicité fait écho à la conception d'une expérience qui serait vécue comme un évènement dans sa « singularité non répétable » (Ricoeur). L'expérience est donc unique parce qu'elle est toujours singulière, elle dépend d'une relation spécifique, en fonction de chacune des œuvres certes, toutefois, cette rencontre permettant d'éprouver l'unicité de l'expérience est garantie par une certaine attention et une certaine disposition dans la réception esthétique qui permettent davantage de conscientiser des conditions de réussite d'une telle expérience. Ainsi, l'expérience esthétique n'est pas réductible à une rencontre inerte mais dépend d'une conduite active[497].

Une autre piste concernant cette unité pourrait être pensée du côté de la temporalité car, ainsi que le remarque Ricoeur : « n'importe quelle coupure dans un *continuum* distingue et unit[498] ». Une telle proposition nous permet d'introduire l'éventualité que l'unité découlant de l'unicité de l'expérience provient effectivement d'une rupture temporelle, que nous avons considéré comme un premier moment de l'expérience esthétique : l'hétérochronie des temporalités qui se rencontrent et nécessitent de s'ajuster ; celle du spectateur et celle de l'espace qui s'ouvre à lui. Néanmoins, comme nous l'avons observé, les espaces des installations peuvent être si hétérogènes que les hétérochronies, dans un sens large de temporalités discordantes, pourraient créer de multiples ruptures et donc de multiples unités. À propos de l'installation de Laure Prouvost, nous avancions l'hypothèse selon laquelle cette installation serait moins une installation au sens fort, pensée comme une seule œuvre étendue dans plusieurs espaces, qu'elle ne pourrait être envisagée comme une exposition regroupant différentes propositions. Ce faisant, il existerait en effet différentes unités, ce qui expliquerait la

---

[496] Richard Shusterman, *art.cit*.
[497] A nouveau, cette idée fait l'objet de démonstrations fournies dans les ouvrages notamment de Marianne Massin et de Jean-Marie Schaeffer consacrés à l'expérience esthétique. Elle fait écho également à la notion d'« engagement esthétique » prônée par Berleant.
[498] Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté [1985]*, Éditions du Seuil, 2005, p.38.

difficulté à concentrer l'attention à des espaces si hétérogènes vers une unité cohérente. L'unité minimale requise par Shusterman au sujet de l'expérience esthétique s'avère pertinente en replaçant l'idée que l'unité est à la fois celle de l'objectif (de ce dont le spectateur fait l'expérience) et du subjectif (l'expérience unifiée portée par l'intérêt et la concentration du spectateur). Ainsi, l'hétérogénéité de l'espace ne devrait pas être un obstacle à une expérience unifiée pour peu qu'il existe une unité minimale qui semble préexister et soutenir la concentration du spectateur. En ce qui concerne la rupture temporelle, nous pouvons considérer que le *continuum* est lui-même dédoublé entre la durée objective d'une déambulation et la suspension de cet écoulement dans des ressaisies par l'intellect (l'acte de représentation) ou dans des moments d'absence divers et variés découlant d'une attention plus diffuse voire ponctuellement distraite.

Pour conclure et synthétiser la question de l'unité de l'expérience esthétique, il convient de remarquer qu'il existe bien une unité de cette expérience au sens où le remarque Dewey : c'est une expérience unifiée, mais c'est également une expérience qui possède une unicité et donc un caractère unique, ainsi que l'ajoute Shusterman. En ce qui concerne l'installation, la recherche de « l'unité » caractéristique de l'expérience esthétique est d'autant plus importante qu'elle permet de justifier qu'une telle expérience conduise à produire l'unité de l'œuvre. Ainsi, nous avons souligné que cette unité ne préexiste pas à l'expérience de l'installation, elle en est la conséquence.

Ce faisant, nous estimons que les termes d'unification (expérience unifiée) et d'unicité (unicité de l'expérience) vont de pair au sujet de l'expérience esthétique, tandis que la notion d' « unité » n'apparaît finalement qu'en tant que conception théorique de ce type d'expérience spécifique. En tant que telle, cette notion n'est pas en mesure de décrire l'expérience esthétique de manière empirique ni intuitive, mais son association avec l'expérience unifiée et son unicité valident et justifient son usage et sa conception. L'unité de l'expérience esthétique doit ainsi être replacée dans un intérêt spéculatif, comme un axe de lecture qui tente d'appréhender l'unification, un acte par principe subjectif, de manière à rendre compte du caractère à la fois unique et singulier de l'expérience esthétique. Penser l'unité de l'expérience esthétique implique également de poser un rapport au temps et, plus particulièrement, l'idée d'une extraction temporelle de cette expérience (devenue une) à partir d'autres expériences attachées et ancrées au *continuum* des expériences vécues.

C) Unité du sujet : fragmentation, altération et permanence de soi dans l'espace.

Nous souhaitons poursuivre sur l'examen de l'unité de et dans la réception, en posant et en interrogeant l'unité préexistante non pas de l'objet mais du sujet de l'expérience esthétique. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'unité de l'expérience esthétique correspond soit à une unité de l'objet de l'expérience esthétique, soit à une conception théorique de l'expérience esthétique dans la singularité de son processus et de sa qualité. Concernant l'installation, c'est bien l'expérience unifiée (homogénéiser les qualités et constituer une totalité) ainsi que son unicité (la singularité de sa nature) qui peuvent définir sa qualité esthétique.

L'expérience unifiée ne peut être consolidée que par le sujet lui-même, et c'est en ce sens que l'unité ne peut être appréhendée que dans une modalité théorique visant à objectiver, pour le discours, l'action d'unification interne à l'expérience. Cette unité du sujet est encore en ces termes assez vague mais nous allons tenter progressivement de la définir à partir de nos préoccupations plutôt que de manière générale puisqu'il s'agit d'un concept philosophique crucial. En premier lieu et pour opérer une continuité avec nos précédentes réflexions, cette unité du sujet est sous-entendue dans l'acte de représentation qui constitue un acte d'intellection du vécu par le sujet et pour lui-même. Selon Pierre Guenancia, le sujet, « tout en éprouvant comme les autres les choses qu'il se représente (…) demeure distinct (mais non étranger) par cette capacité à déployer des modes différents de présence du sujet aux choses du monde, et par cette disposition, proche de l'admiration, qui permet la découverte de la réalité, au lieu de vivre seulement en elle[499]. » Notre sujet-spectateur se distingue, il sort du flux de l'expérience tout comme il se singularise en tant que sujet, par une ressaisie de l'expérience, lui permettant à la fois de temporiser et de constituer un cadre à l'expérience d'une œuvre qui n'en possède pas. Il apparaît ainsi pertinent de poser l'unité du sujet et, plus précisément sa mise à l'épreuve, face à une absence d'unité d'objet de l'installation. Il convient également de rester au plus près de l'expérience vécue afin d'envisager la mise à l'épreuve de l'unité du sujet. En effet, l'acte de représentation fonctionne en dialogue avec le vécu lui-même, c'est-à-dire avec l'immersion complète du spectateur dans l'espace de l'installation et ses multiples qualités.

L'exemple de l'installation d'Anri Sala *Ravel Ravel Unravel* met en lumière l'importance de la mémoire, mais aussi de l'imagination du sujet, au cœur du déploiement de l'œuvre. Les écarts

[499] Pierre Guenancia, *op.cit.,* p.128.

temporels entre les versions qui se chevauchent dans l'espace central ne sont perceptibles *que* pour un spectateur présent « ici et maintenant ». Comme cela a été décrit, en se libérant de la conscience d'une course temporelle entre un passé et un futur, où une version est en avance et l'autre en retard, la perception du son peut être perçue comme une altération de l'état de conscience. C'est le même principe qu'un « voir double » en état d'ébriété. Ce faisant, soit le sujet décide de faire de son intégrité physique et de l'unité de son être « ici et maintenant » le centre de son expérience, il percevra alors les écarts temporels dont il porte la conscience. Soit il peut décider de laisser cette intégrité se déliter et de « voir double », ou plutôt « d'entendre double », remettant alors en question la possibilité d'être différencié, d'être une unité établie *entre* deux unités et identités temporelles (chacune des versions correspondant à un espace-temps propre). Vraisemblablement, il serait erroné de considérer que ces deux positions s'opposent et s'excluent mutuellement. Le double narrateur proustien et l'intérêt de concevoir l'hétérogénéité de l'expérience sous le prisme du dédoublement ont, nous l'espérons, démontré que le plaisir de l'expérience provient d'un jeu constant où le sujet alterne[500] et décide lui-même de se fondre et de s'immerger dans l'espace et ses qualités, tout en se ressaisissant dans son unité individuelle pour construire cette expérience vécue et lui donner un sens.

En outre, la fonction de la mémoire, dans l'expérience de *Ravel Ravel Unravel,* introduit également une unité du sujet dans sa capacité à (*re)lier*, à *unifier* des espaces séparés : c'est ce que nous allons tenter de poser comme finalité de notre démonstration. Pour qu'une telle œuvre ait la force que nous lui avons trouvée, il faut éclairer la place de l'intellection (imagination[501], réflexion et mémoire) qui permet de dénouer également les différentes temporalités, notamment la simultanéité de cette œuvre qui ne peut être vécue *que* dans la succession du déplacement. La simultanéité apparaît par un travail de l'imagination associée à la mémoire ; elle nécessite que l'unité soit celle du sujet qui réorganise, qui démêle pour ré-emmêler les temporalités enchevêtrées. De surcroît, nous avons montré que s'allie à cette conscience du temps, celle d'un temps historique et social marqué par l'histoire : l'antériorité et la postériorité de la succession ne se confondent pas mais s'ajoutent à la conception chronologique du passé-présent-futur.

---

[500] Nous rappelons à nouveau que le dédoublement est un concept qui permet d'englober plusieurs modalités différentes voire contraires ayant lieu tout au long de l'expérience. Le dédoublement ne peut être envisagé que dans la perspective globale de cette expérience. Comme nous l'avons dit, du point de vue du vécu, le spectateur n'est pas dans deux modalités *en même temps* mais il alterne régulièrement ses modalités d'attention, de présence ou de disposition vis-à-vis de l'espace.

[501] La notion d'imagination ne correspond pas plus à une conception phénoménologique, notamment sartrienne, de néantisation du réel qu'à la capacité à recréer un espace unifié de l'œuvre. A nouveau, nous tenons à mettre en relief la coexistence entre les facultés externes (réception sensible) et internes (actes d'intellections qui assimilent, construisent et unifient) qui alternent constamment dans l'expérience esthétique.

La compréhension de l'« unité » du sujet apparaît comme intuitive mais implique également un concept fondamental de la philosophie. On peut considérer l'unité identitaire du « moi », ainsi que l'unité physique d'un individu que l'on peut percevoir (un corps), bien que cette dernière ne soit pas toujours aisée à ressentir pour la personne elle-même. À titre d'exemple, Richard Shusterman souligne dans l'introduction de son ouvrage sur la soma-esthétique[502] son intérêt pour la méthode *Feldenkrais*, qui ne peut être utilisée comme un outil pour la pensée, mais qui, en tant qu'éveil particulier du corps à la conscience du sujet, informe, de manière sous-jacente, une approche de l'esthétique. Il apparaît ainsi que la conscience du corps en tant qu'unité primordiale de l'individu ne constitue pas une évidence pour le sujet lui-même. Dans la méthode *Feldenkrais*, il est possible d'être sensibilité à son propre squelette et au déploiement d'un mouvement que l'on impulse. La conscience du corps peut émerger de la façon dont les muscles qui enveloppent les os et les soutiennent déploient bien souvent des énergies inutiles. Cette expérience de la conscience du corps est propre à chaque individu et ne dépend pas d'une conscience de soi habituelle[503] : il s'agit bien, ainsi que le défend Shusterman, d'*être* un corps plutôt que d'*avoir* simplement un corps[504]. L'approche pragmatiste de Shusterman soutient l'idée d'un « soi » « par essence situé, relationnel et transactionnel, plutôt que le concept traditionnel d'un soi autonome fondé sur une âme individuelle, monadique, indestructible et immuable[505]. » En d'autres termes, Shusterman s'oppose à une certaine conscience de soi telle que celle avancée par Kant. Pour ce dernier, la conscience du sujet est ce qui « élève infiniment l'homme au-dessus de toutes les autres créatures (…) c'est d'être capable d'avoir la notion de lui-même, du *moi* », un *moi* qui fait de l'individu une *personne* et « grâce à l'unité de conscience qui persiste à travers tous les changements auxquels il est sujet, il est une seule et même personne[506]. »

Des questions peuvent être posées : Le sujet possède-t-il une unité par la conscience de lui-même (psychologique) plus que par la conscience de son propre corps (sensible) ? L'unité du sujet est-elle sinon un prisme culturel qu'il serait possible de déconstruire et de redynamiser, ainsi que

---

[502] Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais (USA) par Nicolas Vieillescazes, Éditions de l'éclat, Paris-Tel Aviv, 2007, p.19.

[503] Nous nous appuyons ici sur notre propre connaissance de la méthode pour laquelle nous avons suivi, suite à la lecture de Shusterman et à la curiosité qu'il avait éveillé à ce propos, quelques cours individuels et collectifs : les cours individuels sont axés sur « l'intégration fonctionnelle » et les cours collectifs sur « la prise de conscience par le mouvement ».

[504] Richard Shusterman, *op.cit.,* p.13.

[505] *Ibid*., p.20.

[506] Emmanuel Kant, §1, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, traduit de l'allemand par Joseph Tissot, Librairie Ladrange, Paris, 1863, p.9.

propose de le penser parmi d'autres Shusterman, témoignant de sa sensibilité aux philosophies orientales[507] ?

Si nous soutenons que l'unité du spectateur, dans la conscience de son individualité et de ses facultés associées, engendre l'unité de sens de l'installation malgré sa dispersion spatiale, il reste que cette unité du « moi » en philosophie constitue un sujet d'importance que nous aborderons de manière transversale et uniquement dans la mesure où elle éclaire notre recherche. Dans la perspective théorique de la philosophie occidentale, une première distinction stimulante se dessine entre le « moi empirique », qui permet au sujet de s'éprouver dans la concrétude des expériences vécues, et le « moi transcendantal », qui ne peut être appréhendé que par la pensée et demeure inaccessible à l'expérience directe. Cette distinction est notamment présente chez Kant et chez Husserl, mais nous l'aborderons en dehors de tout cadre théorique, conformément à notre approche annoncée. Cette distinction s'avère intéressante car elle introduit une possible articulation entre la fragmentation et la permanence que l'on retrouve dans l'expérience esthétique de l'installation. Le moi transcendantal apparaît par conséquent comme une pensée maintenant la cohésion et l'unité de sujet pour lui-même. Sans cette pensée, les différents états du moi empirique qui varie constamment au contact du monde et des expériences, ne sauraient être conçus comme appartenant au sujet lui-même car ils ne seraient pas ramenés à l'unité. Le moi transcendantal, bien que n'étant aucunement connu ni connaissable, est le pôle unitaire de l'être sans lequel aucune conscience de soi ni de quoi que ce soit ne serait envisageable. Pour avoir conscience de quelque chose, il faut avoir conscience de soi en premier lieu et, pour avoir conscience de soi, il faut (sup)poser *un* Je[508] un et identique au travers du temps. Ce Je constitution une position ou une supposition qui transcende la variété de l'expérience dans une constante unité et permanente identité. Sous cet angle, le moi transcendantal introduit la permanence d'une unité du sujet qui relie les variétés d'un moi empirique instable et sans cesse modifié en fonction du vécu.

Nous l'avons dit, l'unité du sujet est nécessairement mise à l'épreuve dans son expérience de l'installation. Celle-ci mobilise une pluralité de sens et engage aussi bien le corps en mouvement que les repères perceptifs visuels. Elle fait également référence à des enjeux issus du quotidien ou de

[507] On retrouve dans de nombreux textes de philosophie orientale l'importance de la notion de relation comme étant définitoire d'un sujet toujours en interaction et contraire aux couples oppositionnels sujet/objet et corps/esprit qui ont fondé la philosophie occidentale.

[508] Ce « Je » est à distinguer des réflexions de Morris à propos du « I » et du « Me ». Bien que la question de l'unité soit sous-jacente dans ces deux conceptions du sujet, rapprocher le « Je » de l'ego transcendantal au « I » de Morris serait trop risqué et propice à confusion.

l'histoire, que le spectateur peut comprendre en tant qu'individu uni à la société par le partage d'une culture ou d'une histoire (même s'il s'agit d'une autre culture, le spectateur lira le cartel mais devra *comprendre* l'espace et ses composants). Ainsi, l'implication du sujet et sa mise à l'épreuve en tant qu'unité se fait aussi bien sur une modalité corporelle que sur une modalité psychologique et identitaire. Si le « moi » est *un* et que cette unité peut dès lors être établie, il est également nécessaire de concevoir l'unité du « moi » en contraste avec ce qui n'est pas « moi », ce qui peut ne pas être évident, surtout lorsque certains automatismes sont perturbés dans les expériences spatiales, tels que l'orientation et la capacité à se situer et à se distinguer. L'expérience de l'espace entraîne une fragmentation du sujet lui-même : ses yeux observent, son imagination rassemble et unifie les fragments perçus, tandis que son corps le mène d'un endroit à un autre, l'oriente et détermine un rythme d'appréciation.

Pour Mikel Dufrenne, l'unité du sujet de l'expérience esthétique proviendrait en premier lieu du corps lui-même. C'est par le corps dit-il « qu'il y a une unité de l'objet esthétique, et particulièrement des œuvres composites comme l'opéra ou le ballet qui font appel à plusieurs sens à la fois. ». Cette unité formée de l'objet « ne peut être saisie que si la diversité du sensible est d'abord rassemblée dans un *sensorium commun* : c'est le corps qui est le système toujours déjà monté des équivalences et des transpositions intersensorielles, c'est pour lui qu'il y a une unité donnée avant la diversité[509]. » Dufrenne souligne la place du corps dans la réception qu'il ne faudrait pas minimiser du point de vue de l'expérience esthétique, mais également et plus encore, du point de vue de cette unité de « l'objet esthétique[510] » constitué par et dans l'expérience esthétique. Bien que l'on puisse être tenté d'accentuer le caractère circulaire d'une telle conception (c'est le corps qui donne une unité à l'objet esthétique lequel permet au corps de sentir qu'une unité transcende la « diversité du sensible »), nous admettons volontiers que le corps, dans sa réception sensible, participe pleinement à révéler une unité du sujet qui ne serait pas la conséquence mais une origine de l'unité de l'expérience esthétique[511].

Néanmoins, certaines expériences, comme celle que nous avons évoquée dans l'installation collaborative de Tadao Ando et de James Turrell (*Minamidera* à Naoshima) mettent également à

---

[509] Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, op.cit*., p.426.

[510] L'objet esthétique est, pour rappel, l'œuvre d'art telle qu'elle a été révélée au sujet à travers l'expérience esthétique. L'objet esthétique correspond ainsi à une unité fondée sur l'œuvre d'art mais constituée par le sujet et pour lui-même à partir de son expérience esthétique. Nous reviendrons au Chapitre VII plus précisément sur ce concept que l'on retrouve également dans l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden.

[511] Sur cette importance du corps comme unité première de l'expérience (esthétique ou non), nous pouvons penser aux réflexions primordiales introduites par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception [1945].*

l'épreuve cette évidence première supposée de l'unité corporelle. Rappelons brièvement le dispositif qui confrontait, de façon très simple, le spectateur à l'aveuglement brutal en le faisant passer de la lumière extérieure à l'obscurité complète. Ainsi, pendant quinze minutes, le spectateur est plongé dans l'obscurité d'un espace qu'il tente de discerner, et sur lequel son imagination projette de multiples illusions[512]. La conscience sensorielle habituelle du corps est intensifiée de façon inédite et paradoxale : entre fragmentation et unité, présence et absence.

En effet, cette expérience peut être vécue comme une dissolution où la conscience de soi en tant qu'unité est mise en déroute. Il s'avère compliqué de se saisir en tant que sujet, distinct des autres, présent et situé en un lieu précis, physiquement intègre dans son corps et ses sensations dans la mesure où il n'y a pas de « là-bas » ni d'« ici » perceptibles nous permettant incontestablement d'« être-là ». Ce n'est qu'au moment où l'hôtesse réapparaît dans l'espace qu'il devient possible spontanément de se ressaisir dans sa propre unité de sujet. Sa présence palpable et perceptible ravive le lien auparavant en suspens avec l'existence d'« autrui » et recentre notre présence aux autres dans une forme de collectivité où l'addition des sujets anonymes remplace la fusion momentanée avec l'indistinction du lieu et l'oubli des autres, jusque-lors invisibilisés. Dans le même temps, l'absence momentanée du sujet à lui-même, différencié d'un objet qui ne serait pas lui et lui permettrait de se constituer par contraste et différenciation, se conjugue à un sentiment de présence intensifié à son propre corps.

Sans possibilité de se situer dans l'espace, la sensation du corps, qui se tient en une portion de celui-ci, se renouvelle en instaurant un nouveau repère qui ne dépend plus d'une façon habituelle de se situer *par rapport* à l'environnement visible dans lequel on peut s'orienter et évoluer, mais de devoir rencontrer son propre corps et de s'y fier exclusivement *à partir* des sens : l'ouïe, le toucher, la vue. Il est pertinent de rapprocher cette expérience de soi paradoxale aux nuances introduites par Gernot Böhme à propos des dispositions du sujet dans les expériences de peur ou de douleur dans lesquelles « les dispositions ressenties sont bel et bien des expériences de ma propre présence, même si elles ne sont pas, dans ce cas, l'expérience de ma présence dans un environnement[513] ». Par opposition à ce type d'expériences, il introduit le « sentiment océanique » qui correspond à l'expérience de la dissolution momentanée du sujet dans l'atmosphère : « le sentiment de l'ici propre devient flou, où je me perds dans l'étendue, ne faisant qu'un, pour ainsi dire, avec le monde[514] ».

[512] Voir la description du dispositif et de l'expérience dans la Première partie de la thèse, III),2),A).
[513] Gernot Böhme, *Aisthetique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Les presses du réel, coll. Perceptions, Dijon, 2020, p.99.
[514] *Ibid.*

L'expérience que nous tentons de caractériser avec cette installation conjugue ainsi paradoxalement dissolution de soi et présence à soi.

Les réflexions de Gernot Böhme sur l'atmosphère sont intéressantes car elles cherchent à cerner l'indiscernable : l'atmosphère n'est ni totalement objective, ni totalement subjective. Elle n'existe qu'en étant sentie par un sujet et se précise à mesure que le sujet parvient à se distinguer d'elle pour la caractériser (atmosphère joyeuse, inquiétante, festive, triste, etc.) Sans cette distinction, le sujet se confond avec l'atmosphère elle-même. Avant de comprendre par exemple d'où vient le sentiment d'inquiétude en identifiant sa source, le sujet est d'abord en proie au sentiment qui affecte son être. Reconnaître qu'une atmosphère est pesante, c'est d'ores et déjà se différencier d'elle pour la caractériser, sans pour autant parvenir à reconnaître qu'elle est pesante du fait de certains individus ou de l'environnement dans lequel on se situe[515]. Les rapprochements avec l'installation sont pertinents eu égard à une absence d'objet, à l'implication du sujet et à la découverte d'un espace dont il va s'agir de faire l'expérience en tentant de l'appréhender comme une œuvre extérieure à soi.

L'un des axes chers à Böhme sera de montrer que les enjeux ontologiques de l'atmosphère permettent de repenser la relation sujet-objet en affinant le « pôle du moi ». Böhme crée une cohésion entre la conception du sujet sensible en tant que sujet corporel capable de connaissance et la conception du sujet psychologique. Dans un cas comme dans l'autre, l'unité du sujet est conçue en opposition à un objet (de connaissance ou à connaître) mais cette unité ne possède pas la même origine. Il faut reconnaître que la tentative de Böhme de complexifier le « pôle du moi » dans la perception de l'atmosphère permet d'articuler l'unité corporelle et l'unité psychologique du sujet en impliquant une temporalisation. Ainsi par exemple, si c'est d'abord une émotion qui nous vient en réaction à l'atmosphère, ce n'est qu'au *fur et à mesure* que l'on se différencie d'elle, que l'on se distingue en tant que sujet et qu'on l'objective. On se replace dans le pôle d'un sujet face à un objet, du moins, à ce qui n'est pas soi. C'est en premier lieu l'affection (« à moi ») qui constitue la racine de la subjectivité pour Böhme. Cette racine est « plus fondamentale » que le « moi-sujet[516]». Autrement dit et bien que Böhme ne le formule pas de la sorte, l'atmosphère permet de repenser une unité du sujet qui ne précède pas sa rencontre avec l'environnement extérieur mais qui se constitue et s'éprouve au contact de celui-ci. La subjectivité profonde, celle qui est affectée, ne correspond pas à la subjectivité du sujet cartésien, mais plutôt à une relation sensible au monde. L'expérience esthétique

[515] Nous renvoyons le lecteur aux chapitres concernant la « discrépance » ou « l'insertion » comme modalités d'affection d'un sujet par l'atmosphère, Gernot Böhme, *op.cit*., p.57-61.
[516] *Ibid*., p.97.

offre également au sujet la possibilité de se placer volontairement dans une disposition où il éprouve sa subjectivité en suspendant temporairement l'unité de son moi psychologiquement constitué. Cela ne signifie pas que ce moi psychologique disparaît ou est modifié en raison du caractère esthétique de l'expérience. Il n'est simplement pas central dans ce type d'expérience et dialogue avec un moi plus insaisissable constitué par l'unité de la connaissance sensible permettant à cette expérience d'être celle « d'une présence incarnée[517] ».

Sur ce rapport au « moi », Böhme introduit la notion de « disposition » qui est « premièrement une modification du ressenti du corps lui-même, deuxièmement une modification du corps réel et, troisièmement, une modification de la sensation corporelle tout entière[518]. » La disposition est la manière dont le sujet est d'abord réceptif à ce qui lui arrive (« à moi »), avant de devenir un état dès lors que le sujet se différencie (« moi »). Cela fait dire à Böhme que « nous assistons ici à la naissance du « moi » à partir du « à moi », du moi-sujet à partir du moi-objet[519] ». Le moi-sujet, habituellement caractérisé sur le plan psychologique et identitaire comme une entité séparée des autres (je suis moi), est désormais envisagé à travers le prisme d'une affection première de sa subjectivité, ancrée dans le corps et la sensibilité : je ressens, je me sens (quelque chose qui m'arrive *à moi*) avant de pouvoir affirmer que je suis dans un certain état (je suis joyeux, triste, amoureux). D'une façon similaire, bien que de manière plus patente que Dufrenne, Böhme signifie que le corps, dans ses affections, serait la première unité éprouvée par le sujet en tant que sujet. Toutefois, l'intérêt de la pensée de Böhme (sans doute critiquable pour d'autres et, notamment pour les philosophes intéressés à la constitution relationnelle du sujet plutôt qu'à sa construction identitaire) tient selon nous au maintien de l'opposition objectif-subjectif, en proposant un processus temporel qui permet de penser une évolution allant de l'indistinction du sujet et de l'objet à une constitution simultanée de ces deux pôles. Par conséquent, il n'évince pas le moi-sujet mais prouve que celui-ci n'est pas inaltérable et qu'il est surtout constitué, dans une dimension sensible, sur un moi-objet affecté.

Bien que les concepts développés par Böhme puissent offrir des pistes de réflexion intéressantes, ils ne suffisent pas à appréhender pleinement notre propos sur l'unité du sujet. En effet, l'atmosphère, par essence invisible, est de l'ordre du sentir et le rapprochement est restreint dans la mesure où l'installation demeure avant tout un art visuel. C'est de sa spatialité que naît l'atmosphère mais le fait de *sentir* l'espace se mêle bien souvent à celui de le *voir*. Les réflexions de Böhme sur l'atmosphère offrent des pistes intéressantes qui, de façon analogue aux travaux de Shusterman, permet de remettre en question certains présupposés de la relation sujet-objet. L'opposition de ces

[517] *Ibid.*
[518] *Ibid.*, p.103.
[519] *Ibid.*, p.107.

pôles pourrait être affinée, si ce n'est dépassée, par une attention renouvelée à la conscience du corps et au dialogue constant entre celui-ci et la conscience, qui contribuent tous deux l'unité du « moi ».

Dans l'ouvrage déjà mentionné d'O'Doherty sur l'idéologie du *White Cube*, ce dernier oppose, dans une perspective historique de l'art, l'*Œil* au *Spectateur*. Ces deux conceptions sont héritées du modernisme, ce qui rend probablement la relation avec l'installation un peu restreinte également, néanmoins, chacun de ces rôles révèle un positionnement pertinent pour la question de l'unité du sujet. L'Œil apparaît comme le plaisir intellectualisé du plan pictural, de la saisie perceptive des espaces juxtaposés, plaisir qu'il poursuivra après le modernisme avec un courant pictural tel que le cubisme. Le Spectateur, quant à lui, est à la fois plus concret et corporel, c'est celui qui, évincé de l'opticalité du cubisme, s'aventurera dans les environnements proliférants et le foisonnement du collage. Ainsi écrit-il : « L'Œil regarde le Spectateur de haut ; le Spectateur juge que l'Œil ne connaissait rien à la vie réelle[520]. » Le minimalisme fera coopérer les deux par le biais de la tridimensionnalité : « L'Œil appréhende l'objet d'un seul coup, comme un tableau, puis le corps porte l'Œil tout autour, en exploration[521]. » L'Œil et le Spectateur ne fusionnent pas et ne correspondent pas strictement à des positions réelles, tout comme l'espace dit « réel » de l'installation n'est pas assimilable à l'espace réel extérieur à l'œuvre et conçu comme un espace totalement « quotidien ». De même, l'Œil et le Spectateur fonctionnent, selon O'Doherty, comme deux substituts de notre être quotidien qui concourent, sur le plan esthétique, à l'appréhension physique et intellectuelle des œuvres contemporaines, permettant de faire droit à l'incarnation des concepts ou à la conceptualisation du sensible.

Il poursuit, reliant les deux types ou fonctions à la question du « moi » :

> L'Œil se tient à la croisée de deux forces antagonistes : la fragmentation du moi et le maintien illusoire de sa cohésion. Le Spectateur donne accès à l'expérience telle qu'il nous est permis de la vivre. L'aliénation et la distance esthétique se confondent – et ce non sans profit. La situation semble instable : un moi fracturé, des sens déglingués, des substituts employés à des tâches requérant un discernement très fin. Mais c'est un petit système aux boulons bien serrés, et doté d'une grande stabilité intérieure. (…) l'Œil et le Spectateur ne se substituent pas seulement à des sens incertains et à une identité fluctuante. (…) Il existe une possibilité de se passer de ces deux remplaçants et de vivre l'expérience « en direct ». Une telle expérience, bien évidemment, ne manquera pas de saper cette conscience de soi qui est la condition de la mémoire. De sorte que l'Œil et le Spectateur reconnaissent aussi,

[520] Brian O'Doherty, *op.cit.*, p.76.
[521] *Ibid.*, p.78.

> et dans le même temps, que la conscience de soi moderniste ne peut s'immerger dans ce processus qu'à titre provisoire[522].

Dans un style incisif propre à l'auteur, l'extrait repose la dialectique d'un « moi » mis à l'épreuve dans les expériences esthétiques de l'art. D'un côté, nous retrouvons la relation médiatisée par des fonctions propres à l'Œil et au Spectateur, produisant chacun des conséquences esthétiques propres, tantôt en conflit tantôt en dialogue. De l'autre, O'Doherty définit une relation « directe » qui met en déroute la conscience de soi, tenue par la mémoire, et ne pouvant avoir lieu que de manière ponctuelle et « provisoire ». Cette médiatisation du plaisir esthétique, propre à l'art du vingtième siècle, fait de la perception et de sa mise à l'épreuve un enjeu artistique permettant de questionner une identité du sujet (son unité) devenue problématique. Entre le maintien d'une conscience de soi et sa fragmentation, l'unité du sujet paraît être à la fois une préoccupation de l'art contemporain (des pratiques contemporaines), lorsqu'il s'agit d'intensifier ou de dissocier la conscience de soi par une sensibilisation inédite des sens, et elle paraît également être un prérequis extra-esthétique sans lequel il n'y aurait aucune médiatisation possible des fonctions assignées à l'Œil et au Spectateur dans le domaine proprement esthétique. Ainsi, la mise à l'épreuve de l'unité du moi (fragmentation, altération) est bien le sujet et le contenu d'une certaine part de l'expérience esthétique de l'art contemporain, tout du moins en ce qui concerne l'installation, mais cette unité est également, dans sa permanence et sa stabilité, ce qui permet à cette expérience d'être unifiée. Elle permet à l'expérience de recouvrer, pendant mais surtout a posteriori, une unité[523].

2) La synthèse : L'unité de l'œuvre (re)construite

Ayant ainsi établi la notion d'unité du sujet comme préalable à l'unité de l'expérience esthétique, tout en considérant la manière dont la mise à l'épreuve de cette unité constitue une caractéristique de ce type d'expérience (en ce qui concerne l'installation du moins), nous avons donc accentué le rôle central du sujet-spectateur dans la construction de l'unité de l'œuvre. Il nous reste à présent à envisager plus spécifiquement la manière dont se constitue cette unité de l'œuvre par et pour

---

[522] *Ibid*., p. 87.

[523] En ce qui concerne l'intrication des prismes du sujet : entre fragmentation et permanence de soi, à la fois de la conscience psychologique (unité identitaire) et de la mobilité corporelle du sujet (unité corporelle), nous pouvons penser aux travaux de Merleau-Ponty dans *l'Œil et l'Esprit [1961]* qui ont permis de rendre justice à une interrelation du corps et de l'esprit de sorte qu'il serait vain de penser que la perception peut être désincarnée d'un esprit et qu'un esprit ne se limite pas, en retour, à une fonction intellectuelle déconnectée du corps duquel il est une extension et par lequel il est surtout porté.

le sujet en envisageant l'acte unificateur et totalisant de la synthèse. S'il s'avère que l'unité du sujet est mise à l'épreuve dans l'expérience esthétique de l'installation, mais que sa permanence lui permet en contrepartie d'unifier cette expérience et de lui offrir une unité qualitative, cette unité pose également les conditions de possibilité de l'unité de l'œuvre. Répétons-le à nouveau : rien ne prédispose le sujet à faire l'expérience d'une œuvre. L'expérience d'une installation ne se superpose pas nécessairement et spontanément à l'expérience de l'installation comme œuvre. En choisissant par exemple de vivre l'expérience sur un mode « ambiant », majoritairement distrait, mode correspondant par ailleurs à la distraction fondamentale de l'installation en tant que pratique spatiale (absence de centre, fragmentation et dispersion d'éléments dans l'espace, prolifération ou espacement, etc.), il s'agirait de mettre l'accent sur l'expérience et ses diverses qualités plutôt que sur l'œuvre telle qu'elle est ensuite gardée en mémoire par le spectateur dans un musée imaginaire[524] aux côtés des peintures et des sculptures qui ornent ses expériences marquantes de l'art.

À nouveau, une lecture temporelle nous permettra de faire ressortir l'unité de la réception dans l'expérience esthétique. En effet, s'il est admis que chaque installation propose des qualités temporelles spécifiques de l'espace, ce que nous avons développé dans la seconde partie de notre thèse, nous avons envisagé la possibilité, suivant et étirant l'hétérotopie foucaldienne à notre sujet, de concevoir l'hétérochronie comme rencontre des temporalités du sujet et de l'espace. Cette rencontre provoquait une rupture temporelle caractéristique de la qualité esthétique de l'expérience, guidée alors par une attention et une attitude concentrée du sujet. Ce que nous tentons de définir par l'unité du sujet se conçoit également par l'aspect temporel : chaque sujet fait l'expérience de temporalités en fonction de sa propre unité subjective, elle-même faite d'une conscience temporelle (qui sera analysée différemment par Husserl et Bergson). Ainsi, il serait possible d'expliquer les différents rythmes de déplacement selon qu'ils soient libres ou frustrés (trop de monde qui déambule dans l'espace ou se tient statique à un endroit précis, dispositif qui nécessite par exemple de revenir sur ses pas pour appréhender l'autre côté d'un espace). De même, on pourrait expliquer la capacité d'immersion dans un espace ou son absence en fonction de l'intérêt (le désintérêt mène souvent à l'ennui qui donne alors l'impression que le temps s'allonge), qu'il soit de l'ordre du divertissement (le moment est plaisant

[524] Nous utilisons la notion en référence à Malraux (*Le Musée Imaginaire, 1947)* mais signifions plus explicitement la juxtaposition d'« œuvres » qui n'auraient effectivement aucun lien ni chronologique ni formel : le seul lien étant que ces œuvres sont considérées comme ayant une telle valeur par le spectateur qui se les représente ainsi en son imaginaire (et en sa mémoire). Le terme correspond, dans l'entreprise de Malraux, au résultat du livre éponyme qui donne à voir les œuvres virtuellement par le biais des reproductions présentées. En ce qui nous concerne, nous trouvons que la notion de « musée imaginaire » peut correspondre, en la simplifiant et en se l'appropriant plus librement, à un espace mental semblable à un musée (et par opposition au lieu physique) dans lequel chaque spectateur vient placer les œuvres qui l'ont marqué.

car on s'amuse) ou de l'intérêt intellectuel (on peut alors *prendre le temps* de revenir sur ses pas, de revoir la même chose, d'accepter de rester devant un film ou un dispositif qui jouerait consciemment sur l'écoulement lent du temps). Chacun des plaisirs ou des déplaisirs esthétiques pris au contact de l'installation (définis pour nous par des qualités temporelles de l'espace) n'est tel qu'en regard d'une fusion ou d'un rejet des temporalités. En conséquence, nous nous consacrerons à présent à voir de quelle manière l'expérience esthétique et son unité caractéristique se fondent également sur la conversion de l'expérience spatiale en unité temporelle. Nous présenterons, dans cette optique, la synthèse comme un acte de condensation, constituant un pivot entre l'expérience esthétique unifiée par le sujet et l'unité de l'œuvre engendrée par cette qualité d'expérience. L'unité de l'œuvre n'apparaît qu'après un acte de totalisation et de synthèse : le spectateur unifie[525] une expérience fragmentée dont il ne peut saisir que des parties pour constituer, en second temps, une totalité unifiée. S'il est parfois possible « d'embrasser en un regard » une installation, cette totalité s'avère impossible à tenir en fonction du déplacement et de la proximité qui offre constamment de nouvelles perspectives à l'expérience.

A) Conversion, condensation et synthèse : construire l'unité de l'œuvre

La notion de conversion a d'ores et déjà été introduite par le biais de John Dewey pour lequel, rappelons-le, « ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant[526]. » Dans le texte original, la notion de « transformation » est en effet exprimée par le terme anglais « conversion », qui se rapproche de la « transformation » en impliquant un acte modifiant la nature ou l'état de quelque chose. Plus librement, nous nous permettons d'appréhender la notion de « conversion »[527] du point de vue de l'expérience comme un acte constitutif de l'unification de l'expérience esthétique et de l'unité de l'œuvre d'art. En effet, en ce qui concerne l'installation, l'œuvre d'art ne préexiste pas à l'expérience esthétique et est pleinement révélée et unifiée par cette dernière, c'est l'idée directrice de notre

[525] Totaliser, unifier et synthétiser sont employés dans la proximité et la différenciation qui les caractérise : additionner des parties, rendre homogène, combiner et former une synthèse.
[526] John Dewey, *L'art comme expérience [1934], op.cit*., p.113.
[527] Dans la perspective de Dewey, la conversion est envisagée comme un processus physiologique notable de transformation des émotions elles-mêmes. Nous reprenons ce terme pour exprimer une modification interne incluant la transformation de l'espace en temps, d'où la nécessité de prendre nos libertés vis-à-vis de ce terme.

hypothèse à laquelle est consacrée cette troisième partie. Ainsi, nous reprenons l'idée de conversion à Dewey, en élargissant sa fonction initialement physiologique pour l'appliquer à l'installation. Nous postulons que cette conversion, réalisée par et dans l'expérience esthétique, opère une transformation de l'espace objectif en une synthèse temporelle. Pour que l'œuvre requière une unité à travers l'unité de l'expérience esthétique, il est nécessaire d'observer une transformation de l'espace en temps. Cela signifie que l'espace, en tant que donné objectif, révèle non seulement ses qualités temporelles lorsqu'il est activé esthétiquement dans l'expérience, mais aussi que la qualité esthétique de cette expérience, en unifiant les perceptions et les appréhensions dispersées autour de soi, condense également la durée de l'expérience et les multiples qualités temporelles en une temporalité abstraite[528] qui les subsume.

La conversion caractéristique de l'expérience esthétique de l'installation produit une unité qui en est la conséquence. Différents passages s'opèrent à la fois successivement et simultanément dans l'expérience : l'espace quantifiable (« tout ceci » est compris dans l'œuvre) devient un espace qualitatif à mesure que le spectateur y porte une attention concentrée. La durée objective de l'expérience est suspendue[529] pour donner lieu à une expérience temporelle dont la complexité dépend des caractéristiques propres à chaque œuvre. Du point de vue de l'expérience esthétique en effet, l'idée d'une « durée » n'a aucune résonnance empirique, contrairement à l'expérience d'une œuvre spécifiquement temporelle, l'expérience n'est pas celle d'une durée mais de temporalités enchevêtrées dans l'espace : le ici de ma position dans l'espace peut ainsi viser un là-bas à atteindre mais entre le ici et le là-bas, une multitude d'évènements plus ou moins saillants peuvent à nouveau venir interférer, remettant l'attention sur l'instant qui a lieu « ici et maintenant ». L'installation en tant qu'art, par

[528] Précisons que cette perspective d'une temporalité abstraite doit être tenue à distance des théories de Bergson sur la durée pure. Bergson montre que la perception de la durée en tant que telle n'est pas une expérience liée à l'espace. Celui-ci apparaît à la conscience lorsqu'il est question de quantifier la durée. Il oppose ainsi la durée quantitative (le temps) et qualitative (la durée pure). (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience [1888],* PUF, Paris, 2003) De notre côté, la durée qualitative de l'expérience (qui correspond dans cette mesure à la conscience de la durée établie par Bergson) est par la suite condensée, dans le sens où l'expérience est temporelle *eu égard* aux dimensions spatiales de l'installation. Ainsi, la durée de l'expérience révèle les qualités esthétiques de l'espace mais l'unité de l'œuvre se constitue à nouveau sur une autre modalité temporelle qui ne correspond ni totalement à la durée de l'expérience, ni totalement à une image de l'espace mais allie les deux. La particularité de cette temporalité de l'œuvre provient de l'association entre la simultanéité de l'espace induite par l'installation et la succession produite par le déplacement. Dans cette optique, nous avons choisi de considérer la temporalité comme abstraite, au sens premier d'une temporalité isolée et détachée de la durée de son expérience vécue, acquérant une valeur propre en tant qu'œuvre.

[529] La durée « objective » permet de rendre compte d'une distinction importante entre la caractéristique temporelle ou spatiale d'une pratique. En allant au théâtre ou voir un concert, la perception du temps peut, certes, être suspendue en tant qu'écoulement d'une certaine durée (il reste x temps), mais le spectateur a conscience que son expérience dépend d'une durée prédéfinie. A l'inverse, l'expérience de l'installation a lieu dans la durée mais, en tant qu'art spatial, la quantification de la durée n'a jamais lieue puisqu'il est entièrement libre de son temps.

essence, spatial (création d'un environnement, disposition d'objets dans l'espace) s'appréhende dans une durée qui peut aussi bien être vécue dans la linéarité que dans la discontinuité d'instants aux qualités temporelles diverses, semblable aux hétérochronies précédemment mentionnées. L'unité de l'œuvre se forme par conséquent à la fois *pendant* l'expérience mais surtout *après* celle-ci. Elle se forme *pendant* dans la mesure où, au-delà du plaisir qui peut être tiré de l'immersion, de la désorientation, de la perte de repère et de la présence physique dans l'installation, les notions de concentration et de représentation nous permettent de considérer que la recherche d'une unité par l'acte de totalisation est toujours présente en arrière-plan. C'est pourquoi la notion de dédoublement est importante, car elle nous permet de penser l'entrelacement du sensible et de l'intellect à différents niveaux de l'expérience.

Elle se forme enfin *après*, car c'est en sortant de l'installation qu'il devient possible d'avoir une vue globale de ce qui n'a été expérimenté que dans une succession de parties et de manière entièrement libre. Encore une fois, l'expérience esthétique, contrairement à une expérience qui ne serait pas esthétique, semble plus apte à unifier son contenu d'elle-même (par le fait de la sensibilité ou d'une réflexion permettant de tenir l'attention dans la durée).

Au-delà de la conversion de l'espace en temps, se produit également une condensation de la durée de l'expérience en une temporalité abstraite intégrée dans cette nouvelle unité de l'œuvre. Cette notion de temporalité abstraite implique un détachement et une distance par rapport au temps vécu de l'expérience, *vers* la temporalité de l'œuvre d'art. Bien que l'œuvre demeure toujours ancrée dans l'expérience vécue, étant donné sa relation au contexte de l'expérience, elle accède néanmoins à une unité temporelle résultant de la synthèse qui la distingue, en tant qu'œuvre, de l'expérience. La temporalité de l'œuvre est abstraite car elle est isolée, en tant qu'œuvre, de l'expérience vécue, bien qu'elle s'appuie sur celle-ci. Par exemple, l'œuvre ne sera pas, dans la conscience et dans la mémoire, le déroulé du souvenir du parcours en tant que tel, mais des bribes d'images de l'espace, associées éventuellement à des sensations et à des réflexions. De même, si l'on sait que l'expérience s'est déroulée dans une certaine durée, en pensant à l'œuvre, toutes les contingences et particularités de l'expérience sont évincées pour ne garder que ce qui paraît « objectivement » significatifs. Ce principe est lié, comme nous allons le voir au mouvement d'objectivation de la synthèse qui permet de passer de l'expérience à l'œuvre.

L'un des paradoxes de la désignation de l'œuvre au sujet de l'installation tient par conséquent dans un double mouvement de déconstruction et de reconstruction. Dans un premier temps, l'étendue spatiale s'oppose à l'appréhension immédiate d'une œuvre-objet et exige donc une certaine durée permettant de se déplacer et d'apprécier les dimensions de l'espace. Dans un second temps, une fois

que nous avons fait l'expérience de l'installation et que nous la considérons comme une œuvre, nous condensons inévitablement et réunifions les éléments dispersés et la durée une synthèse. Cette synthèse de l'expérience ne se réfère plus à la durée objective de l'expérience, au temps passé dans l'installation, mais plutôt à une temporalité abstraite, comme nous l'avons précédemment introduit. Cette temporalité est désormais détachée de son point d'émergence initial.

Nous avons analysé les différentes conceptions temporelles en présentant la possibilité d'analyser plus largement toute installation par le prisme de l'espace-/temps, selon la fusion ou les écarts sentis entre l'espace perceptible et les différents rapports au temps qu'il induit, qu'il connote ou qu'il dénote. Néanmoins, la notion de temporalité, déjà mentionnée maintes fois dans notre réflexion, est centrale car elle témoigne d'une appréhension et d'une concrétisation subjective du temps, ou des temps, dans l'expérience spatiale. Pour emprunter les termes de Jean Lauxerois, nous dirions volontiers que « le sens de l'œuvre ne peut s'accomplir que par sa métamorphose dans le temps[530] ». De ce fait, l'expérience esthétique révèle le passage du temps à la temporalité et condense les différents temps vécus (les temporalités parfois multiples et enchevêtrés, le temps dans sa linéarité et ses discontinuités) en une unité ou, pour être plus précis, en une expérience unifiée qui donne lieu à la synthèse de l'œuvre. Si la notion de « totalisation » éclaire la relation entre les parties et le tout, pour la raison principale que le tout ne peut généralement apparaître que par assemblage des parties et en fonction de leur cohérence (des parties trop éparses peuvent parfois être perçues comme des œuvres autonomes, nous l'avons montré avec le cas-limite de l'installation de Laure Prouvost), la notion de « synthèse », quant à elle, permet de suivre les contours méthodologiques d'une objectivation du subjectif. Autrement dit, la totalisation découle d'une action quasi-mathématique (faire un total des parties), tandis que la synthèse fait étymologiquement référence au fait de « poser » (*thesis*) « ensemble » (*sun*). Totaliser implique l'addition, tandis que synthétiser renvoie à une association. Il est vrai que l'unité de l'œuvre peut être perçue comme une addition de moments de l'expérience, cependant, cela occulte le fait que l'expérience est elle-même composée d'attentions diverses, et que l'unité de l'œuvre se construit à partir de moments déjà sélectifs et hiérarchisés qualitativement. Comme nous l'avons déjà dit, ignorer la présence d'autres spectateurs et mettre de côté des considérations purement pratiques telles que monter ou descendre des escaliers, contourner du mobilier ou des éléments architecturaux, bien que ces évènements soient présents pendant et contenus dans la durée de notre expérience, sont des opérations généralement accomplies de manière automatique tout au long de l'expérience esthétique. Ce faisant, la synthèse est bien une forme de

[530] Jean Lauxerois, *L'épreuve du temps, op.cit*., p.113.

totalisation mais *qualitative* et non simplement quantitative. L'association est une réunion plus qu'une simple addition. Au-delà de l'acte de « poser ensemble » il s'agit également de supposer l'unité de l'œuvre non seulement par les associations, mais aussi en substituant la première conception de l'unité, conçue par l'artiste et rendue dans un espace donné, par celle issue de l'expérience vécue.

La synthèse repose sur une sélection et une hiérarchisation de l'expérience en fonction de son intensité et de son intérêt, des éléments saillants, des fusions ou des écarts sentis dans les espaces, toutefois, elle cela ne l'empêche pas d'être en partie chaotique et confuse. La synthèse ne sous-entend pas nécessairement une organisation temporelle claire. Au contraire, l'action de convertir l'espace en temps et de condenser la durée en une unité qualitative révèle une association, une mise en commun, une réunion, sans pour autant que cette unité soit aussi tangible qu'un nouvel objet recrée dans l'imagination. La synthèse ne recrée pas d'objet là où il est absent, elle associe l'objectif au subjectif : l'espace de l'installation à l'expérience esthétique qui le révèle dans ses qualités et le circonscrit.

Pour reprendre l'exemple de l'installation d'Anri Sala, *Ravel Ravel Unravel*, nous avons identifié une durée objective, correspondant au déplacement et à la découverte des trois espaces successifs desquels il faut entrer et sortir, mais cette durée, dans l'expérience esthétique, se définit autrement et se densifie à travers les qualités temporelles internes à l'œuvre. Le temps est pensé en termes de qualités et d'idée : les différentes temporalités sont non seulement vécues mais aussi interrogées : altération du réel, rapport à l'histoire, relation au présent pris en étau entre le passé et le futur (autrement saisissable comme une répétition du même ou une cacophonie qui empêche l'écoute de la musique). Enfin, cet exemple mettait en lumière l'importance de la synthèse, car tous les mouvements et moments de l'expérience esthétique (conversion de l'espace en temps, concentration, attention, fusion ou dissociation avec l'espace dans l'acte de représentation) permettent au spectateur de comprendre non seulement qu'il est un centre de l'expérience, mais également que cette œuvre est une œuvre de la simultanéité, une idée temporelle qui n'est que partiellement saisie comme telle (uniquement dans la seconde salle). Le spectateur vit l'expérience dans la succession mais vient résorber et réunifier ce qui est dispersé dans l'espace : la première et la troisième salle s'allient dans la mémoire du fait d'une identité sonore et visuelle commune (un espace filmé projeté ensuite dans deux espaces séparés), tout en restant fractionnées, puisque le corps les a expérimentées différemment, ce qui est impossible avec la salle du milieu qui, à l'inverse, condense deux espaces en un. Ainsi, quand nous parlons de cette œuvre, nous dressons une synthèse de notre expérience qui nous permet de tenir compte d'une grande partie des complexités vécues, nous ne l'évoquons pas dans la froideur d'un dispositif en attente d'être activé par l'expérience.

Décrire une installation sans en avoir unifié une synthèse reviendrait au même que de décrire un livre sans avoir synthétisé l'histoire : la description formelle reste largement insuffisante à donner accès à l'œuvre, qui n'a pas été déployée en tant que telle[531]. Sur ce point, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire comme de l'œuvre musicale, l'activité synthétique de la conscience s'avère significative. Comme le souligne par exemple Wolfgang Iser au sujet de l'expérience littéraire : « Par ces synthèses, le texte se traduit dans la conscience du lecteur, et c'est ainsi que l'objet du texte se construit comme un corrélat de la conscience par un enchaînement de synthèses successives. L'activité synthétique de lecture est continue et fait contrepoids du point de vue mobile du lecteur[532]. » De façon analogue, en ce qui concerne l'expérience musicale, Boris De Schloezer observe un processus similaire : « Je ne comprends cette série sonore, autrement dit, je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité, à en effectuer la synthèse[533] ». La synthèse est un acte essentiel pour parvenir à une unité, et elle est mise en évidence par la qualité esthétique de l'expérience d'arts qui se déploient et s'appréhendent dans une certaine durée.

L'usage de la synthèse se conçoit, au sein de notre recherche, dans un sens proche et commun de son étymologie (*sun-thesis*), toutefois, tout comme pour l'unité du sujet, ce concept est également fondamental dans la philosophie et, en particulier en phénoménologie. Dans les paragraphes qui vont suivre, nous introduirons quelques éléments concernant la synthèse issus des théories de Kant et de Husserl en procédant, comme pour le sujet, à un cloisonnement, et en évaluant progressivement la pertinence d'une articulation éclairante mais limitée avec nos propres enjeux. Pour des raisons de corpus privilégié mais aussi de perspective trop restrictive et éloignée, nous n'aborderons pas la synthèse hégélienne, concept par ailleurs tout aussi fondamental de sa philosophie.

Tout d'abord, la notion de synthèse, de la même manière qu'en ce qui concerne l'unité du sujet, n'est pas une notion spécifiquement esthétique. C'est un acte de la conscience auquel s'intéressent Kant et Husserl, entre autres, et qu'ils ne présentent pas dans des écrits consacrés à l'esthétique. Ce faisant, il convient d'introduire d'ores et déjà l'importance de la dimension sensible, mais aussi affective, au sein de cet acte, en ce qui concerne son orientation esthétique. Bien que la synthèse puisse concerner le sensible, elle demeure un acte de l'entendement. On pourrait dès lors imaginer qu'en tant que dernier moment unificateur de l'expérience, la synthèse suggère une récupération de l'intellect

---

[531] Cela constitue un positionnement personnel qui nous distancera en partie d'Ingarden et du stade pré-esthétique dégagé dans sa théorie.
[532] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique [1976], op.cit.*, p.201.
[533] Boris De Schloezer, *Introduction à J-S Bach. Essai d'esthétique musicale [1947*], PUR Aesthetica, 2009, p.23.

sur le sensible et accentue en priorité ce qui a été construit par le premier dans l'expérience, notamment à travers l'acte de représentation. Ainsi, nous devons accentuer l'idée que la représentation ne s'effectue pas à partir d'une *objectalité* de l'œuvre, elle produit principalement une *objectivation* du vécu de l'expérience. Souligner le principe du « dédoublement », à l'échelle globale de l'expérience achevée, c'est souligner l'intrication de l'expérience sensible et d'une activité de la conscience et de l'intellect. L'expérience sensible demeure, dans cette optique, une matière première et fondamentale de l'expérience *et* de la synthèse. Il faut également défendre la capacité du sensible à être encore présent dans cette synthèse sans avoir été *réfléchi* pour autant à travers un acte de représentation. La synthèse peut, dans cette perspective, être rapprochée de la syn-esthésie. L'intensité d'une expérience sensible ne se mesure pas qu'à ce qu'en retient la conscience mais elle peut également laisser une trace inconsciente qui est de l'ordre de l'affection, de l'émotion ou du sentiment. Comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer :

> Un état émotif *est* un état vécu par un individu et toute sa réalité réside dans la singularité de ce vécu qui implique la personne entière. Mais précisément, cette singularité n'est pas celle de l'émotion considérée « abstraitement », mais du tout inséparable, de l'unité d'expérience, qu'elle forme avec sa source. Ou pour le dire autrement : en tant que vécu présent, tout état émotif est lié intrinsèquement à la constellation attentionnelle spatio-temporellement individualisée à laquelle il « adhère » ou qui « adhère » à lui[534].

L'expérience vécue de *Minamidera* par exemple, si elle a été mise en mots pour les besoins d'une démonstration, détient encore à l'évidence de multiples complexités qu'il serait vain de souhaiter décortiquer intellectuellement jusqu'au bout. Toute expérience esthétique renferme intrinsèquement une dimension sensible qui résiste à la tentative du discours, tout en faisant intégralement partie de cette expérience.

Pour aborder à présent des éléments de la synthèse, commençons par dégager les caractéristiques de son élaboration chez Kant. La synthèse apparaît, dans la philosophie kantienne, dans la déduction transcendantale des concepts purs de l'entendement en tant que liaison du divers, que celui-ci soit fruit de l'intuition (sensible) ou de l'entendement lui-même et donc du concept :

> Toute liaison n'en est pas moins un acte de l'entendement, que nous voudrions désigner par la dénomination générale de *synthèse*, afin de faire remarquer en même temps par-là que nous ne pouvons rien représenter comme lié dans l'objet sans auparavant y avoir nous-mêmes produit en lui cette liaison, et que, de toutes les représentations, la *liaison* est la

[534] Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p.117.

> seule qui ne peut être donnée par des objets, mais ne peut être accomplie que par le sujet lui-même, parce qu'elle est un acte de sa spontanéité[535].

Cette liaison, qui définit l'acte fondamental de la synthèse, est intéressante pour nous car elle permet de rappeler l'unité du sujet. Cette unité du sujet est en effet un présupposé de la compréhension du sens à partir du divers. Ensuite, Kant conçoit également cette synthèse, nous l'avons annoncé, comme un acte – essentiellement – dépendant de l'entendement du sujet.

La synthèse, n'est pas une action volontaire du sujet. Si on applique cet acte à un vécu esthétique, on révèle une activité de l'entendement qui ne correspond pas, suivant la conception kantienne, à une pure et simple mobilisation de son intellect. Cette activité correspond à la conscience de la capacité de l'entendement à unifier et à se représenter le divers. En ce qui nous concerne, la synthèse kantienne permet d'éclairer l'unification des fragments et des perceptions hétérogènes de l'expérience esthétique (multiples qualités de l'espace, multiples temporalités, multiples attentions). Nous suivons également l'idée kantienne selon laquelle l'acte de représentation ne serait pas la *conséquence* de la synthèse mais un mouvement premier et spontané de la conscience à partir duquel la liaison caractéristique de la synthèse peut s'opérer. Selon Kant, la représentation de l'unité ne provient pas de la liaison mais rend possible, « en venant s'ajouter à la représentation du divers, le concept de liaison[536]. » Cela nous conduit à considérer que l'acte par lequel on se représente l'installation, pendant et après l'expérience vécue et éprouvée de l'espace, est à l'origine de la synthèse, celle-ci étant l'aboutissement d'un *processus* d'unification effectué par et pour le sujet.

Concernant le sujet, nous avons mentionné que l'ego transcendantal est pour Kant le maintien d'une conscience subjective et individuelle qui, à l'état empirique, est dispersé. L'ego empirique s'éprouve, l'ego transcendantal lie mais n'est pas connaissable en soi[537]. Il en va de même, du moins cela est une précision, de la synthèse qui est un acte de la conscience s'ajoutant aux diverses représentations (empiriques par exemple), afin d'en constituer une représentation en propre, liée à l'identité du sujet :

> C'est seulement parce que je peux saisir le divers de ces représentations en une conscience que je les nomme toutes *mes* représentations ; car, si tel n'était pas le cas, j'aurais un moi aussi bigarré et divers que j'ai de représentations dont je suis conscient. L'unité synthétique

---

[535] Emmanuel Kant, §15 : « De la possibilité d'une synthèse en général » (Deuxième partie : La logique transcendantale), *Critique de la raison pure [1781-1787]*, traduit par Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 2006, p.197.
[536] *Ibid*., p.198.
[537] Sur la possibilité de nuancer les oppositions des sujets transcendantal et empirique, voir l'article de Nathalie Depraz : « L'empirisme transcendantal : de Husserl à Deleuze », *Revue germanique internationale* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2014, consulté le 25 septembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/rgi/1130 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rgi.1130

> du divers des intuitions, en tant que donnée à priori, est donc le fondement de l'identité de de l'aperception elle-même, qui précède *a priori* toute *ma* pensée déterminée[538].

Sur ce point, l'approche de Husserl se montre plus tranchée, bien que la réflexivité de la conscience du sujet soit une source d'inspiration importante pour sa phénoménologie. Concédant à Kant le « génie » de la déduction transcendantale, Husserl entreprend un examen de l'expérience axé non pas sur son contenu ni ses qualités, mais plutôt sur ce qui permet à la « subjectivité d'avoir conscience de sa vie passé et futur[539] ». Husserl s'intéresse ainsi à la manière dont la conscience du sujet est capable de s'objectiver à travers, notamment, les actes de représentation et de synthèse. La synthèse permet la cohésion du sujet chez Kant ; étant toujours présupposée par le pouvoir de liaison du divers de l'entendement, elle est *a priori*. L'une des difficultés réside, à juste titre, dans la détermination de savoir si cette synthèse, effectuée par la conscience et permettant au sujet d'objectiver son vécu afin de se l'approprier, est de nature immanente ou transcendante. En introduisant l'idée d'une « synthèse passive », Husserl ouvre la voie à une forme de synthèse qui serait antérieure à « l'objectivité spatiale-mondaine » sur laquelle Kant a construit sa synthèse transcendantale. Ainsi Husserl postule l'existence d'une objectivité « purement immanente » qui révèle « la constitution pour ainsi dire du monde intérieur, c'est-à-dire précisément de la constitution du flux du vécu du sujet en tant qu'étant pour lui-même, en tant que champ de toute être lui appartenant en propre (*selbsteigen*)[540]. » La synthèse passive est alors également considérée comme une « synthèse esthétique » puisque son ancrage immanent en fait une synthèse sensible.

La synthèse est donc un acte originaire de la conscience qui dévoile l'unité d'une appartenance propre. Le sujet est alors en mesure d'avoir conscience du vécu, à partir de représentations qui sont bien les siennes mais qui sont également et dans le même temps, objectivées. Bien que Kant n'envisage pas, comme le fait Husserl, une synthèse soit « active » soit « passive », il différencie néanmoins l'unité transcendantale de la conscience de l'unité empirique. Cette dernière ne trouve pas son origine dans la pensée mais dans l'expérience elle-même. L'unité empirique consiste également pour la conscience à associer et à lier, mais cette unification demeure essentiellement subjective. En outre, cette unité empirique s'appuie *a priori* sur la synthèse de l'entendement, donc sur l'unité transcendantale qui est, elle, objective dans la mesure où elle est indépendante de l'expérience et

---

[538] *Ibid*., p.200.
[539] Edmund Husserl, *De la synthèse passive,* traduit par Bruce Bégout et Jean Kessler, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1998, p.197.
[540] *Ibid.,* p.198.

qu'elle est une conscience originaire pour et dans la conscience de chaque être humain. En d'autres termes, Kant éclaire, au sujet de la synthèse et de l'unité transcendantale, une forme de permanence de l'être qui serait en deçà et au-delà de ses multiples altérations éprouvées dans les expériences. Cela implique également, du point de vue temporel, de reposer la permanence (qui n'a rien d'éternelle ni d'immuable évidemment) comme seule possibilité d'appréhender les temporalités : il n'y a de succession, de simultanéité, de présent de passé ou d'avenir que pour une conscience qui temporalise et permet au temps d'atteindre l'idée d'un passage. Quand nous soutenons l'idée que l'expérience esthétique découle de la suspension temporaire d'un flux, nous considérons que l'expérience esthétique permet en effet d'accéder à une *autre* conscience du temps, vécue cette fois de manière intense dans la mesure où le sujet sait qu'il *est* la conscience du temps. Il ne s'agit pas fondamentalement d'un temps autre, qui serait d'une autre nature, mais d'une affirmation de la temporalité comme un temps, voire mêmes des temps, vécus. L'expérience esthétique de l'installation opère ainsi cette conversion préalablement posée de l'espace en temps.

Dans la phénoménologie d'Husserl, plusieurs accointances sont manifestes avec notre propos et permettent d'approfondir et d'affiner la conception de la synthèse. Cette notion, divisée chez Husserl, comme nous l'avons énoncé, entre les formes passive et active[541] est éclairante, bien que nous ne souhaitions pas situer notre conception de la synthèse d'un côté ou de l'autre. Ce refus de l'identifier d'un côté ou de l'autre est motivé par le souci de ne pas la faire appartenir à une théorie spécifique complexe, nécessitant de s'en référer à des concepts plus larges. Nous préférons en éclairer des aspects à partir de conceptions stimulantes tout en maintenant une compréhension intuitive et spontanée du terme. Dans la perspective d'une mise en lumière plus que d'une assimilation de la notion de synthèse à la théorie husserlienne, nous considérons celle-ci, telle que nous la concevons, peut tout aussi bien être envisagée dans une forme active que passive. Il serait, en effet, tout aussi plausible de considérer que la synthèse s'effectue de façon purement intellectuelle (on synthétise à partir de ce qui est pensé de l'expérience), ce qui la rapprocherait alors de la synthèse active, que de considérer qu'elle s'opère à un niveau involontaire de la conscience, largement constituée et empreinte du sensible qui n'est pas nécessairement ressaisi et assimilé par l'entendement. Il serait même probablement plus intéressant de considérer que cette part de la synthèse passive représente la spécificité esthétique de sa mobilisation théorique ici. Toutefois, la synthèse passive apparaît chez Husserl en priorité au stade

[541] Les synthèses active et passive ont été réorganisées à partir des cours de Husserl consacrés à la logique transcendantale entre 1918 et 1926. Les leçons ont été traduites et restituées en deux ouvrages : *De la synthèse passive,* traduit par Bruce Bégout et Jean Kessler, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1998, et *De la synthèse active,* traduit par J.F. Pestureau et Marc Richir, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2004.

pré-théorique. Cela signifie que l'expérience est vécue dans l'immédiateté par la conscience sans que ne soient formulés des concepts à partir de celle-ci. L'expérience immédiate pré-théorique n'invalide pas la possibilité d'une synthèse qui représente, pour Husserl comme pour Kant, l'acte fondamental (et antéprédicatif) d'appréhension et d'unification du vécu sensible lui-même. Cependant, cette synthèse n'est pas de nature conceptuelle, elle s'effectue passivement sans constituer une théorie consciente de la part du sujet, comme ce serait le cas de la synthèse active et catégoriale qui permet à la conscience de former les objets et d'en faire des choses connaissables.

En ce qui nous concerne, l'importance que nous avons donnée à la « dimension esthétique » de l'espace, qui permet de révéler l'installation en tant que telle et repose sur un certain cadre contextuel ainsi que sur une disposition du spectateur, témoigne d'une activité de la conscience du sujet-spectateur dans la recherche d'une unité et sans pour autant que cette activité soit de l'ordre de la caractérisation de concepts. En ce sens, la synthèse nous intéresse également dans sa forme active, en tant qu'acte volontaire d'unifier et d'assembler le divers et le multiple en un tout : l'œuvre.

Pour conclure, il convient de poser la synthèse comme une conséquence et un aboutissement de l'expérience. En tant qu'acte unificateur, celle-ci rend possible une unité de l'expérience de l'espace *dans* et *pour* la conscience du sujet. La synthèse permet d'envisager un pivot entre l'affirmation d'une expérience subjective et le postulat d'une œuvre objective. Autrement dit, il s'agit de dépasser l'installation en tant qu'elle est « mon expérience » pour pouvoir l'établir comme « une œuvre ». Il faut garder à l'esprit que la particularité de cette « œuvre », que nous tentons de constituer et dont l'unité découle de la synthèse objectivante, c'est qu'elle ne préexiste pas en tant que telle à son expérience. Cette conception de l'œuvre présente également une particularité temporelle, c'est qu'en tant qu'unité constituée et non préexistante, elle appartient toujours en partie au passé. Certes l'artiste l'aura conçue en amont, mais la recollection et l'unification des qualités de l'installation qui en font *une* œuvre requièrent nécessairement un après-coup du vécu. La synthèse, appartenant à un processus d'objectivation initié avec la représentation, opère tout au long de l'expérience esthétique, néanmoins, l'unité qu'elle produit ne s'éprouve qu'au passé de l'expérience. Pour que la synthèse puisse être l'acte de « poser ensemble » et de (re)créer une unité, il faut qu'il y ait une totalisation des parties tout en respectant le principe d'une totalisation arbitraire. Cette place de la synthèse dans la constitution de l'œuvre et l'intérêt que nous portons à sa saisie intuitive d'unification (du sensible comme des réflexions qui en émanent) nous permet par conséquent d'introduire notre prochaine interrogation : si la synthèse « pose ensemble » les divers moments de l'expérience vécue, constitués de l'intensité sensible voire affective, de réflexions sur le sensible lui-même ou encore d'interprétations, l'unité de l'œuvre ne se situe-t-elle pas en un « lieu » particulier de la conscience ? Puisqu'il est impossible de

montrer l'œuvre du doigt, et d'en présenter un support satisfaisant, comment défendre une possible « objectivité » de l'œuvre qui puisse à la fois détacher cette notion de celle d'expérience et lui permettre d'exister en un lieu de la conscience où se « pose » son unité reconstituée ?

B) Temporalité de l'expérience et temporalité de l'œuvre d'art

Pour concevoir un « lieu » de l'œuvre dans la conscience, il convient en premier lieu d'approfondir la distinction entre l'œuvre et l'expérience. La difficulté principale réside dans le fait que l'œuvre dépend de l'expérience pour être formée. Comme l'avance notre hypothèse, l'expérience esthétique est une condition de la synthèse qui donne lieu à l'œuvre. Cette expérience permet d'aboutir à une unification du vécu dans l'espace et ses multiples qualités, mais elle permet également, comme nous l'avons vu, d'opérer une conversion de l'espace en temps (qualité temporelle de l'expérience) et une condensation de la durée de l'expérience en une temporalité abstraite. La synthèse de l'expérience crée une œuvre temporelle liée au contexte de l'espace, mais paradoxalement détachée de son ancrage dans une durée spécifique. Afin d'observer plus précisément ce mouvement de conversion et de condensation, et de justifier l'idée d'une temporalité « abstraite » de l'œuvre d'art, opérons un rapprochement analogique avec l'œuvre musicale.

Dans son ouvrage consacré à la musique (*L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*[542]*)*, le philosophe Bernard Sève propose une réflexion à la fois sur l'essence temporelle de la musique et sur son expérience esthétique. Il formule une critique majeure à l'encontre d'une conception de l'œuvre musicale qui la considère comme étant « coupée » du temps de la vie, postulant ainsi son existence en dehors du temps, ce qui confère à l'œuvre une unité à la fois transcendante et atemporelle. Ce problème n'est pas sans rappeler certaines tensions concernant la conception d'une « dimension esthétique », qui divise les penseurs quant au privilège accordé à sa « pureté ». Selon cette perspective[543], cette dimension serait spécifique et coupée d'une attitude pratique, d'un mode d'appréhension et d'une expérience prosaïque intrinsèquement liés au flux continu du quotidien, au sein duquel elle serait perçue comme une suspension, voire une négation ponctuelle. Si nous avons montré de notre côté que l'expérience esthétique de l'installation obligeait à ne pas exclure des attitudes pratiques ou des formes de distraction de l'attention, tout en soutenant qu'une attention et

[542] Bernard Sève, *L'altération musicale, op.cit.*
[543] Nous avons évoqué la dualité d'une « dimension esthétique » et d'une « dimension sociale » en rappelant la critique de Bourdieu contre le goût pur kantien. Voir VI, 1, A).

une disposition spécifiquement esthétiques permettaient de révéler la dimension esthétique de l'espace, nous considérons toutefois qu'il en va autrement dans la conception de l'œuvre. Nous tenons ainsi à souligner une différenciation importante, bien que complexe, entre les conceptions de l'œuvre et de l'expérience. Si les deux notions étaient interchangeables, il ne serait pas utile de les maintenir dans notre vocabulaire. En outre, malgré l'émergence croissante et généralisée de la notion d'expérience dans les théories et les pratiques artistiques, qui tend à fragiliser la conception de l'œuvre, celle-ci n'a pas été bannie, ni du vocabulaire commun, ni de la philosophie de l'art et de l'esthétique.

Pour Bernard Sève, et sur ce point réside une qualité distinctive de son approche, les réflexions philosophiques sur la musique ont restreint ses qualités en limitant l'examen de son essence temporelle à une illustration de l'écoulement pur du temps. Ainsi, il rappelle à quel point il est question, d'abord et avant tout, de différentes temporalités (au sens de temps vécus : il n'y a d'appréhension temporelle que par un sujet qui l'expérimente et qui a conscience lui-même de la durée). Il écrit en ce sens : « La musique instaure moins un temps qu'elle n'instaure la temporalité elle-même, c'est-à-dire à la fois la différence des temps et l'intensité du temps[544]. »

Du point de vue de l'expérience, il convient en effet de reconnaître qu'il n'y a pas qu'une durée de la musique, mais plutôt des qualités temporelles qui altèrent une conscience du temps. La musique n'est pas vécue *uniquement* du point de vue de la linéarité, de la continuité ou de l'écoulement inaltérable du temps. Son écoute attentive et qualitative peut révéler de multiples impressions de discontinuité, d'accélération etc., comme autant de formes de la temporalité. Bernard Sève critique la conception de l'écoute musicale développée par Sartre. Pour ce dernier l'acte d'écoute représente une néantisation du réel dans la mesure où, s'engager dans la dimension temporelle de l'écoute implique une rupture avec une présence effective dans l'espace : lorsqu'on écoute attentivement un concert, on s'absente de la présence physique des musiciens pour entrer dans la dimension temporelle et imaginaire de la musique mais on ne peut pas combiner le réel et l'imaginaire *ensemble*. A l'inverse, Bernard Sève avance qu'« on ne sauvera pas le temps musical en le coupant du temps de la vie[545]. »

Nous pourrions ici identifier deux confrontations de la philosophie à la musique suggérées par le philosophe, qui ne sont pas explicitement formulées en tant que telles dans l'ouvrage : d'une part, l'appréhension structurelle de la musique en tant qu'exemplification du temps et de sa perception, et d'autre part, son appréhension qualitative en tant qu'expérience particulière. Dans le premier cas, il

[544] Bernard Sève, *op.cit*., p.261.
[545] *Ibid.,* p.254.

s'agit d'examiner les conditions qui rendent possible l'écoute musicale, considérant que la musique constitue un temps (assurément qualitatif) construit et structuré par des notes, des rythmes, et perçu par une oreille qui doit être activement engagée dans une certaine forme d'écoute, pour permettre à ce temps musical d'exister et de se déployer. Dans le second cas, l'enjeu qualitatif concerne en effet celui de l'expérience esthétique, et la question de savoir si l'activité d'écoute implique une rupture avec le réel en déplaçant le sujet dans une sphère coupée d'un flux temporel quotidien (on touche au problème d'une « dimension esthétique » isolée et excluante). Ou bien, au contraire, s'il est envisageable que l'écoute s'enracine pleinement dans un *moment de vie* dont elle révèlerait à l'inverse une intensité et une qualité particulière : le temps de la musique serait alors une temporalité vécue au sein du flux de la vie d'un individu, et non une atemporalité sacrée de l'art. Dans cette seconde perspective, défendue par Bernard Sève, ce que l'on appelle « l'œuvre musicale » ne serait nullement distincte de l'expérience temporelle de son écoute. Il n'y aurait pas d'un côté l'expérience de l'écoute (comme lors d'un concert par exemple) et de l'autre un catalogue d'œuvres musicales « hors temps », dont l'unité serait finalement abstraite du point de vue temporel. La temporalité de l'œuvre musicale s'ancre pleinement dans la temporalité de son écoute effective. Or, un paradoxe se fait jour au sujet de cette œuvre musicale : d'où vient l'unité de l'œuvre musicale et comment l'œuvre musicale peut-elle être *une* par-delà le fait qu'elle n'est qu'un enchaînement successif de notes ? Il y a bien une activité de synthèse effectuée par le sujet. Et c'est aussi par cette activité de synthèse *qualitative* que la conscience temporelle de la musique peut déterminer des moments d'écoutes[546].

On retrouve chez saint Augustin, sur lequel Bernard Sève fonde sa critique, une réflexion sur les problématiques de l'enchaînement numérique (temporel) de la musique et de ses qualités successives, ainsi que de l'harmonie qui peut être ressentie et devrait ainsi se situer à un degré supérieur d'appréhension du déploiement temporel. Il écrit au livre VI du *De Musica* :

> Dans ces mouvements, nous croyons voir, bien du désordre et de l'irrégularité, parce que nous sommes étroitement liés à leur marche, selon nos mérites et sans savoir les œuvres de beauté que la Providence accomplit en nous. Nous ressemblons à un homme fixé comme une statue dans un coin d'un vaste et magnifique édifice : il ne peut comprendre la beauté de ce palais dont il est un point ; de même un soldat, en ligne de bataille, ne peut apercevoir l'ordonnance de toute l'armée. Et si, dans un poème, chaque syllabe, à mesure qu'elle résonne, devenait animée et sensible, elle serait impuissante à goûter l'harmonie et la

[546] Voir Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience [1888], op.cit.,* p.75.

> beauté de l'ensemble : car elle ne pourrait le saisir dans son entier, vu qu'il est composé de la succession fugitive de chacune d'elles[547].

Ce paragraphe fait écho à certaines spécificités que nous avons dégagées au sujet de l'installation et qui témoignent d'une même difficulté : l'expérience, restreinte et limitée à la corporéité du sujet, se déroule dans la succession de parties d'un ensemble, dont la totalité doit être réalisée par association, addition, composition et synthèse. Il convient de rappeler que la recherche d'une unité ne sert pas la même démonstration et que, selon la perspective de saint Augustin, la totalité est de l'ordre divin et ne pourra jamais être atteinte en son essence par un humain. Notre propos ne s'ancre pas dans cet axe mais s'attache néanmoins à appréhender une unité par-delà un écoulement du temps et une durée. Dans *Les Confessions*, saint Augustin poursuit inlassablement cette réflexion sur le temps et la matérialisation de son écoulement dans la structure musicale :

> Elle [cette intelligence] verrait que la longueur du temps n'est faite que de la succession d'une multitude d'instants, qui ne peuvent se dérouler simultanément ; qu'au contraire, dans l'éternité, rien n'est successif, tout est présent, alors que le temps ne saurait être présent tout à la fois. Elle verrait que tout le passé est refoulé par le futur, que tout le futur suit le passé, que tout le passé et le futur tirent leur être et leur cours de l'éternel présent[548].

Deux éléments sont importants pour saint Augustin : seul le présent *est* d'un côté et, de l'autre : Dieu est *en dehors* de ce temps qui ne s'écoule que dans une succession de présents. Si la musique n'est que du temps, il faut comprendre, ainsi que le remarque Augustin, que l'on ne peut mesurer le temps qui dure qu'à la lumière de la conscience : le temps passé n'est plus mesurable, il appartient à la mémoire. Le vécu est une conscience du temps dans son passage et n'est pas similaire à la représentation qu'offre par suite la mémoire qui fait advenir à la conscience le temps passé au présent. La mesure du temps ne serait que par l'esprit. Pour Bernard Sève, cette abstraction de l'œuvre (divine) chez Augustin se retrouverait pareillement chez Sartre dans la mesure où l'écoute musicale, relayée dans une dimension imaginaire néantisant le réel[549], abolit ce qui a trait à ce réel en plaçant l'œuvre dans une dimension hors de celui-ci et nie donc, de façon analogue, l'ancrage de l'œuvre musicale au moment de son écoute.

---

[547] Saint Augustin, §30, Livre VI, Chapitre XI, *De Musica [387/389]*, traduit par M. Poujoulat & M. L'Abbé Raulx, disponible en ligne sur le site de la Bibliothek Der Kirchenväter, URL : https://bkv.unifr.ch/fr/works/cpl-258/versions/traite-de-la-musique/divisions/255

[548] Saint Augustin, « Livre XI, Chapitre XI », *Les confessions*, traduit par Joseph Trabucco, G-F Flammarion, Paris, p.261.

[549] Voir à ce sujet Bernard Sève, *op.cit.,* Chapitre 1 de la 4° partie de l'ouvrage, « temps musical et temps de la vie » et, plus précisément les pages 253-254.

De notre côté, les réflexions de saint Augustin nous permettent de remarquer la légitimité du problème de l'unité de l'œuvre. En observant les différentes positions au sujet de l'œuvre musicale, il convient de s'interroger sur la nature et l'« endroit » où se situe son unité en tant qu'œuvre. Être *dans* le temps ne revient pas au même que souligner, comme nombre d'auteurs le font, la nature temporelle de l'œuvre musicale. En envisageant l'ordre divin, l'œuvre musicale est déplacée ou replacée en un « lieu »[550]. Elle est, en tant qu'unité, abstraite (tirée de son contexte) de l'ordre temporel du monde humain. Cette conception de l'œuvre peut sembler restrictive et trop contextualisée par rapport à notre propos, néanmoins, elle a le mérite d'éclairer l'idée que l'unité temporelle de l'œuvre pourrait être d'un autre ordre que son déploiement temporel. À défaut de considérer cet ordre « divin », nous suivons plutôt le mouvement d'une abstraction permettant de mieux distinguer d'un côté l'expérience unifiée et, de l'autre, l'unité de l'œuvre conçue dorénavant en tant qu'œuvre à part entière. En effet, même en ce qui concerne la musique, est-ce si évident de superposer de façon indifférenciée l'expérience de l'écoute musicale qui se situe bien *dans* le temps et la notion d'œuvre musicale qui souligne une objectivité que l'écoute, en tant qu'activité du sujet, ne peut satisfaire totalement ?

Récapitulons ainsi une triple difficulté qui permettra de comprendre le passage et la distinction de la temporalité de l'expérience à celle de l'œuvre musicale. En premier lieu, on remarque un intérêt pour la conscience d'un écoulement temporel précis qui articule la perception et le souvenir : Husserl s'attache ainsi à la possibilité de saisir le mode de « l'ayant été à l'instant[551] » qui se renouvelle sans cesse. En second lieu, la conscience d'un flux temporel qui passe et renouvelle sans cesse le présent dans un « ayant été à l'instant » se délimite, dans l'écoute musicale, au regard de sa fin : c'est elle qui induit la conception d'une musique en tant qu'*objet temporel*. Qui prendrait plaisir à écouter une musique qui ne finirait jamais[552] ? Cette idée d'un déploiement infini rapprocherait l'écoute non pas nécessairement des problématiques de l'*œuvre* musicale qui nous intéresse, mais des enjeux de la musique d'ambiance. Des problèmes similaires à « l'illimité » spatial se font jour du point de vue de

---

[550] Nous assumons l'artificialité et le caractère impropre des conceptions d'emplacement, d'endroit ou de lieu au sujet de l'œuvre. Cela nous permet néanmoins de clarifier la nécessité d'une distinction entre l'œuvre et l'expérience dans la conscience et la mémoire du sujet.

[551] Voir Husserl, Introduction à l'ouvrage *De la synthèse passive*, *op.cit.*, p.68-69. On retrouve également des considérations similaires au sujet de la protention et de la rétention, appuyées sur la musique, dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*.

[552] Sur ce point, les analyses de Bergson permettent également de rendre compte d'une intuition du « tout » dans lequel s'interpénètrent des notes qui ne peuvent être « isolées » que par un travail d'abstraction. Pour Bergson, nous ne percevons jamais les notes dans la succession mais bien dans une totalité qui invite à les percevoir « se fondre » les unes dans les autres. Voir Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, p.74-75.
Par ailleurs, cette construction temporelle (début-milieu-fin) fera justement l'objet d'un retournement par John Cage, voir John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La main courante, Paris, 1994, p.23.

l'expérience esthétique. Enfin et en dernier lieu, nous devons rappeler que le problème que nous cherchons à clarifier est celui de l'*œuvre* musicale en son *unité*. La question persiste : comment pouvons-nous permettre à l'écoulement temporel de la musique d'ordonner un sens dans la conscience et d'accéder à une unité, celle de l'œuvre ? Et, cette œuvre, où existe-t-elle à propos de cet objet temporel ? Dans un hors-temps qui transcenderait le temps de la vie ? Dans la phase finale du souvenir unifiant de la musique ? ou bien encore dans le déploiement temporel au présent, dans la succession temporelle des notes ? A notre sens, en rejetant la conception augustinienne d'une unité située « hors temps », il serait nécessaire de redéfinir l'œuvre musicale du point de vue de sa qualité temporelle pour justifier qu'elle ne soit pas réductible à l'écoute musicale car, dans ce cas, nous retombons sur notre problème précédemment mentionné : si l'œuvre *est* l'expérience, pourquoi mentionner encore la notion d'œuvre ?

Bien qu'en d'autres termes, c'est également de cette différence dont parle Boris De Schloezer lorsqu'il écrit :

> Si l'acte intellectuel qui permet à l'auditeur de comprendre l'œuvre musicale, si la synthèse effectuée au cours de l'exécution exige un certain laps de temps de telle sorte que l'exécution achevée, cet auditeur peut constater qu'elle a duré tant de minutes, ce qu'il a écouté et compris, l'œuvre est intemporelle comme sont intemporels un poème, une dissertation philosophique, et pour la même raison : comme eux elle a un sens. Elle est hors du temps, bien que son audition se fasse dans le temps, de même qu'elle est hors de l'espace, bien que le graphique qui la fixe et permette son exécution ait deux dimensions[553].

De Schloezer distingue l'œuvre de l'audition et pose, comme il nous semble également, que l'œuvre en tant que synthèse d'une certaine durée n'appartient plus à l'expérience de l'écoute de laquelle elle provient et qui l'ancre. Elle se place à un autre endroit de la conscience et revêt une temporalité abstraite de sa durée effective. Penser à l'œuvre implique autre chose dans la mémoire que de se souvenir de l'expérience.

Un problème similaire se pose, justifiant le rapprochement effectué avec la musique, en ce qui concerne l'installation entre la temporalité de l'expérience vécue et celle de l'œuvre qui a une visée objective, qui est constitutive d'un mouvement objectivant (de la représentation à l'acte de synthèse). Une différence fondamentale apparaît : la musique est un art complexe à considérer du point de vue de l'œuvre qui se partage entre celle imaginée par le compositeur, sa retranscription sur la partition et son interprétation menant à l'actualiser et la faire éprouver par un auditeur. Dans le cas de l'installation

[553] Boris De Schloezer, *op.cit.,* p.27.

nous avons un espace pensé par un artiste et une expérience de cet espace pour lequel nous cherchons une désignation de l'œuvre plus satisfaisante que celle d'un titre. Contrairement à la musique, aucune durée (même approximative) ne peut être significative dans le contexte de l'installation. En outre, aucun déploiement de cette durée n'est semblable à partir du moment où l'on décide de partir d'un côté ou de l'autre d'une même installation (ce qui est courant pour tenter d'entrer dans une certaine disposition d'isolement et de rencontre). En accord avec Coulter-Smith, il faut spécifier le caractère « non-linéaire » de l'installation qui la distingue nettement de la musique ou du cinéma :

> L'art de l'installation est un support approprié pour la narration non linéaire, car la mise en place d'une variété d'objets dans une pièce en tant qu'élément d'une œuvre unique exige du lecteur qu'il s'engage de manière créative à établir des liens entre les parties (recombinaison), sans la direction linéaire spécifiée évidente dans la littérature, le théâtre, le film, la vidéo, la musique, etc[554].

Au-delà de ces divergences importantes, se dessine toutefois une problématique commune quant à l'articulation entre la temporalité de l'expérience et celle de l'œuvre. Deux temporalités et deux notions qui, selon nous et nous insistons, ne désignent pas la même chose : l'œuvre n'est pas l'expérience, elle ne s'atomise pas en autant d'expériences particulières que de sujets qui la vivent. Elle s'actualise certes au contact de ces expériences diverses qui en révèlent toujours de nouvelles richesses ou faiblesses mais elle semble posséder une nature différente et cette nature pourrait provenir soit d'une « localité » différente de la mémoire (penser à l'œuvre ferait appel à d'autres fonctionnements psychiques que d'aller simplement creuser le souvenir de son expérience) soit d'une nature temporelle modifiée (l'expérience temporelle laisserait place à une temporalité abstraite de l'œuvre d'art). Comme nous serons amenés à le voir, c'est parce que la temporalité de l'œuvre est abstraite de son contexte pour être objectivée en tant qu'œuvre, qu'elle ne se situe pas au même « endroit » que le souvenir dans la mémoire non plus.

Peut-être qu'en ce qui concerne la musique, une piste serait de ne pas envisager l'œuvre musicale soit dans le temps soit hors du temps, mais de penser qu'elle est *dans* le temps *au moment* de l'écoute mais qu'en tant qu'*œuvre* musicale, n'étant donc pas synonyme de son écoute (comme un tableau ne serait pas une œuvre qu'au moment où on le regarde : on peut y penser comme une œuvre

---

[554] Texte original : « Installation art provides an appropriate medium for nonlinear narrative due to the fact that the placement of a variety of objects in a room as part of a single work requires the reader to engage creatively in making connections between the parts (recombination), without the specified linear direction evident in literature, theatre, film, video, music etc. », Graham Coulter-Smith, Introduction, « Recombinaition and Dissociation », *Deconstructing Installation Art* ; *Fine Art and Media Art, 1986-2006,*
En ligne : https://web.archive.org/web/20180430124353/http://www.installationart.net/MenuItems/contents.html

en dehors d'une vision directe), sa temporalité est abstraite. Dans cette optique, l'œuvre est bien temporelle mais sans limites de durée, elle comprend des moments qualitatifs discontinus tenus ensemble en une totalité condensée. Une fois de plus, il convient de souligner le rôle de l'imagination qui transcende la perception et établit un lien plus fluide entre celle-ci et la mémoire. Si la temporalité de l'œuvre musicale coïncidait strictement avec la temporalité de l'expérience de son écoute effective, la notion d'œuvre tendrait à disparaître, nous l'avons dit. Cela conduit à identifier un autre problème : la temporalité de l'expérience est-elle l'origine, le contenu ou l'actualisation de la temporalité de l'œuvre d'art ?

De notre côté, comme nous l'avons soutenu, nous choisissons de défendre le principe d'une abstraction de l'œuvre temporelle hors de son ancrage expérientiel. Ce choix est justifié par la nécessité de distinguer l'œuvre de l'expérience. En considérant par exemple que l'œuvre musicale n'est pas hors du temps mais dans le temps, il serait alors logique de ne pas concevoir des expériences musicales différentes d'*une* même œuvre en fonction de la réitération des écoutes et de favoriser l'idée d'une expérience continuée de l'œuvre musicale à chaque nouvelle écoute. Précisons notre idée : reconnaître des expériences différentes d'une même œuvre, c'est admettre que l'identité de l'œuvre diffère de son actualisation dans les écoutes et que celles-ci fonctionnent dès lors, dans la mémoire, d'une autre manière que « l'œuvre » qui est, dans ces circonstances, constamment altérée. De plus, intégrer totalement la temporalité de l'œuvre musicale à sa temporalité d'écoute effective nie également une certaine ambition de l'œuvre qu'Isidore Isou formule avec radicalité ainsi : « Toute œuvre est ennemie du temps, car le temps est l'ennemi de toute œuvre[555] ». Il faudrait en ce sens reconnaître alors que le temps de l'œuvre est un temps qualitatif qui tendrait à l'achronie et serait contraire à la conception humaine et sociale d'un temps qui s'écoule, marqué du sceau du changement, de la progression comme du vieillissement et de l'oubli.

Puisque l'œuvre musicale n'est pas notre sujet[556], nous nous permettons de ne pas creuser davantage ce point et d'en considérer plus largement l'apport pour notre recherche. Nous insistons ainsi sur la différence de qualités temporelles entre l'expérience et l'œuvre. En ce qui nous concerne, la question de la temporalité abstraite de son contexte et de son ancrage dans la durée de l'expérience est plus complexe dans la mesure où le contexte de l'expérience n'est pas circonstanciel mais central en ce qui concerne l'œuvre. Cela signifie que l'œuvre se construit entièrement à partir de l'expérience

[555] Isidore Isou, *Introduction à l'esthétique imaginaire*, Cahiers De l'Externité, 1999, p.44.
[556] Nous nous intéressons surtout à la synthèse qui est constitutive de l'œuvre musicale plutôt qu'à l'ontologie de l'œuvre musicale. Sur ce point, il faudrait renvoyer entre autres à l'ouvrage de Lydia Goehr, *Le musée imaginaire des œuvres musicales*, *op.cit.,* et plus particulièrement au chapitre consacré à l'« histoire du concept d'œuvre », p.231-282.

vécue et qu'elle en est bien plus substantiellement reliée que pour d'autres arts. Rappelons à ce propos la question de l'autonomie de l'œuvre d'art qui a été au cœur de plusieurs débats concernant l'installation puisqu'une partie de son émergence a été analysée en réaction au modernisme.

Malgré ce rapport substantiel au contexte, nous pensons que l'œuvre constituée parvient tout autant que d'autres œuvres à posséder une unité et à être autonomisée par rapport à l'expérience. C'est une œuvre qui n'est pas autonome en soi, si l'on peut dire, puisqu'on ne peut pas l'arracher et l'extraire de son expérience. En revanche, cette autonomie ne décrit pas un état de fait mais un mouvement : l'œuvre n'est pas autonome comme peut l'être un objet mais son unité constituée tend à être autonomisée à travers un processus d'abstraction (ne plus évoquer *son* expérience mais *l*'œuvre). C'est en cela que la synthèse permet de « poser ensemble » ce qui constituera l'œuvre, tout en étant l'ultime processus de l'expérience esthétique. Pour que l'installation soit acquise comme une œuvre, nous envisageons qu'elle se classe dans une mémoire-archive aux côtés d'autres œuvres. Nous pouvons ainsi l'isoler et lui donner autant de valeur qu'à n'importe quelle autre œuvre, musicale, sculpturale, picturale, théâtrale ou cinématographique. Comme certaines de ces œuvres, il s'agira dans un second temps seulement et si la mémoire le souhaite de la « réactualiser » en pensée et pour cela, en effet, nous ferons intervenir le souvenir de l'expérience. En un sens, nous tendons à faire de l'œuvre une entité objective, du moins objectivée, qui ne se superpose pas, dans la conscience et dans la mémoire, au souvenir de l'expérience. Comme les œuvres de nature temporelle, la réactualisation est limitée et plus complexe pour la mémoire. Plus encore que des œuvres dont la nature temporelle est constituée dans une linéarité, l'hétérogénéité de l'expérience esthétique de l'installation, composée de phases et de qualités de vécus divers, fait que cette réactualisation de l'œuvre, garantissant largement sa survivance dans la mémoire, s'avère particulièrement précaire. Nous y reviendrons au dernier chapitre.

Chapitre VIII
(re)penser l'œuvre : enjeux ontologiques

1) À propos de l'œuvre

Le prisme ontologique à travers lequel une définition de l'œuvre d'art peut être entreprise et révisée se fonde sur un cadre théorique assez éloigné de la méthode empirique et inductive que nous avons utilisée pour penser les installations, en privilégiant les mises à l'épreuve tantôt des théories philosophiques par l'installation, tantôt de l'installation par la philosophie. Nous avons favorisé l'émergence d'une pensée et légitimé sa construction à partir de cas précis qui, selon nous, étaient en mesure d'être représentatifs de nombre d'autres. C'est donc avec précaution que nous choisissons d'adopter cette approche particulièrement théorique et de tenir à distance momentanément l'éclairage d'une opérativité en échos et résonnances de la philosophie par des œuvres et vice versa. Néanmoins, s'engager dans une approche ontologique permet de mettre en évidence une articulation complexe de la philosophie en tant que discours théorique avec la concrétude des expériences *vécues*. Comme l'a souligné Bernard Sève, un grand nombre de réflexions philosophiques sur la nature du temps et sur la conscience de son écoulement prennent pour exemple la musique tout en manquant regrettablement de sensibilité en ce qui concerne la qualité de l'écoute musicale. Cela conduit Bernard Sève à assumer méthodologiquement et de manière positive, l'expérience et le plaisir de cette écoute, en partant notamment d'exemples précis[557].

Néanmoins et cela explique l'orientation de notre recherche sur le terrain de l'ontologie, nous avons observé un écart entre l'expérience et l'unité de l'œuvre. L'œuvre provient de l'expérience mais, en tant qu'unité constituée par la synthèse de l'expérience esthétique, elle tend de manière plus importante que l'expérience à être objectivée par le sujet-spectateur. Nous participons ainsi nous-mêmes à faire exister la binarité caricaturale mais efficace entre les notions d'expérience subjective d'un côté et d'œuvre objective de l'autre. Nous aspirons néanmoins à montrer que cette binarité n'est pas insurmontable et qu'elle peut être partiellement révisée. En ce qui concerne la rigueur d'une définition de l'œuvre conçue sous l'éclairage ontologique, nous devons d'emblée avertir le lecteur

[557] Sur ce point, Marianne Massin propose également de faire émerger la richesse d'une pensée applicable à de nombreuses œuvres à partir d'analyses poussées de propositions particulières. (*Expérience esthétique et art contemporain, op.cit.*)

qu'il ne nous sera pas possible de proposer une définition ontologique de l'œuvre totalement satisfaisante pour deux raisons : 1) la recherche de l'œuvre est initiée par celle de son unité et non par celle de sa définition, et 2) la redéfinition que nous proposons de l'œuvre à l'épreuve des installations ne peut être pertinente qu'au regard des processus engendrés par et dans l'expérience elle-même et non dans une forme de définition absolue de l'œuvre d'art.

Ce qu'Hegel a permis d'entrevoir dans ses réflexions sur le temps décrit subtilement Bachelard, c'est « la superposition du concept et de la vie, de la pensée et du temps[558] », de sorte que le temps ne se construit ou ne se déduit pas abstraitement *pour* la conscience mais *dans* la conscience elle-même. Nous espérons ainsi montrer de notre côté que la notion d'œuvre est pensée dans une abstraction qui n'est pas hypothétique mais qu'elle pourrait, tout comme le temps, être pensée dans les mécanismes de sa constitution : de l'expérience vécue à la notion philosophique. L'enjeu de notre hypothèse tient à faire émerger l'œuvre en tant que finalité d'un processus initié par et dans l'expérience esthétique. Ni assimilable à l'objet posé devant le sujet, ni superposable à l'expérience vécue dans l'intimité de chacun, reste donc à nous demander ce qu'est l'œuvre, ce qu'elle contient au double sens de ce qui la constitue et de ce qu'elle permet de tenir ensemble.

A) Distinguer l'œuvre d'*art* de l'*œuvre* d'art.

« Le discours sur l'installation semble avoir été chargé de redéfinir l'œuvre d'art d'« objet » à « espace », ce qui a un certain nombre de conséquences sur la compréhension de la position du spectateur par rapport à l'œuvre[559] » écrit Anne Ring Petersen. S'il est vrai que l'œuvre d'art n'est pas un objet et ne possède aucune délimitation physique ou temporelle, il s'avère toutefois particulièrement abstrait de concevoir que l'œuvre d'art serait devenu « l'espace ». Concept pour le moins infini de la réflexion philosophique : de l'espace mesuré à l'espace vécu, de l'espace réel à l'espace représenté dans l'imagination, il nous semble que superposer l'œuvre à l'espace est aussi risqué qu'insatisfaisant. Que faut-il considérer par cette notion d'espace ? Certes le spectateur n'est plus *face* à un objet et se retrouve englobé à l'intérieur de ce qui constitue l'œuvre, néanmoins, avons-nous pour autant l'impression que l'œuvre *est* l'espace ?

---

[558] Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée [1936]*, PUF, Paris, 2013, p.94.

[559] Texte original : « The installation discourse seems to have been assigned with the task of redifining the artwork from "object" to "space", which has a number of consequences for the understanding of the viewer's position in relation to the work », Anne Ring Petersen, *op.cit.,* p.64-65.

D'une autre manière, dans la conclusion de son ouvrage consacré à l'installation, Graham Coulter-Smith envisage que « l'expérience phénoménologique du regardeur constitue le contenu de l'œuvre[560] ». Cette idée est également partagée par Richard Serra qui, dans plusieurs interviews l'évoque de manière similaire. En 2007, il répondait par exemple à un journaliste de *Libération* qui interrogeait le fait d'éluder l'objet dans son travail :

> Prenez les tableaux. Le contenu, si ce n'est pas le sujet de l'œuvre, se trouve dans la peinture. Prenez un objet sur un piédestal, par exemple la très belle *Serpentine* de Matisse également exposée au MoMa. Son contenu se trouve dans cette forme tout en circularité, mais le spectateur est laissé à l'extérieur. Dans mes œuvres, il y a une inversion entre le sujet et l'objet. Ce n'est plus regarder une peinture ou un piédestal, la représentation d'une scène ou une iconographie, désormais le sujet c'est vous. Et tout un chacun l'expérimente différemment. Un jour donné, des milliers de personnes traversent ces œuvres et arrivent parfois à en avoir une expérience commune en se parlant, en échangeant. L'œuvre peut être un déclenchement. Au 5e étage, les visiteurs qui contemplent *Les Demoiselles d'Avignon* ne se retournent pas pour se parler. Avec mes sculptures, cela arrive, parce que pour moi les visiteurs sont l'objet de leur propre expérience[561].

Qu'il s'agisse de redéfinir l'œuvre d'art comme un espace ou de la redéfinir comme une expérience, le point commun mis en exergue avec l'installation est que l'absence d'un objet ou la prévalence d'une relation substantielle de divers objets dans un espace de perception et de mouvement du spectateur, nécessite d'élargir cette notion d'œuvre, soit du côté de l'espace par exemple, soit du côté de l'expérience. Mais là encore, le choix de parler de « contenu » nous permet de devoir affiner encore notre compréhension de la notion d'œuvre telle qu'elle semble sujette à révision à travers les rapides allusions de quelques auteurs ou artistes.

Tout d'abord, le fait d'assimiler l'œuvre à un objet se révèle symptomatique d'un double enjeu dans l'histoire de l'art : le lien qui unissait originairement l'art avec l'artisanat et la production d'objets d'une part et, d'autre part et conséquemment plus tardivement : le rapport politique et marchand d'un bien culturel qui peut s'exposer, s'exporter et se vendre en tant qu'œuvre (objet) d'*art*. En s'intéressant à la notion d'œuvre d'art, on observe une difficulté à pouvoir se détacher de la lecture axiologique de l'art. Se demander d'où vient la notion d'*œuvre* d'art semble toujours et inlassablement être ramené à une question sur l'interprétation de l'œuvre d'*art*. Pourtant, se demander ce qu'est l'œuvre ne témoigne pas des mêmes préoccupations que de se demander ce qu'est l'art. Nous le rappelons une

---

[560] Texte original : « viewer's phenomenological experience constitutes the content of the work », Graham Coulter-Smith, Conclusion, *Deconstructing Installation Art ; Fine Art and Media Art, 1986-2006,* en ligne : https://web.archive.org/web/20180522014041/http://www.installationart.net/MenuItems/contents.html

[561] Richard Serra, interviewé par Frédéric Roussel pour *Libération* le 17 juillet 2007, en ligne : https://www.liberation.fr/culture/2007/07/17/les-visiteurs-sont-l-objet-de-leur-propre-experience_98410 /

nouvelle fois, nous ne cherchons pas, dans la tradition de la philosophie analytique, à dégager les conditions de possibilité ou de nécessité d'une œuvre d'art mais à comprendre ce qui est désigné et ce que recouvre cette notion au sujet de l'installation. Néanmoins, si l'association entre l'œuvre et la question plus vaste de son appartenance à l'art est difficile à contrer, c'est parce qu'il existe une interrelation entre l'art et sa production, l'art et son objet qui en devient ainsi son œuvre. Dans un chapitre consacré à l'histoire du concept d'œuvre, la philosophe américaine Lydia Goehr considère que « la plus importante transition méthodologique consiste à ne plus se demander quel type d'*objet* est une œuvre musicale, mais quel type de *concept* est le concept d'œuvre[562]. » Pour Lydia Goehr, le concept d'œuvre d'art sert à réguler une pratique de manière paradigmatique[563]. En appliquant ce principe aux arts visuels, il faudrait comprendre que la disparition de la notion d'œuvre ou les tentatives de l'élargir, témoignent principalement du fait que son usage pour qualifier l'installation n'entre pas dans le paradigme de l'objet circonscrit et délimité que l'on retrouve dans la sculpture ou la peinture encadrée. Ce problème imposerait, outre l'évaluation de l'opérativité de l'œuvre en tant que « concept régulateur » de remonter, d'une manière différente de l'approche historiciste de Lydia Goehr, au *type d'objet* que pourrait être l'œuvre de l'installation.

En suivant la logique d'un type d'objet spécifique fonctionnant, en tant qu'œuvre d'art comme un « concept régulateur » d'une pratique, le problème de l'œuvre au sujet de l'installation peut être identifié de la manière suivante : d'un côté on reconnaît que l'installation est une pratique majeure des arts visuels et plastiques (pourrait-on aller jusqu'à dire paradigmatique de l'art contemporain ?), mais, d'un autre côté, on reconnaît également que l'œuvre qui régule la pratique des arts plastiques visuels (dans laquelle se range l'installation) est historiquement identifiée dans la production d'un artefact unique. Ainsi, en ne parvenant pas à intégrer l'œuvre de l'installation dans la continuité de l'objet artéfactuel traditionnel, cette pratique engendre corrélativement un dérèglement dans la catégorie plus large des arts visuels dont elle constitue par ailleurs désormais un pilier central. Cette idée éclaire et justifie la position d'Yves Michaud qui reconnaît une certaine « crise » de l'œuvre en soulignant sa disparition. La position d'Yves Michaud permet d'envisager que l'absence « d'œuvre » – et il serait plus juste de remarquer qu'il est plutôt question d'une absence d'*identification* de l'œuvre – dans certaines pratiques contemporaines, serait en fait le symptôme d'un inconfort théorique face à des productions qui ne rentrent pas dans la catégorie paradigmatique du concept régulateur de l'œuvre d'art visuel, conçue originairement comme un objet-artefact. Autrement dit : si l'objet-artefact a toujours régulé la pratique des arts plastiques visuels, le fait que certaines pratiques n'en produisent

[562] Lydia Goehr, *op.cit.,* p.233.
[563] « Notre propos sera ainsi de définir le contenu philosophique de la thèse selon laquelle le concept d'œuvre s'est mis à réguler une pratique à un moment particulier de l'histoire. » *Ibid.,* p.231.

plus ou complexifient son identification dérégule voire détruit un système plus large : celui de l'art. Il serait alors justifié de concevoir que « l'expérience » pourrait par exemple devenir le concept régulateur de ce nouvel art, mais cela repose alors des questions fondamentales qui amènent Michaud à privilégier le constat d'une « fin de l'art[564] ». Toutefois, en proclamant une fin de l'art, celui-ci met en évidence le fait que toutes ces pratiques relèvent de la catégorie générale de l'« Art ». Ainsi, si cet « Art » ne produit plus d'œuvres au sens traditionnel, il est, effectivement, en train de péricliter, d'où la logique, dans ce cas, de considérer sa fin, comme le fait Michaud. Cependant, ce dernier ne serait pas dans l'erreur si l'on associe son constat aux recherches de Goehr, car selon cette perspective, il faudrait reconnaître que le concept d'œuvre n'est plus central pour régir les pratiques artistiques contemporaines. En outre, si le concept d'expérience était un concept régulateur plus pertinent, Michaud aurait raison de soutenir que l'artiste est devenu essentiellement un « producteur d'expériences[565] ».

Pourtant, une autre solution consisterait à penser que l'installation n'est pas qu'une pratique sous-catégorisée de l'art, mais qu'elle est un type d'art à part entière. Dans cette perspective, l'œuvre qui découle de l'installation ne serait pas le produit de la catégorie générique de l'art visuel mais d'une nouvelle catégorie générique qui serait celle de l'installation. Cette seconde option s'avère moins pessimiste mais produit une implosion importante du système des « beaux-arts ». L'intermédialité tout comme l'étude de l'installation sous la catégorie des *Arts Media* (opposition entre *Fine Arts* et *Art Media* proposée par Graham Coulter-Smith) fonctionnent peut-être en ce sens comme des tentatives de sortir de ce système des « beaux-arts » et de s'émanciper ainsi du paradigme lui étant historiquement accolé[566] et devenu aussi flottant qu'insaisissable. Nous voyons par conséquent de quelle manière la notion d'œuvre est fermement accrochée à celle de l'art et de quelle manière la finalité de l'œuvre d'art renvoie profondément aux enjeux mêmes de l'esthétique et de la relation qu'entretient la notion d'œuvre d'art avec celle d'expérience esthétique.

La thèse de Lydia Goehr, faisant de la notion d'œuvre d'art un concept régulateur d'une pratique, trouve son sens dans l'observation et la justification d'une prévalence de l'œuvre d'art musicale appliquée à certains types de productions musicales plus qu'à d'autres. En ce qui nous

---

[564] Nous faisons référence au titre de l'ouvrage : *L'art, c'est bien fini. Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Éditions Gallimard, Paris, 2021.
[565] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux,* Paris, Stock, 2003, p.11.
[566] Les Beaux-Arts en tant que système peut déjà être conçu comme un principe régulateur de l'art en général, décrétant historiquement les arts majeurs des arts mineurs.

concerne, le glissement que nous effectuons est de taille puisque nous avons montré l'impossibilité de trouver des règles normatives de l'installation, ce qui a conduit à devoir trouver cette unité de l'œuvre non pas du côté de la pratique mais dans la réception de l'expérience esthétique. De plus, nous avons choisi de parler de l'œuvre sous l'éclairage empirique de la notion plus que du concept. Ce choix justifie que l'œuvre apparaisse au terme d'une synthèse par et pour le sujet de l'expérience lui-même. Nous n'avons pas cherché abstraitement ce que pouvait être l'œuvre mais sommes partis d'un aspect simple et éclairant : celui de son unité. Définir l'œuvre d'art n'est pas notre sujet, nous privilégions l'attitude d'un spectateur qui, face à un espace transfiguré[567] ou face à divers objets disposés, s'interroge sur ce qui fait partie de l'œuvre. Dans la délimitation des différents espaces (espace neutre, espace positif et espace médiatique) nous avons établi que la limite était par essence poreuse et impossible à déterminer en tant que telle à moins de considérer le geste de la restauration, lequel implique de statuer clairement (mais avec des difficultés certaines) sur ce qui appartient ou non à l'œuvre. Il résulte de ces différentes observations, qu'il était davantage légitime de se concentrer sur le sujet, car c'est précisément dans la qualité esthétique de l'expérience que se déploie la dimension esthétique de l'espace et que se structure temporellement la découverte de cet espace et de ses diverses qualités. D'une certaine manière, contrairement à l'écoute d'un morceau de musique ou à la lecture d'un livre, qui sont tous deux organisés de façon linéaire et ordonnée, le spectateur de l'installation compose lui-même sa mélodie ou écrit sa propre narration. L'installation ne possède pas d'unité perceptible avant l'expérience : elle est non linéaire, mais c'est à travers l'expérience linéaire que se construit l'unité de l'œuvre.

Dans *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette introduit la définition (provisoire) suivante :

> *Une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel*, ou, ce qui revient au même : *une œuvre d'art est un artefact* (ou *produit humain*) *à fonction esthétique*[568] .

Cette définition signe également l'organisation logique et méthodologique de son ouvrage. Le mode d'être ou d'existence de l'œuvre est traité en premier lieu et sera suivi par une réflexion sur la *relation* esthétique à l'art ou aux œuvres particulières. L'intérêt de commencer par une *ontologie des œuvres d'art* avant de s'intéresser à l'*esthétique* est justifié par Genette par une fonction « rhétorique » ou « pragmatique » :

---

[567] Nous évoquons la transfiguration au sens d'une transformation qui est capable de changer la nature d'un lieu qui, de contenant ou lieu d'exposition peut devenir un contenu et une œuvre à part entière. Nous en avons donné quelques exemples avec des installations « totales » ou « immersives » qui modifient entièrement un lieu.
[568] Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art [1994]*, Éditions du Seuil, Paris, 2010, p.13.

> C'est que la fonction esthétique est la finalité (principale) de l'œuvre d'art, que l'œuvre est, comme tout moyen, au service de sa fin, et que cette subordination indique une gradation importante, et suggère de ce fait une progression dans l'examen[569].

Ce choix est somme toute légitimé par le fait que Genette s'intéresse à des œuvres qui sont des productions de médiums spécifiques, bien que ces œuvres requièrent des modes d'existence propres. L'axe par lequel nous abordons l'œuvre dans notre recherche procède à l'opposé mais se justifie également de son côté. L'œuvre n'est en effet pas pour nous un moyen, elle est une fin et, inversement, l'expérience n'est pas une fin mais un moyen d'atteindre l'unité de l'œuvre. Proposer une esthétique de l'installation ne peut pas se faire *après* une étude ontologique de l'œuvre car nous ne pouvons postuler la structure ontologique de l'œuvre qu'en mettant en évidence sa formation par et dans l'expérience esthétique. Genette distingue deux types d'œuvres en fonction de leur modalité d'existence : l'objet d'immanence qui est compris dans un objet physique comme la peinture ou la sculpture et l'objet d'immanence idéale qui concerne par exemple la littérature et la musique. Bien que Genette ne l'évoque pas directement, on retrouve dans son approche le principe régulateur d'une pratique dont parle Lydia Goehr au sujet du concept d'œuvre. En effet, l'axe de Genette consiste également à cerner, par l'intérêt porté aux modes d'existences des arts, qui se divisent également en arts allographiques ou autographiques d'après le découpage de Goodman, une tentative de compréhension de l'œuvre par une classification normative de la pratique artistique. L'analyse s'établit sur des propriétés constitutives des œuvres. Dans ces circonstances, l'installation serait aux beaux-arts ce que le jazz fut à la musique : un dérégulateur de l'œuvre paradigmatique. Il fut possible, ainsi que le nomme Lydia Goehr dans un chapitre, de considérer la production de musiques « sans concept d'œuvre ». Sans aller jusqu'à dire que la pratique de l'installation a évacué la question de l'œuvre, force est de constater qu'elle s'est constituée à l'encontre du régime paradigmatique de l'objet unique, de la transportabilité et de la marchandisation. Pour le reste, nous avons vu les enjeux politiques et les contradictions importantes qui font de l'installation une pratique paradoxalement majeure de l'art contemporain mais d'un art dont on privilégie l'expérience au détriment de l'œuvre.

Malgré la rigueur des typologies proposées ou reprises par Genette sur lesquelles ce n'est pas le lieu de s'étendre, trop d'incompatibilités empêchent de pouvoir faire entrer l'œuvre de l'installation dans une catégorie. En premier lieu parce que l'objet ne préexiste pas au sujet mais est construit par lui (c'est une unité construite par l'expérience esthétique), ensuite parce qu'un nombre important d'installations actuellement produites invitent à réfléchir davantage à des « états d'œuvre » (nous

[569] Gérard Genette, *op.cit.,* p.15-16.

reviendrons sur cette notion) qu'à une œuvre ontologiquement fixe. Des artistes comme Vera Kox (Figure 63) ou Laura Porter (Figure 64), pour n'en citer que deux, parlent volontiers des matériaux constitutifs d'installations faites pour une occasion particulière comme de « vocabulaires ». Les objets se rangent dans l'espace de l'atelier dans des boîtes, par accointances de formes ou de matières, certaines matières viennent sceller des compositions et nécessitent parfois d'être détruites après chaque exposition (c'est le cas de coulées de béton dans certaines installations de Vera Kox). Ce sont des modules inanimés qui trouvent une expression et un sens plastique au sein d'une totalité à venir : celle de l'installation exposée. Il n'est pas improbable que cette méthode d'installation par constellation ou composition soit en réalité un choix économique compte tenu d'espaces d'ateliers restreints (et de pièces parfois difficiles à vendre), toutefois, cela pose des questions sur l'identité d'une œuvre qui n'est en réalité jamais totalement immobile, en dehors de l'évènement de l'exposition ou d'une photographie qui viendrait sceller la composition. Un élément présent dans une installation peut ainsi se décliner dans plusieurs autres, changer de place par rapport aux éléments présents en fonction du lieu lui-même ou des nouveaux éléments qui composent la nouvelle installation. Il existe tant de manières de pratiquer l'installation qu'il paraît peu judicieux de chercher à construire une ontologie de l'œuvre sur ses modalités d'existence tant elles sont instables et incertaines (installations *in situ*, pérennes, éphémères, composées de divers objets assemblés ou d'une sculpture monumentale, réexpositions d'une installation ou réactualisation, traces ou photographies d'une installation produite à l'occasion d'une performance etc.,) Ni totalement chose, ni entièrement évènement[570], ni complètement physique, ni pour autant idéale, la conception de l'œuvre se dérobe à ces prises théoriques.

Remarquer que l'œuvre d'art ne coïncide pas avec un objet n'est pas propre à l'installation. Comme l'envisage Thierry Lenain au sujet de l'art conceptuel et des œuvres « à partition », « le lieu de l'œuvre ne peut plus être identifié avec la chose exposée[571]. » Les réflexions menées dans notre première partie à partir du minimalisme ont permis d'établir que l'œuvre intégrait une dimension immatérielle et invisible : celle de l'espace perçu, et qu'elle impliquait en conséquence la présence incarnée du spectateur. En ce qui concerne l'installation, la tension caractéristique du minimalisme entre l'objet et l'espace, s'est relâchée au profit d'une conception plus large de l'espace comme

[570] Genette évoque des objets « éphémères » « dont l'installation et l'exposition sont constitutivement vouées à une durée limitée de quelques jours ou de quelques semaines », comme les emballages de Christo, et conçoit qu'il est « difficile de trancher ici entre le statut de chose et celui d'événement, même si, dans tous ces cas, le public pressé se contente d'une visite rapide qui tranche en fait et par paresse en faveur du premier. » Genette, *op. cit.,* p.100.
[571] Thierry Lenain, « Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel », *La Part de l'Œil,* numéro 21-22, 2006-2007, « Esthétique et phénoménologie en mutation », p.58.

environnement ou d'une spatialisation d'objets aux dimensions parfois très imposantes. Ce faisant, nous avons décidé de privilégier une recherche à partir de l'unité possible de l'œuvre. Cette unité, nous l'avons trouvée dans la synthèse de l'expérience esthétique. L'expérience esthétique est donc au fondement de l'unité de l'œuvre. Réversiblement, cette unité est formée par une recollection et un assemblage des fragments de l'expérience esthétique. L'expérience est ainsi le contenu de l'œuvre, tout en permettant son unité. L'œuvre contient l'expérience : elle condense la durée et unifie les différentes phases et qualités de l'expérience. Nous l'avons dit, la durée de l'expérience est nécessairement subsumée dans une unité qui concentre et maintient la synthèse de l'expérience. Nous avons tenu, à ce sujet, à distinguer, en analogie avec l'œuvre musicale, la temporalité de l'expérience et celle de l'œuvre. L'œuvre n'a pu se constituer que sur l'appréhension des qualités temporelles de l'espace, elle n'est pas une sculpture dans la mémoire, ni une multiplicité d'objets additionnés, elle est un entremêlement de perceptions de l'espace, d'objets qui y sont mais aussi, d'impressions, d'associations, d'images, de réflexion, voire de petites scènes dont la durée est nécessairement fort réduite[572]. Ainsi, l'unité de l'œuvre est formée par la complémentarité entre l'expérience vécue dans son intensité et les actes de représentation effectués par le sujet de l'expérience. La synthèse clôture l'expérience qualitative de manière spontanée, sans que le sujet ne soit assuré d'avoir tout vu ou tout compris. C'est en ce sens que la synthèse est un acte objectivant dont l'ancrage est subjectif. C'est en ce sens également que repenser l'œuvre dans ces circonstances demande de redoubler d'attention pour la distinguer plus précisément de l'expérience et ne pas simplement les superposer. L'œuvre n'est pas l'expérience du spectateur, elle contient cette expérience tout en étant formée sur elle mais ce qui l'en distingue est le fait que la synthèse qui la constitue est un acte objectivant. Tout l'enjeu pour le spectateur est de passer de *son* expérience à *l'*œuvre. Substituer l'expérience à l'œuvre relève alors soit d'une maladresse ou d'une imprécision du langage courant, soit d'une acceptation relativiste qui, comme tout relativisme, restreint la pensée sur l'art de sorte que tout serait alors nécessairement subjectif.

L'articulation de la subjectivité et de l'objectivité est un lieu commun de l'esthétique, sans être pourtant toujours clairement énoncée, mais nous avons tenté, tant que faire se peut, de montrer jusqu'à présent de quelle manière, dans une expérience par essence subjective, certains mouvements de la conscience opèrent constamment une objectivation qui préforme l'unité de l'œuvre. L'étape d'une conception ontologique de l'œuvre est d'autant plus précaire que la tradition ontologique est marquée

[572] La mémoire n'est pas une caméra qui enregistre, se souvenir d'un évènement temporel se fait nécessairement par le biais d'images mais non de films. C'est également pour cela que l'œuvre, construite à la fois par la conscience et par la mémoire, ne peut pas avoir la même temporalité que l'expérience.

par le dualisme, malgré des nuances remarquables dans certaines pensées (Genette ou Ingarden par exemple). La place de l'objet et celle du sujet ont toujours dû être départagées afin de mieux penser leur interrelation et leur interaction[573]. Comme le souligne Juliane Rebentisch :

> Plus que toute autre caractéristique, ce que l'on a souvent appelé "l'inclusion du spectateur" place l'art de l'installation en relation directe avec un problème central de la philosophie moderne : le problème d'une ontologie fondée sur la distinction sujet-objet[574].

Néanmoins, parce que notre réflexion ne s'attache ni à une simple étude de la pratique de l'installation, ni à une réflexion sur la relation et le type d'expérience que le spectateur a avec elle, mais à l'œuvre qui en découle, que nous sommes nécessairement sensibles à cette articulation entre la supposée subjectivité de l'expérience et la supposée objectivité de l'œuvre (dans la mesure où elle n'est pas produite par le sujet mais tout au plus révélée en tant qu'œuvre d'art par une perception esthétique et qu'elle correspond généralement à un objet physique distinct du sujet).

[573] D'autres problèmes se posent en ontologie au sujet de l'objectivité et de la subjectivité concernant l'existence réelle ou non de qualités ou de propriétés conférant à l'œuvre d'art la légitimité de son statut. Roger Pouivet retrace les enjeux ontologiques de l'œuvre d'art qui animent la philosophie analytique dans son ouvrage *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Éditions Jacqueline Chambon, 1997. De notre côté, nous ne suivrons pas cette voie et privilégierons l'ontologie structurelle de Roman Ingarden.

[574] Texte original : « More than any other feature, what has often been called the "inclusion of the beholder" places installation art in direct relation to a central problem of modern philosophy : the problem of an ontology founded on the subject-object distinction. » Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, *op.cit.,* p.15.

Illustrations :



Figure 63 : Vera Kox, *Abbreviated Extensions*, Galleri Opdahl, Norvège, 2018, vue de l'exposition, ©Vera Kox

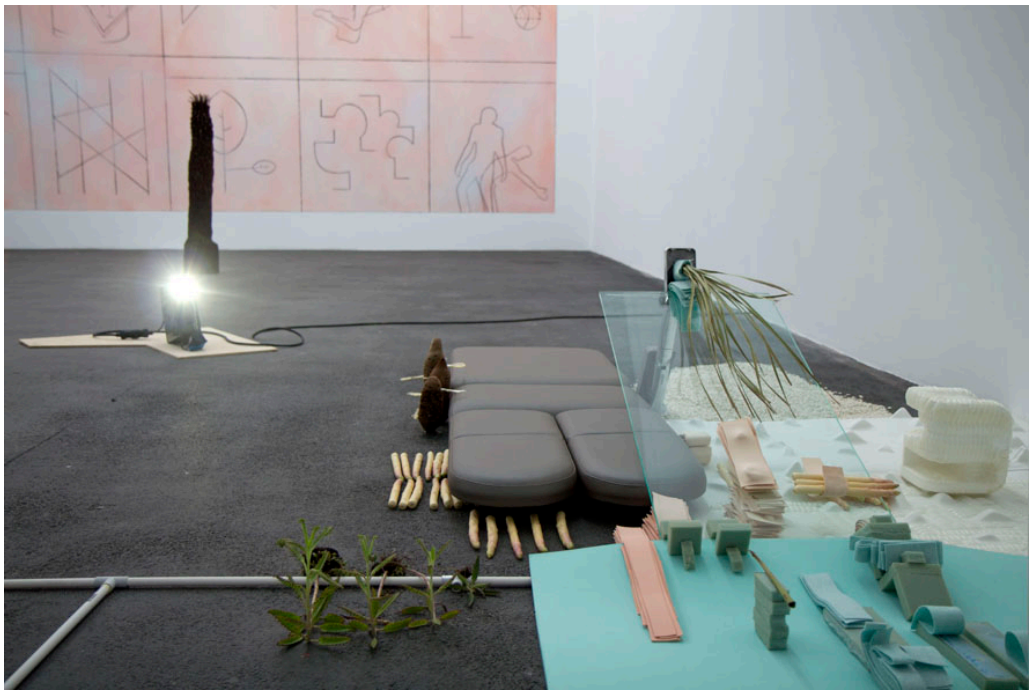


Figure 64 : Laura Porter, *Heureusement les Tomates*, Centre Régional d'art Contemporain Languedoc-Roussillon, 2014, vue de l'exposition, ©Laura Porter

B) Objectivisme et subjectivisme / simultanéité et succession de l'œuvre d'art : lier (substantiellement) l'ontologie à l'esthétique

L'approche ontologique de l'œuvre d'art creuse un écart significatif avec l'élaboration de notre recherche menée jusqu'ici. En effet, ce qui complique l'articulation avec une perspective ontologique est la visée objectiviste[575] marquée de celle-ci, peu compatible *a priori* avec la dimension subjective de l'expérience qui nous animait et l'unité de l'œuvre qui en découlait. Cette distinction entre l'œuvre et l'expérience, entre la perspective objectiviste des études sur la première et celle subjectiviste des études sur la seconde (nous caricaturons), explique également pourquoi l'esthétique, intéressée à la réception, s'appuie d'abord sur une ontologie définissant l'objet de cette relation. La visée objectiviste de l'approche ontologique se justifie non seulement parce qu'il s'agit bien souvent d'un objet ou d'un artefact produit par un artiste et, en conséquence, d'une production existante devant l'artiste et le spectateur. Mais elle se justifie également car l'œuvre est à apprécier pour des qualités esthétiques et ce, bien que l'évolution de l'art ait démontré les limites d'une conception de l'œuvre qui puisse exister spécifiquement dans des qualités esthétiques reconnaissables et validées. Au-delà de ces enjeux qui déterminent une recherche ontologique axée sur l'objet et sur ses qualités, ce que l'on appelle « œuvre » ne correspond pas non plus strictement à l'objet produit mais paraît transcender l'objet physique et matériel pour mettre en lumière la liaison de deux subjectivités incarnées : celle de l'artiste et celle du spectateur. À nouveau et dans cette perspective également, l'œuvre apparaît comme un type de réalité voire un type de perception qui oscille entre la subjectivité du jugement de goût ou de l'attitude esthétique et l'objectivité d'une chose matérielle, posée devant un spectateur et devant posséder *a priori* des qualités intrinsèques à son appréciation.

Nous devons rappeler que notre intérêt pour la notion d'œuvre ne relève pas en priorité de son appartenance à l'art mais à l'unité capable de donner lieu à la notion d'œuvre. En effet, avant même d'analyser ce qu'est une œuvre, il faut reconnaître que celle-ci présuppose une unité, mais que peut suggérer cette unité ? On pourrait envisager que cette unité comprise dans l'œuvre est à l'origine de certaines normes : l'œuvre régule ainsi une pratique en imposant d'être toujours délimitée et caractérisée de la même manière. On pourrait également penser que l'unité de l'œuvre découle plus simplement de l'unité d'un objet, peu importe sa forme pourvu qu'il soit délimité en tant qu'objet.

[575] La notion d'objectivisme sera utilisée ici dans une conception large relative à un positionnement valorisant l'objectivité plutôt qu'à une doctrine spécifique.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'œuvre, en tant qu'elle suppose une unité, constitue une forme de limitation, qu'elle soit de nature physique ou conceptuelle. Cette limitation guide également notre attention vers ce qu'il convient de considérer et d'apprécier. En ce qui nous concerne, il nous est difficile de concevoir cette unité de l'œuvre de façon totalement objective, que ce soit dans la reconnaissance de normes unifiant la pratique artistique ou dans celle de l'objet lui-même. L'unité de l'œuvre est donc en latence et dépendante de l'unité du sujet qui opère la synthèse du vécu esthétique. Dans cette mesure, l'unité de l'œuvre ne peut apparaître qu'en en passant par l'expérience esthétique et les processus qui la sous-tendent (intensité de l'expérience, concentration de l'attention, représentation du vécu et synthèse de l'expérience).

La proximité entre la position de Juliane Rebentisch et la nôtre quant à la nécessité d'une révision de l'opposition subjectif-objectif concernant l'œuvre de l'installation est notable. De plus, son intérêt pour l'installation est similaire au nôtre : cette pratique artistique permet une confrontation directe avec les positions et les concepts traditionnels de l'esthétique philosophique. Dans son introduction, elle écrit :

> Dans tous les cas, l'art de l'installation résiste à un concept objectiviste de l'œuvre en transgressant les frontières des arts traditionnels dans des domaines toujours nouveaux d'hybridité intermédiale[576]. (...) L'art de l'installation offre une résistance à un concept objectiviste de l'œuvre en transgressant également les frontières qui séparent l'œuvre d'art traditionnelle, organique, de l'espace qui l'entoure et/ou de ses contextes institutionnel, économique, culturel ou social[577].

Comme Rebentisch, nous sommes d'avis que l'installation nécessite de convenir que l'œuvre ne peut exister *que* par l'expérience esthétique du spectateur (comme de l'artiste rappelle Rebentisch). Toutefois, bien que son ouvrage vise à réexaminer la théorie objectiviste de l'œuvre d'art et de l'autonomie esthétique, la rareté manifeste d'œuvres appuyant sa réflexion nous laisse perplexe quant à l'ambition de faire prévaloir la subjectivité. La reconnaissance de la subjectivité de l'expérience esthétique engendrée par l'installation constitue un constat théorique qui lui permet, plus largement, de rediscuter l'héritage de l'esthétique, principalement des théories d'Adorno ou de Heidegger. Cela

---

[576] On remarquera que dans la version originale le terme utilisé est celui « d'intermedia ». Nous comprenons qu'il s'agit bien ici de l'intrication de différents médiums et/ou media néanmoins, nous privilégions le terme « intermédial » dans la mesure où l'un des chapitres de l'ouvrage se consacre au concept de l'intermédialité que nous avons déjà introduit et qui peut être plus évocateur en français.

[577] Texte original : « In any case, installation art resists an objectivist concept of the work by transgressing the boundaries of the traditional arts into ever new fields of intermedia hybridity.(...) Installation art offers resistance to an objectivist concept of the work also by transgressing the boundaries that separate the traditional, the organic work of art from the space that surrounds it and/or its institutional, economic, cultural or social contexts. », Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, *op.cit.,* p.11-12.

ouvre la voie une approche esthétique de l'installation comme une opportunité de renouvellement critique de la discipline. Néanmoins, on regrette que cette ambition théorique déporte l'attention focalisée sur l'installation en tant que telle et que la confrontation entre le subjectivisme et l'objectivisme ne soit pas plus évaluée que dans les théories critiquées. Rebentisch fonde sa critique de l'esthétique et appuie l'importance d'un basculement de l'objectivité à la subjectivité à partir de l'installation, en se basant sur un présupposé théoriquement admis à son sujet : il s'agit du rôle du spectateur dans l'accomplissement ou l'achèvement de l'œuvre. Dans cette optique, nous tenons à souligner une difficulté que Rebentisch semble négliger en se reposant presque exclusivement sur un cadre et un contenu théoriques abstraits : l'objectivisme de l'œuvre n'a pas disparu. La méthode empirique que nous avons privilégiée révèle ainsi toute son utilité dans la conception de l'œuvre car elle met en lumière le processus par lequel se forme l'œuvre en son unité. Il est donc erroné d'affirmer que toute objectivité a disparu. L'objectivisme de l'œuvre n'est certes plus présupposé par la présence d'un objet distinct du sujet, mais il demeure présent dans le processus d'*objectivation* du vécu. Wolfgang Iser souligne de son côté, au sujet de l'expérience esthétique de la littérature, un phénomène analogue : « L'aptitude à s'apercevoir soi-même dans un processus auquel on participe est un moment central de l'expérience esthétique. Le lecteur se trouve alors dans cette situation toute particulière où il voit ce dans quoi il est impliqué[578]». On pourrait également rapprocher cette mise à distance et le discernement d'un objet séparé du sujet de la perception de l'atmosphère décrite par Böhme. Voir « ce dans quoi » le sujet est impliqué témoigne d'une distinction entre le sujet et ce qui lui est extérieur. Ce processus suscite non seulement une perspective temporelle opérant dans une progression (on fusionne et on s'abstrait, on observe et on se représente), mais il suscite surtout l'idée d'une différence entre l'expérience et l'œuvre. Cette distinction émerge de la mise à distance du sujet par rapport à sa propre fusion avec le matériau de son expérience.

Plus encore, c'est parce que la notion d'œuvre comporte une dimension objectivable que le spectateur objective lui-même le vécu de l'expérience en une unité. Sur ce point, en considérant ses propres expériences, tout philosophe, d'abord spectateur, devrait être à même d'identifier que l'œuvre et l'expérience ne se superposent pas exactement dans la mémoire et que faire mention de l'œuvre en appelle à une forme objectivée de l'expérience subjective. Si l'œuvre se redéfinissait dans une complète subjectivité, elle se confondrait, à nouveau, avec l'expérience. Rebentisch, à l'instar d'autres penseurs qui évoquent un renouvellement de l'œuvre sans que celle-ci ne soit au cœur de leur préoccupation, effectue des réductions et des raccourcis qui n'aident pas à déterminer la nature de

[578] Wolfgang Iser, *op.cit.,* p.242.

cette œuvre. Sa position est légitimée par la tradition du discours philosophique qui tend à s'éloigner des traces d'une incarnation de l'expérience pour gagner en généralité. La philosophe choisit en conséquence de construire sa théorie sans y faire entrer d'expériences vécues. Pour nous, le problème posé par cette mise à distance du vécu esthétique singulier et par le rejet d'une incarnation de la pensée doit être dépassé en raison d'une impossibilité logique : comment parler d'installations si nous admettons que cette pratique ne peut être révélée comme œuvre qu'en en passant par l'expérience ? L'installation est également une épreuve pour le discours philosophique. Rebentisch choisit d'éviter que les œuvres qu'elle mobilise servent à soutenir son discours théorique, tandis que nous assumons, à l'inverse, que le discours théorique se construise de manière étroite autour d'œuvres particulières. Selon nous, évoquer une installation revient souvent à décrire une expérience esthétique. Par conséquent, nous voyons à quel point il est difficile de tenir un discours « général » sur cette pratique, car chaque exemple sur lequel s'appuyer révèle la subjectivité de l'expérience *vécue*. À moins de se limiter strictement à la description du dispositif, ce qui ne permet pas de saisir l'installation en tant qu'œuvre à part entière. S'efforcer de caractériser l'œuvre en se basant explicitement sur l'expérience vécue dessine une voie qui consiste à suivre les contours de la rencontre avec l'installation, depuis son expérience esthétique jusqu'à sa ressaisie en tant qu'œuvre.

Pour Rebentisch, « l'art de l'installation engage une révision ou une intégration de l'œuvre d'art basée sur le temps, spécifiquement contre l'idéal objectiviste d'une reconstruction mentale synchrone de l'œuvre[579] ». C'est précisément cette révision que nous essayons d'accomplir, mais nous devons à nouveau approfondir notre position. Tout d'abord nous croyons effectivement que l'œuvre n'émerge que par sa formation au sein et à travers l'expérience esthétique. Cependant, en distinguant l'unité de l'œuvre et l'expérience esthétique qui l'a formée, nous accentuons l'idée que l'œuvre subit un processus d'abstraction : elle est extraite de sa temporalité initiale, consolidée dans la durée de l'expérience, pour devenir une temporalité sans durée, que la mémoire pourra ensuite réactualiser en faisant intervenir le souvenir de l'expérience. Ainsi, subjectivité et objectivité cohabitent effectivement dans la formation de l'œuvre d'art, mais cet accord pose un défi au discours philosophique, puisque cela implique de fonder l'ontologie de l'œuvre (l'analyse de sa structure) sur l'esthétique de l'installation (l'expérience).

Cette conception est rendue possible uniquement parce que l'œuvre n'est pas assimilée à l'expérience. Malgré le fait que l'installation remette en question l'approche classique ou

[579] Texte original : « installation art engage a revision or integration of time-based arts work specifically against the objectivist ideal of a synchronous mental reconstruction of the work », Juliane Rebentisch, *op.cit.,* p.140.

traditionnelle de l'œuvre d'art, en confrontant l'appréhension, la compréhension et la conception de celle-ci, l'œuvre que nous avons refondé n'est pas pour autant exclue de cet héritage ou de nature totalement étrangère à d'autres œuvres d'art. Comme nous le disions, les œuvres coexistent dans les archives de la mémoire en tant qu'œuvres marquantes et non en tant que pratiques spécifiques. Rebentisch remarque également qu'un retournement s'opère avec l'installation puisque l'œuvre d'art est « basée sur le temps » alors que l'installation est une pratique spatiale. Le fait que l'œuvre soit basée sur le temps révèle ainsi une sorte d'« activation » de l'espace en tant qu'espace vécu sur une modalité esthétique. La « reconstruction mentale synchrone » vient aussi dialoguer avec ce que nous proposions de penser à partir de la musique ou de la littérature comme une composition ou une narration qui serait faite par chacun des spectateurs en fonction de cet espace.

Malgré des convergences fructueuses avec certaines analyses de Rebentisch, certains éléments nous séparent : celle-ci se montre plus sensible aux installations relevant de « l'intermédialité », c'est-à-dire à l'aspect discursif de l'installation plutôt qu'aux qualités sensibles et phénoménologiques de l'espace. De plus, son approche privilégie une conception théâtrale de cet espace, notamment à partir des théories de Fried, Stanley Cavell ou Gertrude Stein. Enfin, bien que nous partagions l'idée que l'installation renverse la tradition de l'autonomie esthétique de l'œuvre d'art, nous mettons en garde contre le relativisme d'une considération exclusivement subjective de ce renversement. Le fait que la reconstruction de l'œuvre ne soit pas synchrone, car elle dépend de chaque durée et donc de chaque expérience vécue représentée par le sujet lui-même, ne l'empêche pas pour autant d'être une œuvre. Rappelons ainsi que le mouvement consiste à passer de l'expérience individuelle à l'œuvre (de *mon* expérience à *l'*œuvre).

L'impossibilité d'une « reconstruction mentale synchrone de l'œuvre », qui n'est pas davantage explicitée dans son texte et que nous interrogeons librement, accentue également l'ambiguïté des intrications spatio-temporelles de l'installation et de l'œuvre qui en découle. D'un côté, l'impossibilité d'une reconstruction mentale synchrone fait ressortir la multiplicité des concrétisations[580] possibles d'une même installation et, d'un autre côté, elle introduit également la spécificité d'un art spatial dont l'œuvre se fonde pourtant sur le temps. Il serait intéressant à ce propos de rappeler la citation d'Etienne Souriau tirée du *Vocabulaire d'esthétique* que nous avons utilisée dans la première partie de notre thèse et dans laquelle, distinguant les arts du temps et ceux de l'espace, l'auteur précisait qu'il fallait noter la différence « entre les arts dont l'œuvre existe simultanément en toutes ses parties » et « ceux dont l'œuvre a une dimension de succession, ses éléments n'existant pas tous en acte simultanément »,

[580] Nous reviendrons un peu plus loin sur la concrétisation dans le vocabulaire de Roman Ingarden.

concluant sur ce point que « la succession a donc son unité à travers le temps[581] ». Ce qui était éclairant dans son propos, c'est que Souriau ne définit pas la pratique d'un art qui serait ainsi plus spatial que temporel. Il pose cette distinction à partir du mode d'existence esthétique de l'œuvre et en proposant une dualité elle-même fondée sur le temps. La simultanéité indique que tout coexiste en même temps dans l'œuvre, tandis que la succession signale une modalité d'appréhension et d'existence de celle-ci qui ne peut avoir lieu que dans un enchaînement temporel : l'un après l'autre. L'unité d'une œuvre basée sur la succession ne pourrait ainsi jamais avoir lieu en dehors d'une durée : celle d'un temps qualitatif traversé (soit par l'écoute, soit par la lecture par exemple). Il est alors justifié de classer les œuvres de la simultanéité comme produits des arts de l'espace (peinture, sculpture, architecture) et les œuvres basées sur la succession comme produits des arts du temps (musique, littérature, cinéma, théâtre). Sans aller jusqu'à affirmer que les œuvres de la sculpture ou de l'architecture sont intrinsèquement des œuvres temporelles, il convient d'admettre (comme nous l'avons mentionné dans la première partie) que les expériences de telles œuvres soulèvent déjà la question de la temporalité à travers la succession des points de vue. Il en va de même avec l'installation sur ce point. Cela dit, un problème important peut être identifié, c'est que la sculpture, comme l'architecture, sont pensés comme des objets, ils ont une structure close, tandis que l'installation dépend d'une ouverture relationnelle à l'espace et au spectateur. Dans ces circonstances, la redéfinition que nous tentons d'effectuer nécessite à juste titre de considérer que l'œuvre, s'appuyant sur du vécu, se rapproche davantage d'une œuvre temporelle comme la musique ou la littérature, et à condition de faire du spectateur le créateur de la temporalité de l'œuvre. L'artiste crée une œuvre spatiale, le spectateur, par le biais de son expérience, révèle une œuvre temporelle. En effet, c'est par le spectateur et son expérience que s'opère le changement de nature de l'œuvre : si elle apparaît dans la simultanéité d'un espace non linéaire, c'est la linéarité de l'expérience de l'espace qui modifie l'œuvre et la constitue en tant qu'enchaînement temporel de phases vécues et faites de divers éléments.

Pour illustrer cette ambiguïté caractéristique de l'installation, nous pourrions nous appuyer sur une proposition de l'artiste Jiri David intituleé *Apotheosis* et présentée en 2015 pour le Pavillon Tchécoslovaque de la Biennale de Venise. En entrant dans le pavillon, le spectateur peut être surpris par le vide significatif qui règne dans la pièce car, en tout est pour tout, seul un monolithe blanc à l'allure de cimaise s'érige au centre de l'espace du pavillon (Figure 65). C'est plutôt par curiosité que par attrait que le spectateur pénètre à l'intérieur du lieu jusqu'à observer de plus près si cette cimaise

[581] Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, entrée « Temps », PUF, Paris, 1990, nous renvoyons si besoin à la première occurrence de cette citation qui se trouve dans l'introduction du Chapitre II, 1, A)

contient quelque chose qui pourrait être assimilable à une œuvre à regarder. Ce n'est donc qu'en dépassant latéralement la cimaise que le spectateur découvre un face à face inattendu. Si le mur qui se dresse face au spectateur depuis l'extérieur est blanc, l'autre face de ce mur n'est autre qu'un miroir de plusieurs mètres de haut (aux dimensions du mur). Là n'est pas encore le plus surprenant puisque, face à ce miroir, s'érige en double une monumentale peinture aux dimensions exactes de celui-ci (Figure 66). Pour le moins inattendu, la peinture monumentale, qui propose une réinterprétation en noir et blanc de *L'Apothéose des Slaves* de Mucha, se trouve ainsi exposée dans un espace très restreint puisque quelques centimètres seulement distancient les deux murs. On l'aura compris rapidement, après l'étonnement naît la frustration car il est tout simplement impossible de reculer, malgré la vacuité du pavillon, pour observer et contempler cette toile comme il se devrait. Limités par notre propre taille, l'observation du tableau et face à lui ne peut se faire qu'en une ligne horizontale largement insuffisante pour nous donner accès à la totalité. Pour voir le tableau un peu mieux, nous n'avons qu'une solution : l'observer depuis le miroir qui lui fait face. Le miroir nous permet ainsi de voir ce qui est représenté en haut de la toile mais dans une appréciation à nouveau frustrée dans la mesure où ce n'est pas la toile mais son reflet que nous observons dans cette situation. Au-delà du fait que cette installation interroge le plaisir pictural et la juste distance permettant la satisfaction de la contemplation, il nous semble qu'elle permet également de *symboliser* plus largement ce qui découle de l'installation : une incapacité à accéder à la simultanéité en ayant suffisamment de distance. Cette distance, permettant de jouer sur les points de vue (de la totalité vers le détail et vice versa), est impossible avec l'installation puisque le détail n'est pas un rapprochement de l'œil mais une perception entièrement expérimentée par le corps. C'est nous qui nous déplaçons de détails en détails et non simplement l'œil qui se porte à un endroit ou à un autre. Ce rapport à la totalité, nous l'avions également évoqué en introduisant la notion d'ubiquité à partir de la distinction du modèle du plat et du spatial chez Morris[582].La possibilité de cartographier un lieu implique de pouvoir mentalement avoir en tête ses délimitations et sa propre situation dans l'espace. La plupart du temps, comme nous le faisions remarquer, cela est physiquement impossible ou inutile, puisque l'installation n'aura pas été pensée en termes de plan mais de corps (le modèle spatial d'orientation qui se déplace « ici et maintenant »).

De manière générale, l'installation est un art qui se conçoit dans la simultanéité et la non-linéarité puisque chaque spectateur décide de son orientation (sauf cas spécifiques), de sa durée de

[582] La distinction entre l'hicceité et l'ubiquité, effectuée à partir des modèles du plat et du spatial chez Morris, a été proposée dans la Première partie, III,1,C).

déplacement, des endroits ou des objets sur lesquels porter ou non son attention et son regard. La possibilité d'accéder et de concevoir cette simultanéité ne peut en revanche s'effectuer *que* dans la succession liée au déplacement. Néanmoins, contrairement à une œuvre qui se déploierait dans une succession temporelle lui conférant du sens, c'est bien la simultanéité qui caractérise l'installation, même s'il s'agit d'une installation vidéo. À partir du moment où une vidéo fait partie d'une installation, l'artiste est censé accepter qu'elle ne sera peut-être jamais regardée dans son intégralité et que cela ne devrait pas être un problème pour apprécier l'œuvre. Si la durée de la vidéo revêt une réelle importance, alors il serait nécessaire de recréer les conditions d'une salle de projection, où l'attention ne dépendrait plus d'une présence mobile dans l'espace, mais serait focalisée sur l'écran. Le fait que l'installation induise une tension entre la simultanéité et la succession suggère également qu'il s'agit d'une tension entre l'objectivisme et le subjectivisme de l'œuvre. En envisageant cette tension comme une opposition nous pourrions isoler les deux conceptions de cette manière :

-1) Soit on suit ce qu'est l'installation du point de vue de sa *simultanéité* et il faut alors la considérer comme un dispositif spatial désincarné (pas de corps qui limite l'ubiquité à une position « ici et maintenant ») dans lequel on met en évidence la coexistence d'éléments. Dans ces circonstances, il faut suivre le modèle de la photographie pour évoquer l'installation, car en passer par l'acte descriptif nécessite le déploiement temporel de la narration. Toutefois, il faut aussi accepter que la photographie ne demeure toujours qu'une vue partielle de l'installation.

-2) Soit on considère que l'œuvre n'est pas une photographie ni un dispositif désincarné mais bien la synthèse d'une expérience vécue à travers le déplacement du corps et la multiplicité des perceptions. Dans cette deuxième conception, l'œuvre ne résulte pas de la simultanéité d'une disposition spatiale mais d'une *succession* liée à l'expérience de l'espace. Néanmoins, étant donné que nous ne pensons pas que l'objectivisme et le subjectivisme doivent être opposés et renvoyés simplement dos à dos, il faut important de reconnaître que la simultanéité et la succession font toutes deux partie de l'expérience et peuvent même être conscientisés par le spectateur lui-même, comme dans le cas de *Ravel Ravel Unravel* d'Anri Sala, par exemple.

Illustrations :



Figure 65 : Jiri David, *Apotheosis*, Biennale de Venise 2015, vue de l'installation, ©Giulio Speranza



Figure 66 : Jiri David, *Apotheosis*, Biennale de Venise 2015, vue de l'installation, ©Miro Nicz

2) Une approche structurelle de l'œuvre (Roman Ingarden)

Compte tenu de la dimension exploratoire de ce travail de recherche, il est cohérent de ne confronter notre hypothèse en la mettant à l'épreuve de la théorie philosophique, qu'après avoir tenté de lui donner une consistance dans une perspective plus heuristique que dogmatique. Cela justifie d'avoir débuté cette recherche de l'œuvre par celle de son unité, que nous avons trouvé dans la qualité esthétique de l'expérience, à travers le processus et les caractéristiques que ce type d'expérience a en propre (attitude spécifique, attention, concentration). Pour permettre cette unité de l'œuvre à travers l'expérience, nous avons posé l'unité première du sujet et de sa conscience, tantôt confondue dans l'immersion des qualités sensibles de l'espace, tantôt porteuse de sens et de délimitations. L'œuvre apparaît ainsi pour nous au terme d'une synthèse objectivante de l'expérience esthétique. À la fois spontanée et volontaire, aussi sensible qu'intellectuelle, cette synthèse est venu concilier l'espace artistique objectif (l'installation) et son vécu subjectif (l'expérience). L'objectivation par le biais de la synthèse permet à l'œuvre de s'inscrire dans la mémoire de manière comparable à d'autres œuvres, cependant, sa particularité réside dans le fait que son ancrage est principalement subjectif. La synthèse est moins orientée vers la représentation d'un objet que vers la représentation de l'expérience vécue elle-même, à la fois sensible et réflexive. Cela implique que, plus que pour d'autres formes artistiques, le souvenir d'une œuvre repose, en ce qui concerne l'installation, en grande partie sur l'expérience vécue, à laquelle elle est intrinsèquement liée.

Nous proposons désormais d'observer jusqu'où notre hypothèse peut être enrichie et éclairée, à la fois par ses échos théoriques et ses spécificités, à travers l'ontologie de l'œuvre d'art développée par Roman Ingarden[583]. Nous visons à ce que ces rapprochements ne semblent pas imposés ou artificiels, mais plutôt sensibles à une perspective méthodologique à la fois synchronique et diachronique. Si la pensée émerger au contact des œuvres et des expériences, nous n'avons cependant pas l'intention de rompre avec l'héritage d'une discipline commune, dans laquelle nous observons plutôt de multiples évolutions que des ruptures conduisant à des positions solipsistes. Notre intérêt pour Ingarden est justifié par la particularité d'une ontologie structurelle attachée en premier lieu à

[583] Outre la recherche de la structure ontologique qui est menée par Ingarden, mais aussi autrement par Currie et Levinson, nous aurions pu conférer à Goodman, nous l'avons dit, la pertinence d'une recherche ontologique orientée par la fonctionnalité d'un objet en tant qu'œuvre d'art (*Quand y-a-t-il art ?)* ou encore à David Davies l'apport d'une conception performative de l'œuvre (*Art as performance*), rendant compte des processus dynamiques qui sous-tendent son essence comme évènement et s'opposant à l'approche contextualiste historique de Danto, institutionnelle de Dickie ou encore fonctionnelle de Goodman.

définir la structure de l'œuvre d'art d'après les spécificités de certains arts et en tenant compte à la fois des productions de ces arts et des expériences esthétiques qu'ils procurent.

A) L'héritage de Roman Ingarden

La lecture d'Ingarden a été extrêmement précieuse dans l'élaboration de cette recherche. En effet, si la quête d'une (re)définition de l'œuvre d'art mène inévitablement à l'ontologie, nous avons pu exprimer les confusions au sujet des orientations multiples concernant l'analyse de cette notion. La particularité d'Ingarden se situe ainsi dans une branche spécifique qui s'éloigne de la philosophie analytique nourrie par Pouivet, Weitz, Dickie, Goodman etc., pour se concentrer plus précisément sur les enjeux structurels de l'œuvre d'art. Autrement dit, Ingarden interroge d'abord et avant tout ce qui constitue l'œuvre de différentes pratiques (littérature, musique, peinture, architecture). Cela ne signifie pas qu'il ignore les problématiques axiologiques qui régissent la valeur artistique de l'œuvre. Sur ce point, nous pouvons renvoyer à l'ouvrage récemment traduit par Patricia Limido consacré à cette question[584]. Ingarden à ce propos défend, à de nombreuses reprises, motivé par le souci d'une position objectiviste plus que d'un subjectivisme relativiste, la possibilité qu'il existerait des qualités esthétiques plus valables que d'autres et desquelles découlerait l'évaluation axiologique. Néanmoins, la particularité de sa philosophie sur laquelle nous allons nous pencher plus en détails concerne au premier chef la formation structurelle de l'œuvre d'art à travers différentes couches ontiques. Comme nous allons le voir, ce dépouillement par couches permet de penser plus nettement l'interrelation de l'objectif et du subjectif dans la formation et le mode d'existence de l'œuvre d'art.

Dès le début de sa conférence prononcée en 1968 au sujet de l'esthétique philosophique, Ingarden pose les fondements éclairés d'une recherche basée sur « le mode d'être » et « la structure des œuvres d'art », affirmant que si la phénoménologie lui semble être une méthode philosophique adéquate pour une recherche ontologique de la structure de l'œuvre, il invite cependant « chaque chercheur [à] décider lui-même quelle méthode lui convient et par quelles questions il veut commencer[585]. » Comme le décrit Patricia Limido :

---

[584] Roman Ingarden, *Ce que nous ne savons pas des valeurs, op.cit.*
[585] Roman Ingarden, « De l'esthétique philosophique 1968 », *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art (choix de textes 1937-1969)*, traduit par Patricia Limido, VRIN, 2011, p.29.

> Il distingue et analyse deux types d'attitude possibles vis-à-vis d'une œuvre d'art : l'attitude pré-esthétique et l'attitude réflexive ou philosophique. L'attitude pré-esthétique, qui est celle de l'ontologie (…) a pour objectif la connaissance de l'œuvre dans sa structuration formelle ; elle suppose de la saisir dans son « squelette » en deçà de ses concrétisations effectives. Cette démarche spécifique, Ingarden la nomme *reconstruction* de l'œuvre d'art par opposition à la concrétisation. (…) À l'autre extrémité, l'attitude réflexive serait celle du philosophe qui cherche une compréhension complète de l'œuvre d'art et des différents processus de connaissance déployés à son égard. Autrement dit, l'attitude du phénoménologue qui se retourne sur les actes et les vécus esthétiques, corrélativement aussi sur leurs objets, visant par là une clarification ultime de cette relation particulière[586].

En premier lieu, soulignons la distinction sensée quant aux manières possibles (attitudes) de se rapporter à l'œuvre d'art. Les deux pôles de l'attitude pré-esthétique et de l'attitude réflexive reflètent les types de discours rencontrés dans la discipline : d'un côté les questions ontologiques entreprises sous le prisme objectiviste d'une recherche de structure et, de l'autre, la spécificité de l'expérience esthétique éclairée par le prisme subjectiviste du vécu et de ses qualités. Comme nous l'avons vu, notamment dans l'organisation de l'ouvrage de Gérard Genette, ces deux positions, bien qu'elles puissent être complémentaires, ne sont jamais entremêlées. Il semble nécessaire d'abord d'avoir une compréhension claire du type d'objet en question afin de mieux appréhender les contours de la relation esthétique que nous entretenons avec celui-ci.

Dans le stade pré-esthétique, la référence aux œuvres se caractérise par une approche quasiment scientifique : il s'agit de déployer toutes les significations possibles et de spéculer sur les expériences esthétiques sans pour autant s'engager pleinement dans la concrétisation. Cette approche soulève de nouveau la question de la validité objective du discours : si le penseur est touché par la beauté de la musique qu'il écoute, du tableau qu'il contemple ou du livre qu'il lit, il se trouve alors dans l'incapacité de les décrire de manière « correcte »[587]. Du moins, ce que le penseur exprimera sera inévitablement teinté sa concrétisation à lui, plutôt que de refléter uniquement les potentialités inhérentes à la structure de l'œuvre considérée *en amont* de son expérience esthétique. En effet, pour Ingarden, l'œuvre d'art est avant tout un objet intentionnel. Ce faisant, l'œuvre n'est pas tout à fait la chose réelle, perçue dans sa matérialité physique, mais un type d'objet perçu par la conscience qui révèle ses qualités esthétiques en étant concrétisé à travers l'expérience esthétique. Plus précisément, souligne Patricia Limido :

---

[586] Patricia Limido, « L'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden, entre phénoménologie et ontologie de l'art », présentation de l'ouvrage, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, op.cit.,* p.21.

[587] Nous avançons volontairement un terme axiologiquement ambigu car il reflète également le prérequis d'une certaine distance entre le philosophe et son affect, du point de vue de l'expérience esthétique.

> L'attitude esthétique forme la démarche intentionnelle spécifique qui rend possible la concrétisation de l'œuvre d'art et son accès au statut d'objet esthétique, elle n'est pas, toutefois, la seule attitude possible que l'on puisse adopter vis-à-vis d'une œuvre[588].

L'œuvre d'art apparaît pour Ingarden de manière concomitante à l'acte de concrétisation (sur lequel nous allons revenir) et à partir d'une attitude spécifiquement esthétique. Néanmoins, cette attitude n'est pas la seule que l'on puisse adopter puisqu'il est également possible, nous l'avons vu, d'adopter des attitudes pré-esthétiques et réflexives. Autrement dit, il est possible d'observer une œuvre d'art en s'abstenant de la concrétiser esthétiquement afin d'en révéler les lieux d'indéterminations.

Ingarden rejette l'idée selon laquelle l'œuvre d'art peut être réduite à un objet réel doté de qualités intrinsèques qui lui confèreraient un statut particulier. Pour autant, elle n'est pas non plus réductible à un pur produit de la conscience : l'objet physique et matériel demeure fondamental mais il n'est pas seul suffisant. Il est nécessaire qu'une certaine perception lui confère sa valeur d'œuvre d'art et le révèle en tant que tel. Ainsi, l'œuvre d'art ne se réfère pas par exemple à un livre physique ou à une partition puisqu'il est possible d'en avoir de différentes factures selon les éditeurs. En revanche, en ce qui concerne l'architecture l'œuvre est inséparable du bâtiment réel, lequel dépasse le simple rôle de support[589]. Toutefois, elle n'est pas non plus entièrement réductible à ce dernier, car le bâtiment peut être restauré ou reconstruit sans que l'œuvre n'en soit entachée.

Pour résumer le plus synthétiquement possible la définition « générale » de l'œuvre d'art chez Ingarden, il est essentiel de noter qu'elle est toujours déterminée et spécifiée en fonction de chaque art analysé. En conséquence, la structure de l'œuvre littéraire ne peut être directement appliquée à celle de l'œuvre musicale, ni même transposée de manière similaire à celle de l'œuvre architecturale, picturale, et ainsi de suite. Malgré la spécificité d'œuvres structurellement distinctes, la rigueur ontologique d'Ingarden le pousse à chercher néanmoins une structure de l'œuvre d'un art particulier qui puisse subsumer l'ensemble des productions comprises dans cet art[590]. En outre, le principe qu'il

---

[588] Patricia Limido, « L'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden », *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, op.cit.,* p.20.

[589] Ingarden écrit ainsi : « Qu'une chose matérielle constitue et puisse constituer le fondement ontique d'une œuvre d'art architecturale conduit finalement au fait que cette œuvre n'est pas une formation schématique au sens de l'œuvre littéraire ou de l'image picturale. » Roman Ingarden, *L'œuvre architecturale [1945],* traduit par Patricia Limido, VRIN, 2013, p.107.

[590] Cette généralité a été notamment critiquée par Esteban Buch qui fait remarquer, au sujet de la structure de l'œuvre musicale identifiée par Ingarden que celle-ci ne peut en réalité s'appliquer qu'à un type de musique qui est la musique classique. Voir les premières pages de l'article d'Esteban Buch, « Relire Ingarden : L'ontologie des œuvres musicales,

dégage d'une structure « polystratique » lui permet d'adapter sa conception de l'œuvre aux particularités de la pratique.

Ingarden propose une distinction dans la conception ontologique de l'œuvre d'art, où sa structure est envisagée comme une stratification de différentes couches. Pour les arts visuels tels que la peinture ou l'architecture, on retrouve généralement trois niveaux : la chose physique, l'œuvre d'art et l'objet esthétique. Le statut ontologique de l'œuvre d'art revêt une certaine complexité chez Ingarden dans la mesure où l'œuvre concerne un objet matériel (qu'il s'agisse d'une sculpture, d'un édifice, d'une peinture) qui, pour être perçu en tant qu'œuvre, se fonde sur la double intentionnalité de l'artiste qui a donné à l'œuvre une configuration et du spectateur qui révèle, à partir d'une attitude esthétique, l'œuvre d'art et qui en fait, par le biais de son expérience esthétique concrétisante, un objet esthétique. L'œuvre d'art s'établit ainsi *entre* l'objet physique qui est son support et l'objet esthétique qui est sa concrétisation par le sujet, et pour lui-même. C'est dans cette perspective qu'Ingarden fait du spectateur, plus qu'un simple récepteur, une sorte de cocréateur : « parce qu'il est momentanément disposé à la réception et à la recréation de l'œuvre elle-même, il n'est pas seulement actif mais aussi créateur, du moins en un certain sens[591] », écrit-il. L'approche d'Ingarden est stimulante car elle envisage, à travers ces couches successives, de traiter à la fois du plan ontologique (la structure œuvre) et du plan esthétique (l'œuvre d'art par la concrétisation du vécu esthétique), les rendant ainsi inextricables tout en restant distincts.

Cette conception phénoménologique d'une ontologie structurelle de l'œuvre d'art est critiquée par Roger Pouivet à plusieurs reprises, lequel lui reproche une sorte de pétition de principe qu'il qualifie de « cercle esthétique[592] ». Pouivet remarque ainsi que, d'après la théorie d'Ingarden, l'œuvre d'art devient un objet esthétique en vertu d'une expérience spécifiquement esthétique et qu'en parallèle, l'objet est lui-même spécifiquement esthétique en vertu de la valeur de cette expérience. Ce faisant, ce que souligne Pouivet est bien le problème de l'œuf ou la poule en ce qui concerne l'œuvre d'art. Nous pouvons effectivement douter d'une réussite logique puisqu'ainsi que le dit autrement Dufrenne, pour lequel l'objet esthétique se fonde, comme pour Ingarden, sur l'expérience esthétique

---

entre fictions et montagnes », *Intersections, Canadian Journal of Music*, vol.32, numéro 1-2, 2012, en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/1018579ar. Par ailleurs, cette critique nous incite à adopter une certaine souplesse dans l'application des théories d'Ingarden eu égard à l'hybridation des médiums dans les pratiques contemporaines de l'art.

[591] Roman Ingarden, « De l'esthétique phénoménologique. Essai de définition » (1969), *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, op.cit.,* p. 48.

[592] Voir le commentaire de Pouivet sur un texte d'Ingarden dans *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? op.cit.,* p.74-95.

du sujet, « l'objet existe à la fois *par* le sujet et *devant* le sujet[593] ». Il y aurait ainsi un certain flou conceptuel dans la mesure où l'objet esthétique est constitué par le sujet tout en lui demeurant extérieur : il n'est pas question d'apprécier la création de son esprit mais bien une œuvre d'art. Néanmoins, n'y-aurait-il pas chez Pouivet une réduction fallacieuse de la position esthétique d'Ingarden et de Dufrenne[594] ? Si nous suivons la pensée de Pouivet, le problème de fond qui semble se dégager est que l'objet esthétique serait un type d'entité bien distinct de l'objet physique étant donné qu'il s'agit d'un objet intentionnel. Autrement dit, c'est le type d'expérience (la particularité du regard porté sur l'objet) qui permettrait de faire naître l'œuvre d'art à l'endroit d'un objet qui sinon et sur une modalité non esthétique serait condamné à ne rester qu'un simple support physique.

Premièrement, ne pourrions-nous pas déplacer le propos de Pouivet en considérant qu'il ne s'agit pas là d'un cercle vicieux d'ordre logique qui amène un flou quant à l'origine de l'objet esthétique mais plutôt d'un mouvement qui pourrait être entrepris à la manière de la prétention à l'universalité du jugement de goût kantien. Pour Kant, il ne s'agit nullement de considérer que le jugement de goût *est* universel (du moins, pas dans le deuxième moment de l'analytique du beau) mais qu'il prétend à l'universalité dans la mesure où le sujet éprouvant une satisfaction désintéressée tend non seulement à vouloir la partager mais cela d'autant plus qu'il lui parait que l'objet de son expérience devrait avoir des qualités susceptibles de faire vivre la même expérience chez d'autres. Ce qui est fondamental dans ce deuxième moment de l'analytique est concentré dans l'idée d'un « comme si », apparaissant presque comme un jeu involontaire et inconscient accompli par le sujet lui-même. Le sujet sait qu'il s'agit là d'un jugement de goût subjectif mais, par le fait d'une absence d'intérêt à l'existence de l'objet en tant qu'objet, il fait comme si cette satisfaction éprouvée était liée à des qualités réelles de l'objet et donc perceptibles par tous. Dans cette optique, nous pourrions appliquer ce même trouble à l'échelle du problème identifié par Pouivet, c'est-à-dire que c'est en vertu d'une certaine disposition du sujet que se révèle l'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique (nous allons revenir sur cette distinction), mais cela ne signifie pas que l'objet esthétique soit vécu pour le sujet de façon consciente et explicite comme étant une visée intentionnelle de sa part : l'œuvre d'art lui demeure extérieure.

---

[593] Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie (1), op.cit.,* p.57.

[594] Pouivet rapproche de lui-même les positions d'Ingarden et de Dufrenne. On se permettra également de faire intervenir Dufrenne pour approfondir ou élargir certaines conceptions voisines d'Ingarden au sujet de l'expérience esthétique et de l'objet esthétique. Leurs conceptions de l'œuvre d'art ne sont cependant pas tout à fait les mêmes ; Dufrenne accorde plus d'importance à l'objet esthétique en tant qu'œuvre esthétiquement perçue qu'à l'œuvre d'art en tant qu'objet réel. Voir notamment au sujet des distinctions et précisions de la position de Dufrenne : André Stanguennec, « L'esthétique de Mikel Dufrenne. De la phénoménologie à l'ontologie », *Mikel Dufrenne et l'Esthétique : entre phénoménologie et philosophie de la nature*, sous la dir. De Adnen Jdey et Jean-Baptiste Dussert, PUR, Rennes, 2016, p.39-54.

Deuxièmement, il nous paraît important de distinguer l'expérience esthétique de l'attitude esthétique. Si nous suivons le cheminement temporel de l'apparition de l'objet esthétique chez Ingarden, il serait plus légitime de considérer que c'est en vertu d'une certaine attitude esthétique que peut avoir lieu l'expérience esthétique de la concrétisation. C'est par cette expérience que l'œuvre d'art devient un objet esthétique, mais cela ne signifie pas que toute attitude esthétique donne nécessairement lieu à une concrétisation et donc à une expérience esthétique, créant alors l'objet esthétique comme visée intentionnelle de l'œuvre d'art. En revanche, il est indubitable qu'en l'absence de l'attitude esthétique, l'objet esthétique, comme cocréation de l'œuvre d'art de la part du spectateur, est absent. Cette idée est également partagée par Mikel Dufrenne quand il affirme que pour un regard indifférent, « l'œuvre d'art n'existe pas encore comme objet esthétique[595] ».

Comme nous l'avons vu, Ingarden évoque les attitudes pré-esthétiques et réflexives comme des modalités de relation à l'œuvre d'art pré-concrétisée. En d'autres termes, et cela nous permet de présenter notre troisième suggestion de nuance à l'égard du « cercle esthétique », il faut également distinguer l'œuvre d'art de l'objet esthétique. L'objet esthétique peut être compris selon nous comme une objectivation de l'expérience esthétique, et bien que cela puisse sembler réducteur, notamment au vu des réflexions de Dufrenne à son sujet. L'objet esthétique ne peut être atteint que par la concrétisation de l'expérience esthétique mais l'œuvre d'art peut être analysée, observée sans pour autant devenir pour la conscience un objet esthétique, c'est notamment le rôle du philosophe dégagé par Ingarden, animé par une recherche ontologique ou réflexive sur l'œuvre d'art. Ainsi, il faut mettre en évidence le fait que l'œuvre d'art se détache de l'objet esthétique. Niant en grande partie les notions d'attitude, d'expérience esthétique et d'objet intentionnel, Pouivet ne se montre pas sensible à l'articulation subtile que propose en réalité Ingarden entre l'objet physique, l'œuvre d'art et l'objet esthétique. L'œuvre d'art n'est certes pas acquise et déterminée entièrement ou exclusivement par des qualités réelles de l'objet physique mais elle est la dimension de rencontre entre l'intention de l'artiste et la concrétisation du spectateur. Son identité est doublement déterminée par ces deux pôles, de sorte qu'Ingarden laisse une place importante à la reconnaissance de qualités réelles et à la réussite d'une expérience esthétique (donnant lieu à l'objet esthétique) selon sa plus grande adéquation avec l'intention de l'artiste[596]. Comme l'écrit Hans Robert Jauss, dans cette même perspective d'une ontologie phénoménologique :

---

[595] Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie (1), op.cit*., p.56.

[596] Comme le souligne André Stanguennec, c'est notamment sur ce point que Dufrenne critiquera la philosophie d'Ingarden. Il estimera notamment qu'Ingarden considère l'objet esthétique non comme un objet purement intentionnel

> Je présuppose – suivant en cela Wolfgang Iser – une conception de l'œuvre qui englobe à la fois le *texte* comme structure donnée (l'*artefact* comme signe) et sa *réception* ou perception par le lecteur ou le spectateur (l'objet esthétique comme corrélatif du sujet ou des sujets le percevant). La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être *concrétisée*, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent, pour accéder à la qualité d'œuvre[597].

Jauss distingue ainsi également, en ce qui concerne la littérature, le texte et sa réception, de sorte que l'œuvre en tant que telle n'advient qu'en étant effectivement perçue ou reçue par le spectateur ou le lecteur. L'objet esthétique, de même que pour Ingarden[598], se présente comme l'objet unifié de l'expérience esthétique établi à partir de l'œuvre, laquelle cependant n'est perçue dans sa qualité d'œuvre qu'en étant actualisée par la concrétisation. L'œuvre est donc par principe dépendante de ses concrétisations qui lui permettent de passer d'un état virtuel à un état actuel. L'idée d'une « structure virtuelle » soulignée par Jauss est d'autant plus intéressante qu'elle est également pensée par Ingarden quand il s'interroge sur les limites de l'objet réel en tant que fondement de la concrétisation :

> Mais la question qui se pose est, premièrement, de savoir si, quand nous partons d'un objet réel, nous *restons* à l'intérieur de ses limites tandis que la perception esthétique s'opère en nous, et deuxièmement, s'il est toujours indispensable de partir d'un objet réel *en chaque cas* de perception esthétique.
>
> La possibilité que des objectités [*Gegenständlichkeiten*] purement fictionnelles, imaginées par nous mais en aucune façon perçues, soient les objets de la perception esthétique indique qu'il faudrait répondre à la seconde question par la négative[599].

L'imagination pourrait probablement être considérée comme l'élément central qui relie l'œuvre d'art, fondée sur l'objet physique, et l'objet esthétique, en tant que concrétisation de l'œuvre d'art. Ingarden reconnaît pleinement l'importance et le rôle de l'objet physique dans la composition de l'œuvre d'art, puisqu'il en constitue en grande partie le fondement. Néanmoins, il met en évidence que le propre de la perception esthétique réside dans sa capacité à interagir avec les lacunes inhérentes

---

mais comme un objet transcendant l'objet réel en tant qu'œuvre d'art, mettant ainsi en évidence l'attachement d'Ingarden pour la matérialité de l'objet réel et de ses qualités esthétiques. Voir André Stanguennec, « L'esthétique de Mikel Dufrenne. De la phénoménologie à l'ontologie », *Mikel Dufrenne et l'Esthétique : entre phénoménologie et philosophie de la nature, op.cit.,* p.39-54

[597] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception [1978]*, traduit par Claude Maillard, Tel Gallimard, 2019, p.232-233.

[598] Nous nous permettons de rapprocher ces auteurs dans la mesure où Jauss s'appuie explicitement sur Iser et que ce dernier invoque Ingarden dans son analyse de l'œuvre littéraire. Voir notamment au Chapitre 1 « Le répertoire du texte » de la Deuxième partie « Modèle historico-fonctionnel des textes littéraires », dans l'ouvrage de Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, op.cit.*

[599] Roman Ingarden, « vécu esthétique et objet esthétique » (1937), *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, op.cit.,* p.65-66.

à l'objet. Comme il le mentionne au sujet de la *Vénus* de Milo[600], l'appréciation esthétique se fonde sur une perception qui ne se fixe pas sur la *Vénus* en tant que femme privée d'un bras, mais plutôt en tant qu'œuvre pour laquelle le spectateur met de côté de ce détail. Ce faisant, toute œuvre comporte selon Ingarden des lieux d'indéterminations qui sont comblées par l'imagination du spectateur et que Wolfgang Iser qualifie de façon plus imagée de « blancs » ou de « lieux vides ». Comme l'explicite Ingarden au sujet de la *Vénus* :

> Dans une expérience esthétique, nous faisons l'impasse sur ces caractéristiques particulières de la pierre, et nous nous comportons comme si nous voyions la forme du nez colorée de façon uniforme, comme si la surface de la poitrine était lisse, avec des cavités *remplies* et un mamelon d'une forme régulière, sans ces défauts qui sont en fit ceux de la pierre. « En pensée » ou même dans une représentation perceptive particulière, nous *ajoutons* des détails à l'objet parce qu'ils jouent un rôle positif pour atteindre l'optimum de l'« impression » esthétique alors possible. Plus exactement, nous ajoutons des éléments donnant à l'objet de notre expérience esthétique une forme grâce à laquelle il se distingue pleinement par ses valeurs esthétiques, lesquelles, dans ces conditions, se donnent *in concreto*[601].

Ainsi, cet extrait met en lumière deux éléments significatifs. Tout d'abord il met en lumière le fait que la perception esthétique est sélective, se concentrant sur des détails signifiants du point de vue esthétique pour le spectateur. Ensuite, il met en évidence le rôle de l'imagination qui peut « remplir » les lacunes et ajouter des détails à la perception elle-même, dans le but d'unifier l'objet perçu et d'optimiser l'impression esthétique qu'il produit sur le spectateur. Pour achever la forme de l'objet esthétique comme perception de l'œuvre d'art, nous devons combler des manques. Cela explique également en quoi l'œuvre d'art est pour Ingarden intentionnelle. Il s'agit en effet pour le spectateur de participer à la complétude de l'œuvre qui s'effectue dans l'acte de concrétisation lui permettant de se représenter l'objet de son expérience.

Ingarden n'isole pas l'acte de représentation, comme nous l'avons fait de notre côté, puisque cet acte, ainsi que celui de la synthèse, sont compris, dans son approche, dans l'acte de la concrétisation. Néanmoins, nous pouvons souligner la complémentarité de l'acte de représentation, examinée plus précisément de notre côté, et du schématisme identifié par Ingarden. En effet, si toute expérience sensible nécessite d'être temporisée par un acte de représentation, permettant de circonscrire et d'assimiler les différentes qualités du vécu, il est éclairant de considérer que le

---

[600] Voir le texte d'Ingarden, « L'expérience esthétique et l'objet esthétique », publié dans le livre de Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art, op.cit.*, p.69-73.
[601] *Ibid.,* p.70.

schématisme s'effectuant dans la concrétisation, permet au sujet de s'approprier son expérience dans son unicité. Le schématisme permet l'homogénéisation spontanée et garantit l'unicité de l'objet esthétique pour le spectateur. La concrétisation permet ainsi de révéler l'œuvre et de la constituer en objet esthétique : la complétude de l'objet et son unité, proviennent des déterminations, des remplissages. Nous pourrions avancer que l'objet esthétique émerge d'une activation subjective de l'œuvre qui la révèle simultanément en tant qu'œuvre. La distinction réside dans le fait que l'objet esthétique est propre à chaque concrétisation découlant d'une même œuvre. Cette distinction entre l'objet esthétique et l'œuvre d'art revêt une importance particulière car elle témoigne du fait que l'œuvre demeure au fondement de chaque concrétisation (l'expérience esthétique), devenant par la suite un objet esthétique que l'on pourrait concevoir comme une œuvre non pas intrinsèque, mais pour la conscience : l'œuvre, issue d'un objet réel, reste extérieure au sujet mais se révèle dans l'intentionnalité de l'attitude esthétique. À travers l'expérience esthétique, qui à la fois unifie et singularise, l'œuvre se recrée dans la conscience et pour elle en tant qu'objet esthétique.

L'attention accordée par Ingarden à la distinction entre le support physique, l'œuvre d'art et l'objet esthétique, atteste d'une acuité phénoménologique de l'expérience esthétique qui passe de l'objet (support physique) au sujet (expérience de l'œuvre) avant d'être objectivé à nouveau (objet esthétique crée à partir de la concrétisation de l'œuvre d'art). Dans le cadre de l'ontologie structurelle, l'originalité d'Ingarden réside certainement dans la prépondérance accordée à l'expérience esthétique dans la compréhension de l'œuvre d'art. Une fois de plus, nous constatons un apport méthodologique significatif dans la conciliation de la subjectivité et de l'objectivité. La place centrale de l'expérience esthétique et de la concrétisation est remarquable, d'autant plus que l'ontologie phénoménologique d'Ingarden vise une rigueur scientifique particulièrement objective, en cherchant à éclairer le squelette et la structure de l'œuvre d'art.

B) L'œuvre de l'installation en regard de l'œuvre architecturale

Concentrons-nous plus spécifiquement un moment sur l'œuvre architecturale car, en tant qu'art spatial, elle serait probablement la plus à même de nous fournir des outils pour penser l'œuvre de l'installation. Comme mentionné précédemment, l'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre architecturale réside dans son intrication avec le support physique sur lequel elle prend forme. Pour

Ingarden, le défi majeur est de parvenir à concilier le concept de l'œuvre d'art en tant qu'objet intentionnel avec la massivité bien réelle de l'édifice architectural. En outre, l'architecture est une forme d'art omniprésente dans notre vie quotidienne, mais notre interaction avec elle ne revêt pas nécessairement une dimension esthétique. En effet, les constructions sont souvent de nature utilitaire, telles que les habitations. Dufrenne remarque la même particularité et précise ainsi que l'expérience esthétique de l'architecture requiert une attitude spécifique qui implique qu'un spectateur « n'use pas du monument [602]».

L'œuvre architecturale est par conséquent inextricable de l'édifice réel, ce qui l'éloigne considérablement de la structure de l'œuvre littéraire ou musicale. La particularité de l'œuvre architecturale est qu'elle met également en évidence la flexibilité de l'identité de l'œuvre dans la mesure où celle-ci peut résister à un certain nombre d'interventions effectuées sur le bâtiment lui-même, liées à la restauration par exemple, sans pour autant garantir l'immuabilité de cette identité. Comme l'exprime Patricia Limido-Heulot, « ce lien étroit entre l'œuvre et son support physique n'est donc pas une identité, mais c'est néanmoins une relation indéchiffrable, en ce sens que le substrat matériel ne peut totalement disparaître sous peine de faire disparaître l'œuvre elle-même » avant d'ajouter, au sujet des remplacements possibles des parties d'un édifice qu'il y a « un seuil de remplacement au-delà duquel l'œuvre n'est plus la même – soit elle est anéantie, soit elle a perdu son identité[603]. » La complexité de l'architecture réside en premier lieu dans la difficulté à stabiliser l'œuvre. Nous l'avons dit, le fait que l'œuvre architecturale soit étroitement liée à l'édifice physique réel pose un problème fondamental quant à sa conception en tant qu'objet intentionnel. Autrement dit, qu'est-ce qui explique que l'on puisse avoir d'un côté l'expérience d'un édifice comme d'un objet réel et individuel, dépourvu de zones d'indétermination (ce qui le distingue de l'objet intentionnel), et que l'on puisse avoir, de l'autre, une expérience esthétique de ce même édifice, impliquant dès lors le même processus que pour les autres arts : la concrétisation et le remplissage des zones d'indétermination qui contribuent à former l'objet esthétique ? Ce problème est majeur car il met en péril « la possibilité d'une théorie unifiée de la structure de l'œuvre d'art, quel que soit le domaine d'appartenance artistique, par suite de l'expérience esthétique[604]. » Finalement, l'issue proposée par Ingarden repose sur un aspect que nous avons également identifié de notre côté : le basculement de l'espace en temps. En d'autres termes, ce n'est pas tant l'œuvre qui possède des zones

[602] Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2. La perception esthétique, op.cit., p.453.
[603] Patricia Limido, introduction à l'ouvrage de Roman Ingarden, *L'œuvre architecturale [1945]*, VRIN, Paris, 2013, p.18.
[604] *Ibid.,* p.19.

d'indéterminations à combler (comme dans la littérature), que la perception limitée à la corporéité et à la succession. L'objet esthétique relatif à l'œuvre architecturale se présente ainsi comme une synthèse de « l'ensemble des aspects qui ne s'offrent jamais que successivement à la perception » et qui révèle l'unité d'une œuvre qui, en tant qu'objet spatial appelant à la simultanéité, « n'est jamais donnée mais toujours à conquérir au terme d'un processus qui engage tout à la fois le corps et l'esprit[605] ».

Dans cette optique, Ingarden peut faire valoir la spécificité des concrétisations résultant de l'œuvre architecturale de manière inédite, car l'acuité de sa phénoménologie intègre une multitude d'éléments et d'évènements qui sont intrinsèquement liés à l'expérience de l'œuvre et à la concrétisation de l'objet esthétique. La considération d'une appréciation dynamique permet d'harmoniser les perspectives fragmentées en prenant également en compte les variations d'ambiance engendrées par la lumière et les ombres[606]. L'œuvre architecturale possède ainsi deux couches :

> 1.Les aspects visuels dans lesquels la forme spatiale de l'œuvre architecturale se montre de manière phénoménale, 2. La forme tridimensionnelle de cette œuvre (la cathédrale, le théâtre, etc.) qui accède à apparition dans les aspects. (…) il y a dans l'architecture une multiplicité d'aspects – en principe une infinité (à partir de tous les points de vue possibles depuis l'environnement de l'œuvre)[607]

Il convient de souligner qu'Ingarden détermine en premier point de sa définition le mode d'appréhension de l'objet architectural par le biais des aspects. En effet, dans l'expérience de l'architecture, nous sommes constamment confrontés à la nécessité d'unifier les perceptions qui évoluent dans les dimensions et la relativité de notre corporéité ainsi que de nos déplacements. En conséquence, cette caractéristique de l'expérience incite Ingarden à articuler la subjectivité de ces variations provenant de l'expérience esthétique avec l'objectivité d'une totalité préexistante, à savoir la forme, qui se révèle à travers la concrétisation des aspects visuels. D'une certaine manière, il pourrait sembler qu'Ingarden considère ici que la concrétisation par l'expérience esthétique *précède* la saisie de l'œuvre architecturale en tant que forme unifiée. Cette perspective négligerait toutefois la structure de l'œuvre pensée par l'artiste et demeurant stable. Ingarden rejette ainsi l'idée qu'il existerait différentes œuvres architecturales en fonction des différentes concrétisations. Une adéquation tacite est une nouvelle fois supposée entre les qualités des aspects visuels révélés dans

---

[605] *Ibid*., p.20.
[606] Voir à ce propos le chapitre 6 : « L'œuvre d'art architecturale et sa concrétisation esthétique », *L'œuvre architecturale, op.cit.,* p.109-118.
[607] *Ibid.,* p.55-56.

l'expérience perceptive mobile et les qualités réelles comportées par le bâtiment lui-même. Cette prééminence d'une œuvre architecturale stable et stabilisée, bien qu'ontologiquement dépendante des aspects visuels révélés par une expérience mobile, pose un défi conceptuel car il faut admettre que l'expérience de l'architecture est bien plus contextuelle que les autres arts. Comme l'explique Patricia Limido, un lieu comme Notre-Dame n'existe pas « n'importe où », ni « dans le vide » car on ne peut pas le dupliquer[608]. L'œuvre et son expérience sont indissociables de la réalité matérielle de l'édifice et de son emplacement. Dans ces circonstances, le choix d'Ingarden de maintenir la distinction entre les concrétisations et l'œuvre témoigne de l'objectivisme de sa démarche, car cela souligne et légitime la différence entre l'œuvre et l'objet esthétique. Les concrétisations révèlent ainsi l'œuvre à chaque fois sous un nouvel angle, ce qui suggère qu'il serait possible de multiplier les concrétisations en revisitant un lieu à plusieurs jours d'intervalle et en observant chaque fois de nouveaux éléments sous une lumière différente, dans un état d'esprit différent, etc. Pour autant, ces diverses concrétisations ne sont pas censées donner lieu à des œuvres différentes, ce qui peut sembler étonnant étant donné que l'œuvre dépend principalement de notre corporéité et de notre mobilité.

Il pourrait sembler plausible, de prime abord, d'inclure l'installation dans la conception ingardenienne de l'architecture et de considérer qu'elle serait également une œuvre à deux couches. Cela suppose de penser que l'œuvre est à la fois la structure tridimensionnelle et les variations de sa perception mobile qui font apparaître sans cesse de nouveaux aspects. La concrétisation s'opère conséquemment à partir de cette structure et vient combler et singulariser la modalité sensible de son appréhension. Plus encore, nous pourrions alors pallier la difficulté de cerner l'unité d'une œuvre qui existe par synthèse du spectateur, en valorisant la notion d'objet esthétique qui ne serait autre que l'unification de la structure matérielle et de son vécu esthétique par ce spectateur.

Nous identifions néanmoins une double difficulté à cette intégration. La première est que l'application de l'œuvre architecturale à l'œuvre de l'installation suppose une certaine stabilité de la première couche qui est sa structure physique. Il n'existe pas suffisamment de cohérence formelle ou d'intention actée par la conception d'un « médium » artistique à part entière pour pouvoir considérer une structure qui puisse être différemment concrétisée. Preuve en est l'exemple de l'œuvre spécifique au site ou *in situ* de Ger Van Elk : dès lors que l'objet physique est pris dans un entremêlement de facteurs contextuels constituants, il devient complexe de détacher une entité objectale. Comme nous l'avons mis en évidence dans la première partie de cette thèse, l'installation peut s'identifier dans des

[608] Présentation de l'œuvre architecturale d'après Ingarden faite par Patricia Limido à l'occasion du séminaire d'esthétique « Questions d'esthétique », organisé par le Centre Victor Basch, le 9 décembre 2021 à Sorbonne Université (Maison de la recherche, Serpente).

pratiques hétérogènes et nous avons, de notre côté, favorisé une conception de sa spécificité en tension entre deux pôles : celui de l'objet spatialisé et celui de l'espace transformé. Ce faisant, le rapprochement avec l'architecture ne peut être pertinent qu'au regard du deuxième pôle, celui où l'installation « fusionne » avec le lieu et s'affirme comme un environnement. Dans le premier pôle, concentré sur la relation d'un objet et de l'espace, il faudrait distinguer l'objet du lieu et la structure de l'œuvre devrait être similaire à celle d'une œuvre sculpturale. Il serait conceptuellement étrange, pour ne pas dire insatisfaisant, de considérer que l'installation puisse donner lieu à deux structures d'œuvres différentes : l'une basée sur le lieu pénétrable, fondée sur l'œuvre architecturale, l'autre sur l'objet clos, fondée sur l'œuvre sculpturale.

En outre, ce serait nier le fait que l'installation, contrairement à l'architecture et à la sculpture, ne semble pas pouvoir reposer sur une première couche matérielle objectivement stabilisée, dans la mesure où il y a une absence manifeste d'objet autonome au profit d'une conception relationnelle (relation avec l'espace et/ou avec le spectateur). Cet aspect relationnel implique une conception de l'œuvre qui ne peut pas coïncider avec l'objet.

La deuxième difficulté réside dans le fait que l'œuvre de l'installation est si inextricable de son contexte d'appréhension et des qualités révélées par l'expérience (ce qui apparaît entièrement similaire à l'architecture sur ce point) que nous préférons ne pas départager la structure matérielle constituée à partir du vécu des concrétisations. C'est le vécu en lui-même qui constitue l'œuvre. Une fois de plus, nous devons adopter une approche radicale en soulignant que, plus que pour toute œuvre identifiable à partir d'un objet déterminé, l'installation requiert, pour obtenir une unité d'œuvre, d'être vécue dans une modalité spécifique. En d'autres termes, la dimension esthétique se transforme en œuvre à travers l'expérience esthétique en tant qu'expérience singulière et unifiante. Selon Ingarden, il semble envisageable que l'architecture puisse subir des modifications sans altérer l'identité de l'œuvre, tandis que l'attention apportée à l'expérience de l'installation nous conduit à penser que toute modification apportée à une installation est susceptible de modifier l'œuvre, étant donné que, par sa nature même, une installation se rapproche davantage d'un état d'œuvre que d'une œuvre stable : tout dépend du lien qu'elle entretient avec l'espace.

C) L'ontologie structurelle : limites d'un rapprochement heureux

Pour conclure cette évaluation des enjeux ontologiques de l'œuvre de l'installation, dans la continuité des travaux d'Ingarden, il convient d'expliciter le choix de nous écarter de son approche, même si de nombreux rapprochements avec une conception ontologique polystratique de l'œuvre sont envisagés et envisageables. Tout d'abord, nous reconnaissons l'apport considérable d'Ingarden dans l'articulation de l'objectif et du subjectif. La finesse de cette articulation, surtout en ce qui concerne l'architecture, nous permet d'assumer encore davantage l'idée que l'œuvre n'est pas réductible à la matérialité inerte d'un objet posé devant un sujet. Bien au contraire, la possibilité de pénétrer à l'intérieur d'une architecture, tout comme d'une installation, intègre la perception et les révélations de l'espace à travers la mobilité en tant que couche ontique de l'œuvre. Dans cette perspective, notre recherche de l'unité de l'œuvre est un motif légitime pour engager l'ontologie en un terrain plus subjectif.

En premier lieu, la nature dispersée caractéristique de l'installation implique une impossibilité d'atteindre une exhaustivité. Quand bien même, contrairement à l'architecture ou à la sculpture, il ne semblerait pas que la reconstitution d'un objet soit une issue souhaitée, ni de la part de l'artiste, ni dans la réussite de l'expérience esthétique. En effet, il est peu probable à nouveau que la forme soit ce que révèle l'expérience esthétique. Les formes complexes des installations de Richard Serra, dans la continuité de certains principes minimalistes, accentuent ce que nous avons appelé l'*hiccéité* d'une présence située en un point et sans cesse renouvelée. Les plaques d'acier et leurs inclinaisons variées, tant horizontales que verticales, vont à l'encontre même de l'accumulation des perceptions dans le but d'en comprendre une forme définie. À l'inverse, c'est précisément l'incapacité à saisir une forme qui conduit le spectateur à faire de sa présence et de la complexité sensorielle des différents points de vue (ce que provoque l'inclinaison d'une plaque d'acier sur le mouvement rectiligne d'un corps qui se déplace, les impressions de pesanteur, la perte de repères habituels tant visuels que sonores, l'impact des ombres projetées au sol) le contenant et le contenu de l'œuvre. En rejetant ainsi l'idée d'une « forme » préconçue, comme si l'expérience servait à la révéler, nous mettons également à distance la notion d'objet esthétique, puisque celui-ci n'est autre que l'œuvre révélée en sa forme concrétisée par et pour le sujet lui-même. L'objet esthétique est une notion qui découle de la concrétisation, or, soulignons-le une nouvelle fois, cet objet suppose une certaine stabilité de l'œuvre à concrétiser. Le sujet de l'installation ne se satisfait pas simplement de concrétiser, il formule également. Il ne fait pas que révéler une forme qui serait celle de l'œuvre, il la compose. Son vécu n'est pas uniquement

l'aspect subjectif de l'expérience esthétique, il est aussi au fondement de l'œuvre en tant que synthèse. Si l'on reprend l'exemple des installations de Richard Serra, il apparaît que la dimension sensible est d'une importance telle (en étant constamment attentif aux sens et à leur altération dans le déplacement) qu'aucune expérience ne révèle le même contenu. Or, le contenu est ce qui contient l'unité de l'œuvre pour nous, dans la mesure où l'œuvre, en tant que synthèse, est une objectivation du vécu. Il s'agit d'une synthèse temporelle qui modifie ainsi la nature de l'installation : l'espace objectif dont on fait l'expérience se révèle dans l'unité d'une œuvre par le biais d'une expérience vécue dans la durée.

En second lieu et dans la continuité de ce postulat, une différence assez notable nous éloigne encore de la philosophie d'Ingarden : c'est le rejet qu'il formule à l'égard d'une considération psychologique du caractère intentionnel de l'œuvre d'art. De manière générale, il s'agit pour Ingarden d'éviter de faire de l'œuvre une détermination du sujet. Comme le note Quentin Gailhac, si l'œuvre (en l'occurrence musicale dans son propos) appartenait à la « superstructure du sujet », « elle ne possèderait pas d'identité à proprement parler », cette identité permettant à l'œuvre « d'être appréhendée par plusieurs sujets ». Elle demeurerait alors et dans ces circonstances « le simple objet d'une émotion et d'une représentation subjectives[609] ». Il ajoute ensuite, s'appuyant sur les propos d'Ingarden lui-même que « de même qu'une œuvre littéraire ne dépend pas des états psychiques du lecteur, de même l'œuvre musicale n'est pas constituée par " différents sentiments, représentations et pensées[610] " [611]». Nous souscrivons pleinement à l'idée, maintes fois soulignée tout au long de cette troisième partie, selon laquelle l'œuvre d'art ne peut pas être envisagée comme un simple produit de la subjectivité du spectateur. Il ne s'agit pas de considérer qu'il existe autant d'œuvres d'art que de spectateurs, cela n'a pas de sens dans la mesure où l'œuvre d'art est d'abord créée par un artiste et qu'il faut lui garantir une place importante dans le processus de l'œuvre concrétisée par le sujet. En outre, dans ce relativisme, la dimension objective de la notion d'œuvre serait entièrement perdue, ce qui nous obligerait inévitablement à reconceptualiser l'impossibilité de superposer strictement l'œuvre et l'expérience. Néanmoins, en tenant à distance le psychologisme, Ingarden met en évidence une sorte de « pureté » de l'œuvre d'art impliquant de façon complexe la concrétisation par le spectateur, tout en maintenant une identité qui lui est extérieure. Ainsi, l'œuvre d'art n'est pas *formée* par le spectateur, elle est révélée par la concrétisation et devient un objet esthétique. Ingarden éclaire

[609] Quentin Gailhac, « "Quelque chose qui n'est pas de ce monde". Œuvre d'art musicale et objet esthétique chez Roman Ingarden », *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, 2022/3 (Tome 147), PUF, p.350.
[610] Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale [1962],* traduit par Dujka Smoje, Éditions Bourgois, Paris, 1989, p.57.
[611] Quentin Gailhac, *art.cit*., p.350.

également le présupposé de l'objet qui fonde matériellement toute œuvre d'art comme un socle à partir duquel le spectateur pourra opérer une concrétisation. En conséquence, pour lui, il paraît relativement sûr que la concrétisation de l'œuvre d'art s'opère à partir d'une structure qui est majoritairement stable entre l'intention de l'artiste et celle du spectateur. Généralement écrit-il, « nous nous attendons bien à ce qu'il n'y ait pas de fourvoiements dans le processus d'appréhension de l'œuvre d'art, à ce qu'elle soit saisie adéquatement et qu'elle apparaisse aux yeux de l'observateur dans une reconstruction fidèle[612]. » Autrement dit, Ingarden présuppose une identité de l'œuvre qui est transmise à partir de l'objet physique réel. Les concrétisations sont alors des variations, révélant des intensités diverses dans les expériences esthétiques des uns et des autres mais elles sont toutes, *a priori*, en adéquation avec l'identité « objective » de l'œuvre, c'est-à-dire : l'œuvre créée par un artiste et déposée dans un objet physique duquel nous faisons l'expérience. Cette idée se retrouve également chez Dufrenne dans la distinction opérée (et déjà rappelée) entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique. En effet pour ce dernier, l'œuvre d'art n'est un objet esthétique qu'en tant qu'elle est esthétiquement perçue. Il est ainsi tout à fait possible de percevoir une œuvre d'art sans être dans une modalité esthétique. Cependant, la relation de causalité possible entre la perception esthétique et l'objet esthétique est limitée, cela signifie que « la perception esthétique fonde l'objet esthétique » mais en « se soumettant à lui » : elle achève l'objet esthétique mais « ne le crée pas [613]». De surcroît, la perception n'est esthétique que si elle parvient à être fidèle à l'objet esthétique en question. « Il y a des perceptions maladroites qui manquent l'objet esthétique, et seule une perception adéquate réalise sa qualité esthétique[614]. » Cette idée d'adéquation met en évidence le double enjeu d'un objet dont on fait l'expérience et qui serait préexistant, détenant ses qualités par une intentionnalité artistique, et d'une relation esthétique qui, à la manière du « comme si » kantien, recrée librement l'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique tout en s'appuyant toutefois adéquatement sur l'œuvre comme objet physique, possédant des qualités déterminables. Or, c'est précisément sur ce point que l'application du système polystratique d'Ingarden nous semble peu approprié pour concevoir l'œuvre d'art de l'installation. La dimension foncièrement ouverte et relationnelle de l'installation ne permet pas de concevoir qu'il y aurait d'un côté la structure matérielle close et de l'autre la concrétisation esthétique qui aurait lieu à partir de cette structure matérielle close. L'installation n'est pas un objet conçu comme tel mais le résultat d'un geste spatial : qu'il s'agisse rappelons-le de disposer un ou plusieurs objets dans l'espace ou de modifier l'entièreté d'un espace.

---

[612] Roman Ingarden, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, op.cit.,* p.50.
[613] *Ibid*., p.9
[614] *Ibid*., p.10

Enfin et en troisième lieu, les réserves que nous formulons à l'égard d'une pertinence des notions de forme ou d'objet esthétique au sujet de l'œuvre d'art nous invite également à remettre en question les différentes attitudes et, notamment la possibilité d'une attitude pré-esthétique investie par le chercheur en tant qu'elle permet d'accéder à l'œuvre et ses potentialités sans l'avoir concrétisée. Il est même douteux que cette attitude soit tenable dans le domaine de l'architecture tant elle dépend d'aspects visuels qui se révèlent par la perception incarnée d'un spectateur. En ce qui nous concerne cependant, nous considérons qu'une telle attitude est nettement mise à l'épreuve dans l'installation. Puisque nous pensons que l'œuvre est moins fondée sur la révélation d'une unité préexistante que sur la qualité esthétique de l'expérience, il paraît difficile d'accéder à une œuvre sans l'avoir concrétisée. Cela signifie, sur un plan méthodologique, que parler d'une installation en tant qu'œuvre revient nécessairement à parler de soi étant donné que, rappelons-le, l'unité première de l'installation est d'abord celle du sujet : celui-ci est le centre et c'est son corps, sa perception, ses sens qui sont mobilisés dans l'expérience. L'installation nous semble requérir, comme propose de le penser Gernot Böhme en choisissant de fonder une esthétique sur les atmosphères : une incarnation. Le cas échéant, nous ne faisons que décrire un dispositif afin que le lecteur *imagine* la manière dont se situe l'installation dans l'espace, mais cela ne dit rien de l'œuvre en elle-même dont la spatialité est révélée par la présence du corps effectif dans l'espace.

Sur le plan méthodologique toujours, le fait de remettre en question la viabilité d'une attitude pré-esthétique à l'égard de l'installation nous incite également à appuyer notre démarche. Contrairement à une approche partant d'une conceptualisation de l'expérience esthétique *à partir* du socle ontologique déterminant la spécificité de l'œuvre d'une pratique, nous avons estimé qu'il n'était possible de proposer une définition ontologique de l'œuvre qu'*à partir* de la qualité esthétique de l'expérience. Il est question, pour simplifier, de bâtir sur le subjectif pour atteindre l'objectif, et non l'inverse[615]. En abandonnant l'attitude pré-esthétique et en considérant que l'installation ne peut être appréhendée en dehors de sa concrétisation pour créer une unité qui n'existait pas auparavant, nous devons nous demander s'il s'agit d'abandonner l'ontologie ou de la fusionner encore plus profondément avec une esthétique de l'installation (c'est-à-dire une étude de l'expérience esthétique de l'installation). Nous pourrions envisager une sorte d'entre-deux qui conférerait à l'œuvre non pas l'identité d'un concept renouvelé, mais l'opérativité d'une unité féconde.

[615] Dans cette optique, les réflexions de Mikel Dufrenne sur l'objet esthétique expriment un intérêt beaucoup plus marqué pour la constitution de cet objet dans la conscience.

Les théories d'Ingarden fonctionnent sur ses objets parce que l'objet réel, physique et matériel préexiste dans une forme précise et définie. Dans le cas de l'installation, cette unité physique et matérielle fait défaut, ce qui exige de se tourner vers l'expérience de l'environnement ou de la spatialité comme fondatrice d'une unité d'œuvre. Ainsi, la synthèse fonctionne comme une recollection mémorielle d'une expérience de l'espace qui est inévitablement fragmentée par les limites de la perception et la nécessité du déplacement. Trois temps concourent à la création de cette œuvre de l'installation : la rencontre avec le donné objectif (l'espace ou la structure qui se déploie sous nos yeux), l'expérience et principalement la dimension esthétique de cette expérience qui lui confère une unicité et une unité, et enfin la synthèse, qui représente l'objectivation du vécu et de ses diverses qualités.

Chapitre IX
Dynamiques de l'œuvre

> « Ce que l'œuvre d'art peut faire, c'est effectivement montrer et faire sentir la coexistence de ces deux mondes, celui de l'apparition en même temps que celui de la disparition, condition même de toute existence[616]. »
>
> Lee Ufan

1) État de l'œuvre / États d'œuvre(s) : perspectives synchroniques et diachroniques

Dans ce chapitre dédié aux dynamiques de l'œuvre, nous souhaitons approfondir notre réflexion philosophique et la tentative de redéfinir ontologiquement l'œuvre d'art de l'installation, en tenant compte des implications découlant de cette reconception spécifique à la pratique. Puisque l'unité est constitutive non pas de l'objet préexistant mais de l'unification du vécu par et dans l'expérience esthétique de l'espace, un tel déplacement suppose certaines modifications concomitantes dans l'appréhension temporelle plus large de la notion d'œuvre d'art. En effet, non seulement la mémoire est active dans le processus de recollection et dans l'effort d'unification des divers éléments hétérogènes constitutifs de l'installation que l'on expérimente, mais elle est également seule capable de maintenir cette unité d'œuvre dans un laps de temps plus ou moins long avant que l'œuvre ne disparaisse (presque) totalement. Ainsi, dans ce dernier chapitre, nous examinerons les dynamiques de l'œuvre. La notion de « dynamique » concernant l'œuvre doit être entendue dans la double perspective d'une appréhension de son caractère fondamentalement « actif », car étroitement lié au vécu contextuel, en contraste avec l'inertie de l'objet exposé, et de ses dimensions temporelles, car notre redéfinition de l'œuvre, unifiée en un lieu subjectif, tend à contrer un mouvement important du caractère éphémère de l'installation et de son extension dans l'expographie et la scénographie d'exposition, tout en étant soumimse à une disparition inévitable (l'oubli). Plus que d'autres œuvres, celle de l'installation ne peut être ravivée si facilement : la revoir dans un autre contexte ne fait que

[616] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, textes traduits du japonais par Anne Gossot, Actes Sud, Arles, 2019, p.27.

l'étendre voire la transformer. Les photographies quant à elles, agissent comme des béquilles de la mémoire, mais finissent souvent par devenir des coquilles vides lorsque le souvenir de ce qui a été vécu à l'intérieur fait défaut. Enfin, ces réflexions sur les dynamiques de l'œuvre nous permettront de conclure notre recherche en interrogeant cette définition de l'œuvre (et de ses dynamiques profondes) à la lumière de notre propre position de chercheur. Écrire sur les œuvres, est-ce les figer, en contradiction avec le mouvement et l'arbitraire d'une expérience que la mémoire ne retiendra plus que par quelques vagues flashs et impressions ? Puisqu'écrire, c'est ordonner dans le temps, peut-on imaginer réécrire différemment sur ses expériences ? Donner un sens chronologique ou hiérarchiser l'expérience dans l'écriture, n'est-ce pas aller à l'encontre de la richesse des temporalités à l'œuvre dans les œuvres, en les faisant entrer dans les enjeux narratifs et linéaires de l'historiographie ?

Pour l'heure, notre première partie s'intéressera aux différents états de l'œuvre au sens strict de la définition du mot, à savoir « manière d'être (soit stable, soit sujette à des variations) d'une personne ou d'une chose[617] ». En ce sens, nous envisagerons soit l'état soit les différents états, en fonction d'une perspective diachronique ou synchronique, qui définissent les dynamiques de l'œuvre de l'installation.

A) Vers une conception dynamique de l'œuvre d'art

Le choix que nous avons fait de nous écarter de l'ontologie structurelle d'Ingarden a mis en évidence le problème d'une identité de l'œuvre dont nous avons assumé l'instabilité, tout du moins si on fixe sa stabilité dans la permanence d'une clôture d'objet. L'objet, même s'il est appréhendé dans des dimensions monumentales, comme c'est le cas de l'architecture, demeure un présupposé important de l'œuvre d'art. En sortant du modèle de l'objet dont il faudrait faire l'expérience, nous n'abolissons pas pour autant la notion d'œuvre d'art, que nous avons situé dans une synthèse, mais nous invitons à être sensible à un mode d'existence renouvelé de la notion. L'autonomie ou la permanence sont révoquées pour laisser place à une compréhension dynamique de l'œuvre d'art en tant qu'elle est temporairement stabilisée en un état ou qu'à l'inverse, elle s'éprouve dans la plasticité des synthèses en des états pluriels. Avancer l'idée qu'une œuvre aurait différents états ou qu'elle serait elle-même toujours un certain état valorise l'aspect temporel qui la constitue. Rappelons-le, si

[617] Définition extraite du Trésor de la Langue Française informatisé, sur le site du CNRTL.

l'installation est un art de l'espace, l'œuvre qui en résulte est temporelle. Faire de l'œuvre une synthèse permet positivement de valoriser l'acte d'unification effectuée par le spectateur garantissant ainsi à la notion d'œuvre de ne pas disparaître, mais cela implique également de considérer la porosité et la plasticité de la notion d'œuvre ainsi située.

La notion d'état qu'elle soit au singulier ou au pluriel nous invite à rendre compte des dynamiques de l'œuvre (et de sa conception) : que ce soit dans sa manière d'exister au moment de la découverte de l'installation, dans la projection de ce qu'elle peut devenir dans le temps, notamment eu égard à l'ancrage contextuel qui la définit, ou encore dans la disparition inévitable qui la guette dès lors que son existence en tant qu'expérience unifiée dépend en grande partie de l'imagination et de la mémoire du spectateur.

En premier lieu, nous pouvons souligner qu'en inscrivant l'œuvre dans la synthèse, cela permet de répondre à l'ambition croissante des artistes de sortir de l'objet inerte en faveur d'installations évolutives et interactives. Le fait qu'un artiste comme Philippe Parreno utilise sciemment la notion de « quasi-objet » pour évoquer les éléments qui remplissent l'espace est parlant. Dans l'installation que nous avons introduite dans la première partie de cette thèse, *Danny (2022) / Anywhere Out of the World (2000)*, exposée à la Fondation Luma à Arles, la synthèse que nous opérons et qui nous permet de constituer une œuvre à partir de notre expérience n'est pas une simple synthèse de l'espace, elle s'appuie sur des interruptions constantes d'évènements performatifs au sein de cet espace, ainsi que sur des projections d'états virtuels de l'œuvre qui sont imaginés. C'est une œuvre qui assume des états changeants qui modifient constamment son identité : l'objectivation de notre vécu qui constitue l'œuvre n'est pas la même pour une autre personne qui n'aurait peut-être pas vu les vidéos, qui n'aurait pas été témoin de l'activation des différents éléments présents (comme le mobilier), qui n'aurait pas remarqué la présence des cartels désignant chaque objet de l'espace, ou qui n'aurait pas assisté aux performances conçues par Tino Seghal réalisées par les surveillants du musée à l'intérieur de l'installation. En ce qui concerne les propositions de Parreno, ainsi que celles de Pierre Huyghe dans les œuvres évolutives et organiques qu'ils ont pu présenter, il est nécessaire de démultiplier les états d'une œuvre, et les différents récits d'expérience ajoutent un réel plaisir à intégrer, dans sa propre conception de l'œuvre vécue, les potentialités virtuelles des expériences vécues par d'autres. Mais ce principe d'une œuvre conçue de façon dynamique, s'il est au cœur d'installations interactives et évolutives peut aussi décrire toute installation dans la mesure où, en plaçant l'unité de l'œuvre dans la synthèse, nous favorisons la multiplicité des expériences et des perceptions qui seront par principe toujours singulières. Cela vaut en réalité évidemment pour toute œuvre d'art mais il nous semble que le principe est intensifié en ce qui concerne l'installation.

L'installation, en raison de son ancrage contextuel, est tributaire d'une multitude de facteurs, ce qui nous renvoie également à l'attention portée par Ingarden aux diverses contingences qui influent sur la perception de l'œuvre architecturale : la lumière, le nombre de personnes dans l'espace, la monumentalité de certaines installations entraînant des vides ou des « trous » dans l'expérience (il peut arriver de ne remarquer un espace et qu'un commentaire d'un autre spectateur concernant un élément non perçu nous pousse à retourner à l'intérieur du lieu pour retrouver ce qui nous avait échappé), et même évidemment l'état d'esprit dans lequel nous nous trouvons, qui influence directement notre capacité de concentration pour relier les diverses perceptions de l'espace entre elles. Tous ces facteurs concourent à former des unités diverses et à renforcer l'idée d'une œuvre flexible. Flexible non seulement parce que les frontières sont poreuses : entre la structure objective et l'expérience esthétique vécue, entre les différents espaces et leurs qualités, entre ce qui constitue l'*ergon* et le *parergon* de sa propre expérience, mais aussi dans la mesure où l'œuvre, ne dépendant plus uniquement de ce qui est extérieur à soi, se conçoit également dans la transformation du sujet par la qualité de son vécu et même par ce qu'il provoque lui-même.

Nous l'avons dit, l'expérience de l'installation requiert un effort important de la part du spectateur. Il doit notamment accepter de devenir un centre et de guider son expérience pour arriver à constituer l'unité de l'œuvre. L'œuvre constituée par la synthèse, parce qu'elle s'appuie sur du vécu subjectif objectivé, n'en demeure pas moins fondamentalement reliée à ce vécu subjectif premier, de sorte qu'elle est aussi toujours en proie à se modifier dans la conscience, parfois bien après l'expérience elle-même. En d'autres termes, elle continue d'évoluer dans notre mémoire, car elle n'est pas assimilée à un « objet clos » mais à une expérience vécue de l'espace, ce qui la soumet à des processus mémoriels plus quotidiens tels que les faux souvenirs ou l'oubli. Dans le premier cas, on est tenté de modifier la part du souvenir par le biais de l'imagination, comme si, en étant placée dans la mémoire, l'œuvre devenait tout aussi perméable aux processus physiologiques de celle-ci. Dans le second cas, les perceptions les plus insignifiantes ou les expériences les moins marquantes finissent par s'obscurcir dans la mémoire et à disparaître : on oublie littéralement des pans de l'expérience qui pourtant garantissaient originairement l'unité de l'œuvre, jusqu'à perdre l'œuvre elle-même. Ne reste alors que quelques bribes de souvenirs, sortes de photographies mentales, vidées de significations dans la mesure où leur incarnation, l'activation par le corps, est éteinte.

La conception dynamique de l'œuvre ne dépend pas uniquement du spectateur et des facteurs subjectifs qui fondent l'objectivation de son vécu en une synthèse, elle dépend aussi des artistes et des manières de considérer l'identité d'une installation censée être une œuvre. Nous reviendrons un peu

plus loin sur les problématiques de la réexposition de l'installation car elles participent activement d'une plasticité de l'œuvre qui s'adapte à différents lieux jusqu'à potentiellement devenir autre, néanmoins, introduisons un exemple afin d'illustrer également les différents états d'une œuvre en proie à se pluraliser.

En décembre 2019, nous organisions au Laboratoire de la Création une exposition de l'artiste Jean-François Leroy[618]. À l'occasion de cette exposition, nous lui avions transmis pour seule recommandation de n'exposer qu'une seule œuvre (qu'elle ait déjà été exposée ou non auparavant), qui ne serait visible qu'un seul soir durant les quatre heures du vernissage. Ces conditions invitent généralement les artistes à proposer une pièce capable de soutenir, d'intensifier et d'interroger la modalité temporelle d'existence d'une œuvre ; qu'il s'agisse de tester la suffisance d'un module issu d'un groupe, de faire entrer des éléments performatifs ou interactifs, de jouer sur l'écoulement, l'impermanence ou la destruction d'une œuvre dans le temps. Jean-François Leroy décidait de nous proposer une installation déjà exposée auparavant et ayant subi d'ores et déjà quelques modifications. *Punctum* est une œuvre conçue comme une « occupation de l'espace[619] » créée originairement pour une chapelle en 2012 à l'occasion de l'évènement *L'art dans les chapelles*. Il s'agit d'un large pan de lino clair déposé tel un drapé à même le sol et débordant verticalement sur les murs. Au centre du lino, un cercle découpé se dessine (le *punctum* comme un point prélevé), sa netteté contrastant avec l'impression d'une étendue arbitrairement disposée au sol. Quelques années plus tard en 2019, l'idée du revêtement de lino est reprise pour occuper une partie de l'espace de la Galerie Lavitrine à Limoges pour l'exposition collective *Playtime* (Figure 67). Si le procédé reste le même et que le pan de lino recouvre une partie du sol et des murs du lieu, le lino choisi est cette fois de couleur noire, et sa forme s'adapte aux dimensions de la galerie et à la compréhension des flux de ce nouvel espace particulier. Malgré quelques adaptations et un changement majeur dû à la couleur du matériau, un choix supplémentaire vient modifier substantiellement l'identité de l'œuvre : faute d'avoir pu se rendre sur le lieu pour installer lui-même le lino, l'artiste a décidé de donner les indications de la manière dont doit être disposé le lino, geste qui aura été réalisé par les galeristes.

D'ores et déjà, notons que l'on peut concevoir cette œuvre en ce second état soit comme la seconde manifestation d'un concept artistique (occuper l'espace avec un pan de lino), soit comme la première exposition d'une occupation spécifique (tel lino disposé de telle manière *in situ* dans un

[618] Nous faisons référence ici à notre travail de co-curation d'un cycle d'expositions réalisé en partenariat avec les artistes Maïlys Lamotte-Paulet et Chadine Amghar de 2019 à 2022 au Laboratoire de la Création à Paris et intitulé « Un artiste, une œuvre, un soir, un texte ». Voir le site : https://www.laboratoiredelacreation.org/expositions.
[619] Terme utilisé par l'artiste pour décrire cette œuvre.

espace particulier). À cela s'ajoute, par le biais des indications effectuées à distance, un état conceptuel de l'œuvre qui pourrait alors devenir un geste performatif reproductible : l'œuvre étant garantie par le protocole et non par la réalisation contrôlée visuellement par l'artiste. Pour la troisième exposition du lino, le titre est augmenté par la notion de réactivation (*Punctum réactivé*), scellant encore un peu plus l'identité conceptuelle de l'œuvre sans pour autant la défaire de son intention première et des différents états qu'elle put prendre jusque lors. Pour des raisons non seulement pratiques mais aussi conformément à la manière de travailler de l'artiste, qui est d'ailleurs l'auteur d'une thèse à propos : *Élaborer l'unique à partir du même*[620], les modifications de l'œuvre ont eu lieu à plusieurs échelles. Dans un premier temps, le lino utilisé pour la galerie étant jugé trop abîmé pour être réutilisé, l'artiste a décidé de le remplacer par un pan de moquette dont il disposait en quantité dans son atelier, estimant que l'effet d'une occupation de l'espace serait tout aussi efficace qu'avec le lino. Dans un second temps, il intéressait l'artiste de reproduire l'aspect protocolaire de la pièce et d'en proposer une nouvelle suggestion de réalisation pour l'occasion. Il nous incombait alors de devoir respecter les indications données et de placer nous-mêmes la moquette dans l'espace de la galerie parisienne. Or, ultime modification : c'est l'artiste lui-même qui s'en est chargé et qui a ainsi récupéré en dernière instance l'importance plus visuelle et physique que conceptuelle de l'œuvre.

En résumé, plus que de simples réexpositions d'une même œuvre, nous avons affaire à des renouvellements constants qui éprouvent et étirent toujours un peu plus l'identité de l'œuvre de sorte que, comme nous l'avons rappelé dans le texte de l'exposition[621], nous pourrions comparer la réflexion de ce qui fait l'œuvre au mythe du bateau de Thesée. À force d'être en partie remplacée, ne retrouvant ni le même matériau, ni la même forme, ni la même façon de procéder, faut-il penser qu'il s'agit d'œuvres différentes ? À l'inverse, n'est-ce pas la possibilité d'introduire l'idée d'une œuvre qui s'éprouve dans la malléabilité de divers états, légitimant ainsi une conception dynamique de la notion ? Il faut néanmoins préciser que ces états d'une œuvre sont d'autant plus intéressants qu'ils sont sciemment rendus conscients par l'artiste lui-même, notamment à travers les enjeux de réactivations ou de révisions (on peut ici penser aussi à *Ravel Ravel Revisited* d'Anri Sala qui, dix ans après, reprend l'installation *Ravel Ravel Unravel* pour la réarranger sous la modalité d'un concert live

[620] Thèse réalisée dans le cadre du doctorat SACRe, voir description de la thèse sur le site : https://sacre.psl.eu/wp-content/uploads/2023/02/LEROY.pdf.
[621] Texte de l'exposition (« Occuper l'espace, revêtir le temps ») rédigé par nos soins et publié sur le site du Laboratoire de la Création.

mené par un pianiste[622]). Réviser une œuvre, ce qui nécessite d'en renouveler une partie, ne revient pas à la réexposer telle quelle. Cela dit, cela permet davantage de rendre compte de la dimension dynamique possible de l'œuvre, tout en étant bien évidemment guetté par la rupture, c'est-à-dire, par la possibilité qu'il s'agisse d'une *autre* œuvre. Ce problème de la rupture identitaire de l'œuvre étant, plus fondamentalement, celui de la réexposition d'une installation, nous allons y revenir. Retenons pour l'heure l'intérêt d'envisager l'œuvre tant de façon synchronique que diachronique. En effet si nous serions tentés, à juste titre, de parler d'une installation en tant qu'œuvre vécue souvent *in situ* et relevant d'une expérience singulière de l'« ici » et du « maintenant », l'observer de façon diachronique met en lumière son impermanence, sa plasticité et le dynamisme de ses différents états. Rappelons que l'état, en tant que « manière d'être » accentue l'ambivalence temporelle de la permanence et de son contraire. Vécue sur le mode synchronique, l'œuvre se révèle dans l'état durable de son aspect perceptible, mais pensée sur le mode diachronique, les modifications qui altèrent sa première occurrence font émerger la relativité de son existence à un moment donné.

Illustration :



Figure 67 : Jean François Leroy, *Punctum*, (lino noir), vue de l'exposition Playtime, Galerie Lavitrine, Limoges, 2019, ©Galerie Lavitrine.

[622] Anri Sala, *Ravel Ravel Revisited*, concert présenté à l'auditorium de la Bourse du Commerce les 5 et 6 janvier 2023, nous pouvons renvoyer à la recension que nous en avons faite et qui a été publiée dans *La Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2023/1 (n°31).

B) Réexpositions de l'installation : problématiques majeures

Dans la première partie de notre thèse, centrée sur l'examen de la pratique de l'installation, nous avons soulevé certaines problématiques liées à sa réexposition. Non seulement l'installation est souvent accolée à la notion d'*in situ* venant substantiellement la relier au contexte de son appréciation, mais les nombreuses intrications qui la lient en outre également à l'exposition et ses enjeux précarisent les possibilités de sa réexposition. Si l'on admet que toute installation constitue nécessairement une exposition, étant donné que son émergence découle toujours d'un lieu particulier qui est celui de son exposition plutôt que de l'espace de l'atelier, et si, de surcroît, on considère qu'elle est *in situ*, il serait alors contradictoire d'envisager qu'une réexposition de l'installation soit possible, à moins qu'il s'agisse d'une réexposition dans le même lieu.

L'installation désigne, nous l'avons dit, l'action d'installer mais également le résultat de cette action. Conséquemment, un même terme englobe des états de fait temporellement divers : l'action qui précède le résultat et ce qui résulte de cette action. Pourtant, le terme est bien clivé puisque la définition de l'installation en tant qu'action n'a de sens qu'en étant considérée de l'extérieur : je peux ainsi observer sous mes yeux l'installation d'un nouveau chauffe-eau mais il n'y a que moi qui suis en mesure de parler de cette installation, celui qui procède à l'installation, en performant l'action, se rapproche du verbe : il installe. A la limite en effet, le technicien pourrait considérer qu'il « fait l'installation » du nouveau chauffe-eau, mais il est plus probable qu'il considère qu'il « installe » le nouveau chauffe-eau dans le sens où le résultat de cette installation dépend principalement d'une action menée par ses soins. L'installation du chauffe-eau, pour rester sur un exemple prosaïque, se dédouble entre une forme temporellement abstraite de l'action (menée par celui qui installe au présent de l'action) et une forme coupée de la temporalité lorsqu'il s'agit d'en envisager le résultat : on peut ainsi vérifier l'installation du chauffe-eau comme s'il s'agissait bien d'un état, d'une manière d'être dorénavant stabilisée (ou à modifier mais qui est, pour un temps, achevée.) En tant que résultat d'une action, l'installation demeure en effet un processus achevé qui garde néanmoins et de manière fondamentale l'importance du verbe performé, celui de l'action d'installer. Ce n'est donc pas un hasard si l'installation, comprise dans sa modalité artistique, fait émerger différents niveaux temporels liés à une action pourtant spatiale. Dans cette perspective, il convient d'intensifier la manière dont l'installation se dérobe en tant qu'objet et fait intervenir l'idée plus globale de « quelque chose » qui « émerge » en un « certain endroit » pour y « prendre place ». Selon une telle définition, le déplacement d'une installation entraîne nécessairement une refonte totale du processus. En reliant

l'action d'installer en son sens le plus courant au déplacement possible de ce qui est installé, c'est en effet le principe du recommencement qui affleure. Il en va de même selon nous pour l'installation artistique. L'exemple de Ger Van Elk *The wider the flatter*[623] envisagé sous le prisme de la conservation et de la restauration s'est montré significatif : les réexpositions n'ont fait que complexifier son identité : entre matière et concept, sculpture et installation, *spécifique* au site ou *relative* au site. Ainsi, il nous semble qu'il faudrait *idéalement* poser une restriction radicale : l'installation, en tant qu'œuvre et en se référant à sa signification usuelle, n'est jamais réexposée telle qu'elle. Toute modification de lieu impacte inévitablement l'installation. A nouveau, il est nécessaire de naviguer entre la synchronie et la diachronie, et de considérer que, d'un point de vue synchronique, chaque exposition dans un nouvel espace possède le potentiel d'être une nouvelle œuvre. D'un point de vue diachronique, il est important de reconnaître la flexibilité inhérente à une œuvre, susceptible à tout moment de changer d'identité. Cela signifie qu'*idéalement* une installation, étant substantiellement liée à un contexte, ne devrait pas être déplacée.

Cela étant dit, la réalité du marché de l'art et des institutions culturelles rend cette position idéale particulièrement compliquée. Sur ce point, nous avions pris l'exemple de Donald Judd au début de la première partie de la thèse[624] qui choisissait de faire du site de Marfa au Texas le lieu d'exposition d'installations pérennes car le remède selon lui à la médiocrité (nous reprenons son terme) de l'installation de l'époque se trouvait dans le fait « d'installer de façon permanente une bonne partie de l'œuvre des meilleurs artistes[625] ». La position critique qu'adopte Judd dans son écrit de 1982 (« De l'installation ») paraît aujourd'hui, car ce que l'artiste met en relief est précisément l'ambivalence temporelle de l'installation en tant que résultat qui détient et exhibe en lui-même l'achèvement d'un processus qui n'est autre que la réflexion de l'artiste :

> Ces installations, longuement méditées et calmement conçues, sont le modèle d'après lequel il faut apprécier l'installation de mes œuvres et celle d'autres artistes, trop souvent faites dans la précipitation ou exposées dans des lieux qui leur sont peu familiers et souvent inappropriés. (…) L'idée d'installer de façon permanente des œuvres est pratiquement inconnue du public qu'attirent les arts plastiques[626].

Autrement dit, faire l'expérience d'une installation ne revient pas à faire l'expérience d'un objet exposé dans un lieu mais devrait – *idéalement* à nouveau – être l'expérience du résultat d'une action

---

[623] Cette étude de cas, analysée par S. Stigter, a été présentée au chapitre IV 1, B)
[624] Les critiques de Judd à l'encontre du système marchand des institutions culturelles ont été exposées dans la Première partie, I, 1, C)
[625] Donald Judd, « De l'installation » (1982), *Écrits 1963-1990, op.cit.,* p.80.
[626] *Ibid.,* p.80.

qui est aussi un geste : celui de disposer un ou des objets, de remplir l'espace, le modifier, etc. En reliant l'installation à sa construction étymologique, nous comprenons que cette notion d'« état » de l'œuvre tient en grande partie de ses déplacements et que cela pourrait *idéalement* être évité afin de vivre le plus pleinement possible une expérience esthétique de l'installation, produite elle-même dans les conditions les plus satisfaisantes possibles, c'est-à-dire, pour un lieu particulier. Néanmoins et une nouvelle fois, dans les faits c'est peu réalisable. La nécessité de réexposer des œuvres afin de les rendre accessibles dans divers endroits, à divers publics, à des fins culturelles ou marchandes, entraîne deux conséquences majeures. D'une part, elle contraint les artistes à reconsidérer les modalités de l'installation *in situ*. D'autre part, elle amène à prendre en compte les différentes manifestations et les différents états d'une œuvre qui, en raison de ses déplacements, éprouve également la plasticité de son identité. Sans nécessairement remettre en question la valeur des productions actuelles, comme le fait ouvertement Judd pour celles de son époque, nous pouvons constater que les difficultés à définir l'*in situ* (envisagées dans notre première partie[627]) proviennent en grande partie d'une sorte de contresens puisque l'installation, comme son terme l'indique, implique un emplacement particulier. L'installation se fait quelque part, elle n'est pas flottante, ni en ce qui concerne un objet fonctionnel, ni en ce qui concerne une œuvre qui ne devient une installation *que* dans son lieu d'exposition. Ainsi, toutes les fois que la mention « in situ » se rencontre, nous pouvons imaginer que cela vient à la fois apposer un label implicite : cette œuvre est née ici, pour ce lieu particulier (bien que cela soit, comme nous le disons, le principe même de l'installation), et conférer un sens d'observation au spectateur. Cette mention invite le spectateur à évaluer l'intégration de l'installation à un environnement ce qui, dans notre logique, revient à évaluer l'installation de l'installation.

La notion d'*in situ* apparaît en conséquence comme un redoublement de l'installation mais son sens se justifie à l'aune des déplacements des œuvres. Dire d'une installation qu'elle est *in situ*, c'est la défaire d'une impermanence pour l'intensifier en tant que telle. Afin de préciser ici notre point de vue au sujet de la réexposition, il importe de tenir à distance l'installation « immersive » puisque, plus une installation se présente comme un environnement clos (un lieu dans un lieu comme lorsqu'il s'agit d'entrer dans une construction fermée ou de pénétrer dans l'obscurité), plus les possibilités de sa reproduction sont largement assurées, peu importe les particularités du lieu. Dans cette acception de l'installation, les problématiques de la réexposition sont en effet moindres mais elles ne sont pas pour autant nulles (certains détails des différents lieux sont toujours en mesure de modifier les expériences et de révéler des unités d'œuvres variées voire diverses).

[627] L'*in situ* a été introduit dans la Première partie, III, 2, B)

Les questions soulevées par la réexposition de l'installation nous amènent à considérer que celle-ci attend d'exister dans un espace particulier. En tant que résultat, l'installation renferme également le processus qui le précède et conduit à ce résultat : qu'il s'agisse du temps de réflexion à partir de l'espace, comme du travail de disposition et de transformation de l'espace lui-même. Dans cette perspective, l'absence d'autonomie de l'installation semblerait aller à l'encontre d'un déplacement possible lié à la réexposition en un autre lieu et dans un autre contexte. Cette relation scellée à l'espace d'exposition (qui caractérise et légitime l'apposition du label « in situ ») induit une double conséquence quant à la longévité de l'installation : sa pérennité ou son éphémérité. Dans le premier cas, l'installation est faite pour un lieu spécifique et son exposition au public est indéfinie. Dans le second cas, son émergence est contextuelle et la fin de son exposition signe également la fin de son existence matérielle. Certes, les photographies permettront de garder une trace de la situation de l'installation, toutefois, elle n'est plus visible et n'est pas non plus stockée telle qu'elle quelque part puisqu'elle n'est pas réductible à une sculpture mais à une situation spatiale, elle est ancrée. Ainsi, en suivant la logique selon laquelle l'installation existe au moment de sa création pour un lieu particulier, voire comme un lieu particulier si nous étendons les façons de la concevoir, nous devons concéder que l'œuvre qui en découle dépend également de ce contexte. Dans le cas où l'installation est réexposée, ce qui s'avère finalement plus courant que les installations pérennes, nous ne pouvons pas garantir que l'identité de l'œuvre soit similaire d'un lieu à l'autre. L'importance du contexte d'appréciation et l'adaptation des niveaux d'espaces (espace esthétique appartenant à l'œuvre et espace médiatique d'ajustement au lieu d'exposition) conduisent nécessairement à des synthèses différentes.

Revoir une installation ne garantit pas non plus selon nous de « réactiver » l'œuvre telle qu'elle fut vécue la première fois de sa découverte. Sur ce point, nous pourrions avancer que voir une même installation en un second lieu aurait tendance à être déceptif puisque l'œuvre, que nous avons forgée sur l'expérience esthétique vécue dans la durée d'un moment particulier, détient dorénavant une singularité : celle d'une rencontre et d'un aboutissement, qu'il paraît compliqué de superposer ou de faire coïncider avec une seconde expérience. Parce que cette seconde expérience n'est pas la même, et le problème pourrait peut-être se poser avec le fait de voir deux fois la même installation sans changer de lieu, elle est susceptible de court-circuiter l'expérience initiale et d'altérer la synthèse de l'œuvre et l'intensité de son souvenir dans la mémoire. Au-delà d'être potentiellement décevante, l'expérience de voir une installation dans un lieu différent de celui où la synthèse de l'œuvre a été élaborée pourrait même être ressentie comme insignifiante. On peut spontanément refuser de

s'engager dans une attention concentrée et ne pas vivre une expérience esthétique une seconde fois, de peur de brouiller ou de perdre l'intensité de l'œuvre telle qu'elle a été formée en notre mémoire[628]. Ce principe d'une rupture possible de l'identité de l'œuvre nécessitant de faire probablement table rase de la première expérience pour vivre entièrement la seconde, n'a rien de spécifique à l'installation. La réécoute d'un morceau, la relecture d'un roman, le visionnage d'un tableau qu'on n'avait plus vu depuis longtemps, représentent toutes des occasions de revivre ou de renouveler l'expérience initiale. Elles sont susceptibles de modifier l'identité de l'œuvre ainsi que notre perception de celle-ci par rapport à nos souvenirs précédents. En conséquence, elles peuvent influencer ce que nous aurions à en (re)dire. Cependant, contrairement à d'autres arts dont, pour le dire avec Ingarden, la structure ontique est relativement stable (la succession des mots dans le texte, des notes sur la partition, la disposition des éléments contenus dans une toile), l'installation *dépend* majoritairement du contexte de son exposition (à nouveau, il faut évincer l'installation immersive de cette idée). Ce faisant, la prise en compte d'une multitude de détails influence en continu le vécu à partir duquel va se fonder la synthèse.

Il faut toutefois relativiser notre positionnement pour deux raisons principales qui sont, pour la première : le fait que l'incidence de l'environnement n'est pas nécessairement déterminant pour l'installation dès lors qu'elle est pensée comme un dispositif[629] et, pour la seconde : le fait que l'esthétique du *white cube* tend à atténuer et à uniformiser l'attention portée à l'intégration dans un lieu spécifique. Que ce soit en réaction aux contraintes imposées par le caractère temporaire des expositions ou en tant que choix délibéré des artistes, l'installation envisagée comme un dispositif se différencie de l'installation pérenne spécifique à un site particulier. Ces dernières sont généralement situées dans des espaces extérieurs, comme les différentes installations dispersées dans les paysages variés d'artistes comme Richard Serra, James Turrell ou Olafur Eliasson. Plus encore, les caractéristiques admises et largement partagées du *white cube* viennent lisser les singularités d'un espace, limitant considérablement les possibilités (ou l'intérêt) de l'*in situ* dans la création d'installations pour et dans les institutions. La reproduction d'installations se retrouve grandement facilitée par les caractéristiques du *white cube* et par la possibilité de reconstruire des espaces en

[628] Nous acceptons la critique qu'on pourrait nous faire d'un jugement restrictif et arbitraire car nous nous appuyons ici exclusivement sur notre expérience personnelle. De cette introspection, nous retirons la conclusion selon laquelle revoir une installation en un autre lieu se solde principalement par la validation d'avoir « déjà vu » cette installation, mais aussi et surtout par un refus à « redécouvrir » l'installation en s'y rendant à nouveau pleinement disponible. Refus que nous analysons comme résultant de la difficulté et de la crainte de perdre ce qui a fondé l'unité de l'œuvre dans le contexte et l'intensité heureuse de sa rencontre initiale.

[629] Nous entendons le terme ici comme manière de concevoir l'installation orientée principalement par le type d'expérience à faire vivre au spectateur plutôt que par la relation à un espace particulier.

utilisant des cimaises amovibles. Cependant, cela ne contredit pas pour autant les problématiques inhérentes à sa réexposition, qu'il s'agisse de l'adaptabilité à un nouvel espace lequel, bien que peu singulier, possède nécessairement une architecture spécifique, qu'il s'agisse sinon du rapport à l'éclairage, naturel ou artificiel, ou encore de l'anticipation du flux et des déplacements dans l'espace, voire de la prise en compte des différentes issues et entrées.

Pour conclure sur les problématiques de la réexposition, il convient d'accentuer deux idées. La première, c'est que l'installation est toujours scindée entre son résultat et le processus qui a mené à ce résultat, de sorte que le contexte d'apparition et le contexte d'appréciation de l'installation sont souvent étroitement liés pour ne pas dire inextricables. La seconde, plus relativiste, c'est que l'installation, à travers les déplacements de ses réexpositions, éprouve la plasticité d'une identité flexible (jusqu'à un certain point), légitimant ainsi le principe d'une œuvre révélée par des états. Si ces deux idées semblent *a priori* contradictoires, puisque d'un côté nous soulignons le fondement d'une existence (idéalement) dépendante d'un espace particulier et, de l'autre, nous mettons en échec ce fondement en accentuant la mobilité des installations dans le système institutionnel, soulignons davantage l'idée réconciliatrice d'une expérience ancrée. Dans cette perspective, il apparaît difficile de différencier l'installation du contexte, c'est-à-dire à la fois du lieu, mais aussi du moment de son appréhension. L'unité de l'œuvre, formée par la synthèse de l'expérience vécue, renferme tous les particularismes d'une découverte singulière avec un espace et ses diverses qualités. Sans aller jusqu'à dire que toute réexposition serait en fait l'exposition d'une nouvelle œuvre possible, nous aurions tendance à privilégier une relation ténue entre le spectateur et l'expérience initiale du contexte où il découvre une installation.

Étant donné que l'unité de l'œuvre ne préexiste pas au sujet et que la synthèse qui lui confère cette qualité repose sur l'objectivation d'un vécu sensible, il est envisageable d'imaginer plusieurs issues à l'expérience d'une installation réexposée. Parmi celles-ci deux possibilités opposées peuvent être avancées. D'une part, il est concevable que nous effacions la version précédente de notre mémoire pour créer une nouvelle synthèse à partir de cette nouvelle expérience. Cela peut se produire, par exemple, si nous percevons que sa nouvelle situation offre une intensité et une réussite bien supérieures à celles de la première exposition. D'autre part, nous pouvons imaginer que l'œuvre que nous avons unifiée dans notre conscience et dans notre mémoire entre en dialogue avec cette *autre version* que nous découvrons considérant ainsi cette expérience comme une continuation ou une extension de l'œuvre initiale.

Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'affirmer que l'œuvre diffère fondamentalement en fonction de ses réexpositions, mais plutôt de mettre en lumière sa conception

dynamique, notamment par la flexibilité d'une identité précaire qui, dans le meilleur des cas, ne cesse de s'enrichir et de se complexifier au contact de ses déplacements, et qui, dans le pire des cas, peut se rompre à tout moment et prendre le risque de devenir une *autre* œuvre. Si pour certains artistes cette issue est le résultat malheureux d'une mauvaise adéquation de l'installation dans un nouveau lieu, elle peut, dans d'autres cas, être pleinement consciente, voire recherchée. L'exemple de l'installation sans cesse modifiée de Jean-François Leroy, ainsi que les installations déjà citées de Parreno ou de Pierre Huyghe, interrogent nécessairement ces différents états d'une œuvre qui peut à tout moment basculer pour donner lieu non pas à l'idée de différents états possibles d'une même œuvre mais à l'état ponctuellement stabilisé d'une œuvre qui, au regard d'une perspective diachronique, demeure sans cesse autre. Ainsi, l'alternance des conceptions diachronique et synchronique permet méthodologiquement d'éclairer la porosité des unités qui fondent l'œuvre et du contenu de celle-ci, légitimant, par le biais d'une redéfinition de l'œuvre, le renouvellement de sa conception théorique mais aussi pratique.

En dernière instance, le système des expositions temporaires auquel se prête en grande partie l'installation permet de valoriser notre définition de l'œuvre dont l'unité et la survivance en tant que telle dépendent de la mémoire du spectateur. C'est également ce dont témoigne l'artiste Lee Ufan lorsqu'il écrit :

> Le système de l'exposition temporaire est du reste lui aussi une donnée propre à la modernité : l'exposition comme cérémonie éphémère. Quand elle est terminée, les œuvres partent ou sont démantelées. Dans ce dernier cas, celui de la destruction, elles ne restent que dans les mémoires des spectateurs, qui sont toutes différentes entre elles. Quand les œuvres peuvent être déplacées, elles ont une seconde vie[630].

C) La place de la mémoire : construction et souvenir de l'œuvre

Dans l'extrait de Lee Ufan précédemment introduit, l'artiste éclaire l'idée selon laquelle l'achèvement d'une exposition, parfois marquée par la destruction des œuvres, renforce l'existence de l'œuvre dans la mémoire individuelle du spectateur. Ainsi, chaque spectateur conserve un souvenir unique de l'œuvre. En outre, en évoquant le principe d'une « seconde vie », Lee Ufan contribue à donner à la notion d'œuvre une dimension dynamique. Celle-ci n'est pas seulement susceptible de

[630] Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, textes traduits du japonais par Anne Gossot, Actes Sud, Arles, 2019, p.6.

disparaître, mais aussi de renaître, et de prendre des formes différentes en fonction des souvenirs individuels qui lui sont associés. Nous examinerons ici le rôle de la mémoire dans cette dimension dynamique de l'œuvre, en la considérant comme un élément actif dans la perception et la construction d'une unité d'une part, et dans l'élaboration du souvenir d'une œuvre, que nous devrons distinguer du souvenir de l'expérience, d'autre part.

Les enjeux concernant l'œuvre de l'installation, replacée dans la synthèse, concernent au premier chef la mémoire du spectateur. Cette mémoire est non seulement entendue comme une fonction et une faculté de l'esprit permettant de maintenir le vécu immédiat pour faire affleurer le sens des perceptions variées dans la durée, mais elle est aussi appréhendée comme une archive personnelle de souvenirs qu'il ne faudrait pas réduire pour autant à « un réservoir de souvenirs figés[631] » car cette fonction de la mémoire qu'est le souvenir est tout aussi active. L'importance que nous accordons à la mémoire s'oppose, dans cette optique, à la proposition de Michaud de faire de l'art contemporain et de ses expériences « le développement d'un mode de perception "sans mémoire", voué à opérer dans un perpétuel et foisonnant présent[632]. » Il est fort probable que les productions auxquelles pense le philosophe correspondent à un certain type d'œuvres interactives ou d'installations immersives qui pourraient être associées à ce que Robert Morris nomme « l'effet Wagner » et qui « submerge le spectateur, le prend d'assaut, mobilise son attention : "le spectateur sert toujours à faire oublier la conscience". L'expérience est sans épaisseur temporelle ni phénoménologique, la mémoire n'y a pas droit de cité[633]. » Cet « effet Wagner » qui pourrait être rapproché d'un mode de « perception sans mémoire » ne couvre en réalité qu'une partie des productions : pensons par exemple au collectif Team Lab, aux propositions faites à l'Atelier des Lumières ou encore aux expositions numériques immersives du Hangar Y à Meudon. Pour autant, ce rapport à l'art ne caractérise pas l'entièreté des installations et nous les avons, de notre côté, mises de côté au profit d'œuvres plus complexes, mettant davantage en relief les intrications du temps et de l'espace, plutôt que l'immersion dans des « univers » numériques.

Il faudrait distinguer trois rapports différents à la mémoire à partir de la citation d'Yves Michaud. À un premier niveau, il convient de reconnaître que l'art contemporain privilégie effectivement des propositions plus éphémères que pérennes, utilisant volontiers des matériaux

---

631 Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1999, p.57.
632 Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op.cit.,* p.126.
633 Katia Schneller, *Robert Morris, sur les traces de Mnémosyne*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, 2008, p.104.

organiques (le végétal ou les aliments par exemple) et intensifiant l'entropie et la dissolution des formes vers leurs indifférenciation originaire. Nous pouvons penser par exemple aux sculptures et installations d'une artiste comme Julia Gault qui, utilisant des matières comme la terre crue, forme des objets-contenants qu'elle remplit d'eau (Figure 68). Le temps de l'exposition devient un temps durant lequel le spectateur assiste, jour après jour, à l'effondrement inévitable des formes qui passent d'un état solide déjà fragile, à celui liquide de la boue. Cet attrait vers l'éphémère, le transitoire ou la disparition de l'œuvre est probablement une caractéristique majeure de l'art contemporain qui entraîne également en conséquence un mode de réception similaire : le spectateur sait qu'il est face à une œuvre qui va disparaître et l'effet que cela lui procure n'est pas comparable à celui d'être face à un tableau conservé depuis des siècles.

Ce rapport modifié au temps, conséquent aux propositions elles-mêmes, est notamment traité dans un texte réflexif de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, intitulé « L'Expérience de la durée[634] » et publié à l'occasion de la Biennale de Lyon de 2005 pour laquelle ils étaient commissaires. Déjà en 2005, les deux critiques et commissaires s'efforçaient de réhabiliter une appréhension qualitative du temps, encourageant les spectateurs à percevoir les œuvres comme des réécritures, des réactualisations, des approfondissements verticaux du temps, plutôt que de suivre une logique horizontale, associée au symbole de la flèche et suggérant que les œuvres contemporaines imposent un temps rapide, distrait, toujours en quête d'efficacité et de nouveautés. A l'instar d'un rapport de consommation plus que de contemplation, Bourriaud et Sans justifient leur choix de valoriser une « expérience de la durée », celle où des œuvres en appellent au développement long pour recouvrer une signification. De même que Michaud, ils évoquent une forme « d'amnésie[635] », que l'on peut à nouveau rapprocher de la « perception sans mémoire », mais qui est tout autant le fruit d'un mode contemporain de rapport à l'art (nous renvoyons à la distraction chez Benjamin) que la problématique poïetique d'une création étouffée par le poids historique de l'art qu'il s'agirait de poursuivre en faisant de la nouveauté une quête effrénée mais dommageable pour la création elle-même (« Les biennales se battent en fait autour d'une seule chose : essayer de trouver le plus rapidement possible les Jeff Koons ou les Mauricio Cattelan de demain[636] »). Plutôt que de se tourner vers le futur, les deux commissaires envisagent que « pour échapper à la barbarie, peut-être faudrait-il se tourner davantage vers le passé[637] ». Ainsi, la mémoire semble être une question posée par les artistes aujourd'hui : qu'il

[634] Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, « L'Expérience de la durée », *L'Expérience de la durée*, sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser, Sens Public, Lyon, 2006.
[635] *Ibid.,* p.115.
[636] *Ibid.,* p.110.
[637] *Ibid.,* p.115.

s'agisse d'y revenir, tant du point de vue de son rapport au passé que du point de vue de sa faculté à expérimenter la durée, ou de s'en défaire en privilégiant des propositions artistiques éthérées ou entropiques.

Ensuite, le rapport à la mémoire (et à sa négation) dénoté par Michaud peut décrire plus spécifiquement le type d'expérience esthétique de l'art contemporain. En soulignant le caractère éphémère, transitoire et insaisissable de certaines propositions contemporaines, Michaud considère alors que la mémoire est évacuée. Il soutient que cette mémoire perd sa capacité à relier les perceptions, car, selon lui, dans la logique de la distraction induite par les expériences fascinantes, il n'y a pas de nécessité de se concentrer sur une œuvre, ni de s'ancrer dans une histoire commune. Les expériences ayant remplacé les œuvres, ni leur contenu subjectivement vécu ni le devenir de l'histoire de l'art ne s'attachent à la trace : celle de l'œuvre contemplée collectivement et celle d'un vécu esthétique singulier. Comme nous l'avons avancé de notre côté, il paraît réducteur de privilégier exclusivement le présentisme de l'expérience esthétique. Certes, la présence immédiate à l'espace est au fondement de l'expérience esthétique de l'installation mais la figure du dédoublement, que nous avons régulièrement rappelée et utilisée à différentes échelles, permet à l'inverse d'éclairer la fonction centrale de la mémoire dans l'acte de représentation et d'assimilation du vécu sensible immédiat. La mémoire n'est probablement plus celle d'une rencontre collective face à une histoire de l'art, mais elle demeure présente à une échelle intime et personnelle et c'est plus en se tournant vers la question de l'œuvre, qu'en observant simplement l'expérience, que se déploie sa valeur primordiale. Comme le remarque Bernhard Rüdiger en d'autres termes :

> Le temps suspendu dans l'art contemporain ne produit plus un tableau d'histoire, il n'aligne pas des événements et des faits, il demande au spectateur de décider de ce qu'il voit. Chaque individu est responsable dans l'art actuel, il doit décider, il doit assumer pour un bref moment un point de vue qui n'est que le sien propre[638].

Cela nous amène à notre dernière distinction concernant la mémoire, à partir de la critique formulée par Michaud, qui concerne l'œuvre elle-même. Si l'idée d'une « perception sans mémoire » poeut décrire une grande partie des propositions contemporaines et, en conséquence, un type d'expérience esthétique caractérisé par un présentisme fasciné (ou distrait) plus que par la contemplation absorbée, c'est en cherchant l'unité de l'œuvre que nous opérons un écart qui nous

[638] Bernhard Rüdiger, « Le temps suspendu », *L'art contemporain et le temps. Visions de l'histoire et formes de l'expérience,* sous la direction de Christophe Viart, PUR, Rennes, 2016, p.136.

replace plus explicitement en opposition à la proposition de Michaud. En envisageant la question de l'œuvre, sa critique n'est plus seulement réductrice mais fausse car l'unité de l'œuvre, succédant à l'intensité de l'expérience esthétique, dépend exclusivement de la mémoire du spectateur. Cette mémoire est à l'œuvre dès le commencement de l'expérience dans la concentration de l'attention qui fait converger les perceptions vers un centre. C'est en effet la mémoire qui permet de tenir les différents moments de l'expérience esthétique et de *construire* cette expérience dans la durée et la singularité esthétique de son vécu. L'installation *Ravel Ravel Unravel* semble, à nouveau, être un exemple suffisamment riche pour être sollicité à ce propos. Non seulement la mémoire est active tout au long de l'expérience, permettant ainsi de relier constamment les perceptions qui se tissent et se nouent les unes aux autres à travers les différents espaces, mais l'intrication de la succession et de la simultanéité, tout comme le jeu de fusion et de distinction des différentes temporalités, ne peuvent être résolus que dans la mesure où le spectateur mobilise sa mémoire. L'œuvre est bien le fruit d'une synthèse mémorielle qui a, de plus, la particularité d'être connectée à une mémoire plus collective, dépendante du lieu de son symbole et de son histoire. Anri Sala, comme nombre d'autres artistes, permet de penser qu'à l'inverse du constat de Michaud, la mémoire (individuelle ou collective) est un terrain de recherche et d'expérimentation à investir pleinement.

1. L'activité unificatrice de la mémoire

Évincer la mémoire, ce serait également vider l'incarnation de la perception. Non seulement du point de vue de la chair et d'un sensible qui peut vivre des expériences concentrées sans que la conscience ne soit toujours alignée aux sensations, mais aussi et plus fondamentalement, du point de vue de ce qui sous-tend toute la subjectivité de la perception. Pour Bergson, « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée. Le plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles[639]. » Plus encore, si « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs » cela signifie également qu'il n'y a pas de perception qui s'effectuerait dans un « pur présent ». Toute perception serait en somme une construction du présent à partir du passé. Poursuivant cette même idée, Bergson affirme qu'« un moment arrive où le souvenir ainsi réduit s'enchâsse si bien dans la perception présente qu'on ne saurait dire où la perception finit, où le souvenir commence[640] ». La perception et le souvenir seraient ainsi profondément perméables et se mêleraient

[639] Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), Garnier Flammarion, Paris, 2012, p.73.
[640] *Ibid.*

constamment l'un à l'autre dans une forme à la fois de continuité et de partage. Il n'y aurait en effet aucune perception « pure » car cette dernière compose nécessairement avec des formes de souvenirs : le souvenir pur et le souvenir-image[641]. Néanmoins, dans cette première conception de la mémoire, que Bergson caractérise par la mémoire-habitude, celle qui est involontairement et inconsciemment invoquée dans nos expériences, le philosophe s'oppose non seulement à une conception de la perception temporelle en tant qu'atomisation d'instants, donc à une conception du temps dans le pur présentisme de l'instant discontinu, mais plus encore, il complexifie la perception de la durée en la liant à des enjeux théoriques. Autrement dit, Bergson montre que la perception de la durée implique évidemment une activité tournée vers le passé immédiat et le futur immédiat (qu'Husserl qualifiera autrement de protention et de rétention) mais il ouvre également la voie à un positionnement théorique séparant (sans pour autant que cela soit intuitif du point de vue pratique) la mémoire active en tant que matière (le cerveau) et la mémoire « par excellence » qui contiendrait et accumulerait les souvenirs. Cette deuxième fonction de la mémoire, dite mémoire-image, est véritablement celle qui nous permet de considérer que le souvenir n'est pas une activité du cerveau (de la matière) mais de l'esprit[642].

Le point de vue de Bergson permet en outre d'affirmer deux idées importantes. D'un côté il met en évidence le cheminement inverse d'une « perception sans mémoire » en éclairant au contraire la mobilisation inconsciente mais constante de l'activité mémorielle dans la perception du présent lui-même, et, de l'autre, il met en échec l'idée d'une expérience perceptive qui puisse être décorrélée d'une imprégnation intime de la subjectivité, puisque les modalités de perception dépendent des expériences de chacun. Dans ces circonstances, nous pouvons à nouveau questionner l'attitude pré-esthétique chez Ingarden et envisager que toute expérience d'une œuvre d'art, même si elle n'est pas totalement concrétisée par une expérience esthétique, ne demeure jamais ni neutre ni objective. Chaque perception d'une œuvre d'art révèlerait le vécu du sujet lui-même ainsi que sa sensibilité. Outre le fait que la perception soit empreinte de souvenirs, Bergson en démontre également le caractère temporel particulier et condensateur. Ainsi écrit-il que « Percevoir signifie immobiliser. En un sens, ma perception m'est bien intérieure puisqu'elle contracte en un moment unique de ma durée ce qui se répartirait, en soi, sur un nombre incalculable de moments [643]». Ces propos affirment le

[641] Voir au sujet de la distinction du souvenir-pur et du souvenir-image : Bergson, *Matière et mémoire, op.cit.,* chapitre III « De la survivance des images. – La mémoire et l'esprit », p.181.
[642] Voir Bergson, *op.cit.,* chapitre II « De la reconnaissance des images – la mémoire et le cerveau » et, plus particulièrement les pages 119 à 133 consacrées aux deux formes de la mémoire.
[643] *Ibid.,* p. 257.

pouvoir de (re)composition du visible et s'allient avec l'unification et la singularisation d'un vécu opéré par l'acte de représentation. Si percevoir signifie immobiliser alors percevoir une installation, caractérisée par l'espace et le mouvement, c'est en constituer une unité qui par nature n'existe pas, à l'image de la description sur laquelle nous allons revenir et qui introduirait, par la mise en discours, de la succession là où il y aurait de la simultanéité. Ce que permet d'avancer Bergson au sujet de la perception, c'est qu'elle est déjà une construction temporelle, qu'elle communique déjà avec la mémoire qui permet ainsi de contracter les « incalculable(s) » moments en « un moment unique ».

La mémoire joue un rôle essentiel non seulement dans son interaction avec l'imagination tout au long de l'expérience, en contribuant à la constitution d'une unité, celle de l'œuvre, mais également en assurant en grande partie l'unité du sujet qui vit cette expérience. Dans un chapitre dédié à « La tradition du regard intérieur », Ricoeur explore la problématique philosophique qui lie la mémoire, l'intériorité du sujet et la perception du temps. En effet, Ricoeur démontre que la conception moderne de l'unité de la mémoire individuelle en tant que cohésion du sujet à travers le temps s'est développée principalement à partir des travaux de Locke. La difficulté réside notamment dans la question de la « mêmeté de soi à soi[644] » analysée par Ricoeur à partir des idées du philosophe anglais, ce qui permet d'interroger les conditions de la mémoire elle-même et du souvenir : est-il possible de se remémorer quelque chose qui a été vécu si l'on n'a pas conscience d'avoir soi-même changé ? Qu'est-ce qui peut garantir en effet que nous restons identiques à nous-mêmes dans le temps ? Il ne va pas s'agir pour nous d'approfondir les enjeux de la mémoire dans la constitution de la conscience mais de souligner une nouvelle fois la complexité de son rôle : elle participe à la perception en créant une cohésion, elle unifie, elle permet d'accumuler des souvenirs personnels qui participent à la conscience de sa propre singularité… Malgré ces zones d'ombre quant à son fonctionnement, on reconnaît néanmoins le fait que la mémoire s'identifie foncièrement à « une fonction dynamique en mutation permanente[645] ».

Ce faisant, son activité se montre précieuse pour nous puisque la synthèse de l'œuvre est produite par cette mémoire et que l'unité de l'œuvre, tout autant que sa singularité, en sont le fruit. Son implication révèle la conversion de l'espace en temps et l'incarnation d'une expérience vécue. Les frères Tadié considèrent ainsi que « la mémoire est la possession ou la modification de la sensation ou de la pensée, mais avec la condition du temps écoulé ; ainsi la mémoire est toujours accompagnée de la notion du temps[646]. » Là est l'une des difficultés de la mémoire : elle est tout autant la condition de la perception du présent puisque le passé est construit dans le souvenir contrairement au présent

[644] Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit*., p. 128-129.
[645] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, *op.cit.*, p.12.
[646] *Ibid*., p.23.

qui échappe toujours en grande partie à la conscience et qu'en même temps, elle est, en tant que mémoire, la possibilité de replonger dans le passé. Bergson distingue en ce sens la mémoire-habitude, active dans l'expérience tout en demeurant passive car inextricable de l'acte de perception (elle agit de manière inconsciente) et la mémoire-image comme expérience virtuelle, c'est une mémoire qui détient les évènements passés dans leur opacité et qui est un retrait possible de la conscience du présent tout en étant peu accessible. Le paradoxe étant que lorsque la conscience se tourne vers le passé des souvenirs, il est impossible qu'elle soit au présent de la perception, jusqu'à ce que le souvenir en question se déroule au présent de sa remémoration, il est alors extrait de l'archive des souvenirs conservés par la mémoire.

La mémoire joue également un rôle crucial dans les expériences temporelles telles que l'écoute d'une œuvre musicale ou, dans notre cas, l'installation dans la durée d'une déambulation. En combinant ses deux activités principales – dans la linéarité de la perception et dans la conservation du passé – on peut légitimement se demander ce que devient l'œuvre ainsi unifiée par la synthèse mémorielle.

Illustration :



Figure 68 : Julia Gault, *Où le désert rencontrera la pluie*, terre de faïence crue, acier, eau, 2008, ©Laurent Ardhuin

2. Se souvenir d'une œuvre (spatio-)temporelle

Que devient l'œuvre une fois qu'elle entre dans le souvenir ? Bien que la mémoire contribue à maintenir l'unité de l'œuvre dans le présent, il est apparu selon nous essentiel de reconnaître que l'œuvre elle-même et l'expérience initiale ne sont pas directement superposables dans la conscience. Il faut à présent nous en expliquer. La distinction que nous faisons entre « penser à une œuvre » et « penser à une expérience » exige une démarche d'abstraction nécessaire pour la conscience. Pour accéder au souvenir dans la mémoire, il est souvent requis de sortir du contexte pour puiser le souvenir dans la mémoire. D'un côté nous avons placé l'œuvre dans une condensation qui lui offre une unité temporelle abstraite : de la même manière que la musique, parler de l'œuvre revient à évoquer l'unité d'une durée qui n'est pas visée intentionnellement dans son déroulé mais dans une forme condensée abstraite. Néanmoins et d'un autre côté, nous avons reconnu que l'unité de l'œuvre se fonde sur l'expérience esthétique de l'installation, elle est formée par la qualité esthétique de l'expérience. Cela signifie que la différence entre « penser à une œuvre » et « penser à l'expérience » est une différence essentiellement théorique (il faut se souvenir des oppositions entre le subjectivisme de l'expérience et l'objectivisme de la question ontologique qui ont scindé les discours) qui, sur le plan pratique, pourrait être définie comme un mouvement graduel et progressif. En effet penser à une œuvre *impulse* toujours la remémoration de l'expérience, à moins de ne l'évoquer que brièvement sans la représenter en son esprit. Si nous avons ainsi tenu à distinguer l'œuvre de l'expérience, nous devons à présent considérablement les rapprocher puisque le souvenir de l'œuvre, en ce qui concerne l'installation, est inextricable de l'expérience contenue dans cette œuvre. Cette expérience est, rappelons-le, bien plus contextuelle que pour d'autres arts, ce qui explique son assimilation avec l'œuvre elle-même. De même, en ce qui concerne le souvenir, il est difficile d'extraire le souvenir de l'installation comme œuvre du contexte de son expérience comme un moment vécu. Se souvenir d'une œuvre picturale implique souvent de décrire le tableau de manière que différents récits évoquent le même objet, indépendamment du lieu de son exposition. À moins que des évènements contingents remarquables n'aient marqué la rencontre avec l'œuvre, l'attention est généralement focalisée sur l'objet lui-même et la mémoire peut graduellement éliminer les détails environnants de son souvenir, tels que le lieu où la toile est exposée. Au contraire, se souvenir d'une installation engage la pensée dans la particularité d'un espace, d'une situation et de ce qui y a été vécu. La plupart du temps, c'est par association qu'il est possible de se remémorer avec plus de précisions l'installation : le vécu et la structure interagissent et s'alimentent mutuellement dans la mémoire.

Nous pourrions relativiser le propos en mobilisant par exemple le travail de Sophie Calle. Dans un projet intitulé « Les Picasso fantômes[647]» (Figure 69), celle-ci expose des voiles en coton imprimés de textes recouvrant certaines peintures de Picasso, lesquelles se laissent deviner en ombre derrière les voiles qui les cachent. Les textes imprimés sur les voilages sont des témoignages recueillis auprès des gardiens, conservateurs ou autres agents permanents du Musée Picasso de Paris, où les toiles en question étaient originairement exposées, décrivant chacun le souvenir qu'ils ont de ces toiles, absentes pour cause de prêts pendant une certaine période. Dans ce projet, il s'agit précisément d'interroger le souvenir d'un tableau en tant qu'objet et en tant qu'œuvre d'art. Nous disions précédemment que l'expérience d'un tableau est probablement moins contextuelle que celle d'une installation. Néanmoins, les témoignages des surveillants de musée permettent de nuancer cette idée. Ainsi, certains rappellent la question de l'emplacement occupé par la toile *La mort de Casagemas* et évoquent l'effet provoqué par l'idée d'entrer en contact avec celle-ci lorsque la zone de surveillance incluait sa présence : « Quand je passe à son étage, jamais je ne me détourne ». D'autres témoignages font état de ses dimensions : « Il doit faire 30 cm par 40 », dimensions qui font confesser à d'autres encore ce que cela implique du point de vue de leur métier : « Si on parle sécurité, on est dans le gabarit dangereux ». Alors que certains se contentent de décrire le tableau de mémoire dans un souci de précision (« un plan rapproché qui représente la tête d'un homme, de profil, éclairé par une bougie, yeux clos, une trace de balle sur la tempe côté droit »), d'autres se laissent aller à des considérations plus affectives, faisant affleurer des impressions personnelles : « Je le trouve très très mort ». Il y aurait beaucoup à dire sur ce projet de Sophie Calle, la différence de statut des intervenants peut par exemple se deviner sans pour autant être signifiée : on imagine aisément que les interprétations qui font état de l'historicité (« On est en 1901, juste avant sa période bleue ») sont les témoignages des acteurs institutionnels tandis que les considérations pratiques qui ramènent l'œuvre à la factualité d'observations pratiques (« pas déplaisant. Beaucoup de visiteurs ne voit pas la mort, on ne leur dit pas qu'elle est là ») pourraient s'identifier comme provenant d'agents de surveillance (et il y a de surcroît une discrimination qui peut s'effectuer en fonction du vocabulaire, signalons ce travers). Au-delà de ces différentes façons de se rapporter à l'œuvre, on comprend également qu'il s'agit d'une interrogation fondamentale sur la manière dont une œuvre peut exister en creux de sa présence visible, dans le souvenir. Dans ces réinterprétations, les œuvres de Picasso dont il est question sont présentes sans pour autant être visibles. Leur présence est cachée par le voile épais (sans pour autant rendre

[647] Projet exposé à l'occasion de la rétrospective de Sophie Calle « A toi de faire, ma mignonne », au Musée Picasso de Paris, du 3 octobre 2023 au 28 janvier 2024.

l'œuvre derrière invisible) mais ce qui est donné à voir correspond aux récits de leur absence physique. Le voile physique se fait métaphore de la remémoration : tenter de se souvenir confronte aux imprécisions et aux lacunes de la mémoire. Sophie Calle introduit à ce propos un élément qui nous intéresse particulièrement et sur lequel nous allons revenir : le rapport au récit. Si le tableau présente une image, nous comprenons que la difficulté à visualiser clairement la toile émane également de la complexité à structurer un récit en mêlant (ou non) la description de l'image et celle des impressions qu'elle a formée en chacun des spectateurs. Alors que l'image du tableau semble parfois présente en souvenir, en parler et devoir la faire exister au présent de la narration éclaire l'opacité et l'imprécision de la mémoire (« il y a du jaune, du rouge, quelque chose de contradictoire ») en fonction de l'attention qui y a été portée, de l'effet plus ou moins important provoqué à son contact ou, si l'on imagine les récits plus maîtrisés des conservateurs : en fonction de l'habitude d'un exercice répété dans lequel on sait moins si c'est l'œuvre qui est maintenue à l'esprit en en parlant que la narration apprise à son sujet.

Ce projet de Sophie Calle permet de mettre en perspective le type de mémoire mobilisé dans le souvenir d'une œuvre picturale. En effet, nous pouvons à la fois constater l'absence de souvenir précis du tableau, au profit de l'habitude qu'il a laissée en termes de surveillance dans l'esprit du gardien (mémoire-habitude), et le souvenir-image, positionnant l'œuvre comme une expérience singulière et marquante. L'œuvre est tantôt liée à un contexte précis, tantôt abstraite en tant qu'œuvre d'art et donc : potentiellement défaite de son emplacement particulier pour être remémorée dans les archives de la mémoire. Il y aurait ceux qui partent du lieu pour en parler, et ceux qui partent de l'œuvre. Pour autant, malgré l'idée de la simultanéité qui pourrait rapprocher la peinture et l'installation, l'œuvre qui caractérise l'installation, en étant unifiée par la synthèse de l'expérience, s'appuie sur deux aspects qui la distinguent de la peinture (nous le répétons) : la succession qui découle de la durée de l'expérience spatiale, et l'englobement qui s'oppose à la frontalité de la peinture. Il est fort probable que poser la même question du souvenir au sujet d'une installation se révèle plus complexe et justifie la multiplication de récits de natures différentes.

La particularité du souvenir d'une œuvre concernant l'installation se situe probablement dans l'entremêlement du spatial et du temporel. Le souvenir de l'œuvre n'est ainsi ni totalement temporel ni totalement spatial mais un mélange des deux : le spatial étant le donné objectif et le temporel l'expérience qu'en fait le spectateur. Nous pouvons examiner la question du souvenir temporel en partant des recherches exposées par Husserl dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. L'un des enjeux identifiés par Husserl au sujet de la perception du temps

est de distinguer ce qui appartient encore à une perception de la durée et ce qui ne ressort plus de celle-ci mais du souvenir. Husserl note ainsi qu'après l'écoulement d'une durée, la clarté de celle-ci dans la conscience se perd peu à peu : « le Tout s'évanouit dans l'ombre, dans une conscience rétentionnelle vide, et s'évanouit tout à fait (s'il est permis de l'affirmer) dès que cesse la rétention[648]. » Cela ne signifie pas que la conscience de l'objet temporel disparaît totalement dès lors que la durée cesse, mais que la conscience perceptive qui était occupée dans l'acte de rétention à maintenir les différentes phases de perception cesse et s'évanouit dans la mesure où aucune nouvelle phase ne vient se lier à la précédente (c'est la fin de l'expérience d'une écoute ou d'un mouvement). Il sera ensuite possible de se référer à cette durée sur une autre modalité qui est donc celle du souvenir. Il poursuit, éclairant d'une autre manière nos préoccupations concernant la condensation de la durée, caractéristique de l'œuvre de l'installation et du souvenir que nous en conservant :

> En nous plongeant par la réflexion dans l'unité de ce processus articulé, nous pouvons observer qu'un fragment, un maillon de ce processus se « raccourcit » en tombant en arrière dans le passé – sorte de perspective temporelle (à l'intérieur de l'apparition temporelle originaire) comme analogon de la perspective spatiale. En tombant dans le passé l'objet temporel se raccourcit et tout à la fois s'obscurcit[649].

Le raccourcissement et l'obscurcissement de l'objet temporel, tombé dans le passé, ne se fait pas immédiatement pour autant et dépend d'un processus lui-même temporel. En effet, tandis que le souvenir primaire (la rétention) est vivement mobilisé dans la construction temporelle de la perception d'un objet temporel, Husserl distingue cette première forme « active » du souvenir primaire du souvenir secondaire qu'il nomme également « ressouvenir »[650]. A la différence du souvenir primaire, décrite comme une « queue de comète qui s'accroche à la perception du moment[651] », le ressouvenir représente une manière pour la conscience de se replonger pleinement dans la durée de l'expérience. Ainsi, « le ressouvenir est lui-même dans un *continuum* de données originaires et de rétentions et constitue (ou plutôt : re-constitue) du même coup une objectivité de durée, immanente ou transcendante. » Et ce, contrairement au souvenir primaire, à la rétention qui « ne produit pas d'objectivité de la durée (…) mais retient seulement dans la conscience ce qui est produit et lui imprime le caractère du « tout-juste-passé[652]». Le souvenir secondaire ou ressouvenir serait en

---

[648] Edmund Husserl, §9, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), traduit de l'allemand par Henri Dussort, PUF, 1964, p.40.
[649] *Ibid.*
[650] Nous pouvons considérer ce terme spécifique comme analogue du « souvenir » tel qu'il est utilisé dans le langage usuel.
[651] Husserl, §14, *op.cit.,* p.50.
[652] *Ibid.*, §14, p.52.

conséquence une façon de se replonger dans la perception de l'objet temporel en revivant la durée objective de son déroulé avec pour seule différence l'absence de l'objet :

> Le ressouvenir, comme l'imagination, nous fournit seulement une re-présentation (…) Le maintenant imaginé représente un maintenant, mais il ne donne pas lui-même un maintenant, l'avant et l'après imaginés ne font que représenter un avant et un après, etc[653].

Cette définition du ressouvenir s'avère complexe car un tel acte nécessite une grande capacité de mémorisation (ou de connaissance préalable de l'objet[654] ?) et nous pourrions douter qu'en plongeant dans le souvenir d'une pièce de théâtre ou d'une symphonie vue ou entendue la veille, il soit possible de dérouler à nouveau les phases de rétentions et de protentions dans l'entièreté de la durée de l'expérience. Le ressouvenir permet néanmoins de concevoir que le souvenir d'une expérience vécue dans la durée peut être envisagé comme une manière de revivre *sensoriellement* le parcours et de valoriser une continuité de l'expérience dans le souvenir plutôt que son appauvrissement sous forme de fragments, d'images d'espaces discontinu(e)s et vidé(e)s de leur vécu en mouvement.

La question du souvenir d'un objet ou d'un évènement temporel peut trouver un autre éclairage du côté de Bergson, que nous avons précédemment introduit au sujet de la mémoire :

> Le souvenir de telle lecture déterminée est une représentation, et une représentation seulement ; il tient dans une intuition de l'esprit que je puis, à mon gré, allonger ou raccourcir ; je lui assigne une durée arbitraire : rien ne m'empêche de l'embrasser tout d'un coup, comme dans un tableau. Au contraire, le souvenir de la leçon apprise, même quand je me borne à répéter cette leçon intérieurement, exige un temps bien déterminé, le même qu'il faut pour développer un à un, ne fût-ce qu'en imagination, tous les mouvements d'articulation nécessaires ; ce n'est donc plus une représentation, c'est une action (…) elle est vécue, elle est « agie », plutôt qu'elle n'est représentée[655].

Bergson pose ici deux distinctions temporelles. Dans la première on retrouve une temporalité arbitraire et totalement recomposable déterminée par la représentation d'une lecture particulière. Face à cette temporalité arbitraire, il oppose une temporalité déterminée qui est celle de la dictée dans laquelle chaque élément découle du précédent et l'enchaînement se déploie par conséquent toujours

---

[653] *Ibid*., §17, p.58.
[654] Ce second souvenir, s'appuyant sur le primaire, permet la structuration de l'objet temporel. Alexander Schnell écrit ainsi : « Mais si ce souvenir secondaire est possible, c'est parce que le souvenir primaire a d'abord « créé » le champ temporel qui assure de toute manière le rattachement de n'importe quel point du passé à la perception originaire dont il est issu. » Voir Alexander Schnell, « Mémoire et le ressouvenir chez Husserl », Mars 2022, en ligne : https://aschnell.eu/wp-content/uploads/sites/7/2022/03/Memoire-et-ressouvenir-chez-Husserl.pdf
[655] Henri Bergson, *Matière et mémoire, op.cit*., p.123.

de la même manière. L'exemple de la dictée est, dans la façon de considérer une chaîne temporelle nécessaire, semblable au souvenir d'une mélodie qui, sur la partition, a elle aussi un enchaînement écrit de notes.

Tandis que pour Husserl le paradoxe du souvenir, en tant que ressouvenir ou souvenir secondaire, provient d'une représentation de l'objet temporel faisant revivre la durée objective *mutatis mutandis* de la perception réelle, Bergson de son côté a pris soin d'accentuer, au préalable, la différence entre la représentation et l'action, requérant non plus la mémoire-image de la singularité temporelle mais la mémoire-habitude liée à l'enchaînement précis des éléments dans le temps. En répétant ainsi la suite temporelle logique (la dictée), le souvenir est réactualisé dans le présent. Il est vrai que l'argument est quelque peu fallacieux dans la mesure où les objets temporels de la dictée ou de l'écoute musicale ne sont pas similaires. Husserl, dans son exemple de la musique, évoque une mélodie que l'on aurait entendue et dont on se souvient. La mélodie a été jouée à un moment et nous la chantons ensuite dans notre souvenir. La dictée sur laquelle s'appuie Bergson n'a, par principe, jamais fait l'objet d'une représentation au sens événementiel du terme, c'est ce qui la distingue de la représentation d'une lecture « déterminée ». Sa temporalité est toujours « en puissance » et « s'actualise » dès que les mots de la dictée se déploient les uns après les autres dans la suite logique qui les caractérise. Nous comprenons ainsi que se souvenir de quelque chose d'appris, c'est actualiser son enchaînement logique qui était jusque-là en puissance dans le souvenir. Cette distinction entre l'objet temporel musical et la dictée nous permet néanmoins de mettre en lumière, de façon plus large, ce qui caractérise le souvenir d'un objet temporel : d'un côté il apparaît comme un laps de temps vécu qualitativement et dont le souvenir permet, plus ou moins, de le revivre dans sa temporalité. De l'autre le souvenir est celui de l'enchaînement numérique des éléments temporels formant une totalité qui n'appartient pas à un « moment » du passé mais qui est réactivable au présent dans la mesure où l'enchaînement n'est plus de l'ordre de la représentation mais de l'action. En ce qui nous concerne, nous pourrions nous interroger : Jusqu'où revivons-nous la durée du parcours dans le souvenir ? Sommes-nous capables de créer un enchaînement temporel construit de notre parcours, de notre expérience de l'espace, afin d'en constituer un objet ?

Ces questions nous conduisent à interroger également un autre aspect qui est la condition du souvenir de la succession dans la durée variable qui caractérise l'expérience de l'installation. Peut-on se souvenir de la succession dès lors qu'elle n'est fondée sur aucun enchaînement nécessaire ? Contrairement à la musique, l'expérience de l'installation ne fait l'objet d'aucun enchaînement logique : la linéarité est celle de l'expérience mais l'installation, en tant qu'espace est temporellement non linéaire, rappelons-le. Puisque le spectateur participe activement à l'expérience, qu'il la vit et la

construit tout à la fois, peut-on considérer qu'il s'agit simplement de se représenter cette expérience ou doit-on plutôt considérer qu'il s'agit de la reconstruire continuellement à mesure que l'on s'en rappelle ? La complexité du souvenir de l'œuvre provient d'une progression temporelle qui, de l'unification de l'œuvre (qui en passe par divers processus : attention, concentration, représentation et synthèse) au souvenir de l'expérience, subit encore des transformations. Non seulement il est pertinent d'imaginer que le souvenir de l'œuvre se fonde en grande partie sur les actes de représentation du sujet permettant l'assimilation du vécu, mais il est tout aussi valable et intéressant de faire droit à la mémoire involontaire proustienne. En étant focalisée sur l'intensité du sensible, la mémoire conserverait des bribes de l'expérience qui n'ont pas été portées explicitement à la conscience lors des actes de représentation. Cette idée d'une mémoire involontaire sera reprise ultérieurement.

« Le rappel d'un souvenir demande un travail de l'esprit. Mais on retrouve moins qu'on ne reconstruit. Il n'y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passée[656] » constatent Jean-Yves et Marc Tadié. Cette incertitude de la mémoire, lorsqu'il s'agit de retrouver un souvenir, s'explique par la proximité de la mémoire et de l'imagination. Se souvenir et imaginer proviennent d'une action similaire de la conscience, bien que l'objet visé ne soit pas de la même nature : il est (*a priori*) réel pour l'un, alors qu'il est inventé pour l'autre[657]. Néanmoins, rien ne peut garantir la véracité du premier au regard du second, car dans les deux cas, la conscience se détourne d'une perception visuelle pour explorer des images enfouies en elle-même, invisibles pour l'œil. Cette fragilité du souvenir a des conséquences sur la notion d'œuvre. En observant un parallèle entre se souvenir d'une œuvre-objet comme une peinture ou une sculpture et se souvenir d'une œuvre temporelle qui se déploie dans une certaine durée, il convient de remarquer que la première implique une part d'investissement moins complexe que la seconde. L'instantanéité d'une image qui nous vient à l'esprit ne peut pas être comparée avec la tentative de creuser la durée d'une œuvre. Ainsi, la particularité de l'œuvre temporelle se situe dans la dualité d'une unité abstraite ne coïncidant pas nécessairement avec le souvenir d'une expérience en particulier, mais réversiblement le souvenir de

---

[656] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire, op.cit*., p.9. Ce principe d'une dégradation de la réalité antérieure par le souvenir peut être contredite par la conception platonicienne de la réminiscence qui ferait de la recherche mémorielle « un réapprendre de l'oublié » : voir à ce propos Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.,* p.29-33. Comme le souligne Ricoeur par ailleurs, le fait de re-découvrir ce qui fut oublié concerne un pôle spécifique, celui des « états de choses » et justifie que le souvenir et le savoir se recouvrent immédiatement. Il rapproche cette conception du souvenir à l'exemple bergsonien de la leçon apprise. Ce type de souvenir se distingue du souvenir de l'évènement singulier.

[657] Ricoeur note à ce propos : « Nous avons certes dit et répété que l'imagination et la mémoire avaient pour trait commun la présence de l'absent et, comme trait différentiel, d'un côté la suspension de toute position de réalité et la vision d'un irréel, de l'autre la position d'un réel antérieur. » voir Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.,* p.53-54.

cette œuvre est étroitement lié au vécu et au contexte de son émergence, dans la mesure où l'enchaînement d'une durée se fait dans le temps lui-même, tel qu'il a été vécu.

L'œuvre de l'installation peut être rapprochée du souvenir d'une œuvre temporelle par le fait d'être dépendante d'une expérience effectuée dans une certaine durée, mais il importe de la distinguer nettement de la musique sur laquelle s'appuie notamment Husserl. Contrairement à la musique, l'installation demeure un art visuel qui fait intervenir, dans la mémoire, des images précises plutôt qu'un pur enchaînement de la durée. Dans cette perspective, il convient de limiter l'apport des théories liées à la musique, tout en soulignant leur aspect stimulant.

De manière encore plus importante que pour d'autres œuvres temporelles, le souvenir de l'œuvre d'une installation est inextricable d'un *moment vécu*. Cela signifie que « l'impureté » caractérisant l'expérience esthétique qui n'est jamais vécue dans une modalité unique, témoigne également de l'impossibilité d'extraire totalement l'œuvre d'un vécu pouvant être assimilé à n'importe quel autre vécu, esthétique ou non, appartenant à la mémoire d'un sujet. De façon paradoxale, l'œuvre unifiée dans la synthèse est temporairement abstraite de son ancrage contextuel (elle est objectivée en tant qu'œuvre et condensée dans sa durée), avant d'être recontextualisée dans l'expérience quand elle est mobilisée sous la forme du souvenir. Se souvenir de l'œuvre, qui n'est donc pas « penser à l'œuvre », implique un processus qui, en effet, demande de nous replonger, tant que faire se peut, dans l'expérience vécue, comme on repenserait à un évènement passé de sa vie.

Illustrations :

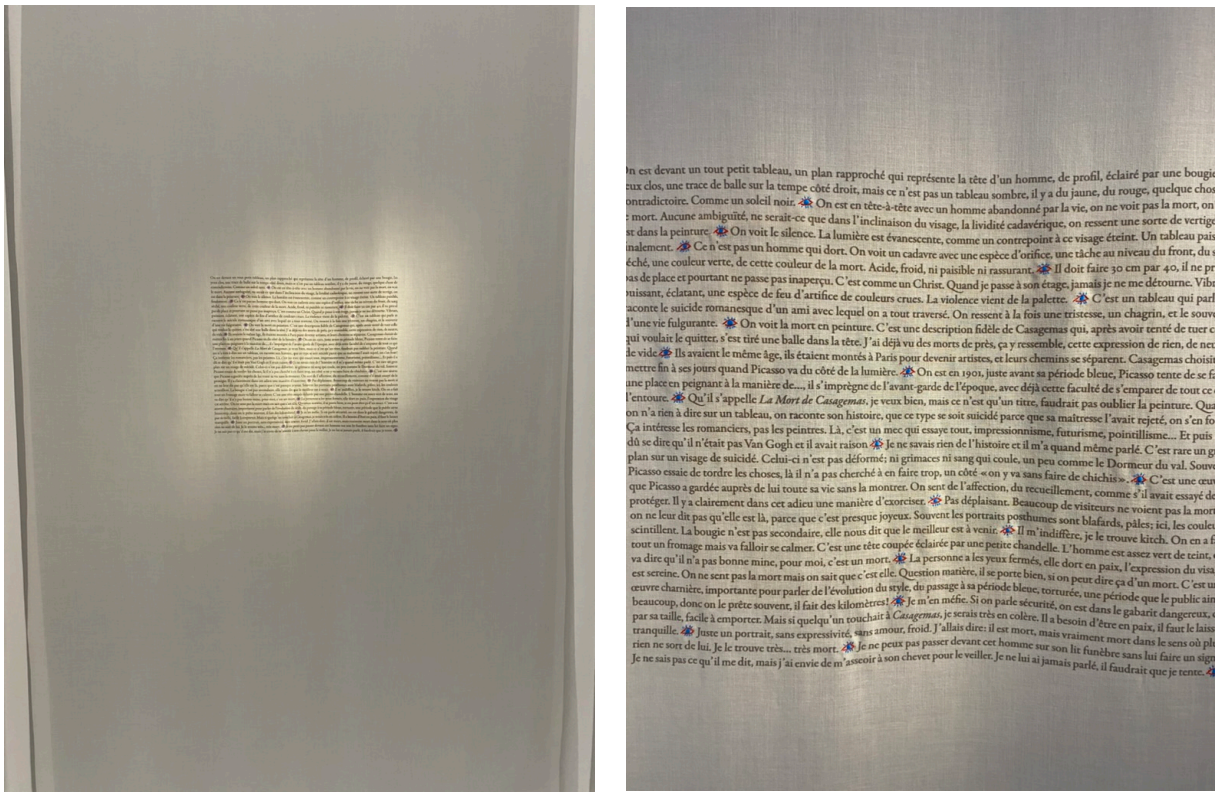


Figure 69 : Sophie Calle, « Les Picasso fantômes », ici il s'agit du tableau de Picasso *La Mort de Casagemas* 1901, vue d'ensemble et détail. Musée Picasso, Paris, 2023, Photographies personnelles

2) De la disparition de l'œuvre aux moyens (artificiels) de la fixer

A) La disparition : une temporalité propre

En 2011, La *Nouvelle Revue d'Esthétique* consacrait un numéro à la question de la disparition de l'œuvre. Fabienne Brugère en introduisait ainsi les enjeux :

> Il peut paraître un peu facile ou conforme à l'esprit du temps d'appréhender l'art d'aujourd'hui par le biais de la disparition de l'œuvre ou des œuvres tant la catégorie « œuvre » n'a cessé d'être remise en cause à travers des pratiques comme la performance, l'art conceptuel, l'installation vidéo et toutes les formes d'art éphémère ou en situation. Certes, l'œuvre demeure *a minima* ce qui signe la reconnaissance officielle d'un artiste, sa

> place sur le marché et dans la critique. (…) L'art ne suppose-t-il pas toujours une trace, un reste réfractaire à la simple continuité du devenir de l'existence[658] ?

La disparition de l'œuvre ne se présente pas comme étant *la* question explicitement posée, ce sont les modalités de cette disparition qui sont interrogées. Derrière cette interrogation, le présupposé serait celui d'une ère révolue, d'une évolution de l'art où règne « l'artiste sans œuvre » (Jean-Yves Jouannais), où la notion insaisissable et fourre-tout de « dispositif » semblerait plus à même de décrire un art déconstruisant sans cesse les frontières des pratiques identifiables et de productions matérielles (position déjà introduite de manière similaire avec Yves Michaud et l'état gazeux de l'art). Sans tourner le dos à ce que cette « catégorie d'œuvre » peut permettre de penser en creux, Fabienne Brugère estime, à contre-courant d'une disparition admise, que la notion d'œuvre n'est certainement pas absente pour autant : elle « rôde comme un fantôme. Elle est ajournée sans être annulée[659] ». Il convient de ne pas redoubler cette défense de la notion d'œuvre étant donné qu'elle est centrale pour nous, mais de souligner ces propos pour les réactualiser. L'aspect fantomatique remarqué par Fabienne Brugère serait même, dans notre propos, d'autant plus pertinent que l'unité de l'œuvre s'opère dans les dimensions invisibles de la conscience et de la mémoire.

La disparition de l'œuvre telle que nous souhaitons la penser ici ne fait pas écho à une disparition remarquée dans le champ de l'esthétique ou de la pratique artistique et ce, bien que ce constat ait été l'un des moteurs de notre recherche. La disparition dont nous parlons est la conséquence de l'œuvre telle que nous l'avons ontologiquement redéfinie. La disparition, littéralement définie par le fait de « cesser » de « paraître », désigne un nouvel état de l'œuvre qui ne serait plus visible, ni physiquement (c'est ce qui est interrogé dans le numéro de la NRE par exemple), ni mentalement (c'est ce que nous souhaitons interroger plus spécifiquement de notre côté).

En faisant de l'œuvre une synthèse et en éclairant le rôle primordial de la mémoire dans l'unification de l'expérience et dans l'unité inhérente à l'œuvre, nous devons reconnaître que cette redéfinition entraîne une conséquence : l'évanescence de l'œuvre. Puisqu'elle dépend en grande partie de la mémoire et s'allie dorénavant aux souvenirs d'autres œuvres mais aussi aux souvenirs d'expériences marquantes extra-esthétiques formant l'individu tout au long de sa vie, sa survivance n'est garantie que par le moyen interne d'une haute intensité (plus l'œuvre est unifiée et marquante dans la mémoire, plus elle demeurera vive à l'esprit) ou par le moyen externe des traces

---

[658] Fabienne Brugère, « Quelle disparition de l'œuvre ? », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, PUF, 2011/2 (n°8), p.5.
[659] *Ibid*., p.8.

(photographie) et des moyens mnémotechniques (des prises de notes ou des associations permettant de relier plus profondément les perceptions entre elles).

L'évanescence de l'œuvre, liée à l'érosion ou à la confusion de plus en plus marquée de l'œuvre et de son expérience dans la mémoire constitue ainsi une ultime modalité temporelle : la durée variable de l'œuvre. Le rôle de la mémoire revêt une importance particulière du fait de sa complexité intrinsèque : d'une part, elle est indispensable à l'atteinte de l'unité constitutive de l'œuvre, mais d'autre part, en tant que souvenir, elle rend le maintien de cette unité particulièrement délicat, surtout en étant fondée sur une expérience vécue et menée arbitrairement dans un espace aux multiples qualités. Ni assimilable à un objet dont on aurait une image, ni à un déroulé temporel que l'on pourrait revivre dans la nécessité d'un enchaînement, le souvenir de l'œuvre dans la mémoire est d'autant plus précaire qu'il ne s'appuie pas sur l'expérience d'un objet temporel mais que la temporalité de l'expérience émane du vécu. Le souvenir de l'œuvre se résumé à l'expérience vécue d'une installation dont il devient de plus en plus difficile de tenir les richesses sensibles immédiates et/ou représentées, les réflexions, les impressions, les associations… « Tout se passe comme si la charge affective d'un souvenir était semblable au parfum d'une fleur enfermé dans un écrin et qui s'évapore chaque fois que celui-ci est ouvert[660] » résument ainsi les frères Tadié. Se souvenir d'une installation revient bien souvent à se souvenir de l'expérience, or, en suivant l'idée d'une évaporation possible, chaque fois que nous pensons à l'œuvre et replongeons dans l'expérience, nous perdons potentiellement l'intensité du sensible, parfois au profit de sa saisie par le langage et la réflexion, comme lorsque nous replongeons dans l'expérience quelques jours après l'avoir vécue dans l'optique d'écrire et d'en fixer la richesse, d'autres fois en laissant les impressions se ternir sans réelle possibilité de les revivifier.

Husserl, s'appuyant sur la perception des sons évoque l'idée selon laquelle « les points de la durée s'éloignent pour ma conscience quand "je m'éloigne de l'objet". L'objet conserve sa place, le son de même conserve son temps, aucun instant n'est déplacé, mais il s'enfuit dans les lointains de la conscience, à une distance toujours plus grande du présent producteur.[661] » Il éclaire ainsi le principe d'un « présent producteur », moment où émerge le son et où est perçu l'objet, à partir duquel il commence progressivement à s'éloigner, dans un flux continu et progressif, illustrant le passage du temps présent en passé. Chaque point du temps présent devient passé et chaque point du passé tombe « vers le bas », « dans la profondeur du passé[662] ». Nous pouvons interroger l'enjeu d'un tel

[660] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire, op.cit.,* p.194.
[661] Husserl, §8, *op.cit.,* p.39.
[662] *Ibid.,* §10, p.43.

éloignement : qu'arrive-t-il lorsque le son s'enfuit ainsi dans « les lointains de la conscience, à une distance plus grande du présent producteur ? » Peut-on alors le retrouver véritablement ailleurs, dans le souvenir de la mélodie par exemple ? Étant donné que l'installation ne nécessite aucun enchaînement temporel spécifique, le souvenir de son expérience ne risque-t-il pas de se dissiper plus rapidement dans « les lointains de la conscience » ?

Du point de vue du fonctionnement neurologique de la mémoire, les frères Tadié résument autrement la difficulté à pouvoir maintenir les souvenirs à la conscience, partant du principe que le passé ne cesse de s'épaissir sans que la mémoire ne puisse maintenir exhaustivement l'entièreté des vécus. Le fonctionnement spontané de la mémoire justifierait en conséquence qu'un certain nombre d'évènements vécus disparaissent de la conscience, en particulier ceux qui n'ont pas été spécialement remarquables au moment de leur occurrence. Cependant, il serait tout à fait envisageable, au contraire, de s'efforcer délibérément de préserver certains souvenirs en mémoire afin d'éviter qu'ils ne sombrent, en les puisant des profondeurs du passé pour les rappeler à la conscience :

> Nous pouvons donc librement et volontairement engranger des faits, des objets, mais si nous voulons être sûrs de les garder longtemps, il nous faut les entretenir régulièrement, comme des plantes dans un jardin, sinon ils disparaîtront : les plantes meurent faute de soleil et d'eau, ou étouffées par l'invasion de mauvaises herbes. Le fait de se rappeler souvent certains souvenirs est l'équivalent du soleil et de l'eau : chaque réseau de neurones que nous activons et réactivons lorsque nous nous rappelons un souvenir reçoit, nous l'avons dit, une imprégnation de facteurs de croissance qui va le consolider et le fortifier. Sinon, d'autres souvenirs vont se superposer, envahir les réseaux, les parasiter et occulter les souvenirs dont ils étaient les supports. On ne peut que revoir, relire, réentendre, raconter, pour vouloir garder un souvenir[663].

Le rappel d'un souvenir pourrait être d'autant plus complexe quand il s'agit de l'installation que la durée de son expérience est faite d'une multitude d'intensités et de variations sensibles qui sont susceptibles de se perdre, faute d'enchaînement homogène ou de pertinence entre les différentes phases de cette durée de l'expérience. Chaque fois que le souvenir de l'expérience est ravivé, il est susceptible de perdre des maillons de la chaîne temporelle qui a constitué sa durée objective. La complexité du souvenir de l'expérience, qui fonde en grande partie la survivance de l'œuvre dans la mémoire, nécessite que l'on postule une disparition plus importante de ce type d'œuvre que pour d'autres. Cette conséquence n'est pas une dévalorisation axiologique mais plutôt une conséquence logique de la nature de l'œuvre telle que nous l'avons conçue, ancrée dans un substrat aussi fragile que la mémoire, plutôt que dans celui, plus tangible, de l'objet physique. Le fait que l'existence de

[663] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire, op.cit.,* p.116.

l'œuvre créée par l'expérience de l'installation dépende davantage des aléas de la mémoire et de l'intensité ou du rappel des souvenirs ne l'empêche en aucun cas d'exister en tant qu'œuvre dans la conscience du sujet. Toutefois, il est indéniable que dans de telles circonstances, son existence est temporellement limitée. L'œuvre ne disparaît pas soudainement de la mémoire, mais elle se désintègre progressivement, perdant l'unité qui la constituait initialement au fur et à mesure que les souvenirs de l'expérience s'affaiblissent et/ou ne sont plus suffisamment rappelés à la conscience.

Malgré cette dégradation *a priori* inévitable, il est possible de nuancer l'oubli en soulignant qu'il représente une zone obscure de la conscience. Il symbolise l'impossibilité du souvenir sans pour autant assurer sa disparition totale et définitive. Ricoeur rappelle ainsi la contradiction des souvenirs dans la mémoire : « D'un côté, nous faisons quotidiennement l'expérience de l'érosion de la mémoire et nous joignons cette expérience à celle du vieillissement, de l'approche de la mort ». Mais, « de l'autre côté, nous connaissons les petits bonheurs du retour parfois inopiné de souvenirs que nous croyions perdus à jamais[664]. » La mémoire se révèle être en partie opaque pour la conscience : elle conserve des souvenirs qu'on ne se savait plus avoir et peut les rappeler à l'esprit sans qu'on ne s'y attende. De même, Ricoeur s'interroge sur l'origine de l'oubli : « s'agit-il d'un effacement définitif des traces de l'appris antérieur, ou d'un empêchement provisoire, lui-même éventuellement surmontable, opposé à leur réanimation[665] ? » S'agit-il d'une disparition totale du souvenir ou d'un manque d'accès à ce qui serait capable de le stimuler, de le faire apparaître de nouveau (ou à nouveau) à la conscience ? L'oubli pourrait donc également n'être que partiel et ponctuel plutôt que définitif et irréversible. L'oubli d'un nom ou d'un détail qu'on aurait « sur le bout de la langue »[666] illustre la manière dont la mémoire peut perdre en précision sans pour autant que le souvenir soit complètement effacé. Nous pourrions même, suivant Baudelaire, imaginer que le cerveau serait un palimpseste :

> Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la

[664] Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p.570-571.
[665] *Ibid.*, p.33.
[666] Voir à ce propos le paragraphe consacré à « l'oubli partiel et temporaire » (p.205-209) dans *Le sens de la mémoire*, des frères Tadié *op.cit.*

> lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri[667].

Pour Baudelaire, « l'oubli n'est que momentané » car « le palimpseste de la mémoire est indestructible[668] ». À la lumière de ces interprétations de la mémoire et de l'oubli, nous pourrions envisager deux conceptions différentes du souvenir d'une installation, chacune influant sur le devenir de l'œuvre alors confiée aux méandres de la mémoire. D'un côté nous pouvons imaginer que l'œuvre, en son unité, demeure capturée dans un souvenir (celui de l'expérience) voué à se désagréger progressivement à mesure que de nouvelles strates d'expériences s'accumulent, mais aussi à mesure que ces expériences vécues altèrent et érodent la capacité à se rappeler des détails sensibles et sensoriels de l'expérience. D'un autre côté, nous pouvons penser que l'expérience esthétique de l'installation formant l'unité de l'œuvre dans l'acte de la synthèse ne permet de former que des unités temporaires. Dans cette perspective, les œuvres perdent de leur unité mais la richesse des vécus esthétiques sont engrangés dans le palimpseste de la mémoire dont parle Baudelaire et augmentent de manière inconsciente nos expériences de l'art mais aussi de la vie. Sur ce point, nous ne trancherons pas et laissons en suspens les interprétations quant au devenir de l'œuvre en fonction des sensibilités et convictions de chacun des lecteurs-spectateurs.

L'idée d'une disparition de l'œuvre corrélée à la disparition ou au déclin de la vivacité du souvenir qui en contient l'expérience, redéfinit inévitablement la question de l'œuvre d'art dans un sens plus vaste, ainsi que la temporalité historiquement liée à celle-ci. Les disciplines de la conservation et de la restauration veillent précisément à la longévité d'œuvres qui font la fierté des collections muséales. L'installation n'échappe pas aux enjeux de la conservation ou de la restauration[669] mais a obligé un changement significatif dans les méthodes d'approche. La nature éphémère de ses modes d'exposition, ses matériaux, et sa dépendance aux lieux compliquent une approche qui serait centrée sur la permanence d'un objet dans la linéarité du temps, où les traces du passé s'accumulent pour être maintenues dans le futur. Pour Jean Lauxerois, la temporalité de l'œuvre

---

[667] Charles Baudelaire, « Le palimpseste », Visions d'Oxford, *Les Paradis artificiels [1860]*, Mis en ligne sur Wikisource (éditions Michel Levy frères, 1869)
https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Paradis_artificiels/Un_mangeur_d'opium/VIII

[668] *Ibid.*

[669] Nous renvoyons à ce propos aux premiers grands travaux effectuées sur les enjeux muséographiques de l'installation entre 2004 et 2007 : « Inside Installations : Preservation and Presentation of Installation Art » (https://www.sbmk.nl/source/documents/inside-installations-kl.pdf), ainsi qu'aux colloques organisés par l'Institut National du Patrimoine et l'ICOM et notamment à celui de 2009 qui a donné lieu à une publication : *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines*. 13es journées d'études de la SFIIC. Paris. Institut national du patrimoine. 24-26 juin 2009, SFIIC, Champ-sur-Marne, 2009.

(qu'il ne spécifie pas comme l'œuvre d'un médium, précisons-le) invite à repenser plus largement le temps de l'art lui-même et la manière dont l'art se constitue en regard de l'histoire.

> Une telle conception unitaire et continuiste est une pure et simple dénégation du temps. Le temps, en effet, doit s'entendre davantage comme discontinuité, fragmentation, ruinification, suspension, ouverture, déhiscence. (…) L'œuvre d'art est un tel *maintenant*. Qui donne le temps en ouvrant le devenir. Un temps qui, néanmoins, ne peut jamais être entièrement donné. Ce qui exclut notamment que le passé puisse être exhaustivement rappelé à la mémoire et restauré. A cette illusion qui habite l'Intemporel de « notre monde de l'art », il faudrait au moins commencer par opposer ce propos de Boulez : « Il semble qu'au milieu d'un temps chargé de plus en plus de mémoire, oublier devienne l'exigence absolu. » Parce que le temps est à construire selon une mémoire qui sache oublier, et perdre. Or qu'est-ce qu'oublier et perdre ? C'est ne pas perdre de vue qu'il y a de l'oubliable. Que le temps vit d'une part indispensable et nécessaire d'oubli. De la force de ce qui ne saurait, précisément, être conservé, archivé, conservé voire restauré ou reconstitué à l'identique[670].

Il ne faudrait pas oublier en effet que l'expérience d'une œuvre est une expérience véritablement vécue et éprouvée dans la mesure où elle laisse des traces. L'expérience est celle d'une hétérochronie (telle qu'envisagée avec Foucault), elle peut s'apparenter à une trouée de la linéarité, d'un flux temporel indifférencié ou continu comme celui qui définit l'histoire. Ce serait moins l'expérience de l'œuvre d'art que notre propre conception linéaire et progressive du temps qui nous mènerait à penser l'inévitabilité d'un processus allant de la présence à la disparition dans l'oubli. Ce serait moins l'expérience en elle-même que l'intelligence que nous déployons pour lui donner un sens et la faire entrer dans un temps marqué du sceau de l'histoire, même contemporaine, qui éroderait en premier lieu l'intensité du souvenir. En tant qu'hétérochronie, la rencontre et l'expérience avec l'œuvre d'art (de l'installation pour nous surtout) pourrait rebattre les cartes d'un rapport au temps qui, loin d'être intuitif et sensible, aurait été admis et construit sur un modèle (celui de l'histoire et de la chronologie) parmi d'autres.

[670] Jean Lauxerois, *L'épreuve du temps. Fictions, reproductions, imaginations*, Le cercle herméneutique, « Collection Phéno », Paris, 2016, p.93-94.

B) Contre la disparition : la photographie et l'écriture. Interrogation sur des modalités temporelles confrontées à celle de l'œuvre

Dans le *Phèdre* de Platon, Socrate relate d'un mythe entendu en Égypte dans lequel le roi Thamous, échangeant avec la divinité Teuth, s'étonne de l'enthousiasme paradoxal de ce dernier au sujet de l'écriture. Il relate cet étonnement ainsi :

> Et voilà que toi, qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étranges, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration ; ce n'est donc pas de la mémoire, mais de la remémoration, que tu as trouvé le remède[671].

Platon déjà relevait les contradictions inhérentes aux moyens de conservation de la mémoire, soulignant qu'ils favorisent paradoxalement l'oubli en ne faisant que garder des empreintes « du dehors » et non « du dedans ». Comme nous l'examinerons dans cette phase ultime de réflexion, plusieurs paradoxes découlent des moyens de conserver une œuvre et son expérience. Non seulement les moyens que sont pour nous la photographie et l'écriture nous apparaissent artificiels, mais ils pourraient même modifier ou altérer l'essence dynamique de l'œuvre.

Un peu plus loin dans le dialogue, discutant de ce mythe avec Phèdre, Socrate compare et accentue la contradiction des moyens artificiels de soutenir la mémoire :

> Car à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les être qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même[672].

Ces deux extraits du *Phèdre* invitent à mettre en relief deux contradictions principales au sujet des moyens de conservation. D'une part, comme nous le soulignions, ces moyens sont contraires au processus de la mémoire en favorisant une manière « externe » d'accéder au souvenir. D'autre part,

---

[671] Platon, *Phèdre*, traduction de Claudio Moreschini pour les *Œuvres complètes*, tome IV, 3° partie, Paris, Les Belles Lettres, 1985, et reprise par Luc Brisson pour l'édition publiée pour « Le Monde de la Philosophie », Flammarion, Paris, 2008, p.315.
[672] *Ibid.,* p.317-318.

ils procèdent de temporalités allant à l'encontre du dynamisme vivant des scènes vécues au passé. En d'autres termes, de l'action de fixer un souvenir en découle le risque important de le figer.

Avant d'analyser les moyens externes permettant de contrer l'oubli, il convient d'observer qu'il existe, en premier lieu, des moyens internes de favoriser la création du souvenir lui-même. Les manières d'ancrer volontairement un souvenir sont multiples : la répétition d'une action[673], d'un évènement ou d'une expérience est probablement la façon la plus efficace : « Dans la mémoire volontaire, la répétition est, avec l'association, le moyen privilégié, non seulement d'acquérir les souvenirs mais de prévenir l'oubli[674]. » L'association qui est le moyen privilégié de la poésie pour relier substantiellement les sensations aux perceptions, peut parfois être plus pertinente que la répétition car elle permet d'ancrer l'expérience sensible dans une image extérieure au sujet. Il existe encore une troisième voie qui serait la voie privilégiée des « critiques d'art » et des « amoureux de la nature »[675] : celle de l'attention et de la concentration. S'appuyant notamment sur Proust, les frères Tadié font de ce mode de perception concentré sur les évènements une voie privilégié du regard porté par le romancier : pour ancrer le souvenir, il faut y porter une attention spécifique qui sera capable (en y mêlant éventuellement l'association) d'extraire un moment de vie ordinaire. La qualité particulière de cette attention concentrée, c'est qu'en tant qu'acte volontaire, elle est une disposition du sujet à vivre une expérience esthétique à partir d'un environnement illimité qu'il aura de lui-même circonscrit et à laquelle il donnera de lui-même une intensité. Nous valorisons ce mode d'acquisition du souvenir dans notre démarche puisque nous avons favorisé ces deux notions pour évoquer les conditions de l'expérience esthétique de l'installation. Nous mettons de côté les modes d'acquisition plus immédiats (ou réflexes) d'ancrage du souvenir qui, contrairement aux modes volontaires, se produisent spontanément, pour interroger les moyens externes participant à conserver les souvenirs dans la mémoire.

1. La photographie

De ces différents modes d'acquisition, nous pouvons en conclure que le souvenir n'est finalement pas seulement formé de manière involontaire et aléatoire dans nos vies, mais qu'il peut également être façonné, recherché et désiré. Néanmoins, la disparition du souvenir dans l'oubli est

[673] On s'éloigne ici de la philosophie bergsonienne étant donné que la répétition d'une action constitue une mémoire-habitude mais non un souvenir du passé lui-même selon Bergson.
[674] Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, *op.cit.,* p.100.
[675] *Ibid.,* p.102.

difficilement maîtrisable si ce dernier n'est plus rappelé à la mémoire, nous l'avons vu, mais il est aussi sans cesse soumis aux mutations constantes de la mémoire : « l'évolution de la personnalité », « l'érosion du temps »[676], le lien étroit entre le souvenir et l'imagination faisant parfois douter de ce qui a été réellement vécu. Paradoxalement, ces doutes sur le vécu réel ou imaginé sont favorisés par les moyens externes de conserver volontairement les souvenirs et de replonger dans le passé : la photographie en est le premier vecteur. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec dans lequel l'auteur tente de démêler le souvenir d'un moment vécu du souvenir possiblement inventé à partir d'une photographie d'enfance. Cela concerne selon nous, et dans une mesure plus ou moins importante, toute expérience qui serait dorénavant fixée dans une photographie. Depuis une dizaine d'années[677], les musées ont été contraints de modifier leur politique, incapables qu'ils étaient de contrer les photographies intempestives des œuvres d'art, décuplées par l'avancée technologique des smartphones. Moyennant parfois certaines précautions comme l'absence de flashs, il est aujourd'hui totalement admis de pouvoir photographier des œuvres, de se prendre ou de se faire prendre en photo devant des œuvres[678], dans une qualité d'image déconcertante qui ne fait que légitimer la nécessité accrue de tout photographier. Les photographies deviennent, dans les conditions d'une image nette, (que l'on peut même zoomer parfois considérablement sans perdre la qualité), des substituts de nos perceptions du réel. Elles permettent de décharger notre mémoire en fixant des moments perçus et vécus dans des archives vastes, rassemblées dans l'espace numérique d'un seul objet. S'il est déjà courant de voir des spectateurs photographier sculptures et peintures, les installations, surtout celles qui jouent sur des caractéristiques immersives et environnementales (éclairage particulier, monumentalité et étendue d'objets), ont fait naître une autre tendance qui est celle de *se* prendre en photo dans des espaces artistiques. L'installation devient le fond d'écran original d'une photo de profil postée sur les réseaux sociaux. La modification engendrée par ce changement de rapport à l'image photographique, à soi et à l'œuvre d'art n'étant pas tout à fait notre sujet, nous allons plutôt nous concentrer sur ce que permet la photographie en ce qui concerne le souvenir de

[676] *Ibid.,* p.125-128.

[677] Le ministère encourage depuis 2014 l'initiative des photographies avec la campagne « Tous photographes ». Dans les faits, certains musées posent encore des restrictions en interdisant les photographies de *certaines* œuvres ou expositions temporaires mais ces interdictions ne sont pas inscrites dans la loi. Chaque musée se positionne sur la mise en place de ces interdictions et s'en justifie : privilégier l'achat du catalogue, respecter le choix des collectionneurs privés, …Les choix se font parfois en sens inverse : le Musée d'Orsay a par exemple interdit les photographies à partir de 2010 avant de lever cette restriction sous la pression en 2015 seulement. De manière générale, la prise de photographies est aujourd'hui largement admise dans les musées et galeries.

[678] A nouveau, cela dépend des lieux. Certains musées comme le Louvre interdisent dorénavant les sticks à selfie (bras métallique extensible permettant de se filmer ou de se prendre en photographie en plan plus large).

l'œuvre, ainsi que sur les transformations qu'elle opère au détriment de l'œuvre et de son expérience, comme l'exposait Socrate à Phèdre.

Les auteurs Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry soulignent également l'importance des photographies dans les expériences de l'art :

> Dans le cadre de l'installation, la photographie opère comme un aide-mémoire qui n'offre qu'une vue de l'œuvre et ne peut transmettre ou exprimer l'expérience de l'œuvre. Prendre connaissance d'une installation via une photographie en modifie sa réception puisque nous passons du statut de spectateurs à celui de lecteurs[679].

La photographie, en tant que moyen privilégié de conserver une trace de l'installation, s'avère néanmoins ambivalente pour l'œuvre dès lors que celle-ci est formée par l'expérience. Il est vrai que l'intérêt de la photographie est de permettre une modalité opposée à celle de l'expérience spatiale vécue à travers la succession et du mouvement : la photographie rend compte de la simultanéité des éléments dans l'espace, même si cela reste toujours partiel et ne peut jamais restituer intégralement l'installation d'une part, et d'autre part, ne rend pas *du tout* compte de l'expérience d'un espace qui se découvre dans la profondeur. Nous prenons dès lors des photographies pour pallier les lacunes de la mémoire à la manière de béquilles, tantôt en faisant des plans larges, tantôt en fixant des détails. Toutefois, la photographie pose deux problèmes majeurs.

Le premier, énoncé dans l'extrait cité, est celui de son mode de diffusion qui permet parfois (et ce phénomène est décuplé par les réseaux sociaux) de voir des installations au préalable, voire d'attiser la curiosité en donnant envie au spectateur d'en faire l'expérience. De ce fait, l'expérience de l'installation se mêle constamment à des images préformées dans notre imaginaire. Ce phénomène de parasitage est encore plus manifeste lorsque les photographies consultées au préalable sont des images aériennes. Nous avons montré à ce propos de quelle manière, dans l'œuvre monumentale d'Alberto Burri en Sicile, ce type d'image artificielle intégrait pleinement notre expérience de l'espace. Plus généralement au sujet de la photographie, il serait pertinent de se demander si la prolifération des images facilitée par cet outil ne modifierait pas notre manière de vivre l'expérience d'une installation, en la détournant de sa nature spatiale propre. Autrement dit, l'ère de la photographie et de l'image pourrait altérer significativement notre capacité à nous immerger pleinement dans un espace, en remettant en question l'idée que l'expérience que nous vivons est unique et singulière, se déroulant principalement de manière subjective et dans l'intensité du moment présent. Cette idée fait écho à ce

[679] Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, *Installations II : l'empire des sens, op.cit*., p.80.

qu'observait Benjamin, d'une part, en 1935 dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* comme une transformation de la relation à l'art induite par la reproductibilité technique, notamment avec la photographie. En ce qui concerne l'installation, la relation à la photographie est encore plus problématique puisqu'elle s'oppose de fait à la situation spatiale caractéristique de l'installation. En outre, cette idée d'une modification de l'expérience de l'art inhérente à la photographie fait également écho d'autre part à un enjeu plus existentiel et tout aussi paradoxal que résumait Pascal de la manière suivante : « On ne veut savoir que pour en parler » écrit-il, « autrement on ne voyagerait pas sur la mer pour ne jamais rien en dire et pour le seul plaisir de voir, sans espérance d'en jamais communiquer[680] ». Dans cette perspective, prendre en photo serait-il le symptôme de ce besoin irrépressible de communiquer narcissiquement nos expériences ? Le problème de la photographie est précisément celui de penser prendre en photo « l'œuvre » alors que celle-ci ne peut être formée et unifiée autrement que par la synthèse de l'expérience esthétique. La photographie, si elle peut donc être une béquille de la mémoire (on prend en photo pour mieux se souvenir de détails vécus ou pour se rappeler d'une vue d'ensemble), apparaît finalement comme un moyen artificiel : l'image de la photographie l'emportera dans la mémoire sur le souvenir de l'expérience vécue, précisément comme le relatait Socrate à Phèdre, soulignant en conséquence la distinction entre le souvenir et la remémoration. Le fait que l'image photographique prédomine dans le souvenir par rapport aux images formées par la perception elle-même témoigne en effet d'une transformation de la nature du souvenir. Il ne s'agit plus véritablement de « se souvenir », car le souvenir n'émerge pas d'images internes survenant à l'esprit, mais il s'extériorise en étant déposé sur l'image artificielle, qui est ensuite utilisée pour (tenter de) se remémorer l'œuvre et son expérience.

Ainsi, le second problème à noter est par conséquent celui d'une opposition entre le souvenir de l'œuvre et la photographie. Nous faisons le pari que tout spectateur tentant de se souvenir spontanément d'une installation a en tête, dans les premières secondes, une photographie. Le plus souvent, il s'agit d'une photographie professionnelle car la maîtrise technique est plus convaincante que nos tentatives personnelles, mais cela vaut pour nos propres images. La photographie n'est pas l'unique reliquat, bien qu'elle soit le premier moment du rappel[681] d'une œuvre à la mémoire. En creusant le souvenir et en faisant affleurer certaines impressions laissées par l'expérience, nous mêlons aux images (à la première image apparue au souvenir) certaines sensations liées au déplacement, autrement dit, nous réactivons, tant que faire se peut, le souvenir de l'expérience. Toutefois, c'est la

[680] Blaise Pascal, *Pensées*, L77, B152.
[681] Nous utilisons le verbe rappeler pour accentuer l'intention de faire émerger un souvenir.

photographie qui est sollicitée en premier lieu par la mémoire. Plus notable encore, il nous semble que cette image venant spontanément à l'esprit ne se confond pas avec le souvenir de l'expérience, elle alterne avec l'expérience vécue et la dédouble dans une autre modalité. Cette dualité suggère d'interroger les tensions entre la subjectivité de l'expérience et l'objectivité que représente l'image photographique. La photographie n'est pas une image mentale mais une image devenue extérieure à soi (même si elle a été produite par soi) et il est alors compréhensible qu'en ces circonstances, elle soit difficile à concilier avec l'installation : la photographie n'est jamais celle de l'œuvre, et le souvenir de l'œuvre n'est jamais celui de la photographie. Elle est un moyen de garder une trace mais, en tant que telle, elle amoindrit les possibilités de garder en mémoire l'œuvre fondée sur l'intensité sensible d'une expérience spatiale vécue dans la durée d'un déplacement. Pour la mémoire, cet « objet à voir », cette « surface muette » qu'est la photographie « demeure insignifiant s'il n'est pas conjugué à la parole[682] ». Bien que la photographie puisse parfois saisir l'intensité d'un moment dans lequel se replonger ultérieurement, les avancées technologiques qui favorisent sa rapidité, sa prolifération, ainsi que l'utilisation de formats numériques éliminant la nécessité du développement, altèrent indéniablement la relation à l'image précieuse d'un passé capturé.

En outre, avec le passage du temps, la capacité de la photographie à être réactivée dans la mémoire en tant que moment vécu diminue : initialement, on reconnaît les personnes ou le cadre représentés, puis on se plonge dans une réflexion sur la période concernée, détachant ainsi le regard de l'image pour sonder ses souvenirs. Le narrateur de *W ou le souvenir d'enfance*, confronté à la laborieuse tâche de retracer son passé à partir notamment de photographies, change de tonalité selon qu'il tente de *se* souvenir d'une enfance dont il admet dès le début ne rien retenir (« je n'ai pas de souvenirs d'enfance[683] ») ou selon qu'il observe la photographie. L'incertitude d'une écriture régie par les points-virgules, la concision et le conditionnel laisse place à une narration au présent, lisant littéralement l'image pour en décrire le contenu (« Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas[684] »). La photographie détient dans ce roman le pouvoir du passé en tant que trace, mais elle est également porteuse d'une souffrance. En existant comme une trace du passé, elle oblige à considérer ce dont on ne se rappelle pas ou, pire encore, dont on se souvient vaguement, dans une forme trouée et sclérosée par des zones d'oubli.

---

[682] Christine Val, « Mémoire et photographie », *Bulletin de psychologie*, Tome XLII, N°389, 1989, p.378.
[683] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance,* Gallimard, Paris, 2006, p.17.
[684] *Ibid.,* p.46.

Avant même que les smartphones intensifient de manière importante la dispersion de l'attention dans les expériences de l'art (on prend en photo une œuvre pour s'en souvenir ou cela pourrait même être parfois par manque de temps pour s'en imprégner tout en ayant l'envie d'en garder une trace), Benjamin écrivait déjà à propos de ces moyens :

> Chaque jour se fait plus irrésistiblement sentir le besoin de rendre l'objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction. (…) Unicité et durée sont dans celle-ci [l'image] étroitement imbriquées, autant que la fugacité et le caractère répétitif le sont dans la reproduction. L'extraction de l'objet hors de son enveloppe, la destruction de son aura, constitue la marque d'une perception dont « le sens pour ce qui est semblable dans le monde » s'est accru au point que, par la reproduction, elle annexe aussi l'unique[685].

La photographie, notamment celle que nous prenons avec nos smartphones, est d'autant plus contraire à l'« unique » qu'elle est plus simple d'accès. Il suffit d'observer sa galerie de photos, toutes les images sont présentées selon un même format carré, parfois avec des multiples d'une même prise. Plutôt que de « réfléchir » à la manière de prendre une photo, nous pouvons dorénavant multiplier les points de vue. Le cadre induit par l'image photographique s'oppose directement aux dimensions d'une expérience qui, non seulement est temporelle, mais qui n'a de surcroît été circonscrite que par le spectateur lui-même. Néanmoins, le rôle de la photographie ne se limite pas uniquement à conserver la trace d'un moment dont on souhaite se souvenir. Comme nous l'avons brièvement mentionné, nous avons également tendance à prendre des photos avec l'idée d'anticiper le passé du futur. En écho aux prédictions formulées par Benjamin concernant la reproductibilité technique, la Professeure Linda Henkel, qui dirige des recherches en psychologie cognitive à l'Université de Fairfield sur l'impact de la photographie sur la mémoire, soutient que la fonction principale de la prise de photos est « l'intention de les utiliser pour se souvenir plus tard[686] ». Selon elle, dès que nous cliquons sur l'appareil photo, « c'est comme si [nous avions] externalisé [notre] mémoire », « chaque fois que nous comptons sur ces dispositifs de mémoire externes, nous nous éloignons du type de traitement cognitif mental qui pourrait nous aider à nous souvenir de ces choses par nous-mêmes[687] ». Au-delà même

---

[685] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935 pour le texte original, 1936 pour la parution en revue et 1955 pour la publication du livre), traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2012, p.26.

[686] Propos traduits par nos soins de Linda Henkel relatés sur la page archive des actualités de l'Université de Fairfield : https://www.fairfield.edu/news/archive/2023/november/dr-henkel-pioneers-memory-research-field.html

[687] Propos traduits par nos soins d'une interview-podcast « Take Photos To Remember Your Experiences ? Think Again » publiée sur le site : https://www.npr.org/2014/05/21/314607031/take-photos-to-remember-your-experiences-think-again. On retrouve des propos similaires dans l'interview donnée pour *Libération* en 2015 : https://www.liberation.fr/culture/2015/07/09/linda-henkel-en-voulant-archiver-un-moment-nous-ne-le-vivons-pas-pleinement_1345426/

des œuvres-objets, les œuvres élaborées à partir de l'expérience méritent une réflexion approfondie sur le rôle et l'impact de la photographie dans le souvenir de l'œuvre, ainsi que dans les processus qui contribuent à sa disparition, en raison de l'absence d'unité des moments qui l'ont constituée. De manière générale et débordant les enjeux du souvenir de l'installation, les études de Linda Henkel montrent que l'automatisme de la photographie, facilité par l'accessibilité et la simplicité de ce procédé sur les smartphones, aurait tendance à créer l'effet inverse et à nous faire oublier plus rapidement nos expériences[688]. Un tel constat scientifique ne peut que renforcer notre appréciation de la perspicacité du mythe de Teuth rapporté par Socrate à Phèdre…

La vidéo, bien moins utilisée que la photographie pour garder une trace de l'installation, aurait au moins deux avantages. D'une part elle permettrait d'intégrer une dimension temporelle en rendant compte du mouvement et, d'autre, part elle permettrait de suivre les contours d'une découverte de l'espace limitée à notre corporéité (on avance selon un point de vue porté par un corps particulier). Toutefois, des problèmes similaires à la photographie apparaissent : la question du cadrage se confronte à l'absence de cadre dans l'expérience de l'espace, le caractère arbitraire du parcours filmé vient figer la durée de l'expérience dans une progression temporelle fixe, tandis que l'installation est souvent plus complexe et le souvenir immédiat de son expérience ne correspond pas nécessairement au souvenir d'un parcours. De plus, dans une perspective similaire à la photographie, persiste le phénomène d'une absence de présence à l'espace lorsque le regard se concentre sur l'imagée filmée plutôt que sur ce qui est derrière. L'expérience de filmer un concert ou une scène et de conclure l'évènement avec le sentiment paradoxal et frustrant d'avoir concentré toute son attention sur ce que l'on souhaitait immortaliser en le filmant, tout en éprouvant l'étrange sensation d'avoir été à côté de la réalité ou de ne pas avoir véritablement été présent, est une expérience commune. Dans ces circonstances, filmer certaines parties d'une installation ne pourrait se faire que dans un second temps, pour éviter de mêler l'intensité de l'expérience première, de la découverte, à celle du film. Un tel redoublement, effectué dans le seul but de garder une trace la plus précise possible, est plus coûteux que de prendre une photo et ne garantit pas non plus que la vision du film soit à même de ranimer plus intensément ou plus justement l'expérience telle qu'elle a été vécue au présent.

[688] Voir notamment l'interview citée ci-dessus.

2. L'écriture : description et/ou récit de l'œuvre et/ou de l'expérience

Ces divers problèmes liés à l'image ne se limitent pas seulement aux méthodes de préservation des œuvres pour un spectateur, mais sont également des défis pour les artistes pour parvenir à *montrer* ce type d'œuvres, que ce soit pour des dossiers de candidatures, des sites internet ou des catalogues d'exposition. Selon nous, les logiques de la photographie et de l'écriture représentent aussi des problèmes de positionnement induits par les articulations que nous avons présentées entre la simultanéité (l'espace) et la succession (l'expérience). Le choix de privilégier la photographie justifie de se concentrer sur la description de « dispositifs », faisant ainsi des installations des types d'œuvres axés sur l'activation par le spectateur et son expérience, sans entrer dans la description de l'expérience vécue. On estime alors que la photographie capture l'œuvre en considérant que celle-ci est objective. En raison des différents problèmes liés à la photographie, nous accordons la priorité à l'écriture et au récit, qui favorisent l'expression de l'expérience vécue, en rendant compte de sa succession et donc de sa synthèse. Ainsi, cela permet à l'œuvre de n'être ni réduite à un simple titre ni à un « dispositif » dépourvu de contenu concret et incarné. Nous retenons deux modalités de l'écriture : la description et le récit. Si la description est un lieu commun des écrits théoriques portant sur des œuvres d'art, la notion de récit est légitimée par l'importance que nous avons accordée, tout au long de nos réflexions, à la subjectivité du vécu, révélant ainsi les temporalités de l'espace.

« La description a en effet bien des vertus » affirme Bernard Sève :

> Elle fixe l'attention et révèle la richesse des déterminations de l'objet ; elle est une première forme de "mise en discours" qui prépare la conceptualisation ; auxiliaire de la mémoire, elle permet une réactivation postérieure de l'expérience ; substitut de la perception, elle donne un *ersatz* de l'expérience à qui ne l'a pas éprouvée. Ne négligeons pas non plus le plaisir de décrire : c'est une manière de se réapproprier l'expérience, d'en maîtriser symboliquement les événements, de chercher à les faire partager[689] .

Dans la modalité de la description, l'écriture dévoile une fonction essentielle de la communication, celle de de « donner à voir » quelque chose que le lecteur-récepteur pourra se représenter et projeter par le biais de son imagination. Dans cette première perspective, la description, comme le souligne Bernard Sève, se « révèle » d'une grande « richesse », non seulement car elle peut creuser profondément les « déterminations de l'objet » (on peut ici penser à l'*ekphrasis* comme méthode de description minutieuse des œuvres d'art) mais aussi car elle relie différentes temporalités.

[689] Bernard Sève, *op.cit.,* p.18.

L'esprit se tourne dans le présent du passé, il voit l'objet dont il veut parler en pensée, et creuse en sa mémoire le souvenir des effets et des impressions laissées par l'œuvre, laquelle sera lue et imaginée au présent de la lecture. En mobilisant le passé et le présent dans l'acte de la description, qui sera lue au futur, l'auteur peut également « se réapproprier l'expérience ». Les temporalités ne sont pas irréversibles, et l'expérience vécue dans le passé peut encore évoluer à travers ce processus de description, qui en constitue une ressaisie et une réinterprétation. Ainsi, elle n'est pas close ni définitivement achevée. Cela met en lumière un deuxième aspect favorable à la description : non seulement elle permet de donner à voir en suivant les contours temporels de l'expérience vécue (on retravaille sa propre expérience pour la partager), mais cette ressaisie par le langage permettrait également d'approfondir l'expérience elle-même. L'effort devient double : organiser le souvenir de son expérience pour construire une logique temporelle compréhensible pour le lecteur et se confronter au vocabulaire, à la mise en mots d'une expérience qui possède un ancrage sensible important. La description apparaît alors comme un exercice mais aussi comme un affinement de la compréhension de l'expérience pour soi-même. Mettre en mots l'expérience permet de penser à partir de cette expérience et d'inciter à la réflexion à partir d'un matériau reconstitué dans cette description. Il s'agit véritablement d'approfondir la confusion du sensible dans la clarté du langage et de la communication. Cette confrontation constitue également une tâche qui revient à la discipline de l'Esthétique elle-même. Jankélévitch exprimait combien le sensible résiste à l'entendement, et donc, par extension, à la faculté du langage qui découle du *logos* et qui permet la compréhension : « Hélas ! La crasse grossièreté de nos organes, aggravée par la pesanteur et l'hébétude d'un incurable esprit de géométrie, prépare mal l'entendement obtus à saisir les impondérables. L'entendement est plutôt fait pour dénouer des câbles que pour trier des fils d'araignée[690] ! » Il n'existe par conséquent aucun organe suffisamment développé pour appréhender la subtilité des vécus sensibles. Néanmoins, malgré l'opposition entre le sensible et l'intelligible, il s'agit d'un effort et d'un travail qui peuvent toujours être prolongés.

Bernard Sève identifie, au sujet de la description des œuvres musicales, certaines limites qu'il analyse ainsi :

[690] Vladimir Jankelevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Tome 1 : « La manière et l'occasion », Éditions du Seuil, Paris, 1980, p.48.

> L'œuvre n'est pas un objet, comme un tableau, mais un processus – et tout ce qu'on décrit est objet. L'antinomie nous guette : le processus ne pourrait être décrit qu'au prix de sa dénaturation.
>
> Alors pour desserrer l'étau, il faut accepter l'usage des métaphores et le jeu des équivalences sensorielles imparfaites ; pour décrire non plus une structure objective (…) ou une impression intérieure (qui n'est qu'une autre forme d'objet, un objet subjectif), mais une dynamique sensible, il faut ruser en sachant qu'on ruse, s'appuyer sur la correspondance des sensations, ne pas hésiter à jouer le jeu de ce qu'on appelait naguère la correspondance des arts[691].

Le principe d'une « dynamique sensible » invite à envisager la description d'une œuvre-processus à travers les outils poétiques et littéraires eux-mêmes, en mettant en œuvre la création d'une image ou l'élaboration d'une succession d'images. Car le principe du processus, que ce soit en musique comme pour l'installation artistique, ne concerne pas uniquement la simultanéité des éléments contenus dans l'objet (comme la toile par exemple) qu'il faut décrire en détail, mais aussi la difficile question de leur enchaînement, en accordant dès lors une certaine place à la dimension temporelle de l'expérience.

Dans notre propos, l'écriture et la description de l'installation, nous conduisent à assumer à nouveau les tensions entre la simultanéité (l'installation est spatiale) et la succession (l'œuvre est une synthèse temporelle). La description d'une installation met en évidence le problème d'un ordre : par où commencer ? Comment lier les différentes parties ? Faut-il décrire une installation en détaillant tout ce qui compose un espace, puis passer au suivant et ainsi de suite ? Ou bien devons-nous privilégier l'expérience du spectateur qui connecte ces différents espaces ? Ces interrogations nous invitent à aborder la modalité du récit et à la confronter à celle de la description. Le récit et la description ne s'opposent pas, puisque tout récit comporte des descriptions. La différence entre le récit et la description tient aux conceptions temporelles sous-jacentes : la description se rapporte à la simultanéité et est dissociée de l'idée temporelle d'une progression de l'action, tandis que le récit constitue l'avancement, par les moyens de la narration, de l'histoire, des actions et des situations. Effectivement, la description se heurte, comme le fait remarquer Bernard Sève en signalant le problème de l'« objet », à des formes temporelles en perpétuelle évolution, en mouvement et en progression.

[691] Bernard Sève, *op.cit.,* p.22.

Concernant l'installation, deux choix s'offrent donc à nous : décrire le « dispositif » ou relater/raconter[692] l'expérience. Dans le premier cas, on considère que l'œuvre serait identifiable et identifiée au dispositif spatial, en un sens très large de la manière dont sont disposés des éléments en vue d'une certaine finalité que serait l'expérience du spectateur. De ce fait, on ne raconte pas le dispositif, on le décrit et on développe l'image d'un espace qui est censé contenir tout ce qui y coexiste. Dans le second cas, on estime que la description de la disposition spatiale est insuffisante à décrire l'œuvre et qu'il est impossible de donner à la voir sans introduire l'expérience vécue dans une certaine durée (le corps, les impressions et sensations physiques, les modifications). Si l'on opte en effet pour l'identification de l'œuvre dans la synthèse de l'expérience, cela écarte la question du dispositif, mais cela nécessite également d'assumer, dans la perspective de l'incarnation revendiquée et présupposée par l'expérience, le dépassement de la description au profit du récit[693].

La description ne peut être pertinente qu'au regard d'une identification de l'œuvre *dans* l'objet décrit. Puisque pour nous l'œuvre se fonde sur la synthèse de l'expérience (et bien que cette synthèse soit objectivante), elle comprend dorénavant des phases et fait appel à la progression temporelle, à l'évolution, au récit de cette expérience. Le récit consiste donc à déployer ce qui est condensé dans la synthèse en cherchant à articuler la temporalité du souvenir de l'expérience à une temporalité nouvelle, celle de la narration. Puisque se souvenir de l'œuvre d'une installation implique de se remémorer l'expérience vécue, le travail de l'écriture, en tant que trace, en tant que moyen de donner à voir l'œuvre ou en tant que moyen de fixer l'expérience, touche des enjeux liés à la narration dans le récit : qu'est-ce que raconter un évènement et comment le faire ? Malgré la valeur temporelle apportée par le récit et sa pertinence pour évoquer une expérience, certains problèmes se font également jour à son propos. En se basant sur les travaux de Paul Ricoeur, nous pouvons tour à tour identifier des limites, liés à l'enjeu du souvenir, et des apports, relatifs à la construction temporelle.

D'un côté nous pouvons souligner le problème d'un travail actif de l'imagination dans l'acte d'écriture du souvenir et du récit d'une expérience. Il convient ainsi de remarquer avec Ricoeur les limites de l'écriture comme manière de « donner à voir » quelque chose :

---

[692] A nouveau, une distinction peut être remarquée entre ces deux verbes. Relater rendrait compte d'une succession objectivée de faits tandis que l'action de raconter sous-entend des moyens d'ordonner le récit de façon plus originale. Sur ce point, nous pouvons renvoyer à l'article de Jean-Michel Adam lequel, repartant d'Aristote, rappelle la différence que faisait ce dernier dans la *Poétique* entre le récit et les annales ou chroniques. Voir Jean-Michel Adam, « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature,* octobre 1994, n°95 : « Récit et rhétorique / Tynianov », Armand Colin, 1994, p.4.

[693] Voir notamment pour une reprise synthétique de ces distinctions l'article de Jean-Michel Adam cité ci-dessus.

> Une phénoménologie de la mémoire ne peut ignorer ce qu'on vient d'appeler le piège de l'imaginaire, dans la mesure où cette mise en images, côtoyant la fonction hallucinatoire de l'imagination, constitue une sorte de faiblesse, de discrédit, de perte de fiabilité pour la mémoire[694].

En cherchant à réactualiser le passé dans le présent, l'exercice de présenter des œuvres (cela vaut également pour la description) en racontant l'expérience pose un premier défi à la mémoire. En effet, l'acte de raconter implique une fonction active de l'imagination qui nous éloigne du passé lui-même auquel on se réfère. Les enjeux de la narration et l'organisation d'un récit se heurtent à l'indétermination du souvenir dans la mémoire, ce qui constitue un premier risque de déformation en intégrant des fragments imaginés.

D'un autre côté, plus qu'en ce qui concerne la description, le récit de l'expérience suscite des problématiques de construction temporelle pour rendre la progression compréhensible. La question de savoir par où commencer se pose : doit-on suivre un chemin linéaire lié à son propre parcours ? Ou faut-il effectuer d'emblée des associations ? Est-il judicieux de procéder à un approfondissement par des retours successifs ? Toutes ces questions relèvent de l'écriture elle-même, de sorte qu'on pourrait se demander si les enjeux temporels de la narration ne seraient pas à même de réformer les temporalités plus complexes de l'expérience esthétique. Bien que le discours permette d'affiner l'expérience et d'en saisir plus solidement les subtilités, la construction temporelle du récit de l'expérience offre moins la possibilité de rendre compte de la simultanéité qu'elle n'oblige à devoir ordonner l'expérience en une direction temporelle valorisant un début, un contenu et une fin. Nous devons néanmoins approfondir cet axe temporel pour mettre en exergue les bénéfices que représente le passage par le récit en ce qui concerne l'œuvre fondée sur l'expérience vécue.

Le récit fait l'objet d'une longue recherche menée par Paul Ricoeur. Nous ne traiterons pas exhaustivement de ses conclusions, mais proposons de nous focaliser sur un aspect particulièrement significatif pour nous : celui de la configuration du temps par le récit. Dans le premier tome de *Temps et récit*, Ricoeur expose le problème de l'organisation du temps à travers le récit et démontre que celui-ci constitue un agencement du temps qui devient proprement humain lorsqu'il est articulé sur une narration, tandis que le vécu lui-même est hétérogène et disparate. Ainsi, nous vivons quotidiennement des situations qui n'existent pas en tant que telles car comprendre une situation revient à en organiser temporellement le récit. Le récit donne un sens à ce temps vécu, tout en le

[694] Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.,* p. 66.

médiatisant, ce qui permet aussi une réflexivité du temps, dans les dimensions propres de la littérature, de l'histoire ou de la philosophie. Nous utiliserons Ricoeur dans la démonstration d'une configuration du temps par le récit, en s'appuyant sur la narration du vécu. Pour ce faire, nous n'entrerons pas dans les modalités de l'intrigue, ni dans la spécification du type de récit (fiction ou historique) et nous en resterons à des considérations générales mais éclairantes.

Ricoeur distingue ainsi, dans les pages introductives au développement de la triple *mimésis*[695], l'enchaînement temporel propre à la causalité du récit de la recollection synthétique opérée par le lecteur. Autrement dit, selon Ricoeur, il y a une transformation de la temporalité dans la narration : si la chronologie est ce qui préfigure la narration par la compréhension causale d'une action (un avant auquel succède un après qui mène à une conclusion[696]), la reconfiguration du temps en une totalité signifiante, qui conduit le lecteur à considérer l'objet de sa lecture comme un tout unifié, est rendu possible par le travail de la configuration narrative, par les moyens de la narration elle-même. Ricoeur écrit ainsi que « l'arrangement configurant transforme la succession des évènements en une totalité signifiante qui est le corrélat de l'acte d'assembler le événements et fait que l'histoire se laisse suivre[697]. » Nous retenons de la lecture de Ricoeur, en nous l'appropriant librement, l'idée selon laquelle le récit procède par une organisation temporelle complexe. Si l'on considère que c'est par le récit que le temps vécu s'organise lui-même, non pas au sens où la lecture nous permet de comprendre, mais plutôt par la narration qui nous donne le sens d'une situation, alors il ne fait aucun doute que, en ce qui concerne nos préoccupations, le récit serait effectivement le lieu privilégié d'une ressaisie de l'expérience, voire : d'une description de l'œuvre. L'œuvre en tant que synthèse serait doublement vécue : dans la mémoire du spectateur puis, moyennant la configuration de l'expérience dans le récit, dans la synthèse opérée par le lecteur à partir du récit de l'expérience. Dans cette perspective, l'attention portée à la configuration temporelle du récit de l'expérience doit faire l'objet d'un travail minutieux et réfléchi. Non seulement le lecteur imagine dès lors l'espace, non seulement il est encore invité à incorporer l'expérience mais il demeure toujours *in fine* fondamentalement libre de la synthèse qu'il fait lui-même de cette nouvelle recollection.

Du point de vue de l'organisation temporelle de l'écriture, Ricoeur souligne les enjeux de la chronologie comme une structure fondamentale de liaison du temps humain et du temps cosmique :

---

[695] On peut résumer la triple mimésis dans une progression elle-même temporelle allant de l'évènement à la lecture, en passant par l'écriture : I la préfiguration, II la configuration du récit et III la refiguration opérée par le lecteur
[696] Voir Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit*., p.130.
[697] *Ibid.*

> Le présent est alors signalé par la coïncidence entre un évènement et le discours qui l'énonce ; pour rejoindre le temps vécu à partir du temps chronique, il faut donc passer par le temps linguistique, référé au discours (…) L'extériorité attribuée au calendrier par rapport aux occurrences physiques et par rapport aux évènements vécus exprime au plan lexical la spécificité du temps chronique et son rôle de médiateur entre les deux perspectives sur le temps : il cosmologise le temps vécu, il humanise le temps cosmique. C'est de cette façon qu'il contribue à réinscrire le temps du récit dans le temps du monde[698].

La chronologie n'est autre que la succession des faits organisée par le discours. La chronologie est au fondement d'une compréhension temporelle du monde selon un ordre temporel précis : celui du passé vers le futur, menant la conscience temporelle humaine à saisir l'irréversibilité de la mort. Dans cet ordonnancement temporel du discours, le récit d'une expérience implique tout à la fois d'être organisé et de faire le choix d'une antériorité et d'une postériorité des phases vécues. Or, et c'est sur ce point que nous conclurons au sujet du récit en replaçant de nouvelles limites à ce moyen : ordonner temporellement une expérience sur la modalité *chronologique*, n'est-ce pas aller à l'encontre des dynamiques de l'œuvre constituée par et gardée dans la mémoire ?

« Est-ce la mémoire qui forme l'histoire ? Comment un récit est-il obtenu à partir de fragments[699] ? » interroge l'historienne Katia Schneller au sujet des préoccupations de l'artiste Robert Morris avant de poursuivre : « le récit historique doit se consacrer à l'étude de l'ensemble de ces phénomènes, afin de retranscrire la mémoire de la complexité temporelle dans laquelle l'œuvre est survenue[700]. » La mémoire et le récit entretiennent une relation privilégiée qui pose un certain nombre de problèmes. Comme le fait remarquer Katia Schneller, toujours à propos de Morris :

> Le ressassement de la mémoire (…) s'explique par le refus de l'artiste de se référer à un Moi défini et stable. Dès lors, la mémoire ne se donne pas comme un tout constitué. La conception d'un sujet fragmenté brouille les diverses tentatives de récollection des éléments constitutifs du souvenir et paralyse toute explication causale (…) L'œuvre de Morris s'auto-génère selon un processus d'emboîtement : la mémoire de l'œuvre ne s'envisage plus par référence à l'unité d'une création, mais dans la multiplicité des fragments qui la constituent[701].

Si l'œuvre de l'installation est une synthèse unifiante de l'expérience fragmentée, il demeure que le souvenir de l'œuvre, déclenchant le souvenir de l'expérience, ravive la fragmentation d'une expérience dont il ne reste que des bribes tenues ensemble. Ce poids linéaire de l'histoire et de la

---

[698] Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté, op.cit*., p.197.
[699] Katia Schneller, *Robert Morris*, *sur les traces de Mnémosyne, op.cit.,* p.84.
[700] *Ibid.,* p.85.
[701] *Ibid*., p.74.

chronologie représente aussi, comme c'est le cas pour Robert Morris, un rapport autoritaire et artificiel au temps, dans la mesure où il est construit socialement. L'œuvre d'art pourrait au contraire être une rupture qui échappe à la chronologie, qui échappe au fait d'être saisie sur cette modalité du récit chronologique et, plus encore, à la vision historiciste de l'art et du temps. Les préoccupations de Morris analysées par Katia Schneller font écho à la construction du souvenir et, notamment, à l'impossibilité de se souvenir de la succession en ce qui nous concerne. Bergson soulignait en ce sens que « les mêmes raisons qui font que nos perceptions se disposent en continuité rigoureuse dans l'espace font donc que nos souvenirs s'éclairent d'une manière discontinue dans le temps[702].» Le paradoxe réside, une fois de plus, dans l'articulation entre la simultanéité et la succession : la simultanéité définissant l'espace objectif de l'installation et la succession rendant compte de l'expérience vécue dans la durée du déplacement au sein de cet espace. Ce problème est résolu mais également redoublé dans l'écriture, qui permet de déployer successivement la durée de l'expérience et les phases du vécu, en donnant à voir l'œuvre dans la dualité d'un espace et d'une expérience, que pourra réconcilier le lecteur à travers sa propre synthèse. Si l'écriture fixe l'expérience et donne à voir l'œuvre, ne peut-on pas craindre (et c'est en cela qu'elle redouble le problème temporel après l'avoir résolu) qu'elle *fige*[703] le dynamisme de ces deux notions dans une temporalité à nouveau historique ? Sensible à ces questions, Ricoeur formule la confrontation de l'œuvre d'art au temps historique de la manière suivante :

> Faut-il penser que seul un mortel peut former le dessein de « donner aux choses de la vie une dignité qui les éternise » ? L'éternité que les œuvres d'art opposent à la fugacité des choses ne peut-elle se constituer que dans une histoire ? Et l'histoire à son tour ne reste-t-elle historique que si, tout en courant au-dessus de la mort, elle se garde contre l'oubli de la mort et des morts, et reste un rappel de la mort et une mémoire des morts[704] ?

C) La paillette : des moyens heureux (mais rares) de contenir et de raviver l'œuvre

La plupart des moyens disponibles (photographie, vidéo, récit) pour conserver en mémoire l'expérience et l'œuvre tendent à poser un bilan mitigé. Ils sont à la fois nécessaires et utiles dans

---

[702] Henri Bergson, *Matière et mémoire, op.cit.,* p.195.
[703] La dualité entre fixer et figer fait à nouveau écho à l'artificialité de l'écriture interrogée dans l'extrait *Phèdre* qui introduisait cette partie consacrée aux moyens de conserver le souvenir de l'œuvre et de son expérience.
[704] Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.,* p.162.

certains aspects du processus et des dynamiques d'une œuvre, qui est particulièrement fragile à maintenir et à conserver en mémoire. Cependant, ils présentent une ambivalence, car ils entrent en confrontation directe avec la temporalité de l'expérience et celle de l'œuvre d'art. Ces temporalités ne sont pas directement superposables mais sont intriquées et se succèdent automatiquement dans la mémoire. Si l'expérience et l'œuvre de l'installation possèdent déjà des temporalités propres et discernables, il en va de même pour le souvenir qui réintroduit, par le biais de l'image, la caractéristique objective de l'espace en effaçant la durée de l'expérience pour la fragmenter à nouveau en quelques images marquantes. L'écriture, moyen privilégié pour fixer la subjectivité du vécu et la richesse sensible de l'expérience, représente néanmoins le risque de figer l'œuvre alors même qu'en suivant les problématiques et les enjeux propres de la mémoire et du souvenir, c'est précisément le délitement de l'œuvre dans la mémoire qui en constitue un aspect ontologique singulier. Ricoeur rappelle que se souvenir « c'est avoir une *image* du passé[705] ». D'un côté nous devons admettre qu'il devient impossible de ranimer la temporalité de l'expérience à travers le souvenir de l'œuvre d'art, du moins, cette temporalité ne peut être ranimée que dans l'addition d'images qui ne seront plus nécessairement reliées dans l'ordre de la succession des moments vécus (et pour peu que cette succession n'ait pas été figée dans l'ordonnancement de l'écriture). D'un autre côté, nous pouvons également considérer cette « image » de façon bien plus riche et dense qu'une simple surface. A la manière de la poésie, l'image que l'on peut conserver en mémoire pourrait aussi contenir l'intensité sensible voire synesthésique. Le souvenir comme image maintiendrait la simultanéité par le fait de tout contenir (en même temps), tout en ayant été construit et augmenté sans cesse pendant une certaine durée.

Bien qu'il soit impossible d'en faire un « moyen » car il s'agit plutôt d'un hasard, nous souhaiterions terminer cette interrogation sur les moyens de maintenir et garder une œuvre en mémoire, en nous approfondissant le rôle de la paillette dans l'installation de Lutz Bacher.

Dans l'installation de Lutz Bacher, présentée en préambule de cette thèse, nous avons attiré l'attention sur l'élément de la paillette en la désignant, sans plus d'explications, comme élément unifié représentant l'œuvre d'art. Considérer que la paillette *est* l'œuvre d'art est évidemment une figure de style qui se rapprocherait davantage de la synecdoque. Élément noyé dans le nombre pour créer un effet, la paillette n'est en général jamais seule. Ce que nous souhaitons développer ici est pourtant l'isolement qui a caractérisé ses apparitions successives et ponctuelles les mois voire les années qui

[705] *Ibid.,* p.31.

suivirent la visite de l'exposition[706]. En tant que partie infinitésimale de l'installation, la paillette n'opère, dans l'installation, qu'en étant en nombre et indifférenciée. En sortant de l'exposition, sa présence réactive l'expérience car elle en est, plus qu'un souvenir, un résidu voire une relique. La paillette, indifférenciée dans l'installation, devient précieuse au dehors. À la fois car elle est une partie de l'œuvre, mais aussi parce qu'en tant que partie de l'œuvre, elle se reconnecte instantanément au tout duquel elle vient et qu'elle contient désormais.

Bien que la paillette n'ait rien de spécifiquement artistique et qu'elle soit souvent associée à des évènements festifs habituels, le choix de sa taille la rendait distinctive et caractéristique dans ce contexte artistique particulier. Il ne s'agit pas de la paillette si fine et petite qu'elle en devient une matière applicable au doigt sur le visage, mais d'une dimension de paillette qui résiste à la fusion. En dépit de son indifférenciation dans l'addition, elle demeure perceptible individuellement. En ce sens, la paillette présente dans l'installation de Lutz Bacher, compte tenu de ses caractéristiques particulières, peut être individualisée : son unité reste nettement perceptible. C'est précisément cette unité qui nous permet de relier le résidu à la métaphore. En effet, la paillette est à la fois un des contenus de l'œuvre, mais elle devient également dans cette perspective d'unité, et chaque fois qu'elle réapparaît quelque part (nous renvoyons aux images des résidus de paillettes dans nos effets personnels[707]), ce qui contient l'expérience de l'œuvre. Elle est abstraite de son contexte d'origine, ce qui lui permet, dans cette nouvelle situation, de symboliser, mais elle porte également et fondamentalement l'identité de l'installation car elle en est une trace matérielle concrète.

La paillette synthétise l'œuvre d'art de la manière la plus réussie puisque, contrairement à une photographie qui porterait la trace externe et lissée de l'expérience, la paillette, dans son abstraction, permet de réactiver l'expérience de façon interne, en rappelant l'intensité du vécu esthétique dans sa forme riche et confuse, alliant succession et simultanéité, plutôt qu'en procédant, comme pour une photographie, par une manière de lire l'espace et de s'y resituer. L'exemple de Lutz Bacher est d'autant plus compliqué à réactiver que la répétition du même dispositif sur deux espaces et l'importance du son commun aux étages introduisaient une expérience synesthésique importante dans laquelle l'avant et l'après d'un parcours, à travers lequel il serait possible de distinguer nettement des phases de l'expérience, est mis en échec et s'obscurcit dans la mémoire. La paillette, au-delà d'être une trace et un élément constitutif de l'installation, porte également la synthèse de l'expérience dans

[706] Pour rappel, des paillettes s'étaient dispersées dans nos effets personnels à la suite de lancers successifs effectués par des personnes dans l'espace.
[707] Voir les Figures 4 et 4bis présentées à l'issue du préambule de l'introduction.

l'intensité d'un vécu sensible. Cette intensité est rappelée par sa capacité à refléter la lumière et, malgré sa taille réduite, à attirer directement le regard sur son unité. Ainsi, elle symbolise l'œuvre par le fait d'être à la fois externe au sujet, de posséder une unité mais aussi par le fait important que ce qui la constitue en tant que paillette, sa lumière, renferme toute l'intensité *sensible* de l'expérience esthétique. En d'autres termes, la métaphore de la paillette conduit à considérer que l'œuvre n'est pas que le fruit d'une synthèse intellectuelle mais qu'elle possède également, et de manière non négligeable, une unité sensible, laquelle s'avère néanmoins plus compliquée à réactiver que des perceptions ou des idées ayant été clairement réfléchies durant les phases où le sujet se représente son expérience.

Il est indéniable qu'en entrant aujourd'hui dans le lieu de Lafayette Anticipations, qui a subi de multiples transformations (telle est l'ambition de son architecte que d'avoir rendu ce lieu modulable) et a vu de nombreuses expositions succéder à celle, inaugurale, de Lutz Bacher, en pénétrant dans la cage d'escalier qui, pourtant, en tant qu'espace utilitaire prosaïque, s'est effacée de notre expérience esthétique, et en scrutant attentivement les interstices des marches, on découvre encore de nombreuses paillettes, témoins et traces de la richesse sensible non pas de l'installation en elle-même, mais de la synthèse de son expérience vécue qu'est l'œuvre.

CONCLUSION

Selon Thierry Lenain, la conscience commune perpétue une tradition qui tend à concevoir spontanément l'œuvre d'art dans l'objet. En parlant d'une « œuvre de Rembrandt », souligne-t-il, « il nous semble naturel de penser que, pour appréhender l'œuvre en question, c'est cet objet même et lui seul qu'il faut considérer. » Il ajoute :

> Nous tendons à croire qu'une parfaite correspondance topologique permet de superposer les deux notions, et qu'il n'y a dès lors pas à se demander *où réside l'œuvre* : le lieu de l'œuvre, l'endroit où s'est déposée la création de Rembrandt, c'est selon toute évidence l'objet pictural lui-même[708].

Si ce « lieu » de l'œuvre coïncide, dans une large part de l'art, jusqu'au XX°siècle avec l'objet même, c'est dans les années cinquante et avec l'avènement de l'art dit « contemporain », que cette coïncidence du lieu de l'œuvre et de l'objet est rompue. Nous pourrions même considérer, eu égard à la manière dont l'installation est constamment scindée entre l'action d'installer des œuvres et la possibilité d'être une œuvre en soi, que la problématique de l'emplacement de l'œuvre atteint son apogée avec cette pratique. En posant la question du lieu de l'œuvre et de sa désignation, l'installation nous incite à réfléchir au vide qui entoure l'objet et qui enveloppe le spectateur. En effet, l'installation, en tant qu'action sur l'espace, est par essence insaisissable en soi, si ce n'est à travers les sensations tangibles de l'espace lui-même.

Rappelons que l'analyse étymologique de l'installation laissait présupposer des difficultés auxquelles faire face. Non seulement l'installation relève d'une ambiguïté entre l'espace lui-même (un lieu) et ce qu'il contient (un mobilier), mais ce terme témoigne également d'un mouvement temporel : entrer, être à l'intérieur, sortir. De fait, sur le plan artistique on retrouve ces dualités : l'installation peut aussi bien concentrer l'attention sur des objets qu'elle peut sensibiliser à l'espace lui-même. De même, elle définit aussi bien une action que le résultat de cette action qui en est sa production.

---

[708] Thierry Lenain, « Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel », *La Part de l'Œil : Esthétique et phénoménologie en mutation*, N°21-22, 2006-2007, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, p.53-54.

Ce travail de recherche est né d'un étonnement : quand on parle d'une œuvre au sujet d'une installation que désigne-t-on au juste ? Dans quoi réside l'unité de l'œuvre ?

Au terme de cette exploration de l'œuvre à l'épreuve des installations, nous souhaitons pour conclure rappeler quelques enjeux fondamentaux soulevés par notre sujet, en mettant en exergue les moments importants qui ont étayé notre hypothèse, et aussi montrer l'intérêt plus général de notre recherche pour la discipline de la philosophie de l'art.

La question de l'œuvre (que désigne-t-elle ? Quelle est-elle ? Où se trouve-t-elle ?) sur laquelle repose cette recherche s'est posée initialement en deçà de la théorie philosophique, c'est-à-dire : au sein même de l'expérience. De fait, bien que l'œuvre ait été trouvée pour nous dans la synthèse de l'expérience esthétique du spectateur plutôt que dans l'objet physique, la recherche du lieu de son unité justifiant sa désignation a été un long chemin qui débuta en premier lieu par une confrontation physique avec les installations. Il a donc fallu à maintes reprises chercher ce que pouvait être cette unité dans la pratique elle-même, avant de découvrir qu'elle était à trouver dans le sujet. Du point de vue philosophique, les enjeux ontologiques auxquels touche cette question de l'œuvre ont constitué un premier terrain nébuleux. Nous souhaitions exprimer un étonnement relatif à l'œuvre qui ne dépende pas d'une redéfinition de l'art. Et pourtant, c'est par la philosophie elle-même que nous trouvions une première piste de clarification de l'œuvre en découvrant l'ontologie structurelle de Roman Ingarden. Pour parvenir à considérer l'œuvre sans la mêler à une considération axiologique de sa valeur en tant qu'art, il fallait détacher sa *structure* de son expérience. Nous avons eu besoin de tenir à distance philosophiquement l'installation en cherchant, avec les moyens d'Ingarden, à comprendre ce qui pourrait en constituer l'œuvre, avant de trouver notre propre définition, satisfaisant à notre approche heuristique de l'œuvre d'art. La recherche de l'œuvre témoigne ainsi de nombreux allers-retours entre l'expérience et la pensée, entre l'expérience et la théorie philosophique. Plus que la désignation de l'œuvre, nous avons compris que notre question portait moins sur son identité que sur son unité.

Trouver *comment* poser la question de l'œuvre supposait ensuite que cette question fut pertinente au regard de la grande hétérogénéité des pratiques et des conceptions de l'installation. En ce sens, il est apparu nécessaire de considérer que cette question ne pouvait être posée qu'à partir du moment où l'on évinçait des installations dans lesquelles l'œuvre pouvait être identifiée dans un objet et que son rapport à l'espace relevait moins d'une nécessité que d'une valorisation de sa situation spatiale. Le principe que nous privilégions – ne pas présupposer l'installation à son expérience – s'est avéré fondamental dans la mesure où cela admettait un terrain vierge de préjugés et de conceptions

préétablies. Ainsi, cette perspective légitimait le fait que la question de l'œuvre débute par une interrogation simple : qu'est-ce que l'installation pour un spectateur ?

Ayant posé le contexte philosophique de la recherche, les trois axes principaux par lesquels nous avons fait progresser notre réflexion sont apparus clairement. Ils devaient suivre les contours empiriques de l'installation d'un côté, et témoigner philosophiquement d'un mouvement important : le passage de l'étendue à l'unité, décrivant le passage de l'installation à l'œuvre et supposant deux passages concomitants : celui de l'objectivité à la subjectivité (menant à l'objectivation), et celui de l'espace (l'installation) au temps (la synthèse de l'expérience vécue).

La première partie de notre recherche s'est attachée à l'installation elle-même. En premier lieu, nous avons voulu privilégier une méthodologie risquée mais indispensable en défendant l'idée que l'installation devait être éprouvée. La place du cartel a été interrogée afin de mettre en évidence la difficulté à re-connaître l'installation. Dans cette perspective, nous avons tenté de montrer, en nous appuyant sur l'« installation » de Urs Fischer, en quoi celle-ci représentait selon nous l'exemple d'une désignation artificielle de l'installation, ne nous permettant de faire émerger ni une réelle unité de la pratique, ni l'unité d'œuvre susceptible ainsi d'en découler. Nous avons ainsi décidé de valoriser la considération du médium à son sujet. Bien que de nombreuses difficultés ont émergé d'une conception souvent jugée impropre de l'installation comme médium, nous avons choisi d'en assumer une pratique de l'espace, faisant de celui-ci un « matériau » (paradoxalement immatériel), duquel s'emparer. Nous avons pu dès lors confirmer un axe par lequel débuter une analyse de l'installation : celui de l'espace. En raison du privilège accordé à l'espace, nous avons évincé la notion d'intermédialité qui représentait pourtant un type de recherche croissant et novateur pour l'étude des pratiques hybrides ne correspondant plus à des médiums identifiables. Nous avons jugé qu'une telle approche diminuait l'installation en se fiant davantage à son contenu qu'à l'espace lui-même.

La première pierre posée pour l'édifice, à savoir que l'installation devait être examinée en fonction de l'espace et non de son contenu, nous a conduit à introduire plus particulièrement des manières de pratiquer l'installation en éclairant deux pôles : l'objet spatialisé et l'espace transformé. La relation à l'espace a été pensée en partant de la sculpture et de son « champ élargi » (Krauss). Dans cette perspective, le minimalisme a représenté un tournant majeur auquel nous nous sommes longuement attachés. L'intérêt du minimalisme résidait dans trois enjeux principaux : 1) il a intégré l'espace réel du spectateur et a ainsi permis d'abolir l'espace illusionniste de l'œuvre, intensifiant une rencontre « ici et maintenant » avec celle-ci ; 2) il a, en conséquence, modifié la circonscription de

l'œuvre qui, n'étant pas limitée à l'objet et à ses qualités intrinsèques, a intégré l'espace du spectateur ainsi que sa présence révélatrice d'une « situation » spatiale ; enfin, 3), l'attachement encore manifeste du minimalisme à l'autonomie de l'œuvre d'art a permis de penser avec précision une « tension » entre l'objet, l'espace et le spectateur, introduisant progressivement la notion d'environnement, tout en y opposant des résistances.

Ce passage progressif vers l'environnement nous a épargné d'être d'emblée confrontés à la perception d'un espace artistique dans lequel l'absence de repères aurait rendu la recherche initiale d'une unité plus complexe. Les réticences manifestes du minimalisme à l'égard de l'environnement se sont exprimées en ce sens par la crainte que l'espace ne devienne un simple « décor ». Néanmoins, la question de l'environnement représente également un pôle majeur de l'installation. Comme nous l'avions précisé, il ne s'agissait pas d'une évolution chronologique, mais de deux façons concomitantes de pratiquer l'installation. Afin de poser la question de l'œuvre de la façon la plus précise et d'envisager la difficulté à cerner son unité, il était important de commencer par le pôle de l'objet spatialisé afin d'observer progressivement une perte d'unité d'objet, au profit d'un investissement de l'espace, correspondant, pour nous spectateur, à l'importance de devenir un nouveau centre. Effectivement, dans le pôle de l'espace transformé, l'installation était totalement englobante. Son accointance avec l'architecture était prégnante et nous avons dû replacer des distinctions importantes en explicitant un rapprochement justifié principalement par l'expression d'une qualité ou d'une impression relevant non pas de l'architecture mais d'un « caractère architectural ». Dans cette perspective également, nous avons pu insister sur des qualités spatiales analogues au pôle de l'objet spatialisé. Si dans ce dernier, le sens fort de l'installation pouvait être identifié dans les notions de « spatialité » et de « spatialisation » émanant d'un ou de plusieurs objets dans l'espace, le pôle de l'espace transformé, quant à lui, pouvait être entrepris à partir des notions de « densité » ou d'« espacement ». A nouveau, ces notions nous ont permis de garantir la cohérence de notre démarche visant à explorer l'installation *exclusivement* à partir de la question de l'espace (induite par le terme lui-même).

Plus encore, cette première partie s'est achevée en présentant la confusion inhérente de l'installation et de l'exposition. Une telle confusion s'est avérée, par essence, insurmontable, dans la mesure où elle dépendait du terme dont on a rappelé qu'il évoquait simultanément une action et un résultat, et qu'il sous-entendait aussi bien un agencement d'objets préexistants que la création d'une pratique spécifique. En outre, toute installation se présente comme une exposition puisqu'elle n'existe qu'en ayant un emplacement et dépend donc de son lieu d'exposition. Bien que nous avons suggéré que ce principe n'était pas réversible, la présentation de diverses conceptions renouvelées de la

pratique expographique et scénographique a montré l'importante fusion entre l'installation comme pratique *poïetique* et l'installation comme pratique *curatoriale*.

Ce n'est que dans la deuxième partie de la thèse, centrée sur l'expérience, que nous avons pu surmonter la difficulté résultant de cette fusion. Si cette fusion rendait parfois imperceptibles les gestes artistiques ou curatoriaux, la nécessité de devoir les départager a également permis de préserver notre hypothèse en départageant l'unité de l'installation comme œuvre et l'unité de l'installation d'une exposition. Dans le premier cas, l'œuvre identifiée est cohérente avec l'intention de l'artiste de créer une installation en tant qu'œuvre à part entière. Dans le second cas, l'unité de l'œuvre s'avère artificielle, puisqu'elle repose en réalité sur des œuvres autonomes. C'est dans cette optique que nous avons entrepris un travail d'analyse des valeurs de l'espace, menant à la détermination de qualités spécifiques. Nous sommes ainsi repartis d'une rencontre avec l'installation en observant les changements résultants de l'activation axiologique de l'espace provoquée par sa présence. Il s'est agi non seulement d'envisager de quelle manière un spectateur donnait de la valeur à des portions d'espace, mais aussi, eu égard à l'intérêt de cette seconde partie pour l'expérience, de quelle manière cette valorisation de l'espace déterminait le type d'attention du spectateur à son environnement immédiat. Ainsi, nous avons pu poser les conditions de l'expérience en garantissant, au préalable, une discrimination des espaces. Il était important de distinguer un espace « médiatique », dans la mesure où cela nous évitait de superposer abstraitement tous les espaces (de l'œuvre, de l'exposition et du spectateur). En pensant un espace intermédiaire entre l'espace de l'installation et celui de l'exposition, et bien que cet espace soit très précaire et parfois indiscernable, nous avons permis à l'installation de résister en tant que pratique à son penchant pour la scénographie d'œuvres préexistantes.

La discrimination des valeurs de l'espace, d'abord sommaire (positif/neutre) puis éclairée graduellement par la question de l'œuvre (l'espace esthétique associé à l'œuvre et celui médiatique associé à son ajustement dans l'espace), n'était qu'un premier pas conduisant ensuite à révéler certaines qualités de l'espace. En effet, si nous avons pu reconnaître que la difficulté de l'installation résidait dans la distinction précise des valeurs données à un espace, nous avons également admis que cette difficulté provenait en premier lieu du fait que l'espace de l'installation, fusionnant avec l'espace de l'exposition, s'affirmait en tant qu'espace *réel*. Certes, l'introduction de cet espace réel, celui dans lequel se déplace le spectateur et dans lequel l'objet existe dans sa tridimensionnalité, avait été amorcée avec le minimalisme. Mais, il a fallu qualifier plus précisément cet espace réel de l'installation dans la mesure où il n'était pas, à l'instar du minimalisme, réductible à sa littéralité. De nouvelles qualifications ont dû être posées. Non seulement nous avons vu que l'espace « réel » était

ambivalent du fait du lieu institutionnel garantissant une clôture avec l'extérieur, mais nous avons aussi dégagé deux manières spécifiques de travailler cet espace (espace sensible et espace discursif). Ce redoublement des distinctions, d'abord des valeurs, puis des qualités de l'espace, est justifié par le fait que ce sont ces distinctions qui garantissent d'une part l'attention du spectateur et, d'autre part la qualité de son expérience, déterminée par une certaine compréhension du *type* d'espace dont il est question. Nous avons proposé une autre voie d'analyse dans ce contexte, en privilégiant les relations de l'espace et du temps au sein de l'expérience, afin de ne pas scinder l'installation en fonction de « types » spécifiques mais plutôt en fonction des différentes façons d'y éprouver le temps et l'espace. Plus l'espace de l'installation est homogène (comme c'est le cas pour l'installation immersive), plus il constitue un espace-temps. En outre, cette analyse des qualités temporelles de l'espace nous a permis d'introduire également l'installation comme une hétérotopie et comme une hétérochronie.

Nous avons dès lors pu interroger la qualité esthétique de l'expérience en soulignant des caractéristiques spécifiques à l'installation : 1) l'expérience esthétique de l'installation requiert une attention et une attitude spécifiques afin de révéler la dimension esthétique de l'espace (de lui permettre d'être perçu comme un espace avec des qualités artistiques), et de vivre une expérience adéquate au type d'installation présent. De ce fait, nous avons accordé une place importante à la considération d'une attitude désintéressée dans la mesure où nous avons admis que cette attitude participait notamment à la révélation de l'installation en tant qu'hétérotopie. 2) L'expérience esthétique de l'installation s'est révélée paradoxale dans la mesure où elle est faite de diverses phases et s'effectue dans une durée. Autrement dit, le spectateur alterne entre les attitudes et les attentions pratiques et esthétiques. Nous avons fait découler ce phénomène de la qualité de l'espace réel qui, bien qu'il pût revêtir des qualités artistiques diverses, demeurait toujours un espace de mobilité à l'intérieur duquel se mouvait le spectateur. 3) Alors que l'installation peut être admise comme un art de la dis-traction au sens étymologique où elle ne possède pas de centre, nous avons considéré que l'expérience ne pouvait être esthétique *que* dans la mesure où les phases de concentration primaient sur celles de la distraction. Dans cette optique, le spectateur constitue le centre manquant à l'installation et son attention, essentiellement concentrée, agit donc à contre-courant de la nature spatialement étendue et dispersée de cette pratique pour en recouvrer une unité.

En examinant l'expérience esthétique de l'installation, nous avons mis en évidence une expérience effectuée dans une certaine durée et constituée de moments divers, de sorte que le concept de « dédoublement » s'est présenté comme une manière pertinente de considérer l'hétérogénéité de cette expérience (où les attitudes et les attentions pratiques et esthétiques coexistent) ainsi que l'alternance de moments complémentaires : la pleine présence à l'espace laissant place à des moments

introspectifs de temporisation ; l'expérience sensible alternant avec des reprises et des prolongements de cette expérience par l'intellect.

C'est dans la troisième partie, dédiée à l'œuvre, que nous avons pu considérer le rôle de l'expérience esthétique dans la constitution de l'œuvre, en éclairant sa fonction d'unification. Avant d'interroger les conditions de l'unité de l'expérience esthétique, nous avons privilégié le suivi empirique de son processus, faisant émerger le rôle de l'acte de représentation. Associé à l'acte de concentration, acte qui s'est montré central dans notre conception de l'expérience esthétique, nous avons pu constater que l'acte de représentation participait également activement à la constitution de l'unité en permettant au spectateur-sujet d'assimiler le vécu. Plus encore, cet acte de représentation était d'autant plus nécessaire que nous étions toujours confrontés au problème de clarifier le passage de l'étendue à l'unité. Certes l'expérience esthétique est souvent envisagée comme *une* expérience et son unité a été largement remarquée, néanmoins, nous avons réalisé que cette apparente unité n'avait rien d'intuitif dans la mesure où elle était une description théorique désignant, du point de vue de l'expérience, sa qualité d'unification et d'unicité. Ainsi, en restant proche de l'expérience esthétique vécue, avons-nous pu observer que l'acte de représentation, présent dans l'expérience esthétique (entre autres) éclairait un phénomène de circonscription crucial. C'est par le biais de la représentation que le spectateur est en mesure de poser des limites à ce qui n'est pas (clairement) délimité. Ainsi avons-nous pu effectivement intensifier la qualité d'unification de l'expérience esthétique de l'installation en l'opposant à l'unité d'un objet et en favorisant l'unité du sujet de l'expérience lui-même. En acceptant que ce soit le sujet qui délimite et se représente ce dont il fait l'expérience, nous avons donc confirmé la capacité de l'expérience esthétique à être une expérience discriminante, circonscrivante et unifiante.

Ayant ainsi consolidé le rôle d'unification de l'expérience esthétique, nous avons pu présenter notre hypothèse en valorisant la synthèse comme acte ultime de l'expérience esthétique. Comme nous l'avons mentionné, cette synthèse a été amorcée tout au long de l'expérience par les actes notamment de convergence du sujet (concentration, représentation). L'idée selon laquelle l'unité de l'œuvre serait produite par une synthèse s'expliquait principalement par le fait que c'était précisément cet acte qui permettait le passage de l'étendue (l'installation comme espace objectif) à l'unité (l'œuvre fondée sur l'expérience objectivée et condensée). La synthèse a le double rôle d'unifier le vécu de l'expérience et ses qualités hétérogènes (rappelons que l'expérience est faite de multiples phases) et de condenser la durée de l'expérience en une temporalité abstraite. Le sujet de l'expérience conçoit l'œuvre en son esprit, en sachant qu'elle a été vécue dans une durée et qu'elle comprend plusieurs moments différents

mais ne la perçoit pas pour autant comme une œuvre temporelle *stricto sensu*. Nous avons cependant rencontré une difficulté dans l'élaboration philosophique de cette temporalité « abstraite », dans la mesure où celle-ci était principalement portée par l'intuition selon laquelle l'œuvre et l'expérience ne se superposaient pas dans la conscience. Les rapprochements avec l'œuvre musicale ont été sur ce point éclairants bien que limités : l'installation demeure un art spatial et la durée n'est pas intrinsèque à son mode d'existence mais découle de la durée arbitraire du temps passé et du déplacement effectué aléatoirement en son sein. Pour autant, il était nécessaire de considérer cette abstraction, puisqu'elle a clarifié le passage de l'expérience du sujet (de *son* expérience) à *l'*œuvre. Le spectateur est dès lors en mesure de parler d'une installation comme d'une œuvre, sans la considérer du seul point de vue subjectif de son expérience.

Il était primordial de conforter notre hypothèse de la synthèse avant de la confronter à l'ontologie d'Ingarden dont nous partagions la conception stimulante de l'œuvre d'art comme structure polystratique. La nécessité de l'expérience esthétique dans la constitution de l'unité de l'œuvre a impliqué d'assumer une articulation inversée entre les versants subjectif (lié à l'expérience) et objectif (lié à l'œuvre) : on ne peut concevoir l'œuvre qu'en ayant dégagé son unité par et dans l'expérience esthétique. Dans cette perspective, l'approche d'Ingarden s'est montrée féconde jusqu'à un certain point puisque le philosophe laisse une place prédominante à l'objet physique qui est révélé en tant qu'œuvre en étant esthétiquement perçu. Toujours est-il qu'en nous appuyant sur l'analyse ingardenienne de l'œuvre architecturale, nous avons pu constater que le philosophe reconnaissait un ancrage subjectif bien plus important dans l'élaboration des deux couches qui fondaient l'œuvre de cet art. Malgré la pertinence de son approche ontologique et la sensibilité accrue dont il fait preuve à l'égard du processus de l'expérience esthétique, nous avons estimé que l'absence d'objet clos, qui caractérise l'installation, ne permet pas de la concevoir comme une structure polystratique stabilisée. Plus encore, l'interaction primordiale entre le spectateur et l'espace a légitimé un ancrage subjectif encore plus profond de l'œuvre à l'expérience.

Cette dépendance de l'œuvre à l'égard de la synthèse objectivante du sujet nous a mené à assumer les dynamiques de l'œuvre ainsi constituée. Dans la mesure où l'œuvre n'est pas réductible à un objet et dépend de l'expérience esthétique pour être formée, ses modalités d'existence ont semblé également spécifiques. En premier lieu, nous avons considéré qu'il était sensé d'évoquer des « états » d'une œuvre et d'observer jusqu'où l'importance de l'expérience était susceptible de former une *autre* œuvre. La notion d'état a mis en lumière l'idée d'une stabilisation momentanée de l'œuvre, par ailleurs toujours précaire car dépendante de la mémoire. Ainsi, suivant l'évolution de l'œuvre depuis sa formation, nous avons dû reconnaître la singularité de son mode d'existence dans la disparition (quasi) inévitable de son unité, formée en majorité par et dans la mémoire du spectateur. En soulignant

le principe d'une évanescence comme une caractéristique ontologique spécifique de ce type d'œuvre formé par la synthèse de l'expérience, nous avons pu interroger les moyens de contrer cette disparition par le maintien artificiel de l'œuvre. La photographie et l'écriture ont été interrogées dans cette perspective. Bien que l'écriture ait été favorisée en tant qu'elle intègre la dimension temporelle de l'expérience et se rapproche en ce sens de la nature d'une œuvre constituée dans la durée d'une expérience, nous avons estimé qu'elle présentait un risque de figer l'expérience en imposant une construction chronologique, tandis que la véritable qualité temporelle de l'expérience esthétique résidait dans l'entremêlement de la confusion et de l'intensité du souvenir de cette expérience. La paillette, qui guidait tout du long cette thèse de son éclat, s'est révélée être un moyen heureux de maintenir l'intensité de l'œuvre et de son expérience en ranimant le souvenir depuis des profondeurs sensibles. Si ce moyen était peu partageable, il permettait néanmoins, dans le contexte argumentatif, de conclure cette thèse en rappelant combien la notion d'œuvre était encore vivante en demeurant d'abord une unité éprouvée.

Nous voudrions à présent évaluer cette recherche à l'échelle de la discipline de la philosophie de l'art, en soulignant l'apport de notre méthodologie.

Nous rappelons le rôle du spectateur qui a guidé cette exploration et a orienté la philosophie dans sa qualité première d'engendrer des réflexions qui révèlent et approfondissent des aspects concrets de notre environnement et de nos expériences. Cette exigence de concrétude du discours philosophique, constitué à partir des expériences elles-mêmes, garantit en retour la longévité d'une recherche dont on peut valoriser le préfixe. Qu'il s'agisse d'une répétition, d'un renouveau ou d'un retour en arrière, re-chercher creuse l'idée de tourner autour de quelque chose en acceptant la préexistence d'une quête que l'on poursuit, le rappel constant des intuitions parfois enfouies et les états temporellement fluctuants de progression et de régression.

Nous avons recherché l'installation au sens propre du terme, en interrogeant ce qu'elle pouvait être. Si chercher évoque l'idée de « tourner autour », cet autour est précisément redoublé par l'installation elle-même, qui n'est pas une chose mais un « à-bord » des choses et un « autour » de soi. Ainsi, c'est par l'installation que nous avons pratiqué la philosophie et c'est par la notion d'œuvre d'art que nous avons abordé l'installation.

En concluant la rédaction de cette thèse, nous reconnaissons que notre satisfaction ne se limite pas à avoir identifié ou établi une hypothèse. Elle réside tout autant dans la découverte d'un positionnement méthodologique dont la pertinence et la valeur ont été mis en œuvre et, nous l'espérons, validés au cours même de notre exploration philosophique. Si notre intention première

était de rester étroitement liés aux œuvres, notre enthousiasme philosophique découle également de la réflexion sur la notion d'œuvre et du fait de construire sa profondeur philosophique à partir de son rôle au sein même de l'expérience. L'intérêt de cette démarche heuristique et empirique dans l'exploration de l'œuvre est double. D'un point de vue philosophique, cette méthode permet de poser des bases solides en ne présupposant aucun concept au terrain de la recherche. Du point de vue du spectateur, cette recherche guide et enrichit également l'expérience de l'art en privilégiant une entière réceptivité à ses formes d'expression. Ces deux aspects complémentaires de la recherche témoignent d'une grande opérativité de la notion d'œuvre, découverte et éprouvée au contact des installations. Plusieurs acquis concernant l'installation et l'œuvre méritent d'être synthétisés.

Du point de vue des théories esthétiques de l'installation, notre recherche s'est donnée pour objectif d'introduire une conception de l'installation la plus large possible en la délimitant par deux pôles. Ce double regard porté à la fois sur l'objet spatialisé et sur l'espace transformé présente non seulement l'avantage de correspondre à une heuristique de l'espace, mais il offre également la possibilité d'accompagner progressivement la prise de conscience d'une étendue spatiale qui évolue d'une simple présence à une enveloppe de plus en plus immersive, jusqu'à se constituer en un environnement à part entière. Cette construction a également permis d'introduire le problème d'une œuvre qui ne peut jamais être réductible à un objet, sans pour autant la considérer abstraitement comme un synonyme de l'expérience ou de l'espace. Au cœur de l'ambition d'une conception large de la pratique, nous avons toutefois découvert l'importance d'un découpage axiologique, induit par le prisme de l'œuvre à travers lequel nous avons observé l'installation. Il est impossible de mettre toutes les installations sur un pied d'égalité et de les concevoir indifféremment comme des œuvres étant donné que l'investissement de la pratique n'est pas similaire. Sans ce découpage axiologique initial et comme nous l'avons évoqué, notre hypothèse aurait été mise en échec. Un tel découpage permet par ailleurs en retour de redonner au spectateur un rôle important dans la constitution de ses propres expériences. C'est au spectateur d'effectuer lui-même ses discriminations, d'interroger lui-même les valeurs et la nécessité des relations spatiales émanant d'une installation. En conséquence, nous pensons que cette recherche peut également être en mesure de clarifier le « fourre-tout » qu'est l'installation, en sensibilisant le spectateur à ses propres attentes et à ses propres exigences de la pratique et de ses expériences. On ne peut apprécier l'installation en tant que telle qu'en ayant déployé une attention et une énergie fondées et récompensées par la qualité de l'expérience vécue.

Ce prisme de l'œuvre par lequel nous avons vécu les expériences des installations est précieux puisque c'est par lui que nous avons pu considérer l'importance de l'expérience esthétique et en

interroger les conditions ainsi que le contenu. L'une des difficultés a résidé dans l'articulation des attitudes et des attentions pratiques et esthétiques qui ont longtemps été opposées dans la tradition esthétique. À notre sens, l'une des originalités de l'expérience esthétique de l'installation provient de la *nécessité* d'une attitude et d'une attention spécifiquement esthétique (dans la perspective kantienne du désintéressement) et de la *fatalité* (ou l'inévitabilité) d'une attitude et d'une attention pratiques. Un certain temps fut nécessaire pour réaliser qu'il s'agissait d'une articulation exigée par l'installation plutôt que dépendante de notre sensibilité esthétique. Nier l'une ou l'autre de ces attitudes aurait été contraire à la méthode empirique empruntée. Ainsi, en surmontant cette apparente contradiction initiale, nous avons dévoilé la qualité temporelle de l'expérience esthétique comprenant différents moments. De surcroît, nous avons pu réviser cette expérience en incorporant une diversité d'états et de modalités d'attention qui, bien qu'hétérogènes, ne remettent pas en question la satisfaction que cette expérience procure, ni sa capacité à unifier et à détenir une singularité marquante pour le sujet.

Notre hypothèse initiale était que l'œuvre ne dépendait plus de l'objectivité d'un objet mais d'une synthèse objectivante de l'expérience. Si nous avons établi cette synthèse à partir de la qualité esthétique de l'expérience, nous avons aussi éclairé le rôle essentiel de la mémoire. Quelle que spécifique à l'installation que puisse être notre identification de l'œuvre, l'élaboration empirique de son unité, intensifiant la place de la mémoire et l'importance de la qualité esthétique de l'expérience, permet en outre d'élargir sa désignation à d'autres pratiques. Ce n'est pas seulement une identification de l'œuvre que nous avons menée, mais également une modification du prisme théorique par lequel l'observer, de sorte qu'il en ressort un principe de vitalité *pour* le spectateur-sujet lui-même. L'œuvre n'est pas qu'un concept philosophique dans ces circonstances, mais aussi une unité souveraine éprouvée de l'art actuel et de ses expériences.

Du point de vue de la démarche philosophique enfin, il convient de rappeler le choix d'une appréhension synchronique des concepts qui ont été mobilisés pour leur capacité à éclairer une pensée en étant souvent décontextualisés. Il nous semble que cette modalité, où l'on cueille dans un texte plus qu'on ne s'y recueille, est une approche philosophique valable. Cette recherche défend en priorité le principe d'une philosophie incarnée et dynamique où les concepts sont testés dans leur opérativité et leurs limites à être appliqués à des sujets lointains. Le risque de déformation et d'impropriété se présente comme le corollaire d'une réactualisation et d'un renouvellement possible des concepts.

La revendication d'une incarnation, si elle trouve ses origines dans les enjeux même de notre sujet, étant donné qu'on ne peut parler de l'œuvre sans évoquer l'expérience vécue, suggère également un renouvellement des modalités de la pratique philosophique en mettant davantage l'accent sur la dimension pratique de cette activité. Peut-être est-ce là l'un des aspects les plus stimulants de la

philosophie de l'art : permettre d'éprouver l'aspect pratique de la philosophie, en confrontant le penseur à l'énigme du sensible qui fonde toute expérience de l'art. Nous souhaitons ainsi rappeler que cette recherche ne prétend pas à l'exhaustivité ni à l'établissement d'une vérité indépassable. Au contraire, nous espérons qu'elle pourra ouvrir la voie à de nombreuses réflexions, tant sur l'installation, sur l'expérience esthétique que sur la notion d'œuvre, en justifiant de démultiplier ce qu'il conviendrait d'appeler des « tentatives », mais qui sont autant de manières de mettre en lumière l'exaltation d'une philosophie que l'on pratique et d'un art qui, parfois, nous transforme.

Si le Spectateur et le Lecteur Modèles sont des figures idéales qui motivent la création, il en va de même pour le Philosophe Modèle. Cette figure de la réception idéale sera toujours celle qui occasionne l'expression d'une recherche que l'on souhaite authentique.

INDEX NOMINUM

A

Adorno, 67, 361, 372, 447
Alberganti, 31, 40, 42, 231, 241, 268, 271, 275, 294, 320, 322, 369, 546
Almarcegui, 183, 188, 559
Ando, 46, 170, 171, 409
Andre, 97, 98, 99, 101, 103, 111, 120, 122, 144, 145, 146, 165, 176, 257, 554, 557
Argüello Manresa, 70, 71
Arman, 281
Attia, 277, 283, 285, 287, 294, 300, 319, 333, 560
Augustin, saint, 370, 407, 428, 429, 430

B

Bacher, 13, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 27, 30, 331, 526, 527, 528
Badiou, 139, 140
Bailly, 250
Ballet, 249, 251, 560
Baudelaire, 90, 91, 224, 507, 508
Bawin, 194, 195, 196, 198, 548
Beardsley, 347, 364, 365, 373, 400, 401
Benjamin, 115, 352, 380, 489, 514, 516, 555
Bergson, 312, 428, 430, 491, 492, 494, 499, 525
Berleant, 398, 402
Bianchi, 129, 183, 194, 197, 198, 199, 203, 222, 223, 226, 229
Bishop, 20, 21, 31, 45, 49, 62, 71, 106, 109, 124, 128, 287, 288, 290, 291, 292, 294, 337, 546
Bock, 51, 52, 53, 55, 58
Böhme, 81, 409, 410, 411, 448, 472
Boltanski, 44, 242, 285, 290, 297, 302, 328
Bourdieu, 332, 335, 339, 426
Bourriaud, 85, 489
Brancusi, 97, 98, 101, 102, 190, 192, 557
Brugère, 503, 504
Buren, 168, 169, 171, 174, 181, 182, 184, 186
Burri, 155, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 276, 362, 513

C

Caldarola, 31, 32, 109, 164, 165, 166
Calle, 496, 497, 503
Carlson, 166, 167, 177, 178, 388, 389, 390, 391, 392, 396
Caro, 112, 114, 115, 116, 118, 127, 128, 146
Cauquelin, 178, 179
Chateau, 78, 81, 82, 83
Chauveau, 104, 105, 106, 107
Citton, 220, 353
Coulter-Smith, 31, 74, 84, 432, 437, 439, 546

D

Damisch, 200, 232
Danto, 31, 273, 278, 455
Deleuze, 309, 310, 312, 422, 554
Derrida, 263, 264, 265, 266, 267
Desvallés, 197
Dewey, 247, 300, 329, 339, 350, 351, 364, 395, 398, 399, 400, 401, 403, 415
Dickie, 31, 273, 343, 400, 401, 455, 456
Duchamp, 51, 52, 58, 194, 195, 230, 231, 233, 264, 275, 278
Dufrenne, 279, 366, 367, 374, 375, 395, 408, 411, 459, 460, 461, 462, 465, 471, 472

E

Eco, 290, 325

F

Falguières, 127, 252, 256, 257, 292
Faure, 95, 96, 271
Fer, 323, 324, 325
Fernow, 90
Fischer, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 104, 220

Foucault, 300, 316, 317, 318, 319, 326, 328, 359, 509, 554
Fried, 75, 84, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 138, 140, 143, 144, 146, 276, 450

G

Genette, 31, 94, 339, 340, 355, 440, 441, 442, 444, 457
Génin, 328
Glicenstein, 194, 215, 233, 279
Goehr, 31, 433, 438, 439, 441
Gokalp, 97, 98
Goldberg, 21, 31, 184, 185, 189, 194, 546
Goodman, 31, 274, 441, 455, 456
Graham, 74, 84, 146, 147, 148, 149, 287, 288, 289, 292, 294, 333, 432, 437, 439, 546, 557
Greenberg, 66, 67, 68, 72, 75, 100, 111, 112, 113, 199, 554, 555
Guelton, 252, 257, 258, 259, 358, 359
Guenancia, 382, 383, 384, 393, 394, 396, 397, 404
Guérin, 66

H

Heidegger, 96, 302, 329, 330, 370, 384, 447, 549, 553, 554
Henkel, 516
Hildebrand, 89, 91, 92, 93
Hume, 219, 372
Husserl, 291, 407, 414, 420, 422, 423, 424, 430, 492, 497, 498, 499, 500, 502, 505, 553, 554
Huyghe, 44, 74, 195, 197, 242, 318, 476, 487

I

Imhof, 227
Ingarden, 36, 219, 226, 375, 378, 379, 395, 408, 420, 444, 450, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473, 475, 477, 485, 492, 530, 536, 553, 554, 555
Iser, 371, 394, 420, 448, 462, 463
Isou, 433

J

Jankélévitch, 519
Judd, 62, 110, 111, 112, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 131, 143, 145, 146, 190, 191, 192, 292, 482, 483, 555

K

Kabakov, 224, 225, 227, 232, 244, 298, 321, 557
Kant, 263, 264, 265, 266, 332, 339, 340, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 396, 406, 407, 420, 421, 422, 423, 425, 460
Kaprow, 149, 150, 153, 180, 282, 285, 286, 288
Kawamata, 183, 334, 336, 560
Kelly, 255, 262, 560
Kieffer, 168, 171, 174
Klein, 280, 281, 282
Krajewski, 66, 67, 71, 75, 554, 555
Krauss, 67, 85, 100, 104, 114, 252, 254, 255, 292, 555

L

Lacoue-Labarthe, 211
Lagasnerie, 332, 333, 334
Lamotte-Paulet, 34, 286, 341, 478
Langer, 101, 116
Lauxerois, 96, 359, 360, 380, 384, 393, 418, 508, 509, 553
Le Don, 89, 90, 91, 93, 95, 97
Lejeune, 112, 113, 114, 124, 129, 134, 137, 139, 152, 153, 154
Lenain, 442, 529
Limido, 1, 219, 272, 456, 457, 458, 465, 467, 550, 553
Long, 149, 204, 206, 257, 559

M

Macel, 312, 313
Mairesse, 197
Massin, 1, 26, 37, 212, 213, 327, 330, 332, 334, 335, 343, 353, 363, 366, 369, 371, 372, 373, 381, 393, 402, 435
Mechoulant, 77, 80
Merleau-Ponty, 132, 153, 293, 408, 413
Michaud, 29, 108, 210, 213, 214, 215, 216, 354, 371, 438, 439, 488, 489, 490, 504
Morris, 50, 52, 53, 110, 111, 115, 121, 122, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155,

159, 166, 181, 183, 257, 259, 289, 292, 363, 371, 452, 488, 524, 525, 552, 555, 557
Mouchtouris, 363

O

O'Doherty, 127, 194, 221, 231, 274, 275, 276, 278, 281, 357, 358, 373, 412
Obrist, 199, 200, 201, 203, 232
Olbrist, 50
Oliveira (de), 21, 31, 79, 274, 513, 546
Oxley, 21, 31, 79, 274, 513, 546

P

Parent, 284
Parmiggiani, 175, 176, 181, 182, 184, 186
Parreno, 59, 60, 61, 62, 64, 194, 195, 218, 219, 220, 314, 318, 342, 345, 476, 487, 558, 560
Pascal, 514
Peraya, 234
Petry, 21, 31, 79, 274, 513, 546
Pierce, 252, 253, 254, 268
Platon, 510
Poinsot, 84, 85, 178, 180, 189, 194, 202, 221
Potts, 88, 90
Pouivet, 31, 274, 328, 444, 456, 459, 460, 461, 463, 550, 552
Pozzi, 255, 262, 560
Proust, 323, 324, 325, 326, 380, 511, 552

R

Raboisson, 31, 330, 358
Ran, 31, 68, 87
Rebentisch, 31, 79, 83, 84, 109, 115, 116, 139, 140, 141, 176, 177, 294, 391, 444, 447, 448, 449, 450, 548
Reiss, 22, 31
Richir, 96, 424
Ricoeur, 320, 367, 370, 402, 493, 501, 507, 521, 522, 523, 524, 525, 526
Ring Petersen, 31, 43, 53, 54, 55, 69, 88, 151, 268, 274, 275, 276, 277, 285, 286, 294, 351, 436

S

Saarbach, 366
Sala, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 318, 323, 331, 337, 394, 404, 419, 453, 479, 480, 491
Santayana, 372, 382
Sartre, 308, 427, 429
Schaeffer, 212, 329, 330, 331, 334, 344, 364, 376, 402, 421
Schloezer (de), 420, 431
Schneller, 488, 524, 525
Schwitters, 149, 190, 192
Scurti, 192, 194, 195
Serra, 84, 95, 96, 160, 164, 165, 166, 172, 177, 184, 188, 218, 232, 271, 284, 285, 286, 290, 297, 300, 314, 334, 336, 346, 368, 437, 469, 485, 549, 557
Sève, 1, 33, 426, 427, 428, 429, 435, 518, 519, 520
Shusterman, 400, 401, 402, 403, 406, 407, 412
Sloterdijk, 105, 106, 108, 547
Socrate, 510, 513, 514, 517, 554
Souriau, 86, 450, 451
Soutif, 260, 261
Stella, 111, 112, 116, 117, 119, 143, 176, 265, 555, 557
Stigter, 235, 236, 237, 238, 482
Straus, 153, 299, 300
Szendy, 307, 308, 310, 553

T

Tadié, 488, 493, 501, 505, 506, 507, 511
Turrell, 170, 171, 409, 485

U

Ufan, 284, 285, 296, 474, 487, 557

V

Van Elk, 237, 238, 245, 267, 468, 482
Viennet, 212, 213

W

Whiteread, 167, 168, 173, 559
Wilder, 78, 79

Z

Zangwill, 388, 391
Zask, 246, 247, 272
Zobernig, 169, 171, 175

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons opté pour une classification des textes en trois catégories. La première catégorie comprend exclusivement les ouvrages dédiés à l'installation. Cette liste n'est pas exhaustive car la recherche sur l'installation immersive n'a pas été particulièrement approfondie de notre côté. La deuxième catégorie englobe tous les ouvrages de philosophie, de philosophie de l'art et de théorie esthétique. Cette catégorie est large en raison de la difficulté à évaluer la qualité philosophique spécifique des différents auteurs, qui varie fonction de leur statut et de leurs sujets de réflexion. Enfin, la dernière catégorie regroupe des catalogues d'exposition et des écrits d'artistes. Nous tenons à signaler un cas particulier : deux ouvrages de littérature ont été mentionnés dans la thèse, mais ils sont trop peu nombreux pour justifier une nouvelle catégorie. Nous les introduisons ici en exergue afin de leur accorder une place :

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance,* Paris, Gallimard, 2006

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve [1954]*, Paris, Galimard / Folio essais, 1987

BIBLIOGRAPHIE SPECIALISÉE SUR L'INSTALLATION :

Ouvrages :

ALBERGANTI Alain, *De l'art de l'installation, la spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013

BERUBÉ Anne et COTTON Sylvie (sous la dir.), *L'installation. Pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 1997

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

BOISCLAIR Louise, *L'installation interactive. Un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015

COULTER-SMITH Graham, *Deconstructing Installation Art : Fine Art and Media Art, 1986-2006* https://web.archive.org/web/20180430124353/http://www.installationart.net/MenuItems/contents.html, 2006

FERRIANI Barbara et PUGLIESE Marina, *Monumenti effimeri : storia e conservazione delle installazioni*, Milan, Electa, 2009

GOLDBERG Itzhak, *Installations,* Paris, CNRS Éditions, 2014

OLIVEIRA (de) Nicolas, OXLEY Nicola, PETRY Michael, *Installations : l'art en situation [1994]* Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997

–, *Installations II : l'empire des sens*, Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2004

RABOISSON Nathanaëlle, *Esthétique d'un art expérientiel : l'installation immersive et interactive*, Thèse soutenue en 2014 à l'Université Paris VIII – Vincennes – Saint Denis, disponible en ligne : http://motus.fr/wp-content/uploads/2014/01/N.Raboisson-Thèse.pdf

RAN Faye, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the hermeneutics of time and space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation,* New-York, Peter Lang, 2009

REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson, Berlin, Sternberg Press, 2012

REISS Julie, *From margin to center. The spaces of Installation Art,* Massachusetts London, The MIT Press Cambridge, 1999

RING PETERSEN Anne, *Installation Art. Between Image and Stage,* Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2015

VAN SAAZE Vivian, *Installation Art and the Museum*. *Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013

VIGNERON Fleur (sous la dir.), *L'installation artistique : une expérience de soi dans l'espace et dans le temps*, Revue *Iris*, 40/2020, Université Grenoble Alpes, UGA Éditions, disponible en ligne : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=222

WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection,* Paris, éditions de L'Harmattan, 2003

Articles :

CALDAROLA Elisa, « On Experiencing Installation Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.78, Issue 3, June 2020, pp. 339-343

CHAUVEAU Jonathan, « Sculpture immersive. Peter Sloterdijk et l'art de l'installation », *Rue Descartes*, 2011/1 (n° 71), p. 15-23. DOI : 10.3917/rdes.071.0015. URL : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2011-1-page-15.htm

COËLLIER Sylvie - « L'*installation* : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations », *IRIS* [En ligne], 40 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 01 mai 2021. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1139

DEPREZ Eleen M., « Installation Art and Exhibitions : Sharing Ground », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.78, Issue 3, June 2020, pp. 345-450,

FER Briony, « The Somnambulist's Story: Installation and the Tableau », *Oxford Art Journal*, Vol.24, N°2 (2001), pp.75-92

GOLDBERG RoseLee, « Space as Praxis », *Manifesta Journal,* N°7, 2009/2010, p.50-63

GOLDBERG Itzhak, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », *Communications*, 2013/1 (n° 92), p. 67-74, URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-67.htm

KARADJOVA Lilyana Georgieva, « Installation Art and the Elaboration of Psychological Concepts : A Definition of the Term 'Excursive', *Arts* 12 (3): 87, avril 2023, en ligne : https://doi.org/10.3390/arts12030087

MANRESA Gemma Argüello, CALDAROLA Elisa, « Installation Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.78, Issue 3, June 2020, p. 331-332

MANRESA Gemma Argüello, « Towards a Philosophy of Installation Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.78, Issue 3, June 2020, p. 333-338

OBRIST Hans Ulrich, « Installations Are the Answer, What Is the Question ? », *Oxford Art Journal*, Vol.24, N°2 (2001), p.93-101

OSBORNE Peter, « Review : Installation, Performance, or What ? », *Oxford Art Journal*, Vol.24, N°2 (2001), p.147-154

PARENT Sylvie, « L'installation et le sujet. », *Espace Sculpture*, N°24, été 1993, p. 30–32.
POTTS Alex, « Installation and Sculpture », *Oxford Art Journal,* Vol.24, N°2 (2001), Oxford University Press, p. 5-23
SAARBACH Pascale, « Ann Hamilton : les conditions de l'attention », *IRIS* [En ligne], 40 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 01 mai 2021. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1221
WILDER Ken, « Installation Art and the Question of Aesthetic Autonomy : Juliane Rebentisch and the Beholder's Share », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.78, Issue 3, June 2020, pp. 351-356
YALENIOS Makis, « L'installation immersive et interactive…, de l'art contemporain en psychiatrie : paradigme d'une cocréation », *Érès / Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe,* 2016/1, n°66, p.133 à 146

Actes de colloque :

Art actuel & Installation, sous la direction de Julie Bawin et Pierre-Jean Foulon, Presses Universitaires de Namur, 2010, publication qui fait suite au colloque « Art actuel et Installation » organisé aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix.à Namur (Belgique) le 12 décembre 2009.
Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines, Éditions de l'Institut National du Patrimoine, Champs-sur-Marne, 2009, publication qui fait suite aux 13° journées d'études de la SFIIC (Section française de l'institut international de conservation), organisées à l'Institut National du Patrimoine à Paris du 24 au 26 juin 2009.

PHILOSOPHIE, PHILOSOPHIE DE L'ART & AUTRES ÉCRITS SUR L'ESTHETIQUE :

Ouvrages :

ADORNO Theodor W., « Types d'attitude musicale », *Introduction à la sociologie de la musique [1968]*, traduit de l'allemand par V. Barras et C. Russi, Genève, Éditions Contrechamp, 2009
ALBERTAZZI Liliana, *Qu'est-ce que l'œuvre aujourd'hui ? Du théâtre à l'architecture*, Paris, Hermann Philosophie, 2013
AUGUSTIN, saint, *Les Confessions* (Livre X et XI), traduit par Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1964
–, *De Musica*, traduit par Mr. Thénard et Mr. Citoleux, 2006, mis en ligne par la Bibliothek der Kirchenväter : https://bkv.unifr.ch/fr/works/cpl-258/versions/traite-de-la-musique
BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant [1932],* Paris, Le livre de poche, 2012
–, *La dialectique de la durée [1936]*, PUF, Paris, 2013
BARBARAS Renaud, *La perception. Essai sur le sensible [1994]*, Paris, VRIN, 2016
BAUDELAIRE Charles, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », Curiosités esthétiques L'art romantique et autres œuvres critiques, *Salon de 1846*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1962
BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1936],* traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2012

BERGSON Henri, *Matière et mémoire [1886],* Paris, GF Flammarion, 2012
–, *Essai sur les données immédiates de la conscience [1888]*, PUF, Paris, 2003
BERLEANT Arnold, *L'engagement esthétique [1991]*, traduit de l'anglais (américain) par Bertrand Rougé, Rennes, PUR, 2022
BIANCHI Pamela, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, éditions Connaissances et Savoirs, 2016
BÖHME Gernot, *Aisthetique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon, Les presses du réel, 2020
BONICCO-DONATO Céline, *Heidegger et la question de l'habiter, une philosophie de l'architecture,* Paris, Editions Parentheses, 2019
BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998
BRUNET François, *Effets de cadre. De la limite en art*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2003
CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002
CHATEAU Dominique, *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Rennes, PUR, 2010
–, *L'art autrement qu'art*, Paris, PUF, 2022
CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014
DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968
–, *L'image-temps [1985],* Paris, Les Éditions de Minuit, 2012
DEWEY John, *L'art comme expérience,* trad. J.P Cometti, C.Domino, F.Gaspari, C.Mari, N.Murzilli, C.Pichevin, J.Piwnica, G.Tiberghien, Paris, Folio essais, 2012
DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2000
DUFOUR Sophie Isabelle, *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola,* Paris, Archibook, 2008
DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique (1 et 2),* Paris, PUF, 1953
–, *Esthétique et philosophie*, Tome 3, Paris, Klincksieck, 1981
–, *L'œil et l'oreille*, Albias, Éditions Jean Michel Place, 1991
DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques,* Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2002
ECO Umberto, *L'œuvre ouverte [1962]*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bezieux, Paris, Éditions du Seuil, 2015
–, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur [1979],* traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, 1990
ESPINOSA Santiago, *L'objet de beauté,* Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2021
FOUCAULT Michel, *Dits et écrits volume II : 1976-1988,* édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, version en deux tomes (2001), Paris, Quarto Gallimard, révisée en 2017.
FAURE Fabien, *Richard Serra Ma réponse à Kyôto*, Lyon, Éditions FAGE, 2008
FRIED Michael, *Le modernisme de Manet ou le visage de la peinture dans les années 1860, Esthétique et origines de la peinture moderne, III, [1996],* traduit de l'américain par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 2000
–, *Contre la théâtralité,* traduit de l'américain par F.Durand-Bogaert, Gallimard, Paris, 2007
GAUTHIER Michel, *Les contraintes de l'endroit,* Bruxelles, Les Nouvelles Impressions, 1987
GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art [1994]*, Paris, Éditions du Seuil, 2010
GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009

–, *L'invention du curateur*. *Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015
GOEHR Lydia, *Le musée imaginaire des œuvres musicales [1992]*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet avec la collaboration de Claire Martinet, Paris, Éditions de la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris, « La Rue Musicale », 2018
GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996
GUELTON Bernard, *L'Exposition ; Interprétation et Réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998
GUENANCIA Pierre, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, 2009
HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences [1954]*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris, Tel Gallimard, 1958
–, *Remarques sur art-sculpture-espace [1964],* trad. D.Franck, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris, 2009.
HILDEBRAND Adolf, *Le problème de la forme dans les arts plastiques [1913],* traduit de l'allemand par Eliane Beaufils, Paris, L'Harmattan, 2004
HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps [1964],* Paris, PUF, 1994
–, *De la synthèse passive. Logique transcendantale et constitutions originaires*, traduit de l'allemand par Bruce Bégout et Jean Kessler, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1998
INGARDEN Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? [1928],* traduit de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1989
–, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, choix de textes de 1937-1969, traduit du polonais par Patricia Limido, Paris, VRIN, 2011
–, *L'œuvre architecturale [1945],* traduit du polonais par Patricia Limido, Paris, Vrin, 2013
–, *Sur la peinture abstraite* (conférence de 1958), traduit de l'allemand par Marc de Launay, Paris, éditions Hermann, 2013
–, *Ce que nous ne savons pas des valeurs*, traduit par Patricia Limido, Milan, éditions Mimesis, 2021
ISER Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique [1976],* traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Madraga éditeur, Liège, 1995
ISOU Isidore, *Introduction à l'esthétique imaginaire*, Cahiers De l'Externité, 1999
JAPPY Tony, *Regards sur le poème muet : Petite introduction à la sémiotique visuelle peircienne*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2010
JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception,* traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978
JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain,* Paris, Folio essais, 2005.
JULLIEN François, *Du « temps », éléments d'une philosophie du vivre,* Paris, Le Livre de Poche, 2001
KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure [1781-1787]*, traduit de l'allemand par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2006
–, *Critique de la faculté de juger [1790]*, traduit de l'allemand par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000
–, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique [1798]*, traduit de l'allemand par Joseph Tissot, Paris, Librairie Ladrange, 1863
KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Éditions Macula, 1993

–, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Éditions Macula, 1997
LAGASNERIE (de) Geoffroy, *L'art impossible*, Paris, PUF, 2020
LAPLANTINE François, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale,* Paris, Téraède, 2017
LAUXEROIS Jean, *De l'art à l'œuvre (I). Petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999
–, *L'épreuve du temps*, Paris, Le cercle herméneutique, 2016
LE DON Gérard, *voir la sculpture, essai sur le dispositif sculptural*, Rennes, PUR, 2018
LEJEUNE Anaël, *Perspective et géométral. Problématisation de la sculpture aux Etats-Unis (1966-1973*), Dijon, les presses du réel, 2015
LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon,* trad. Courtin (1866), Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, 1990
LIMIDO Patricia, *Les arts et l'expérience de l'espace*, Rennes, Éditions Apogée, 2015
LUHMANN Niklas, *Art as a Social System*, traduit de l'allemand par Eva M. Knodt, Californie, Standford University Press, 2000
MACEL Christine, *Le temps pris- le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre,* Paris, Monografik éditions, éditions du centre Pompidou, 2008
MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979
MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain,* Rennes, PUR, 2013
MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception [1954]*, Paris, Gallimard, 2013
–, *L'œil et l'esprit [1960]*, Paris, Folio Essais, 1993
–, *Le visible et l'invisible [1988],* Paris, Gallimard, 2014
MOUTCHOURIS Ariane, *La temporalité de l'expérience esthétique*, Paris, Éditions du Cygne, 2020
MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux [2003],* Paris, éditions pluriel, 2011
–, *L'art, c'est bien fini. Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, Gallimard, 2021
O'DOHERTY Brian, *White Cube*. *L'espace de la galerie et son idéologie*, Pays de Galle, JRP Ringier, 2008
PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain,* Paris, éditions du Regard, 2001
PLATON, *Phèdre [env. 370 av. J.-C]*, traduit par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008
POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés,* Nouvelle édition revue et augmentée, Genève, Les presses du réel, 2008
POUIVET Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art - une introduction [1997]*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 2000
–, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris, VRIN, 2007
RICOEUR Paul, *Temps et récit,* tomes 1,3, Paris, Éditions du Seuil, 1983
–, *La critique et la conviction. Entretien avec Marc De Launay et François Azouvi [1995]*, Paris, Éditions Fayard / Pluriel, 2022
–, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000
RUSH Michael, *Les nouveaux médias dans l'art*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Paris, éditions Thames et Hudson, 2005

SANTAYANA Georges, *Le sentiment de la beauté. Esquisse d'une théorie esthétique [1896]*, traduit de l'américain par Anne Combarnous et Fabienne Gaspari, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2022
SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943
SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000
–, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015
SCHLOEZER (de) Boris, *Introduction à J-S Bach*, *Essai d'esthétique musicale (1947*), Rennes, PUR, 2009
SCHNELLER Katia, *Robert Morris sur les traces de Mnémosyne*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008
SÈVE Bernard, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe [2002],* Paris, Éditions du Seuil, 2013
SHUSTERMAN Richard, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais (USA) par Nicolas Vieillescazes, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2007
–, *Chemins de l'art : transfigurations, du pragmatisme au zen*, traduit de l'anglais (USA) par Raphael Cuir, Bruxelles, Al Dante + aka, 2013
SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990
STRAUS Erwin, *Du sens des Sens*, *contribution à l'étude des fondements de la psychologie, [1935] traduit* de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, éditions Jérôme Million, 1989
TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire,* Paris, Gallimard, 1999
TROVATO Vincent, *La mémoire du temps chez Proust et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2013
ZASK Joëlle, *Outdoor art. La sculpture et ses lieux,* Paris, Éditions La Découverte, 2003

Ouvrages collectifs (classés par thématique et non par ordre alphabétique) :

L'art contemporain et le temps, sous la direction de Christophe Viart, PUR, Rennes, 2016
L'art contemporain et son exposition (2), sous la direction de Elisabeth Caillet et Catherine Perret, Paris, L'Harmattan, 2007
L'art à l'épreuve de l'intermédialité. Pratiques artistiques et enjeux esthétiques, sous la direction de Nizar Mouakhar, Paris, L'Harmattan, 2021
L'œuvre d'art totale, Elie Konigson et Denis Bablet, Paris, CNRS éditions, 1995
Effets de cadre. De la limite en art, François Brunet et. al., Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003
L'expérience de la durée, sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser, Lyon, Éditions Parangon, 2006
L'expérience esthétique en question : enjeux philosophiques et artistiques, sous la direction de Claude Thérien et Suzanne Foisy, Paris, L'Harmattan, 2009
Dia Art Foundation. Discussions in contemporary culture, Number One, Seattle, Edited by Hal Foster, Bay Press, 1987
Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, sous la direction de Jacques Morizot et Roger Pouivet, 2°édition revue et augmentée, Paris, Éditions Armand Colin, 2012
Philosophie analytique et esthétique, textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Klincksieck, 1988
Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations. Textes réunis et introduits par Michael Labbé, Paris, VRIN, 2017

Le temps, textes choisis et présentés par Alban Gonord, Paris, Garnier Flammarion, 2001.
Temps, rythmes, mesures, figures du temps dans les sciences et les arts sous la direction de Laurence Dahan Gaida, Éditions Hermann, Paris, 2012
Temporalités esthétiques et artistiques, sous la direction de Claude Thérien et Suzanne Foisy, Rennes, PUR, 2019
Mikel Dufrenne et l'Esthétique : entre phénoménologie et philosophie de la nature, sous la dir. De Adnen Jdey et Jean-Baptiste Dussert, Rennes, PUR, 2016
Roman Ingarden. La phénoménologie à la croisée des arts, sous la direction de Patricia Limido-Heulot, Rennes, PUR, 2013

Numéros de revues :

« Image et œuvre d'art », *Alter, revue de phénoménologie*, n°15/2007, Éditions Alter, France
« Esthétique et phénoménologie en mutation », *La Part de l'Œil*, n°21·22, 2006-2007, Belgique
« La disparition de l'œuvre », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°8/2011, Presses Universitaires de France

Articles / chapitres d'ouvrages et de revues :

ADAM Jean-Michel, « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature,* octobre 1994, n°95 : « Récit et rhétorique / Tynianov », Armand Colin, 1994, p.3-22.
ADORNO Theodor – « L'art et les arts », 1967, texte co-traduit par Jean Lauxerois et Peter Szendy in *L'art et les arts* coll. Arts & esthétique éd. Desclée de Brouwer, janvier 2002.
AGAMBEN Giorgio, « Théorie des dispositifs », traduit de l'italien par Martin Rueff, *Po&sie*, 2006/1 (N°115), p.25-33.
BADIOU Alain, « Le 21° siècle n'a pas encore commencé », Entretien avec Elie During, paru dans *Art Press*, n°310, mars 2005
BARDELLI Mariana, « Husserl et la conception de la « nature » », *Philonsorbonne,* 14/2020, URL: http://journals.openedition.org/philonsorbonne/1344
BERNET Rudolf, « Origine du temps et temps originaire chez Husserl et Heidegger », *Revue Philosophique de Louvrain,* Quatrième série, tome 85, n°68, 1987, p.499-521
BESSON Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine ». 2014. URL : ⟨hal-01012325v2⟩
BIANCHI Pamela, « Implosions esthétiques, ou quand la scénographie disparaît », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 n°20, Presses Universitaires de France
–, « Exposer la performance : une forme nouvelle d'interface spatiale », *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 10 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/lcc/1055
BOCCACCINI Federico, « Les promesses de la perception. La synthèse passive chez Husserl à la lumière du projet de psychologie descriptive brentanienne », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* [En ligne], Volume 8 (2012), Numéro 1: Le problème de la passivité (Actes n°5), URL : https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=509.
BÖHME Gernot, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, 2018/1 (n° 102), p. 25-49. URL : https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-25.htm

BOURRIAUD Nicolas, « Le paradigme esthétique », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°21, hiver 1994. Félix Guattari – vol 1, p.77-94.

BUCH Esteban, « Relire Ingarden : L'ontologie des œuvres musicales, entre fictions et montagnes », *Intersections, Canadian Journal of Music*, vol. 32, numéro 1-2, 2012, URL : https://doi.org/10.7202/1018579ar

CARLSON Allen, « Reconsidering the Aesthetics of Architecture », *The Journal of Aesthetic Education*, Vol.20, N°4 (1986), p.21-27

CHATEAU Dominique, « IV. Le désintéressement ou la question de l'esthétique », *La Question de la question de l'art*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 1994, disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.puv.683.

COMETTI Jean-Pierre, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatiste », *Revue Française d'Études Américaines*, N°86, octobre 2000, Aspects de l'esthétique américaine, p.25-36.

DELRUELLE Édouard, « Le sujet face aux "choses mêmes" : la phénoménologie », Partie IV, Chapitre 2 *Métamorphoses du sujet. L'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Paris, De Boeck Supérieur, 2006

DEPRAZ Nathalie, « L'empirisme transcendantal : de Husserl à Deleuze », *Revue germanique internationale* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2014, consulté le 25 septembre 2023. URL : http://journals.openedition.org/rgi/1130

DICKIE Georges, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 28 avril 2023. URL : http://journals.openedition.org/traces/4266

DUSSUCHALLE Jérôme, « Approche de la sculpture de Carl Andre au regard d'une phénoménologie de l'espace et du lieu », *IRIS* [En ligne], 40 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 01 mai 2021. URL : https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1213

FALGUIERES Patricia, « Le théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n°48, juin 1994, p.65-81.

FRANCE-LANORD Hadrien, « La pensée de Heidegger à l'épreuve des œuvres d'art », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen* [En ligne], 55 | 2018, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 03 mai 2023. URL : https://doi.org/10.4000/cpuc.292

GAILHAC Quentin, « "Quelque chose qui n'est pas de ce monde". Œuvre d'art musicale et objet esthétique chez Roman Ingarden », *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, 2022/3 (Tome 147), PUF, p.341-358.

GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred, « Le moi de l'expérience esthétique. Empathie (*Einfühlung*) et associations », *Revue française de psychanalyse*, 2016/4 (Vol.80), p.1185-1201, URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2016-4-page-1185.htm

GUELTON Bernard, « Un spectateur scindé et en latence ? », *Proteus*, N°6 : « Le spectateur face à l'art interactif », décembre 2013, p.13-18.

GUERIN Michel, « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 12 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2308

GREENBERG Clément, « Vers un *Laocoon* plus neuf (1940) », traduction de l'anglais (États-Unis) par Pascal Krajewski avec l'aimable autorisation de Sarah Greenberg Morse for the Estate of Clement Greenberg, *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, URL : https://doi.org/10.4000/appareil.2288

–, « La peinture moderniste (1960) », traduction de l'anglais (États-Unis) par Pascal Krajewski avec l'aimable autorisation de Sarah Greenberg Morse for the Estate of Clement Greenberg, *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 12 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2302

HELLER Ágnes, « L'autonomie de l'art ou la dignité de l'œuvre d'art », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* [En ligne], Numéros de la revue, La responsabilité de l'artiste, Réflexions sur éthique et esthétique, mis à jour le : 25/10/2012, URL : https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=525.

HUI Yuk et MEY Adeena, « L'exposition comme médium. Quelques observations sur la cybernétisation de l'institution et de l'exposition », *Appareil* [En ligne], 18 | 2017, URL : http://journals.openedition.org/appareil/2413 ; DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.2413

KRAUSS Rosalind, « Notes on the Index : Seventies Art in America. Part 2 », *October*, Vol.4, Autumn 1977, MIT Press, Cambridge, p.58-67.

–, « Sculpture in the Expanded Field », *October,* vol .8, Spring 1979, MIT Press, p.30-44

–, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, Winterd, 1999, Vol. 25, N°2, « Angelus Novus » : Perspectives on Walter Benjamin, The University of Chicago Press, p.289-305

KRAJEWSKI Pascal, « Éditorial », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 19 septembre 2017, consulté le 11 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2281

LAUZON Jean, « Notes sur l'indice à l'index : contribution au « photographique » de Rosalind Krauss », *Horizons philosophiques*, 9(1), p.73-85, URL : https://doi.org/10.7202/801092ar

LECLERQ Bruno, « Phénoménologie et pragmatisme : y-a-t-il rupture ou continuité entre attitudes théoriques et attitudes pratiques ? », *Bulletin d'analyse phénoménologique* IV 3, 2008*,* p.81-123

LEJEUNE Anaël. « La problématique sujet-objet : remarques sur la phénoménologie de Robert Morris à partir de "Aligned with Nazca" « , « Investigations, "le champ élargi de l'écriture" dans l'œuvre de Robert Morris » (Lyon, du 20/11/2008 au 22/11/2008) http://hdl.handle.net/2078.1/111043

LIMIDO Patricia, « Sens et limites de l'analyse ontologique dans l'esthétique de Roman Ingarden », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* [en ligne], Volume 7 (2011), Numéro 2, URL : https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=491.

LIPPARD R. Lucy, « Questions to Stella and Judd », interview de Judd et Stella par Bruce Glaser, édité par Lucy R. Lippard pour *ARTNews,* sept. 1966, https://www.artnews.com/art-news/retrospective/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966-4497/

LORRIES Danielle, « L'œuvre d'art selon la phénoménologie et la philosophie analytique. Éléments pour une confrontation », *Revue Philosophique de Louvrain*, Quatrième série, tome 81, n°50, 1983, p.260-302

MALDINEY Henri, « Vers quelle phénoménologie de l'art ? », *La Part de l'Œil*, n°7, 1991, « Dossier : Art et phénoménologie », p.247-264.

MARIN Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », conférence prononcée le 10 décembre 1987 au Musée national d'art moderne, *LES CAHIERS* du Musée national d'art moderne, été 1988. Lien pdf : *http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf*

MASSIN Marianne, « Les plaisirs esthétiques d'une attention désorientée et paradoxale. Variations artistiques », *Odradrek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories*,

Vol.VII, N°2, 2021, « Formes de l'attention : L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIII-XXI°siècle), édité par Alberto Frigo, Università di Pisa, p.209-228.

MECHOULANT Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues. » *Intermédialités / Intermediality*, numéro 1, printemps 2003, p. 9–27. https://doi.org/10.7202/1005442ar

NEF Frédéric, « Quelques remarques sur l'architecture ontologique de l'œuvre d'art », 2008, URL : ⟨ijn_00352671⟩

PARENZA Giovanni,« La colonne relevée », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009,consulté le 02 juin 2020. URL : http://journals.openedition.org/agon/1062

PERAVA Daniel, « Médiatisation et médiation. Des médias éducatifs aux ENT », *Médiations* [en ligne], Paris, CNRS Editions, 2010 (généré le 13 février 2023), Reprise du N°25 de la revue *Hermès*, 1999, URL : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.14730

POUIVET Roger, « Le statut de l'œuvre d'art comme événement chez David Davies », *Philosophique*, vol. 32, numéro 1, printemps 2005, URL : https://doi.org/10.7202/011072ar

RABOISSON Nathanaëlle, « L'expérience fait œuvre : l'action corporelle créatrice », *Proteus*, N°6 : « Le spectateur face à l'art interactif », décembre 2013 p.35-42

REBENTISCH Juliane, « Sept négations », *Multitudes*, 2008/4 (n° 35), p. 112-120. DOI : 10.3917/mult.035.0112. URL : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-4-page-112.htm

RICHIR Luc, « le cercle divin de l'anarchie », *La Part de l'Œil,* n°19, 2003-2004, « la représentation de l'objet », paroles rapportées du colloque d'avril 2003 aux Musées Royaux de Bruxelles

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « L'image-mémoire, ou l'écriture de l'oubli », dans *le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle* (En ligne), Saint-Denis, Pressus Universitaires de Vincennes, 2009 (généré le 16 mars 2024), URL : http://books.openedition.org/puv/137

SCHEFER Olivier, « Romantisme et œuvre d'art totale. Variations sur la totalité », Po&sie, 2009/2-3 (N°128-129), p.193-210, URL : https://www.cairn.info/revue-poesie-2009-2-page-193.htm

SHUSTERMAN Richard, « L'expérience esthétique : de l'analyse à l'éros », traduit de l'anglais (américain) par Léo Magnin et Christophe Point, *Nouvelle revue d'esthétique*, 2019/2 (n° 24), p. 111-128.

STIGTER Sanneke, « To replace or not to replace ? Photographic material in site-specific conceptual art » conférence publiée à l'occasion de la 14ème rencontre triennale de l'ICOM à la Haye, du 12 au 16 septembre 2005, *ICOM Commitee for Conservation*, La Haye, Édition James & James / Earthscan, décembre 2005, p. 365-370.

–, « Between concept and material. Decision-making in retrospect », *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, 13° journées d'études de la SFIIC, Institut National du Patrimoine à Paris du 24 au 26 juin 2009, Champs-sur-Marne, Éditions de l'Institut National du Patrimoine, 2009

TAMINAUX Jacques, « Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 55, n°45, 1957, p.93-110.

VIENNET Denis, « L'expérience de l'innommable », *Philosophique* [En ligne], 13 / 2010, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 17 mars 2024, URL : https://doi.org/10.4000/philosophique

Thèses consultées :

LUHANOVÀ Eliska, *La conception phénoménologique de l'espace*, 2016, en ligne : https://theses.hal.science/tel-01401611/document

RABOISSON Nathanaëlle, *Esthétique d'un art expérientiel : l'installation immersive et interactive*, en ligne : http://motus.fr/wp-content/uploads/2014/01/N.Raboisson-Thèse.pdf

CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET ÉCRITS D'ARTISTES :

Catalogues d'expositions (non classés) :

Ilya Kabakov. Installations 1983-1995, paru à l'occasion de l'exposition « Ilya Kabakov : C'est ici que nous vivons », au Centre Georges Pompidou, du 17 mai au 4 septembre 1995, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1995

Anri Sala. Ravel Ravel Unravel, Paris, Manuella Éditions, Institut français, Centre national des arts plastiques, 2013

Olafur Eliasson 22 mars- 12 mai 2002, Musée d'art moderne de la ville de Paris. (Catalogue d'exposition) Israël Rosenfield, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

Richard Serra, The Matter of Time, Musée Guggenheim Bilbao*, Connaissance des Arts,* Hors-série n°297, 2006

Lee Ufan, Arles, *Connaissance des Arts*, Hors-série n°987, 2022

Rodin, Brancusi, Carl Andre… Le socle, catalogue de l'exposition présentée du 14 octobre 2017 au 8 janvier 2018 au MUba Eugène Leroy à Tourcoing, Editions Invenit, Tourcoing, 2017

Écrits d'artistes :

BURREN Daniel, *Les Écrits (1965-1990)*, tome 3, Bordeaux, CAPAC Musée d'art contemporain, 1991,

GRAHAM Dan, *Two-Way Mirror Power*, Selected Writings by Dan Graham on his Art, edited by Alexander Alberro, The MIT Press, London, 1999

JUDD Donald, *Écrits 1963-1990*, traduit de l'américain par Annie Perez, Daniel Lelong éd., Paris, 1991

KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, trad. De l'anglais américain par Jacques Donguy, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1996

KLEIN Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, éditions des Beaux-arts de Paris, Paris, 2011

MORRIS Robert, « Notes on sculpture I, II, III, IV », publiées dans *Artforum* entre 1966 et 1969, (disponibles sur le site : https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-211706/)

–, « Aligned with Nazca », publié dans *Artforum* en octobre 1975, (disponible sur le site : https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062)

–, « The Present Tense of Space (1978)», *Continuous Project Altered Daily : The Writings of Robert Morris,* Cambridge, MIT Press, 1993

PARMIGGIANI Claudio, *Stella, sangue, spirito [1995]*, Arles, Actes Sud, 2003

SERRA Richard, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Paris, éditions Daniel Lelong, 1990

UFAN Lee, *Un art de la rencontre*, textes traduits du japonais par Anne Gossot, Arles, Actes Sud, 2019

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Lutz Bacher, The Silence of the Sea, Lafayette Anticipations, 2018, vue latérale de l'exposition (étages 1 et 2), ©Delfino Sisto Legnani et Marco Cappelletti..... 18
Figure 2 : Lutz Bacher, The Silence of the Sea, Lafayette Anticipations, 2018, vue de l'exposition (3°étage), ©Delfino Sisto Legnani et Marco Cappelletti..... 18
Figure 3 : Lutz Bacher, The Silence of the Sea, Lafayette Anticipations, 2018, détail de l'exposition (3°étage), photographie personnelle..... 19
Figures 4 et 4 bis: résidus de paillettes photographiées régulièrement 19
Figure 5 : Urs Fischer,Untitled, vue de l'exposition, Fondation Pinault, Bourse du Commerce, 2011-2020, ©Florent Michel..... 57
Figure 6 : Urs Fischer, Sans titre (L'Enlèvement des Sabines), 2011, vue de l'exposition « The Impermanent Display », Fondation Luma, Arles, septembre 2022, photographie personnelle..... 58
Figure 7 : Katinka Bock, Landumland, vue de l'exposition, Prix Marcel Duchamp 2019, Beaubourg, Paris, ©François Doury..... 58
Figure 8 : Philippe Parreno, Danny 2022 / Anywhere Out of the World 2000, vue de l'exposition, Fondation Luma, Arles, photographie personnelle, 2022..... 64
Figure 9 : Philippe Parreno, Danny 2022 / Anywhere Out of the World 2000, vue de l'exposition, Fondation Luma, Arles, photographie personnelle, 2022..... 64
Figure 10 : Atelier de Brancusi reconstitué par Renzo Piano face au Centre Pompidou en 1997, © Adagp, Paris. © Manuel Braun, 2015 102
Figure 11 : Carl Andre, 144 Tin Square (144 carrés d'étain), 1975, 0,96 x 30,5 x 30,5 cm, Centre Pompidou, Paris, ©Adagp..... 103
Figure 12 : Carl Andre, Lament of the Children,, 1976-1996, vue de l'exposition, « Carl Andre : Sculpture as place, 1958-2010 », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, février 2017, photographie personnelle..... 103
Figure 13 : Roman Ondak, Loop, vue de l'exposition, Pavillon Slovaque, Biennale de Venise, 2009, ©Contemporaryartlibrary..... 109
Figure 14 : Frank Stella, Wolfeboro III, 1967, 408,3 x 253,3 cm, Seattle Museum, ©Jueqian Fang..... 117
Figure 15 : Anthony Caro, Prairie, 1967, painted steel, © Barford Sculptures 118
Figure 16 : Anthony Caro, Prairie, 1967, installed in Caro a Roma, Trajan Markets, Rome, 1992, painted steel, 96.5 × 582 × 320 cm, © Barford Sculptures..... 118
Figure 17 : Auguste Rodin, Monument à Balzac 1897, 1972, Bronze, 106 x 44,5 x 41,9 cm, ©Metropolitan Museum 136

Figure 18 : Yayoi Kusama, Dots Obsession, Infinity Mirrored Room (1998), vue de l'exposition au Centre Pompidou, 2011, ©L'Express 152
Figure 19 : Géoglyphe de Nazca, sud du Pérou, ©Gettyimages 161
Figure 20 : Géoglyphe de Nazca, Sud du Pérou ©Johnny Isla Cuadrado 161
Figure 21 : Alberto Burri, Il Grande Cretto, 1984-1989, Gibellina Vecchia, Sicile, ©Atelier XY 162
Figure 22 : détail vue depuis le haut des blocs de béton 162
Figure 23 : détail vue depuis l'intérieur..... 162
Figure 24 : Alberto Burri, Il Grande Cretto di Gibellina, vue d'en haut, ©Atelier XYZ 163
Figure 25 : Alberto Burri, Cretto, peinture, 1978, ©Christie's Image Ltd 2013 163
Figure 26 : Richard Serra, The Matter of Time, Musée Guggenheim Bilbao, 1994-2005, Acier patinable, dimensions variables, ©Lookphotos 164
Figure 27 : Richard Serra, Sight Point (for Leo Castelli), 1972-1975, parvis du Stedelijk Museum d'Amsterdam, 1997, acier cor-ten, 20 x 386 x 30 x 5,7cm, ©Lorenz Kinzle 172
Figure 28 : Rachel Whiteread, House, 1993, East London, ©John Davies 173
Figure 29 : Rachel Whiteread, Untilted (Domestic), 2002, Collection Buffalo AKG Art Museum, ©Rachel Whiteread 173
Figure 30 : Anselme Kieffer, Les sept palais célestes (The Seven Heavenly Palaces) 2004-2015 (détail), Installation permanente, Pirelli Hangar Bicocca, Milan, © Agostino Osio, Fondazione HangarBicocca 174
Figure 31 : Daniel Buren, Cabane éclatée n°6 : Les Damiers, Galerie Ugo Ferranti, Rome, 1985 © Daniel Buren ADAGP, Paris 174
Figure 32 : Heimo Zobernig, Pavillon Autrichien, 56° Biennale de Venise 2015, ©Georg Petermichl 175
Figure 33 : Claudio Parmiggiani, Silenzio a voz alta, vue de l'exposition, au Museo Nacional De Bellas Artes de La Habane, mars-juin 2006, ©Galleria de' foscherari 186
Figure 34 : Daniel Buren, Les Deux Plateaux, 260 cylindres de marbre, Cour d'Honneur du Palais Royal depuis 1986, ©Caroline Hauer, 2018 186
Figure 35 : Ai Wei Wei, Bang, 886 tabourets en bois, vue de l'exposition présentée par l'artiste pour le pavillon Allemand lors de la Biennale de Venise en 2013, ©Roman Menseing 187
Figure 36 : Chiharu Shiota, A key in the Hand, Vue de l'exposition présentée par l'artiste pour le Pavillon Japonais lors de la Biennale de Venise en 2015, ©Suhni Mang 187
Figure 37 : Lara Almarcegui, Matériaux de construction, vue de l'exposition présentée par l'artiste pour le Pavillon Espagnol de la Biennale de Venise en 2013, Photographie personnelle .. 188
Figure 38 : Richard Serra, Aix, Château La Coste, 2008, Photographie personnelle 188
Figure 39 : Frank Scurti, Au jour le jour, vue de l'exposition au Grand Palais, Juillet-Août 2020, Photographie personnelle 194
Figure 40 : Richard Long, Rochechouart Line, vue d'installation, 1990, Œuvre réalisée dans le cadre de la commande publique en 1991, Calcaire, 1900x100cm, Château de Rochechouart, ©Michele Ciacciofera 206
Figure 41 : César, Compression « Ricard », 1952, tôle d'acier laqué compressée, 153 x 73 x 65 cm, Centre Pompidou, exposée au Kanal à Bruxelles, photographie personnelle 207
Figure 42 : Ilya Kabakov, The Toilet, 1992, Documenta IX, Kassel, Acquisition par le Sleterdijk Museum d'Amsterdam en 1999, © Ilya & Emilia Kabakov. 244

Figure 43 : Ilya Kabakov The Man Who Flew Into Space From His Apartment 1985, Acquisition par le Centre Georges Pompidou de Paris en 1990 © Ilya & Emilia Kabakov. 244
Figure 44 : *First Papers of Surrealism*, vue d'installation, Coordinating Council of French Relief Societies, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942, © John Schiff, The Philadelphia Museum of Art. 245
Figure 45 : Ger van Elk, *The Wider the Flatter*, tirage chromogène sur aluminium, 6 cm x 170 cm x 134 cm. KM 107.781, Kröller-Müller Museum, 1974, © Kröller-Müller Museum. 245
Figure 46 : Structure de panneau d'affichage située à proximité du château 251
Figure 47 : Elisabeth Ballet, Trait pour trait, Installation créée in situ pour le Domaine de Kerguehennec en 1993, photographie personnelle, 2022..... 251
Figure 48 : Lucio Pozzi, P.S.1 Paint, Acrylique sur panneau de bois, vues de l'exposition « Rooms », au P.S.1 Contemporary Art Center, affilié en 2000 au MoMA PS1, juin 1976, © Lucio Pozzi 262
Figure 49 : Ellsworth Kelly, Colored Paper Image XV, 1976, pâte à papier colorée et pressée, © Susan Sheehan Gallery..... 262
Figure 50 : Kader Attia, On n'emprisonne pas les idées, Installation spécifique au site, vue de l'exposition, Mac Val, Vitry sur Seine, 2018, © Kader Attia. 283
Figure 51 : Lee Ufan, Relatum – Chemin, vers Arles, 2022, Deux plaques en acier inoxydable, 400x100x2cm chacune, deux pierres naturelles, 63x76xm, 73x79 cm, Fondation Lee Ufan, Arles, photographie personnelle. 296
Figure 52 : Richard Serra, The Matter of Time, « Snake », sculpture-détail de l'installation au Musée Guggenheim de Bilbao, 1994-2005, ©Guggenheim-Bilbao. 297
Figure 53 : Christian Boltanski, Réserve du Musée des enfants I et II, 1989, détail de l'installation, Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris, ©Christophe Fouin (pour le MNAM), ADAGP. 297
Figure 54 : Sol Le Witt, 122 variations of Incomplete Cubes, 1974, SF Moma, ©socks-studio. 298
Figure 55 et 55 bis : Anri Sala, Ravel Ravel Unravel, 2013, Biennale de Venise, Unravel (premier et deuxième volet), vues de l'exposition, ©Marc Domage..... 315
Figure 56 : Anri Sala, Ravel Ravel Unravel, 2013, Biennale de Venise, Ravel Ravel, vue de l'exposition, ©Marc Domage..... 315
Figure 57 : Tadashi Kawamata, *La Maréchalerie,* Versailles, 2008 ©Laetitia Tura, La Maréchalerie. Courtesy the artist and kamel mennour Paris/London..... 336
Figure 58 : Richard Serra, East-West / West-East, 2014, Brouq Nature Reserve (Quatar) ©Aitor Ortiz pour Numéro (238), 2020..... 336
Figure 59 : Philippe Parreno, Quasi Objects : My Room is a Fish Bowl, AC/DC, Snakes, Happy Ending, Il Tempo del Postino, Opalescent acrylic glass podium, Disklavier Piano, 2014-2022, vue d'exposition, photographie personnelle, 2022..... 345
Figure 60 : Laure Prouvost, Vois ce bleu profond te fondre, détail, pavillon français, Biennale de Venise 2019, photographie personnelle. 356
Figure 61 : Laure Prouvost, Vois ce bleu profond te fondre, espace central de la vidéo, vue de l'exposition, ©Giacomo Cosua 356

Figure 62 : Laure Prouvost, Vois ce bleu profond te fondre, espace latéral de la tapisserie, vue de l'exposition, photographie personnelle 357
Figure 63 : Vera Kox, Abbreviated Extensions, Galleri Opdahl, Norvège, 2018, vue de l'exposition, ©Vera Kox 445
Figure 64 : Laura Porter, Heureusement les Tomates, Centre Régional d'art Contemporain Languedoc-Roussillon, 2014, vue de l'exposition, ©Laura Porter 445
Figure 65 : Jiri David, Apotheosis, Biennale de Venise 2015, vue de l'installation, ©Giulio Speranza 454
Figure 66 : Jiri David, Apotheosis, Biennale de Venise 2015, vue de l'installation, ©Miro Nicz 454
Figure 67 : Jean François Leroy, Punctum, (lino noir), vue de l'exposition Playtime, Galerie Lavitrine, Limoges, 2019, ©Galerie Lavitrine. 480
Figure 68 : Julia Gault, Où le désert rencontrera la pluie, terre de faïence crue, acier, eau, 2008, ©Laurent Ardhuin 494
Figure 69 : Sophie Calle, « Les Picasso fantômes », ici il s'agit du tableau de Picasso La Mort de Casagemas 1901, vue d'ensemble et détail. Musée Picasso, Paris, 2023, Photographies personnelles 503

RÉSUMÉ / ABSTRACT

La question de l'œuvre à l'épreuve des installations artistiques. De l'étendue à l'unité

Quand on parle d'une œuvre au sujet d'une installation artistique, que désigne-t-on au juste ? Apparue dans les années soixante, la dénomination de l'installation recouvre des productions très hétérogènes. Plus proche de la sculpture à ses débuts, elle se répand largement aujourd'hui sous la forme de l'art expérientiel et des environnements numériques immersifs. Pourtant, malgré ces disparités qui empêchent une définition de la pratique ou une reconnaissance formelle de ses caractéristiques, deux éléments concourent à l'ambition d'une approche générique : 1) elle n'est pas réductible à un objet posé devant un spectateur et 2) elle entretient une relation consubstantielle à l'espace de son exposition. L'installation est un art qui se déploie dans l'espace et son appréhension ainsi que son appréciation dépendent de l'expérience d'un spectateur mobile. L'installation met à l'épreuve l'idée d'unité objective qui sous-tend la notion d'œuvre. Mais cette mise à l'épreuve permet en retour de renouveler l'opérativité conceptuelle de la notion. Notre hypothèse consiste à déplacer l'unité de l'œuvre délimitée dans un objet vers l'unité de la synthèse constituée par et dans la mémoire du sujet. L'unité n'est plus celle de quelque chose face au spectateur mais celle de l'expérience esthétique qui révèle les qualités temporelles de l'espace, condense et synthétise les différentes phases du vécu. En tant que synthèse l'œuvre n'est pas réductible à l'unique subjectivité de l'expérience mais tend à être objectivée par le sujet-spectateur lui-même.

Mots clés : installation, art, œuvre, expérience esthétique, unité, espace, temps

The question of the work as tested by art installations. From extent to unity.

When we speak of a work of art in relation to an artistic installation, what exactly are we referring to? First coined in the 1960s, the term "installation" covers a wide range of different types of production. Closer to sculpture in its early days, it is now widely used in the form of experiential art and immersive digital environments. However, despite these disparities, which prevent a definition of the practice or a formal recognition of its characteristics, two elements contribute to the ambition of a generic approach: 1) it is not reducible to an object placed in front of a viewer, and 2) it maintains a consubstantial relationship with the space of its exhibition. Installation art unfolds in space, and its apprehension and appreciation depend on the experience of a mobile spectator. Installation art puts to the test the idea of objective unity that underpins the notion of the work. But this test in turn renews the conceptual operativity of the notion. Our hypothesis consists in shifting the unity of the work delimited in an object to the unity of the synthesis constituted by and in the subject's memory. The unity is no longer that of something in front of the viewer, but that of aesthetic experience, which reveals the temporal qualities of space, and condenses and synthesizes the different phases of experience

Keywords : installart, art, artwork, aesthetic experience, unity, space, time