

Nous avons esquissé à grands traits, dans la première partie, l'évolution de la représentation de l'espace de l'art classique à l'art contemporain, avec un détour par l'art antique, sans présumer de sa trajectoire. La linéarité, la direction et le sens de cette évolution restent à questionner. Nous avons mis en évidence trois rapports significatifs pour repérer cette évolution : forme/fond, extérieur/intérieur, abstraction/empathie. L'œuvre d'art peut se concevoir comme la trace d'une tentative de saisie du réel par délimitation, fragmentation, extraction, concentration, condensation, miniaturisation et abstraction. Le rapport de l'art antique au réel passe par l'invention d'un espace plastique spécifique. En nous appuyant sur la théorie de l'espace de Worringer, nous avons saisi ce rapport, en termes psychologiques, comme le fruit d'une volonté de concrétude, d'appropriation et d'intériorisation du monde extérieur. Le fond et la forme sont alors solidaires et ils se situent sur un même plan. La planéité et l'abstraction (au sens d'extraction ou de stylisation) retiennent les formes du monde. L'œuvre d'art antique est un objet dont la fonction première est la matérialisation. Elle est la preuve de la matérialité du monde extérieur et de la pérennité de cette matérialité, jusque dans l'au-delà. L'art de la Renaissance représente les formes dans un espace objectif et pour cela invente des procédés techniques et géométriques qui creusent le fond du tableau. Les formes s'y détachent et établissent avec le fond des rapports mathématiques inédits. Ainsi, l'homme se contemple dans un monde en réduction limité par le cadre du tableau au centre duquel il se tient dans un rapport stable et harmonieux à l'espace. Le monde et l'homme sont devenus des objets pour l'homme lui-même. L'art moderne remet en cause cette harmonie basée sur l'objectivité du monde. Le fond et la forme se rejoignent, à nouveau, sur le plan du tableau et par les vides ménagés dans la matière sculptée qui laissent apparaître le monde extérieur. A la différence de l'art antique, l'abstraction en jeu dans l'art moderne n'a plus pour but de saisir la réalité extérieure du monde en lui donnant une consistance proprement humaine mais de saisir la réalité intérieure de l'homme. Cette volonté d'intériorisation aboutit à la création d'espaces nouveaux qui vont peu à peu inclure la présence physique du spectateur de l'œuvre d'art. L'art contemporain radicalise cette volonté en rejetant ce qui constituait un des attributs de l'œuvre d'art jusqu'alors, à savoir la délimitation. La théâtralité sert de vecteur à cette nouvelle présence de l'œuvre d'art incluse dans l'espace du spectateur. A partir des années 60, la sculpture prend en compte les conditions de présentation de l'œuvre, la réalité de son espace et l'expérience du spectateur. Dans les années 1980, des artistes, s'inspirant de l'héritage de l'art minimaliste, imaginent des dispositifs empruntés au théâtre et à l'architecture. Le rejet de la délimitation rend possible l'abandon de la frontalité qui constitue la conquête la plus radicale de l'art contemporain. La place et la position du spectateur ont été, pour la première fois, réévaluées et elles déterminent la forme même de l'œuvre. L'artiste contemporain mène une réflexion sur les conditions de réception de l'œuvre en faisant de la présence physique du spectateur une composante

essentielle de l'œuvre. Son rapport à l'œuvre se trouve radicalement modifié en ce qu'il ne l'apprehende plus frontalement, et à distance fixe, mais globalement et à distance variable. Dans les années 1990, l'art de l'installation est reconnu comme un genre artistique majeur, et un artiste tel que Ilya Kabakov n'hésite pas à prophétiser sur son devenir en affirmant que l'installation « inaugure une période novatrice et décisive, d'une portée égale aux trois grandes périodes qui se sont succédées dans l'histoire de l'art européen : celle de l'icône, de la fresque et du tableau. L'installation – j'en suis persuadé – trouvera sa place dans cette noble généalogie et suppléera au tableau en l'absorbant »¹⁷⁸. De par le nombre toujours croissant d'installations depuis plus de vingt ans, il semble bien que cette vision soit en train de se réaliser.

Les installations immersives convoquent toutes les formes d'art (vidéo, peinture, musique, sculpture, architecture) pour construire une frontière entre l'art et le réel et pour s'y fixer résolument. Il en résulte l'émergence de nouvelles spatialités qui font de l'immersion le paradigme de la relation esthétique de l'homme contemporain à l'espace, et, à travers l'espace, au temps. Envisager de ne plus être devant le monde mais de s'immerger dans le monde n'a été possible qu'à partir du moment où l'homme a pu être à même de bâtir un monde artificiel qui lui soit propre et se libérer du monde naturel. Les nouvelles technologies rendent envisageable un tel monde. L'œuvre d'art n'est plus un écran face auquel, et à travers lequel, nous saisissons, au sens propre et symbolique, le monde naturel. L'écran est devenu un monde en soi, un monde artificiel et virtuel dans lequel l'homme peut rêver de s'immerger en toute confiance.

Dans cette seconde partie nous allons considérer le caractère immersif de l'installation comme le critère classificatoire qui nous permettra de distinguer deux types d'installation : les installations-sculptures et les installations immersives. Pour cela nous aurons à définir la notion d'immersion. Nous analyserons ensuite la façon dont la théâtralité intervient dans l'art de l'installation comme moyen d'expérimentation de la spatialité. La présence physique du spectateur dans l'œuvre d'art implique un mode de perception inédit que nous mettrons en évidence avant de nous pencher plus attentivement sur la nature même de, ce que nous nommerons, l'« immersivité » de l'espace. Pour ce faire nous nous appuierons sur certaines théories ontologique et anthropologique de l'espace. L'étude de l'espace architectural prolongera cette étude de l'« immersivité » telle qu'elle est vécue dans l'acte d'habiter. Nous esquisserons ensuite la frontière entre l'art et le réel comme spécificité de l'art de l'installation à partir d'une réflexion sur les notions de lieu, d'évènement, de limite et de temporalité. Enfin, nous terminerons par l'application des différentes notions esthétiques

¹⁷⁸ Kabakov I., *Installations 1983-1995*, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 26.

mises en évidence à des installations immersives choisies parmi les œuvres de plasticiens aussi différents que Sarkis, James Turrell, Richard Serra ou Daniel Buren.

Chapitre I

Le caractère immersif de l'installation

1- Définitions

L'étude de l'art de l'installation devrait, en toute rigueur, pouvoir commencer par une définition qui le circonscrirait en fixant des limites. Elle mettrait en relief ce qu'il ne peut pas ne pas être et ainsi elle en déterminerait son essence. Cette définition donnerait les critères à partir desquels on pourrait évaluer sa place dans une classification. Mais ce serait oublier la spécificité de cet objet d'étude dont l'appartenance à l'art contemporain constitue une revendication de liberté totale incluant jusqu'au refus d'être nommé. S'émanciper de toute définition est un de ses paradigmes. Cette attitude correspond à une volonté radicale de situer les œuvres dans le présent de l'exposition et dans un contact, le plus étroit possible, avec le spectateur. Cette volonté implique de se tenir éloigné de toute catégorisation qui mettrait au passé ce que cet art nomme et historicise. L'indéfinissable comme constituant premier de sa définition, est bien « "l'essence" de cet art sans essence »¹⁷⁹.

Avant de prendre son sens actuel, le terme « installation » a été employé, dans les années 1960, par des revues telles qu'*Artform*, *Art Magazine* ou *Studio International*, pour décrire la façon dont une exposition était organisée. Bien que cette notion d'organisation de l'espace se retrouve dans les définitions actuelles de l'installation, elle ne renvoie plus à un simple aménagement et ordonnancement d'œuvres d'art dans un lieu d'exposition. En effet, pour le curateur, le lieu d'exposition est un espace neutre, un cube blanc, qu'il faut arranger selon des critères le plus souvent d'ordre fonctionnels, didactiques, historiques et/ou thématiques. La cohérence du lieu est le résultat de son effacement derrière les œuvres présentées. Il est un support fonctionnel pour des objets artistiques. Le principe d'organisation d'une installation est tout autre. Le lieu est alors support de lui-même avec pour objectif de proposer une expérience spatiale au spectateur. On est passé de l'installation d'un lieu neutre comme support d'œuvres pour accueillir des spectateurs à l'installation comme mise œuvre d'un lieu en vue d'une expérience spatiale. L'art de l'installation a pour support un lieu, pour instruments, des objets, et, pour forme, la relation créée entre le spectateur et l'espace induite par l'agencement des objets dans le lieu. Nous voyons donc combien l'installation emprunte aussi bien aux arts plastiques (choix et

¹⁷⁹ Genette G., *Grand Dictionnaire de philosophie*, Ed. Larousse, 2003, p. 69.

construction d'objets), à l'architecture (réalisation d'un séjour/habitat) qu'à la scénographie (mise en scène d'objets, de lumière et de son). Il ne faut pas mettre sur un même plan ces trois aspects. Leur importance doit être évaluée à l'aune de l'objectif d'une installation qui n'est ni de servir les besoins fonctionnels et utilitaires d'une habitation, ni de collaborer à l'univers dramatique d'un metteur en scène. L'enjeu de l'installation est d'abord plastique puisqu'elle se fonde sur la présence d'objets déterminée par un travail sur la lumière, le son et la présence du spectateur en relation avec l'ensemble. La notion d'installation s'avère donc difficile à définir de façon satisfaisante du fait de ces chevauchements entre des arts divers qui empêchent des délimitations claires. Examinons quelques définitions récentes :

« L'installation peut se définir comme une organisation de l'espace rendant possible une expérience orientée. [...] Le temps d'habitation de l'œuvre est constitutif de l'expérience spatiale. L'évènement résultant de l'expérience est ce temps d'habitation [...] »¹⁸⁰.

« L'installation permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constituants de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre l'objet et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée. L'expérience de l'œuvre par le spectateur constitue un enjeu déterminant. L'œuvre est un processus, sa perception s'effectue dans la durée d'un déplacement. Engagé dans un parcours, impliqué dans un dispositif, le spectateur participe à la mobilité de l'œuvre. Le dispositif désigne la façon dont la présentation matérielle d'une œuvre, les circonstances de sa diffusion s'inscrivent dans une visée systémique. Le dispositif crée l'illusion, il est lui-même sa propre réalité »¹⁸¹.

« L'installation est un genre de l'art contemporain qui désigne une œuvre combinant différents médias en vue de modifier l'expérience que peut faire le spectateur d'un espace singulier ou de circonstances déterminées »¹⁸².

« Dispositif spatial mettant en scène des objets pour une saisie esthétique. L'installation renonce à une esthétique de la représentation au profit d'une esthétique de la présence »¹⁸³.

¹⁸⁰ Oliveira N., Oxley N., Petry M., *Installation II - L'empire des sens*, Ed. Thames & Hudson, 2003, p. 37.

¹⁸¹ Cf. site en ligne : <<http://www.newmedia-arts.org/français/glossaire/i.htm>> (consultation : 03.09.09).

¹⁸² Site Wikipédia, Article "Installation (art)" (consultation : 12.09.09).

« L'installation [...] privilégie la relation : relation entre l'acte artistique et l'espace de sa présentation, entre l'artiste et les acteurs de l'exposition, entre les arts visuels et les arts de la scène, entre l'exposition et sa réception, entre l'art et la vie. En ce sens l'installation se situe toujours plus ou moins du côté de l'expérimentation, de l'expérience et de la *performance* [...]. Œuvre ouverte par excellence, l'installation met en tension aussi bien des matériaux hybrides et des espaces hétérogènes que des procédures de perception et de pensée empruntées à des champs aussi variés que les sciences cognitives, la génétique, les sciences physiques, sociales et politiques, ou que l'art et ses histoires »¹⁸⁴.

« Le phénomène de l'installation est issu de plusieurs facteurs touchant à l'éclatement des catégories artistiques, à la quête d'espaces remettant en cause l'aspect frontal de la perception traditionnelle de l'œuvre, ainsi qu'à l'hétérogénéité des matériaux assemblés. [...] l'installation suppose une réflexion sur les rapports susceptibles de s'instaurer entre plusieurs œuvres, selon la manière dont l'artiste détermine leur situation en fonction de la structure architecturale destinée à les accueillir »¹⁸⁵.

Toutes ces définitions semblent tournées autour de leur objet sans arriver à en faire le tour. Elles s'accordent sur le fait qu'une installation n'est pas un objet unique et matérialisé mais un ensemble de relations entre des objets et des spectateurs. On pourrait les condenser en celle-ci : *l'installation est un dispositif artistique qui induit une expérience spatiale chez le spectateur par la mise en relation d'objets empruntés à des domaines très variés*. L'insatisfaction que l'on ressent à lecture de cette définition vient du fait qu'elle ne nous dit rien de l'essence de l'installation et qu'il s'agit bien plutôt d'une description. Dispositif, relation et expérience sont des mots trop imprécis pour exprimer la nature du dispositif en question dont les relations internes permettent une expérience. Tout dispositif, système ou organisation d'objets dans l'espace génère des perceptions et des expériences. La seule information que l'on puisse tirer de cette « définition » est, dans le contexte artistique, qu'il s'agit d'une œuvre qui échappe à la condition d'objet unique présenté dans un lieu d'exposition, tel que peut l'être un tableau, une sculpture ou un film. L'absence d'objet spécifique dans l'installation ne permet plus de parler de forme ou d'apparence, ce qui oblige, dans un premier temps, à se rabattre sur la fonction. La description du fonctionnement du dispositif fait office de définition. Il est vrai que depuis l'art conceptuel, inauguré dans le contexte dadaïste par le premier ready-made de Duchamp, l'apparence formelle ne peut plus servir de base à une

¹⁸³ Godin Ch., rubrique "Installation", *Dictionnaire de philosophie*, Ed. Fayard/Éditions du Temps, 2004, p. 666.

¹⁸⁴ Parfait F., *Collection Nouveaux médias installations*, "L'installation en collection", Ed. Centre Pompidou, 2006, p. 3.

¹⁸⁵ Bosseur J.L., *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Ed. Minerve, 1998, p. 113

définition de l'œuvre d'art puisqu'elle a été évacuée au profit de la fonction. Ce passage de l'apparence à la conception est spécifique de l'art contemporain comme le note Joseph Kosuth : « Tout l'art (après Duchamp) est conceptuel »¹⁸⁶. Toute œuvre d'art contemporain questionne la nature et la fonction de l'art. L'explosion du nombre des formes artistiques dans la seconde partie du 20^e siècle en atteste. Ce questionnement indique que le sens de l'art est devenu trouble et qu'il s'agit de le refonder dans un « faire » en lien vital avec un « penser ». L'art ne prend plus la forme d'un objet mais la consistance d'un projet. Ce dernier est paradoxal puisqu'il s'exprime à travers des réalisations formelles. Ce paradoxe n'existe qu'à la lumière des critères esthétiques empruntés à l'art classique ou à l'art moderne qui ne sont pas opératoires pour l'art contemporain. Le projet de ce dernier est justement de définir de nouveaux critères par, et à travers, ses œuvres mêmes. Sa complexité tient donc à l'abandon de son autonomie et à un intérêt croissant pour la réalité concrète et matérielle qui le met au contact de toutes les sphères de l'activité humaine. Le projet de refondation du sens de l'art est corrélatif de celui d'une expérimentation du monde sensible par l'art. Si l'art moderne avait conquis son autonomie vis-à-vis du monde extérieur, objectif et neutralisé, par l'affirmation de la planéité, le refus de la profondeur et de l'illusion picturale, l'art contemporain revendique une hétéronomie par rapport à la vie en se constituant en projet. Les critères pour définir un objet sont connus. Quels sont ceux qui sont adéquats à la définition d'un projet ? On peut prendre la mesure d'un objet mais comment donner la mesure d'un projet. L'idée ne précède pas la forme, elle ne s'actualise pas en elle ; elle lui est contemporaine. La peinture à l'huile est une technique qui permet d'actualiser une idée sous la forme d'une toile peinte. Le ready-made n'est, en soi, ni une technique, ni un mouvement artistique, c'est une idée programmatique, autrement dit, un projet qui s'est décliné en divers mouvements artistiques (art conceptuel, *arte povera*, Fluxus, etc.). La puissance du ready-made est, en tant qu'objet même, d'avoir pulvérisé la notion d'objet esthétique, au sens classique du terme, et d'avoir ainsi laissée béante la notion d'art. Il en est résulté une liberté de création artistique inédite et vertigineuse. Comme un ready-made, qui superpose œuvre d'art et objet du quotidien, l'installation superpose lieu d'exposition et lieu de séjour. L'installation est simultanément un moyen technique et une idée. Elle se décline en espaces à partir de la création de lieux. Le centre de gravité et d'équilibre de ces espaces est le spectateur qui les habite, entre art et réalité. Si le pigment coloré préexiste au tableau, l'installation s'invente et s'actualise dans chaque œuvre, car sa matière est l'espace même qui ne peut affleurer qu'à la surface du lieu créé et habité par un spectateur. Nous pouvons remarquer que la « définition » de

¹⁸⁶ *Art after philosophy* (extraits) Studio International, octobre 1969 - Première publication en français (version abrégée) dans *Art Press*, n°1, décembre-janvier 1973 - cité in catalogue *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, seconde édition, 1991, pp. 236-241.

l'installation, que nous avons donnée ci-dessus, pourrait convenir pour celle d'un lieu quelconque qui, lui aussi, organise l'espace avec des objets hétérogènes d'origine très diverses en vue d'une expérience spatiale par celui qui l'habite. L'organisation d'un espace n'est pas le propre d'une installation. Un tableau organise l'espace pictural avec des couleurs et des lignes, une sculpture agence la matière avec des volumes et des textures. L'architecture ordonne l'espace en construisant des lieux d'habitation et la musique structure l'espace avec des intensités sonores. L'artiste cherche toujours à induire une expérience perceptive chez le spectateur, l'auditeur ou l'habitant. On ne peut pas non plus se satisfaire d'une apparente similitude entre l'espace d'une installation, l'espace scénographique et l'espace architectural. Le premier emprunte des qualités aux deux autres sans pour autant en être la somme ou la résultante. L'espace scénographique est le plus souvent au service d'un espace littéraire dramatique et l'espace architectural est au service de la fonctionnalité inhérente à l'espace urbain.

La recherche d'une définition n'est-elle pas en train de nous égarer sur l'essence même de l'art de l'installation ? La difficulté ne vient-elle pas du fait, comme nous l'évoquions plus haut, que sa spécificité est de ne pas en avoir ? La seule façon de rendre compte de la complexité et des difficultés à définir l'art de l'installation, est, pour l'instant, d'avancer l'hypothèse que l'installation est, en elle-même, une tentative de définition de l'espace sensible, c'est-à-dire qu'elle est un « penser » de l'espace sensible. Et c'est bien cela qu'il nous faudra vérifier dans la suite de notre travail de façon à évaluer la nature de la spatialité en jeu dans l'installation. La définition de l'art de l'installation semble nous ramener à celle de la spatialité en tant que relation de l'homme à l'espace et au lieu. Bien entendu, la définition de l'art pictural se ramène aussi celle de l'espace pictural, mais sans, pour autant, se confondre avec lui.

Nous définirons, en première approximation, l'installation comme un projet d'espace à vivre, comme une maquette d'espace à l'échelle 1/1, comme une projection de l'espace de la pensée (conception) dans l'espace sensible (perception). Ce point de départ conceptuel exprime sa filiation avec l'art du même nom qui prend sa source dans la pensée pour questionner la nature de l'art. Il y a une abstraction propre à l'art conceptuel. Elle n'est pas de la même nature que celle des peintres abstraits de l'art moderne qui traduisent en lignes et en couleurs des mouvements intérieurs. L'art conceptuel a toujours pour horizon le langage parlé, qu'il l'utilise ou non. La part sensible est très secondaire par rapport à l'idée présentée. L'installation est un procédé artistique qui emprunte aussi bien à l'abstraction de l'art conceptuel (pensée de l'espace) qu'à l'abstraction de l'art minimaliste (présentation d'un espace sensible).

Si nous nous tournons vers les artistes eux-mêmes nous observons que l'établissement d'une définition est aussi très problématique : « Je ne suis pas en mesure de donner une définition exhaustive de l'installation. Fondamentalement, j'ignore ce qu'est une installation, bien que je la pratique depuis longtemps, avec beaucoup d'enthousiasme et de passion »¹⁸⁷. L'artiste n'est pas tenu de définir son art par le langage parlé. Chacune de ses œuvres est une tentative de définition plastique. Elle l'anime à l'instant où sa vision se fait espace ou quand il pense en espaces¹⁸⁸. Si Kabakov ne peut donner une définition exhaustive, disons plutôt théorique, de l'installation, il en donne une définition issue de sa pratique quand il dit que l'installation est « le lieu d'une action figée, où s'est produit, se produit ou peut se produire un événement »¹⁸⁹. Il faut mettre en parallèle cette définition avec celle du plasticien Robert Morris qui propose aussi quelques pistes à partir de sa pratique de l'espace en tant qu'artiste minimaliste et conceptuel qui travaille aussi bien la sculpture que l'installation. Ces pistes partent d'une classification des types d'espace qu'il a eu l'occasion de travailler : « j'ai simplement utilisé différents espèces d'espaces, du plus petit au plus grand ; parfois un espace au sens optique, parfois des espaces plus haptiques et phénoménologiques ; depuis des œuvres où l'espace personnel est extérieur aux objets, jusqu'à des espaces de type environnemental qui incluent le spectateur ; des chambres intérieures aux champs extérieurs qui contiennent l'horizon ; d'une échelle intime à une échelle publique ; du réel au virtuel (miroirs, films) ; du permanent à l'évanescent (vapeur). Nous avons tous l'habitude de négocier avec ces espèces d'espaces, dès le début je me suis servi dans mon travail d'une grande diversité d'espaces »¹⁹⁰. Cette classification prend en compte certaines qualités de l'espace : la taille, le mode de perception, le caractère immersif et englobant, l'intériorité, le caractère privé ou public, le degré de réalité ou de virtualité et la consistance. Morris indique qu'il ne cherche pas une connaissance mais une véritable reconnaissance (*acknowledgment*) de l'espace, « de tout cet ensemble de choses dans lesquelles le corps doit s'inscrire. C'est à travers cette physicalité – bien plus importante que son effet optique – qu'agit l'œuvre. Le corps, l'objet, l'espace : ces trois éléments doivent converger »¹⁹¹. L'installation serait donc un lieu de convergence du corps, de l'objet et de l'espace. Le corps du spectateur est le point de mire de l'œuvre et ses outils sont l'objet et l'espace. Nous avons ici confirmation que l'art de l'installation est un art de convergence entre art du

¹⁸⁷ Kabakov I., *op.cit.*, p. 26.

¹⁸⁸ Cf. Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Ed. Gallimard, Coll. Folio essais, 1999, pp. 59-60 : « Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. [...] Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il "pense en peinture". »

¹⁸⁹ Kabakov Ilya, *op.cit.*, p. 27.

¹⁹⁰ Morris R., *From Mnemosyne to Clio : The Mirror to the Labyrinth*, Ed. Seuil, 2000, p. 31.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.106.

spectacle, art plastique et architecture. Pour l'artiste, il ne s'agit pas d'obtenir une définition satisfaisante pour l'esprit mais une définition opératoire qui puisse alimenter son travail en cours et peut-être conduire à une nouvelle définition à mettre à l'épreuve de l'œuvre suivante.

2- Classifications

A ce stade, à défaut de pouvoir désigner les caractéristiques communes aux œuvres de l'art de l'installation pour établir une définition précise, nous allons tenter d'établir une classification afin de dégager une terminologie. Les quelques classifications existantes témoignent de la difficulté à ordonner des œuvres d'art sans critères esthétiques définis.

Dans leur livre, *Installations, l'art en situation*¹⁹², Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry proposent, en 1997, une classification basée sur des critères variés : la dépendance à un site particulier, l'utilisation de médias (photo, vidéo, cinéma, ordinateur, internet), l'appropriation d'un lieu d'exposition (galerie, musée) et la tendance architecturale. La diversité et l'hétérogénéité des critères indiquent bien la perplexité des auteurs devant cet ensemble disparate qui semble échapper à toutes limites formelles. Quelques années plus tard, en 2003, les mêmes auteurs proposent dans l'ouvrage intitulé *Installations II - L'empire des sens*¹⁹³, une nouvelle classification qui s'appuie sur d'autres catégories dont il est bien difficile de distinguer le fil conducteur. Les installations y sont classées en fonction des thématiques suivantes : l'interactivité (avec les spectateurs et avec d'autres disciplines), la mémoire (déclinée sous forme de projets de récupération, de reconstitution et d'archivage) et le miroir, au sens figuré de surface de réflexion pour l'homme et la société. Entre les deux ouvrages, les auteurs indiquent qu'ils considèrent que « l'installation est passée d'un art en situation à un art de la sensation »¹⁹⁴, justifiant ainsi le choix des titres. Au cours de ces dix dernières années, de leur point de vue, un glissement s'est opéré du contexte à l'immersion dans le sens d'une implication physique accrue du spectateur, sans pourtant que leur classification en rende compte.

Dans sa thèse de doctorat, intitulée, *L'installation en mouvement, une esthétique de la violence*, et soutenue en 2002, à l'Université Paris 8, Joëlle Morosoli cite la classification de Jocelyne Lupien¹⁹⁵ qui retient cinq types

¹⁹² Oliveira N. de, Oxley N., Petry M., *Installations, l'art en situation*, Ed. Thames & Hudson, 1997.

¹⁹³ Oliveira N. de, Oxley N., Petry M., *Installations II - L'empire des sens*, Ed. Thames & Hudson, 2003.

¹⁹⁴ *Ibid.*, deuxième de couverture.

¹⁹⁵ Lupien J., *L'installation. Une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique*, Espace, Vol.7 n°4, Montréal, 1991, p. 14.

d'installations¹⁹⁶ : l'installation couloir-rituel, qui se caractérise par un parcours linéaire avec la traversée d'un sas (cf. installations de Bill Viola), l'installation nodale, constituée par un espace central circonscrit par l'œuvre (cf. œuvres de Richard Long), l'installation-station, qui présente des éléments disposés dans la salle d'exposition (cf. œuvres de Anish Kapoor), l'installation-fenêtre, visible mais inaccessible impliquant un parcours mental et non physique (cf. *50 m3 of Packed Earth* de Walter de Maria), et enfin, l'installation théâtrale, qui s'assimile à un tableau tridimensionnel (cf. *Stations* de Bill Viola). Cette classification est complétée par des sous-ensembles (polyptique pluridisciplinaire, installation série, œuvre-collection).

Nous pouvons conclure de ces exemples de classification que le manque de critères esthétiques fondés sur la spatialité aboutit à des classifications qui s'effectuent par le bas au moyen d'une observation purement formelle et opératoire. On obtient ainsi des énumérations non exhaustives travesties en classification.

3- La notion d'immersion

Mark Rosenthal établit, dans son livre *Understanding Installation art*¹⁹⁷ une classification qui prend en compte la relation de l'installation à l'espace et au lieu. Il propose deux genres d'installation qui se distinguent par leur relation au lieu d'exposition qu'elles investissent. D'un côté un ensemble d'installations autonomes vis-à-vis de ce lieu qu'il nomme « *filled-space installations* »¹⁹⁸ et de l'autre des œuvres totalement dépendantes du lieu d'exposition, les « *site-specific installations* ». Ces deux genres se déclinent ensuite en quatre espèces d'installations de la façon suivante¹⁹⁹ :

INSTALLATIONS	
<i>Filled-space</i> (non <i>in situ</i>)	<i>Site-specific</i> (<i>in situ</i>)
. <i>Enchantments</i> (envoûtantes ou abstraites)	. <i>Interventions</i> (interventions ou détournement)
. <i>Impersonations</i> (imitations ou concrètes)	. <i>Rapprochements</i> (rapprochements ou retournement)

La distinction entre les deux genres d'installation s'appuie sur des critères spatiaux de dépendance vis-à-vis du lieu d'exposition. Le premier, *filled-space installation*, ne lui est pas spécifique alors que le second, *site-specific installation*, en est totalement dépendant. Chacun de ces genres se subdivise en deux types d'installation. Le genre « non *in situ*²⁰⁰ » rassemble des installations abstraites, envoûtantes et spectaculaires (*enchantments*) ainsi que des installations concrètes qui jouent à imiter des lieux de la vie quotidienne (*impersonations*). Le second groupe rassemble des installations dites « *in situ* » qui sont intimement liées au lieu d'exposition au point de ne pouvoir être transposées, ni transportées ailleurs. Elles se déclinent en deux catégories, que nous nommerons, installations de détournement et installations de retournement du lieu investi. Le détournement consiste en une intervention de l'œuvre dans un lieu pour induire sur celui-ci un regard autre de la part du spectateur. Le retournement implique une annexion totale du lieu par recouvrement, métamorphose et transformation profonde. Quelques exemples pour chacun de ces types d'installation rendront plus claire cette terminologie :

- . Installation non *in situ* abstraite : *Plight* (1985) de Joseph Beuys ;
- . Installation non *in situ* concrète : *The Store* (1961) de Claes Oldenburg ;
- . Installation *in situ* de détournement : *Miles of spring* (1942) de Marcel Duchamp ;
- . Installation *in situ* de retournement : *Le Reichstag emballé* (Berlin, 1977-1995) de Christo et Jeanne Claude.

¹⁹⁶ Morosoli J., *L'installation en mouvement, une esthétique de la violence*, thèse de doctorat, p. 112.

¹⁹⁷ Rosenthal M., *Understanding Installation art – From Duchamp to Holzer*, Ed. Prestel, 2003.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁹ Tableau établi à partir de Mark Rosenthal, *op.cit.*, p. 28.

²⁰⁰ Cf. Buren D., *Au sujet de...*, Entretiens avec Jérôme Sans, Ed. Flammarion, 1998, p. 101 : « un travail non seulement en rapport avec le lieu où il se trouve, mais également un travail entièrement fabriqué dans ce lieu. »

L'intérêt de la classification de Mark Rosenthal tient au choix d'un critère esthétique unique et essentiel dans l'art de l'installation : le mode de dépendance de l'œuvre au lieu. Notons que la notion d'immersion est sous-jacente à chaque niveau de cette systématique. Elle écarte implicitement toutes les œuvres présentées dans les musées sous l'appellation « installation » et qui sont en fait des sculptures, au sens classique d'œuvres sans lien actif avec le lieu d'exposition. La classification de Rosenthal s'écarte de la logique de l'emboîtement des classifications classiques qui rangent les objets suivant leur extension respective. Les objets d'une installation ne sont que des moyens pour qualifier un espace et non une fin en soi. On ne peut donc se servir des qualités différentielles de ces objets pour établir une classification. Une installation n'est pas un objet mais un espace qui rend possible (conceptuellement) et sensible (artistiquement) la présence de l'objet. Les classifications classiques s'appliquent aux objets et non à ce qui permet aux objets d'être. Les espaces picturaux sont discernables : entre l'espace pictural impressionniste et expressionniste, les différences sont repérables. Mais comment distinguer et nommer les espaces de deux installations ?

A ce stade nous retenons l'importance de l'immersion sur le contexte signalé par les auteurs de *Installations II*, bien que leur classification n'en tienne pas compte de façon claire, et, le critère spatial de mode de dépendance au lieu de Rosenthal qui nous semble être le plus spécifique de l'art de l'installation.

Ilya Kabakov propose, quant à lui, une classification simple basée sur le degré d'immersion, ou d'englobement, du spectateur dans l'espace de l'installation. Il distingue un premier type d'installation²⁰¹ :

1- Les petites installations où sont rassemblés quelques objets, tels *Les Rayonnages* de Haïm Steinbach (par ex. : *Untitled - Chanel Box, Snowmen - 1998*).

2- Celles adossées au mur ou qui couvrent tout un mur, ou bien une partie du sol (par ex. Mario Merz *Igloo Objet cache-toi, 1968-1977*).

3- Celles qui remplissent presque entièrement une salle (par ex. : Allan Mc Collum, *Drawings, 1988-1991*).

Ce premier ensemble regroupe des installations qui ont en commun d'établir une relation neutre à l'espace du lieu. L'espace abrite les objets présentés sans entretenir de relation privilégiée avec eux. Kabakov distingue un second ensemble d'installations dites « totales ». Il en fut le pionnier et elles présentent des caractéristiques spatiales très différentes : « le spectateur s'y

²⁰¹ Cf. Kabakov I., *op.cit.*, p. 26.

trouve confronté à un nouvel environnement absolument inattendu – qui se présente comme un ensemble constituant un tout cohérent – à des objets intimement liés à cet environnement, et au "voisin-spectateur" venu dans cette salle, lui aussi perçu comme un élément de l'ensemble »²⁰².

Plutôt qu'« installation totale » nous choisirons d'appeler ce type d'installation des « installations immersives » de façon à éviter un écho trompeur avec la notion d'œuvre totale inadéquate dans ce contexte, comme nous l'avons déjà signalé plus haut. L'immersion dans une installation consiste donc en une rencontre du spectateur avec un lieu inhabituel, habité par des objets et par d'autres spectateurs, et, structuré par un ensemble de tensions qui fondent sa cohérence. L'installation est le lieu d'un événement : l'expérience spatiale du visiteur.

Nous nous attacherons, dans la suite de cet ouvrage, à l'étude d'un seul type d'installation : *les installations immersives*. Ce choix n'est pas une manière de contourner la diversité apparemment chaotique des formes de cet art, ni de limiter notre champ d'étude de façon arbitraire. Nous considérons que le caractère immersif de l'art de l'installation constitue une caractéristique majeure et fondamentalement novatrice au regard de l'histoire de l'art occidental dans son rapport à l'espace. Dans cette perspective, nous distinguons, en nous basant sur les deux classifications précédentes, deux types d'installations : *les installations immersives* et *les installations frontales*. Le critère de classification est donc ici de nature purement spatiale. Il se base uniquement sur la nature et la qualité de l'immersion. Une installation dite « frontale » s'apparente à une sculpture sans lien privilégié avec le lieu d'exposition ou bien à une sculpture qui invite à une immersion mentale sans qu'il soit possible d'y pénétrer physiquement. Ce sont souvent des objets qui présentent une forte originalité propre, des objets-spectacle qui attirent l'attention et n'impliquent entre le spectateur et l'œuvre aucune relation spatiale inhabituelle puisqu'elle est celle produite par n'importe quel objet de consommation courante. On peut illustrer ce type d'installation par la plupart des œuvres strictement conceptuelles inspirées des ready-made de Duchamp. Entre l'installation frontale et l'installation immersive se loge un genre intermédiaire qui invite à l'immersion du spectateur tout en l'empêchant. Il en est ainsi par exemple de *La salle blanche* (1975) de Marcel Broodthaers ou de *The Man Who Flew into Space* d'Ilya Kabakov. Ces œuvres relèvent, d'un point de vue spatial, aussi bien d'une frontalité que d'une « immersivité », que l'on peut dire, mentale. Nous ne l'aborderons pas dans

²⁰² *Ibid.*

la suite de notre essai de façon à nous concentrer sur l'immersion physique-et-mentale. Un autre cas particulier est celui des sculptures-installations immersives, telles que celles de l'art minimaliste des années 60, ou bien d'artistes post-minimalistes tels que Richard Serra. Ces œuvres, bien que se donnant frontalement, sont, dans leur projet, radicalement immersives²⁰³.

Le lieu d'immersion peut être ouvert (land art ou art environnemental) ou fermé (galerie, musée ou tout autre lieu non institutionnel). En effet, ce critère d'immersion physique du spectateur n'est pas dépendant de la définition courante de lieu comme endroit fermé et identifiable dont les frontières entre un extérieur et un intérieur sont matérialisées. Ainsi, par exemple, les œuvres de Daniel Buren, nous le verrons²⁰⁴, répondent à ce critère d'immersion.

Bien l'immersion comme critère de classification soit adopté pour l'ensemble de cette étude, il ne présume en rien de la définition de la spatialité en jeu dans l'art de l'installation immersive. Il s'agit justement pour nous de mettre en évidence la spécificité de cette spatialité d'un point de vue artistique et esthétique.

Dorénavant, lorsque nous utiliserons le terme « installation » sans plus de précision, il sera sous-entendu qu'il s'agit de la catégorie « installation immersive » telle qu'elle est décrite ci-dessus. Dans ce contexte nous substituerons au terme de « spectateur » celui de « visiteur ».

²⁰³ Cf. partie 2, § VIII, 3.

²⁰⁴ Cf. partie 2, § VIII, 4.

Chapitre II

Théâtralité de l'installation

La façade du *Theatre for the New City* de New York, construite en 1990 par James Wines et le Site Projects Inc., peut s'interpréter comme une métaphore plastique d'un pont entre le théâtre et l'art de l'installation. La sculpture qui orne la façade de cet édifice représente trois rangées vides de fauteuils d'une salle de théâtre. Elles sont placées au dessus de l'entrée du théâtre et tournées vers la rue. Pour renforcer l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, des projecteurs ont été dirigés vers la rue et la façade présente des festons de style art décoratif. Le passant, qui jette un coup d'œil attentif sur ces fauteuils vides, se perçoit, tel un acteur, sur la scène du monde. La salle est retournée comme un gant vers l'extérieur et les murs de la scène ont disparus à l'horizon du monde. On peut imaginer que les spectateurs sont descendus sur scène pour jouer ou pour se promener à l'occasion d'un entracte sans fin. Dans les deux cas, il s'agit de l'image d'une représentation éloquente d'un *theatrum mundi* devenu réalité. Cette œuvre fait écho au point de vue d'Ilya Kabakov lorsqu'il dit, en parlant de l'art de l'installation : « cela doit faire penser à une scène de théâtre où le spectateur peut monter pendant l'entracte »²⁰⁵. L'installation serait une scène que le spectateur visite sans oublier que tout est fait délibérément dans le seul but de l'impressionner pour l'immerger. L'illusion est intériorisée.

L'exposition *Dislocations*, organisée par le curateur américain Robert Storr au MoMA de New York en 1992, fut l'un des premiers événements à véritablement établir l'art de l'installation comme discipline majeure. En 1999, il publie un article sous le titre évocateur « *No Stage, no Actors, But It's Theatre [and Art]* » où il met en évidence le fait que les installations sont devenues des environnements d'immersion totale. Une immersion sans illusion mais non sans promesse : « Ainsi, l'installation totale est le lieu d'une *action figée*, où s'est produit, se produit ou peut se produire un *événement* »²⁰⁶. L'espace théâtralisé de l'installation ne cherche pas à faire croire à un autre espace, ou à une autre temporalité, elle rend sensible l'espace présent du spectateur.

La théâtralité est le moteur de la création d'un lieu de rencontre métaphorique entre l'art et la vie. Les fondations de cette rencontre sont mises en place dès la première moitié du 20^e siècle par les futuristes,

²⁰⁵ Kabakov Ilya, *op.cit.*, p. 26.

²⁰⁶ *Ibid.*

les artistes du Bauhaus, Kurt Schwitters et les agencements d'exposition de Marcel Duchamp. A partir des années 50, elle parcourt aussi bien les happenings planifiés d'Allan Kaprow et de Jim Dine que les sculptures dans l'art minimaliste. Elle est centrale dans les *Events* du groupe Fluxus, dans le théâtre des orgies d'Hermann Nitsch, dans le Festival de la Libre Expression de Jean-Jacques Lebel, le théâtre total de Ben et le théâtre dynamique de Spoerri. Les artistes conceptuels tels que Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, qui définissent les limites philosophiques et physiques de l'art en inscrivant ou en reproduisant des phrases ou des textes sur les murs des galeries, figurent eux aussi au rang des protagonistes de la construction de cette frontière entre art et vie que l'art contemporain fera explicitement sienne.

A la même époque, quelques metteurs en scène ont tenté des expériences pour inventer un théâtre sans théâtre, un double du théâtre tant souhaité par Artaud. On peut citer le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski, les « cricotages » de Tadeusz Kantor ou le théâtre de Carmelo Bene. Plutôt que de réduire l'épaisseur de l'écran séparant l'art et la vie, ces expériences théâtrales ont rendu le théâtre à la vie sans remettre pour autant en cause les moyens traditionnels du théâtre tels que l'acteur, le lieu théâtral ou la frontalité. Il faut citer quelques exceptions qui sont restées à l'état d'expérience sans déboucher sur un nouveau théâtre : l'abandon de la frontalité chez Luca Ronconi²⁰⁷, chez Ariane Mnouchkine²⁰⁸, et la recherche de nouveaux lieux théâtraux par Peter Brook²⁰⁹. En parallèle, des projets architecturaux ont été élaborés pour rénover le lieu théâtral en vue d'une fusion entre le spectateur et le spectacle par le biais de nouvelles technologies. Peu de ces projets ont vu le jour. La plupart des théâtres ont bien aménagé des salles assurant de bonnes conditions de réception du spectacle mais en conservant la frontalité du rapport scène / salle ainsi que la distance vis-à-vis du public.

L'art de l'installation peut se concevoir comme un théâtre sans théâtre ou bien comme un espace plastique qui intègre la théâtralité. Cette porosité des arts plastiques à la théâtralité fut, pour le théâtre, une façon de s'émanciper de ses propres règles et contraintes. Le même phénomène eu lieu, dans une moindre mesure, au cours des années 80, avec la danse qui s'est appropriée la narration de l'art théâtral en introduisant dans sa propre esthétique une gestuelle moins formelle, des costumes plus réalistes et le langage parlé²¹⁰. La danse-théâtre a ainsi donné un corps autre à l'espace théâtral. Le frottement entre ces deux arts du spectacle n'a pas remis en

²⁰⁷ Cf. la bi-frontalité dans *Utopia*, 1975, mise en scène par Luca Ronconi, scénographie de Gae Aulenti ou bien encore les tréteaux dans *Orlando furioso* en 1969.

²⁰⁸ Cf. les diverses scènes dans *1789* à la Cartoucherie de Vincennes en 1970.

²⁰⁹ Cf. *Le Mahabaratha* dans la carrière Boulbon en Avignon en 1985.

²¹⁰ Cf. la danse-théâtre de la chorégraphe allemande Pina Bausch.

question leurs fondements respectifs. Si avec l'esthétique brechtienne le théâtre avait, de lui-même, réussi à abattre le quatrième mur, entre la scène et la salle, il aura fallu l'art de l'installation et celui de la *performance* pour abattre les trois autres murs et ainsi ouvrir un passage vers une théâtralité foncièrement nouvelle. Ce théâtre sans théâtre a toujours été, au fond, le rêve de tous les grands poètes de l'art dramatique qui prônaient une fusion entre le théâtre et la vie au sein d'une œuvre d'art totale. Il faut cependant noter que l'art de l'installation ne s'apparente pas à une œuvre d'art totale dans le sens du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, qui prônait la coexistence harmonieuse et cohérente de tous les arts, tout en conservant, et même en renforçant, leurs spécificités. Ce type d'œuvre d'art totale cherche à captiver plus pleinement le spectateur, à augmenter le degré d'illusion en convoquant et en sollicitant, dans l'espace théâtral, ses sens le plus amplement possible. L'installation, quant à elle, cherche, non pas habiter le spectateur mais à être habitée par lui. Le centre de gravité de l'œuvre n'est plus l'espace scénique avec ses acteurs mais la relation du spectateur à un champ de forces induit par les objets qui s'y trouvent. Cette affirmation de la spatialité en tant que telle permet à l'artiste de mettre en jeu et en tension des objets et un espace architectural. Ces liens spatiaux poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée et, ainsi, il se trouve confronté « à un nouvel environnement absolument inattendu – qui se présente comme un ensemble constituant un tout cohérent – des objets intimement liés à cet environnement, et au "voisin-spectateur" venu dans cette salle, lui aussi perçu comme un élément de l'ensemble »²¹¹. L'expérience perceptive du spectateur est, en elle-même, un enjeu déterminant de l'œuvre. Il est impliqué dans un processus dont il perçoit les éléments au cours de son déplacement. Son parcours le confronte à d'autres spectateurs dont les présences augmentent le degré de réalité de l'œuvre. La confrontation entre l'espace réel et l'espace de l'œuvre exerce une tension dramatique. Pris dans cette tension le spectateur devient semblable à un acteur. En même temps, il est son propre public. L'espace de l'œuvre le transforme en « spectateur ». La sonorité de ce néologisme renvoie à la présence spectrale du spectateur de l'installation, n'osant pas agir sur cette scène où il se regarde déambuler. Il regarde des objets sans les toucher. Il passe sans bruit et en silence comme en prière ou en pénitence. Les objets semblent le regarder autant qu'il les regarde. Il se trouve dans un espace dramatique dont il est un acteur avec pour seul texte, sa voix intérieure presque muette, et pour seul public, sa fragile conscience d'être là. Entre le spectateur et l'œuvre, il n'y a plus de distance. Les yeux du spectateur se répandent sur tout son corps et il se métamorphose en visiteur.

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

²¹¹ Kabakov Ilya, *op.cit.*, p. 26.

comme espace et comme processus. Pour saisir toute l'importance et l'ampleur de cette métamorphose, il faut se rappeler que l'œuvre d'art en tant qu'objet réel fut une conquête de l'art moderne sur l'œuvre d'art comme objet de fiction de l'art classique. Devant un tableau de Braque, pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, nous avons sous les yeux une œuvre comme objet, « non plus un objet artificiellement lumineux et jouant sa partie à faux dans un coin de la réalité, mais un objet réel, délimité, à plat et coloré, qui ne craint pas de recevoir sur la peau les rayons de la lumière réelle »²¹². La lutte inégale entre la lumière dont le peintre a doté son tableau, et qui s'éteint chaque jour un peu, et, la lumière naturelle, toujours nouvelle, se termine avec l'art moderne. Comme les autres objets du réel, ceux de l'art moderne « se donnent au jour [...] dans leur nudité et dans leur matité ingénues, la lumière est à l'intérieur, dans les rapports entre les éléments divers – la lumière spirituelle »²¹³. L'intériorisation et l'abstraction du monde par l'artiste moderne a exercé de telles pressions, sur son œil et sur sa main, que le monde comme objet s'est fragmenté jusqu'à se recomposer fragilement en objet du monde. Voilà ce que l'artiste moderne porte à la lumière du jour. L'art minimaliste, l'art conceptuel et l'art d'intervention prendront acte de cette révélation. Leur apport essentiel sera l'utilisation de la théâtralité comme nouveau mode de présentation de l'œuvre. Cézanne, Braque, Picasso, Malevitch et Kandinsky sont allés chercher cette lumière intérieure et ils l'ont mis à jour dans leurs œuvres pour la joindre à la lumière naturelle. L'art de l'installation est la lumière de ces incandescentes « aventures méthodiques »²¹⁴. Les œuvres d'art ne sont plus alors des objets mis au monde mais des mondes possibles. L'objet fictif disparu, reste la lumière comme un rai entre art et vie sur laquelle l'artiste contemporain se tient. L'œuvre d'art devient quelque chose qui a lieu, aussi bien spatialement que temporellement, au cours de la rencontre entre le visiteur et le lieu. Le visiteur donne lieu et sens à l'installation immersive. La théâtralité se dégage de la spectacularité, que le cadre scénique confère au lieu théâtral, pour travailler les conditions de perception de l'œuvre d'art. Le visiteur intériorise la scène dont il est l'acteur principal. La théâtralité de ce théâtre sans théâtre est ici le pont entre l'art et la vie. L'installation est cela même qui va nous permettre de penser et de saisir la nature de ce pont et de ce qu'il relie. Si, la scénographie organise l'espace à partir d'un texte et d'une dramaturgie, l'installation organise l'espace à partir de l'espace du lieu d'exposition. Son matériau est l'espace dans lequel l'observateur se trouve.

L'art moderne avait rendu sensible la différence entre espace représenté et espace vécu. L'art contemporain, à travers l'installation, cherche à rendre habitable un espace dont il nous faudra préciser, plus loin, la nature de la spatialité. L'installation rend possible l'expérience esthétique d'espaces-à-

²¹² Reverdy P., *Notes éternelles du présent*, Ed. Flammarion, 1973, p. 79.

²¹³ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁴ Cf. titre du chapitre consacré à Braque par Reverdy P., *ibid.*, p. 39.

vivre, et non une expérience médiatisée par l'œuvre. Elle affirme la fusion, sans confusion (le spectateur ne perd pas la notion de la frontière entre vie et art), du médium et du message. Cette expérience spatiale est rendue possible par la théâtralité qui donne consistance au présent de l'espace. La théâtralité sert de mise au présent d'un espace immersif. Les objets de cet espace sont comme des acteurs qui vont vers les spectateurs ou les font venir à eux. La présence de ces guides-acteurs attire le visiteur dans l'espace de l'installation.

Chapitre III

Perception et installation

La théâtralisation de l'espace dans l'art contemporain permet le passage d'un espace-milieu, rendu sensible par l'art moderne, à un espace-à-vivre dont nous tentons de saisir la nature de la spatialité. Nous avons signalé la difficulté à définir l'art de l'installation et nous avons fait l'hypothèse de la mise en œuvre d'un « penser » de l'espace. L'art de l'installation donne forme à ce « penser ». De ce point de vue, il faut le concevoir aussi comme un médium, au même titre que l'image, la couleur ou le son. Il participe à la fabrication d'espaces-à-vivre en empruntant à tous les genres artistiques existants (peinture, sculpture, vidéo, musique, etc.). L'œuvre d'art classique est un médium dont le but est de rendre le visible du monde. L'œuvre d'art moderne est un médium dont le but est de rendre visible le monde. L'œuvre d'art contemporain est un médium dont le but est l'œuvre d'art elle-même, un monde en tant qu'expérience perceptive. L'installation immersive n'est pas un objet de contemplation esthétique mais un lieu d'expérience spatiale. Elle est un médium dont le but est l'espace de l'installation comme expérience. Le message est le médium. Le message est l'expérience qui transporte le visiteur d'un état de perception spatiale à un autre. Le créateur de l'œuvre ne cherche pas à délivrer un message quelconque, à prévoir un résultat, il crée seulement les conditions de possibilités de cette expérience spatiale. La création s'actualise dans la réception, autrement dit, dans le point de vue du visiteur. L'artiste construit un événement en théâtralisant la présence d'objets dans l'espace. L'immersion est l'outil de ce médium. Le contenant et le contenu se confondent. Le moyen et la fin s'équivalent. La théâtralité des objets sert à mettre l'espace au présent. Associé à l'immersion, l'installation rend possible une expérience esthétique de la spatialité. L'installation est un médium qui « transporte » des visiteurs d'une perception de l'espace à une autre. Elle assure le passage plus ou moins durable d'une perception spatiale commune à une perception spatiale nouvelle.

L'expérience spatiale du visiteur de l'installation est donc avant tout une expérience perceptive qui met en jeu le sentir et le mouvement. L'implication du corps en mouvement dans l'approche de l'œuvre ne doit pas être pensée indépendamment de la perception. La contemplation de l'œuvre de l'art classique implique une passivité et une fixité du corps dans l'observation du tableau ou bien des mouvements rotatoires purement fonctionnels autour d'une sculpture. L'art moderne non figuratif a fait de la

distance d'observation de l'œuvre un choix personnel du spectateur. Les œuvres géométriques des sculpteurs minimalistes ont effectué une révolution copernicienne de la relation spectateur/œuvre en neutralisant les mouvements du spectateur. Elles l'ont immobilisé pour faire « tourner » l'espace autour de lui. Il ne s'est plus agi dès lors de choisir un angle de vue dans un espace neutre et passif mais d'accepter une participation physique à l'espace de l'œuvre.

Le phénomène de la perception instaure et réduit la distance d'observation dans un rapport complexe. Dans l'expérience immédiate ce rapport n'est pas problématique : la perception se fait dans le monde *et* elle se fait en moi. L'expérience immédiate est bien cette conciliation entre l'extériorité et l'intériorité, entre l'objectivité et la subjectivité. Du point de vue de la réflexion, l'hétérogénéité entre le vécu et le monde objectif pose le problème de la définition même de la perception. Maurice Pradines rend compte de cette contradiction pour l'entendement en définissant la perception comme « une fonction dont le propre est de nous faire atteindre les objets *dans l'espace* à travers des impressions sensibles, états de notre propre personne, qui, à ce titre, sont *subjectifs* et ne sont pas *spatiaux* »²¹⁵. La tradition philosophique a amplement débattu de ce problème qui engage principalement des catégories issues du cartésianisme, telles que le sujet vécu et l'objet étendu. Le « quelqu'un » et le « quelque chose » ont fait l'objet de spéculations de la part des empiristes aussi bien que des intellectualistes. D'une certaine façon la réflexion sur la perception constitue la pierre d'achoppement de la réflexion sur le rapport de l'homme au monde. Elle constitue la ligne de partage entre le sensible et l'idée (la pensée), entre l'extériorité et l'intériorité (le sentiment), entre le présent et l'absent (l'imagination, la mémoire). « Le risque auquel s'expose toute philosophie de la perception est de décrire à l'aide d'un sens préconçu de l'Être cela même qui nous révèle ce que signifie "être" »²¹⁶. Les philosophies classiques ont buté sur elles-mêmes en posant des questions entachées de présupposées sur l'essence de l'objet et du sujet. Il faut attendre Henri Bergson et la phénoménologie pour que la conception de la perception se fasse ontologique et que soit fondée une véritable philosophie de la perception qui ne prenne pas seulement la perception pour objet mais aussi « qui se réforme à son contact, qui pense *selon elle* »²¹⁷.

« En temps ordinaire l'œil se préoccupe de problème tels que : *où ? à quelle distance ? situé comment, par rapport à quoi ?* Dans l'expérience de la mescaline, les questions sous-entendues auxquelles répond l'œil sont d'un autre ordre. Le lieu et la distance cessent de présenter beaucoup d'intérêt. L'esprit effectue ses perceptions en les rapportant à l'intensité d'existence,

²¹⁵ Pradines M., *Traité de psychologie générale*, Ed. PUF, 1986, p. 399 (les italiques sont de l'auteur).

²¹⁶ Barbaras R., *La perception*, Ed. Hatier, 1994, p. 5.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

à la profondeur de signification, à des relations à l'intérieur d'un motif type [...] Non point, bien entendu, que la catégorie de l'espace eût été abolie. [...] L'espace était toujours là ; mais il avait perdu sa prédominance. L'esprit se préoccupait primordialement, non pas de mesures et de situations, mais d'être et de signification »²¹⁸.

L'expérience, décrite ci-dessus par Huxley, montre que notre perception du monde est bien un apprentissage puisque une substance étrangère peut l'altérer fondamentalement. La perception peut exister sur un mode différent et accéder aux choses en tant qu'intensités, en tant que forces qui irradient le milieu, et non plus seulement en tant que données objectives. Bergson a apporté une explication à ce phénomène dans sa réflexion sur la perception du changement. Il conçoit l'art comme ce qui permet d'élargir notre champ perceptif aux dimensions de la réalité prise dans sa complexité. Il envisage une philosophie de la perception dont le rôle serait « de nous amener à une perception plus complète de la réalité par un certain déplacement de notre attention [...]. Il s'agirait de *DETOURNER* notre attention du côté pratiquement intéressant de l'univers, *pour* la *RETOURNER* vers ce qui, pratiquement, ne sert à rien. *Et* cette conversion de l'attention serait la philosophie même »²¹⁹. Pour Bergson la philosophie spéculative se fonde sur l'insuffisance de notre perception naturelle. Elle a comblé « les intervalles entre les données des sens ou de la conscience, et, par là, unifié et systématisé notre connaissance des choses »²²⁰ par la conceptualisation. Cette dernière s'accompagne inévitablement d'un appauvrissement de notre vision concrète du monde. Son travail d'intégration spéculatif de la perception naturelle la conduit à « éliminer de la réalité une multitude de différences qualitatives, d'éteindre en partie nos perceptions, d'appauvrir notre vision concrète de l'univers »²²¹. Bergson propose donc une autre approche qui au lieu de « chercher à nous élever au-dessus de notre perception des choses »²²² nous permettrait de nous enfoncer « en elle pour la creuser et l'élargir »²²³. Selon lui, le philosophe doit prendre pour modèle l'artiste qui ne spéculé pas sur la perception, ni n'établit de rapport utilitaire avec elle. Dans la vie pratique nous prenons de la perception que ce qui intéresse l'agir. Auxiliaire de l'action, la perception « isole, dans l'ensemble de la réalité, ce qui nous intéresse ; elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous pouvons en tirer »²²⁴. Si le philosophe appauvrit la notion de perception en voulant expliquer la distance entre le monde et le sujet, entre l'objet et le vécu, l'homme au quotidien réduit la perception des

²¹⁸ Huxley A., *Les portes de la perception*, Ed. Du Rocher, Coll. 10/18, 2008, p. 22.

²¹⁹ Bergson H., *Mélanges*, "La perception du changement", 1^o conférence faite à l'Université d'Oxford le 26 et le 27 mai 1911, Ed. PUF, 1972, p. 896.

²²⁰ *Ibid.*, p. 892.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 896.

choses du monde à leur aspect purement utilitaire car il y a un « effort constant de l'esprit pour limiter son horizon, pour se détourner de ce qu'il a un intérêt matériel à ne pas voir »²²⁵. Ainsi, selon Bergson, seuls les artistes, bien que plus détachés de la réalité, y perçoivent plus de choses. Quand « ils regardent une chose, ils l'a voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par la conscience soit par un de leur sens, ils naissent *DÉTACHÉS* ; et, selon que ce détachement est inhérent à tel ou tel de leurs sens, ou à leur conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes »²²⁶. Sur le modèle de l'artiste, Bergson entrevoit la possibilité d'une nouvelle conception de la perception à partir du changement ou du mouvement. Elle n'envisage pas, comme la philosophie l'a fait depuis Platon, le mouvement à partir de ce qui ne se meut pas, en confondant mouvement et immobilité, et, en prenant « pour une perception immédiate et complète du mouvement et du changement une cristallisation de cette perception, solidifiée en vue de la pratique »²²⁷. Elle cherche à vivifier notre faculté de percevoir sur le modèle de l'artiste. Cette nouvelle approche de la notion de perception par la philosophie est corrélative d'un rôle nouveau de la philosophie, qui serait de nous mener à un déplacement de notre attention au monde, non en tournant le dos à celui-ci, comme la philosophie l'a fait en s'en détachant, mais en nous y enfonçant, comme l'artiste, sans intention pratique et utilitaire. Le peintre Cézanne est exemplaire d'un artiste qui, par son travail, par son expérience artistique et par sa vie, a œuvré à ce déplacement de notre perception du monde dans le sens d'une perception en contact direct avec le mouvement. Il cherche à le saisir en lui-même, et non plus assujéti à un support matériel fixe. La Sainte Victoire n'est pas un modèle mais un motif, elle est « ce coin de terre où je me suis fondu »²²⁸. Pour conquérir picturalement cette montagne, pour en rendre les plus infimes changements de lumière, pour peindre dans sa réalité cette minute qui passe il faut devenir cette minute qui passe sur le motif²²⁹. Cette expérience perceptive de Cézanne ne nous donne pas à voir la Sainte Victoire mais ce que peut percevoir l'homme s'il fait l'effort d'échapper à une relation pragmatique avec le monde pour libérer en lui le mouvement dynamique de la vie. Cézanne ne perçoit plus, il est « passé » dans le paysage et appartient lui-même à un composé de sensations. "Passé dans le paysage", celui-ci alors le regarde et c'est ce « portrait » que peint le peintre ; le « portrait » du paysage

²²⁵ *Ibid.*, p. 895.

²²⁶ *Ibid.*, p. 896.

²²⁷ *Ibid.*, p. 899.

²²⁸ Cézanne P., in Gasquet J., *Cézanne*, Ed. Encre Marine, 2002, p. 246.

²²⁹ Cf. Cézanne P., in Gasquet J., *Cézanne*, Ed. Encre Marine, 2002, p. 248 : « Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité ! Et tout oublier pour cela. Devenir elle-même. »

duquel « l'homme est absent, mais tout entier dans le paysage »²³⁰. L'homme est absent en tant qu'objet contenu dans un espace mais il est présent au contact de l'espace, non comme contenant, mais comme ouvrant. Cézanne ne cherche pas à rendre ses perceptions du paysage mais à élever au percept le paysage²³¹. La subjectivité généralement impliquée dans la relation de l'artiste au monde doit être réévaluée. La sensation n'est plus ce qui affecte mon corps de l'extérieur dans un rapport d'opposition sujet /objet mais ce qui naît à la fois du mouvement d'un corps et des forces extérieures agissant sur lui. Elle a « une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, "l'instinct", le "tempérament", tout un vocabulaire commun au Naturalisme et à Cézanne), et une face tournée vers l'objet ("le fait", le lieu, l'évènement). Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'une dans l'autre »²³². L'artiste n'est pas seulement celui qui nous fait percevoir ce que notre implication dans l'agir de la vie pratique nous empêchait de percevoir. Il nous fait basculer dans une perception autre. Comme si en s'enfonçant dans la perception des choses pour la creuser et l'élargir, comme Bergson le suggérait, nous finissions par basculer dans une perception, non pas plus fine, mais dans une perception d'une nature autre. Ce basculement nous fait effectuer un saut perceptif qualitatif, d'une différence de degré à une différence de nature. De la perception du changement au changement de perception.

Il faut noter la continuité entre la pensée de Bergson, qui s'appuie sur la figure de l'artiste pour concevoir une perception du changement et la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. Cette dernière va reconnaître dans la peinture de Cézanne la mise en œuvre de sa conception d'une perception qui a lieu dans les choses et non en soi, d'une perception qui est celle d'un corps percevant ou, comme il le nomme, d'un corps propre. Dans les textes laissés par Cézanne sur son expérience picturale, le corps du peintre est semblable à celui d'un alpiniste au cours d'une ascension. Son corps est aux prises avec une montagne à gravir : celle de sa perception du monde. Il doit sécréter son propre espace. Pour cela Cézanne cherche la structure interne de la montagne²³³ en s'enfonçant dans

²³⁰ Cézanne P., cité par Deleuze G. et Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ed. De Minuit, 2003, p. 159.

²³¹ Cf. Deleuze G. et Guattari F., « Le but de l'art [...] c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant », *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ed. De Minuit, 2003, p. 158.

²³² Deleuze G., *Francis Bacon Logique de la sensation*, Ed. Seuil, 2000, p. 39.

²³³ Cf. Cézanne P., in Gasquet J., *op.cit.*, p. 246 : « Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques [...]. Je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel. Tout tombe d'aplomb. Une pâle palpitation enveloppe les aspects linéaires. Les terres sortent d'un abîme. Je commence à me séparer du paysage, à le voir. Je m'en dégage avec cette première esquisse, ces lignes géologiques ».

l'épaisseur du monde par l'expérience perceptive. Cette expérience ne mène pas à une familiarité accrue avec les objets du monde. Au contraire plus nous leur portons une attention désintéressée plus ils nous deviennent étrangers comme un « Autre résolument silencieux, un Soi qui nous échappe autant que l'intimité d'une conscience étrangère »²³⁴. Nous découvrons que les choses sont là avec nous, et non plus pour nous et autour de nous. Elles redeviennent inhumaines et ainsi nous percevons combien elles font exister notre corps autant qu'il les fait exister. Cette altérité retrouvée avec l'objet est constitutive de l'expérience perceptive du corps propre qui « est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système »²³⁵. Ce système n'est comparable à aucun objet physique et c'est à une œuvre d'art qu'il s'apparente ; « un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale »²³⁶. Le corps propre et le monde forment un système organique qui n'est comparable qu'à l'œuvre d'art en tant qu'être.

Cependant, si l'élargissement et l'approfondissement de la perception des choses sont le fait de certains artistes qui peuvent rendre compte dans leurs œuvres d'une relation privilégiée au monde, Bergson pense que la philosophie est à même de rendre accessible à tous ce déplacement de notre attention au monde. Mais cette conversion implique un « effort un peu violent »²³⁷ pour revenir à une « perception directe, immédiate, du changement et de la mobilité »²³⁸. Ainsi, Bergson propose de rompre avec nos habitudes de penser concernant la perception du mouvement. Il démontre que celle-ci est bâtie sur une conception erronée du mouvement qui ne doit pas être confondu avec l'espace parcouru. Le mouvement est le parcourir en acte, il est ce qui se fait et non ce qui s'est fait. Cela n'a donc pas de sens de le diviser en moments selon un temps homogène et abstrait. Toute mesure modifie la durée vécue en la spatialisant. Autrement dit, on ne peut réduire le mouvement à des positions immobiles dans l'espace (cf. le paradoxe de la flèche de Zénon). Bergson fait appel ainsi à notre intuition pour restaurer l'expérience immédiate contre les déformations de l'intelligence toujours tournée vers l'utile. Il ne s'agit pas de nous défaire de nos illusions pour accéder au monde des Idées que des concepts pourraient traduire, mais de se transporter vers la réalité extérieure au moyen de notre vie intérieure. Ce moyen de transport est l'intuition, entendue comme « sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour

²³⁴ Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, 1961, p. 372.

²³⁵ Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Ed. Tel Gallimard, 2001, p. 235.

²³⁶ *Ibid.*, p. 177.

²³⁷ Bergson, *Mélanges*, *op.cit.*, p. 900.

²³⁸ *Ibid.*

coïncider avec ce qu'il y a d'unique et par conséquent d'inexprimable »²³⁹. L'intuition est la méthode d'approche de la réalité qui permet d'éliminer les fausses notions encombrant notre conception du monde. Il s'agit donc d'un travail du négatif qui montre qu'il n'y a pas d'états permanents mais des états qui changent, que la substance de la réalité est le mouvement et le changement, et que « nulle part la SUBSTANTIALITÉ du changement n'est aussi visible, aussi palpable, que dans le domaine de la vie intérieure »²⁴⁰. Bergson arrive donc à un ensemble de conclusions qui toutes réaniment le mouvement dans la réalité, le devenir, à travers l'intuition d'un temps non spatialisé.

Le mode de perception impliquée dans une installation immersive est celui qui est décrit de façon théorique par Bergson. Le mouvement du visiteur n'est plus mis en perspective suivant les lignes de fuite et l'horizon d'une action à faire. Son attention est détournée du point de vue pratique vers une contemplation d'objets qui organisent son parcours. L'installation fonctionne comme un dispositif dont le visiteur serait le cœur. Les objets deviennent silencieux et tournent leurs regards vers lui qui est renvoyé de l'un à l'autre. Sa marche devient irrégulière, hésitante et flottante. Il cherche des points d'appui visuels sans les trouver. Un objet renvoie à un autre objet, qui dévoile une lumière, elle-même écho d'un son. La perception de l'espace du visiteur se déplace de la partie au tout, et du tout à la partie, dans un mouvement incessant. L'œuvre est partout et nulle part, elle tourne autour de lui, s'absente et elle l'enveloppe. Comme un rêveur éveillé, il se perçoit comme partie prenante et pensante d'une œuvre d'art. L'espace s'enfle et se creuse de sa perception. Il devient une réalité sensible et tangible. La perception synesthésique devient la règle²⁴¹. Cette synesthésie n'est pas une association, une addition ou une synthèse de sensations suscitées par des objets mais un échange et une interpénétration qui conduit à une communication entre les sens. Cette communication inhabituelle brouille la frontière entre le sujet et l'objet, et par suite entre le perçu et le percevant. Elle établit des plans de perception de degrés d'intensités différents et « c'est comme virtuels que le tactile ou le sonore se joignent au visuel sans être vraiment sentis et sans être non plus visualisés. Cela suffit pour que les synesthésies soient vécues comme telles »²⁴². L'unité et l'homogénéité du sensible sont clairement visées dans l'art de l'installation par l'expérience esthétique à laquelle elle invite.

²³⁹ Bergson H., *La pensée et le mouvant*, Ed. PUF, 2003, p. 181.

²⁴⁰ Bergson, *Mélanges*, *op.cit.*, p. 906.

²⁴¹ Cf. Merleau-Ponty M., *La phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, 1961, p. 265 : « La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir. »

²⁴² Dufrenne M., *L'œil et l'oreille*, Ed. Jean-Michel Place, 1991, p. 126.

La philosophie de la durée de Bergson, la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty et la philosophie du devenir de Deleuze ont travaillé à une nouvelle conception de la perception de la ligne de fracture qui partage l'homme et le monde. Les concepts de durée, de corps propre, de percept ou de devenir ont fondé une pensée enracinée dans la complexité du vécu sans chercher à combler ou à dépasser cette ligne de fracture mais en tentant de s'y établir.

Chapitre IV

L'espace immersif de l'installation

Toutes les installations ne sont pas des œuvres immersives mais nous pensons que c'est la spatialité englobante qui constitue la spécificité de cet art. Les installations non immersives restent très proches, d'un point de vue spatial, de la sculpture. L'immersion est un fait totalement inédit dans l'esthétique de la création et de la réception d'une œuvre d'art. Cette nouvelle relation du spectateur à l'œuvre interroge l'acte d'habiter au sens large. La généalogie des installations immersives débute, comme nous l'avons vu, avec des œuvres telles que le *Merzbau* de Schwitters (1919-1937), l'Exposition surréaliste de Duchamp à Paris (1938), ou avec son œuvre intitulée *Etant donnés* (1946-1966). Il ne faut omettre le cinéma comme « installation vidéo » première, et pionnière, avec sa salle obscure percée d'une lumineuse fenêtre sur le monde, ainsi que, dès 1955, l'ouverture du parc d'attraction Disneyland à Anahiem en Californie. Il peut sembler déplacé de faire ce rapprochement entre œuvre d'art certifiée et distraction de type forain, mais nous serons amenés à évoquer l'importance de la part ludique qui caractérise nombre d'installations immersives et qui font de ces « installations » purement ludiques, telles que Disneyland, ou bien, beaucoup plus récemment, « Paris plages », des cousines qui investissent, de plus en plus, l'espace public.

L'installation crée les conditions d'un espace, immersif et englobant, qui change radicalement la relation du spectateur à l'œuvre d'art : il n'est plus devant une œuvre placée dans un espace neutre et passif, il est à l'intérieur d'un espace actif entouré d'objets qui interagissent. La frontière entre le lieu d'exposition et l'œuvre est effacée, « l'objet et son lieu sont présentés dans un même geste d'empoignement »²⁴³. Le spectateur devient un visiteur, et, de pur observateur distancié qu'il était, il est mis en demeure de plonger dans une situation et d'habiter un espace. Si l'exposition d'art traditionnelle, avec ses cadres et ses socles, fonctionne comme une machine à empoigner et à absorber le spectateur, l'installation fonctionne comme une « machine à habiter »²⁴⁴ l'espace.

²⁴³ Sloterdijk P., *Ecumes Sphères III*, Ed. Hachette, 2005, p. 467.

²⁴⁴ Cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Ed. Arthaud, 2005, p. 73 : « Une maison est une machine à habiter [...]. Un fauteuil est une machine à s'asseoir ».

1- Ecume et bulles

L'art de l'installation donne une forme plastique à la frontière entre l'œuvre et le lieu. La théorie de l'immersion du philosophe allemand Peter Sloterdijk l'envisage comme une méditation sur l'être-en-situation. Le visiteur d'une installation est un être « contextualisé » qui est immergé dans un objet esthétique pour faire l'expérience de l'habitation comme espace-à-vivre. Cette théorie est aussi une théorie générale de « l'être-ensemble » sur laquelle Sloterdijk fonde « la parenté entre la philosophie actuelle et l'art de l'installation »²⁴⁵. Il considère que l'art de l'installation, en tant que mise en forme d'une logique de la participation, de la présence et du séjour dans l'habitat, a acquis une grande avance sur l'analyse philosophique²⁴⁶. Plutôt que des concepts philosophiques, il préfère utiliser des métaphores pour nommer l'espace d'habitation de l'homme. La métaphore de l'écume « présente l'avantage de mettre en image la disposition topologique de créations d'espaces vitaux qui sont à la fois créatifs et source de sécurité pour eux-mêmes »²⁴⁷. L'écume est constituée de bulles qui forment une association dense d'unités fragiles. Pour exister, elle nécessite des installations communes de séparation (parois, portes, cloisons, rues, clôtures, installations frontalières, zones de transit, médias). Dans ce dispositif, la notion de « coisolation » remplace, pour Sloterdijk, la métaphore du réseau qui « suggère une conception fondée sur des points sans étendue que des lignes rassembleraient sur des interfaces »²⁴⁸. La métaphore de l'écume permet de dépasser la conception spatiale, commune et très prégnante, d'un contenant passif et d'un contenu décontextualisé. Elle renvoie à une notion de coexistence qui rend l'espace possible. De ce point de vue, l'installation est une machine à créer et à habiter des espaces possibles. Elle part de la question de l'espace vécu et tente de penser l'habitabilité d'une non-maison. Avoir un lieu n'est plus aujourd'hui la garantie de posséder un monde. La localisation est à repenser en termes de « lieu sans soi » et de « soi sans lieu »²⁴⁹. D'un point de vue extérieur, l'installation est un lieu de passage à l'instar de ceux de la vie quotidienne : hall d'aéroport, gare, couloir de métro, pont, etc. Nous ne cherchons pas à habiter de tels lieux et pourtant nous y avons nos habitudes et nous y passons beaucoup de temps dans la somme des jours : nous habitons les lieux de passage mais nous n'y habitons pas. Habiter est un acte privé qui implique un séjour prolongé. Les lieux de passage sont des lieux de nomadisme. Penser l'art de l'installation mène à méditer sur le sens de l'habitation d'un lieu de passage.

²⁴⁵ Sloterdijk P., *Le palais de cristal*, Ed. Maren Sell, 2006, p. 16.

²⁴⁶ Cf. Sloterdijk P., *Le palais de cristal*, Ed. Maren Sell, 2006, p. 365.

²⁴⁷ Sloterdijk P., *Sphères III*, op.cit., p. 226.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Sloterdijk P., *Le palais de cristal*, op.cit., p. 216.

2- Encastrement et englobement

Habiter c'est avant tout être immergé dans un milieu qui n'est pas un lieu de passage. La maison constitue à ce titre un modèle pour penser l'espace comme frontière entre le dedans et le dehors. La maison, ou l'une de ses parties, donne forme à mon sentiment de l'espace en tant que tension entre moi et le monde. Il existe une « communauté dynamique de l'homme et de la maison » et « une rivalité dynamique de la maison à l'univers »²⁵⁰ qui fait de la maison une métaphore de l'espace vécu. La maison nous habite, plus que nous l'habitons, par les habitudes que nous avons nouées avec elle. De la rue à notre chambre nous passons par différents stades croissants d'encastrement²⁵¹. De la rue, comme espace public, nous passons à un espace semi-public, et semi-fermé, avec le hall et l'ascenseur d'un immeuble, ou le jardin d'une maison, pour ensuite arriver à l'entrée de l'appartement comme espace semi-privé. Nous passons ensuite à l'espace privé de notre chambre dans lequel tout est empreinte de notre intériorité. L'acte d'habiter est coextensif à l'essence même de l'être humain²⁵². Le vocabulaire français reflète ce lien à travers des mots tels que abri, foyer, chez soi, demeure. La maison possède les fonctions combinées de la coquille et de la racine. Mais vivre en symbiose avec un espace devenu familier, être lié à un lieu par des attaches et des attachements, bien que nécessaire, est-il suffisant à définir l'acte d'habiter ? Pourquoi et comment l'art de l'installation se propose-t-il comme projet d'habitation ?

L'installation immersive peut s'envisager comme un laboratoire d'expérimentation spatiale. L'expérience est celle d'une immersion et d'un englobement dans un espace de type topologique qui prend en compte les relations d'ordre et de position entre les éléments. Cet espace est assimilable à un système organique qui à chacun de nos pas réagit métaphoriquement, et même littéralement, pour certaines installations, munies de capteurs de mouvements ou de positions. L'expérience esthétique du spectateur se manifeste par le trouble de devoir abandonner sa position d'observateur à distance d'objets ostensiblement désignés par un cadre, ou par un socle, pour se métamorphoser en un spectateur en situation, « contextualisé », en tant que visiteur impliqué dans une contemplation dynamique qui s'origine dans un corps mobilisé. Sa marche ne suit que rarement la ligne droite du plus court chemin d'un point à un autre mais choisit plutôt le zigzag, l'aller retour, l'immobilité hésitante et le regard divergent. Les objets disposés par l'artiste (vidéos, matériaux, lumière, sons, etc.) sont autant d'« organes » visibles de ce dispositif spatial. Certains attirent et appellent, d'autres

²⁵⁰ Bachelard G., *Poétique de l'espace*, Ed. PUF, 1974, p. 58.

²⁵¹ Notion utilisée par Peter Sloterdijk dans *Sphère III*, op.cit., p. 463.

²⁵² Cf. Heidegger M. *Essais et Conférences*, Coll. Tel Quel, Ed. Gallimard, 1986, p. 173 : « Être veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire habiter. »

attendent et écoutent, mais tous créent des lignes de force et de résonance qui doivent permettre une immersion par englobement progressif. L'immersion est le résultat du passage d'un seuil, du franchissement d'un milieu à un autre. L'englobement est la traduction physique et/ou mentale de l'immersion ; il correspond à un sentiment d'extension des limites habituelles du corps, à un corps dilaté²⁵³. L'attention portée à ce milieu est de nature extra-quotidienne par opposition à celle adoptée dans notre habitat quotidien et qui se définit spatialement par la non-observation et le non-étonnement. Elle est le propre du lieu d'habitation au sens large et elle rend possible, ce que l'on peut nommer, un encastrement du corps et de l'esprit. Ilya Kabakov a réalisé des installations qui traitent du trouble qu'engendre la superposition d'une situation d'encastrement et d'une situation d'englobement. Il a reproduit à l'identique plusieurs lieux d'habitation qu'il avait connus dans la Russie au temps du régime soviétique. L'une de ces installations, *Les Toilettes* (1992), est la réplique exacte des toilettes d'une école où la mère de l'artiste s'était installée pour être proche de son fils alors étudiant dans cette école d'art. Kabakov veut ainsi donner forme à ce que fut le logement russe de l'époque, en tant que facteur de production de l'homme soviétique nouveau en vue de l'éradication de l'individualisme bourgeois. D'un point de vue esthétique, l'installation est troublante car elle présente une des parties les plus privées d'un logement, c'est-à-dire un lieu qui ne requiert a priori du visiteur aucune attention spéciale. Ce dernier est sorti de chez lui pour entrer dans un autre chez soi. L'expérience spatiale s'appuie sur un trouble perceptif induit pas la superposition d'un sentiment d'encastrement et d'un sentiment d'immersion. Le visiteur, venu chercher de l'art, a trouvé du non-art, et, dans ce frottement, il a fait l'expérience d'une spécificité de l'art contemporain. L'espace est le vecteur principal de cette expérience qui « présente à la fois l'encastrement et l'englobement : l'objet et son lieu sont présentés dans le même geste d'empoignement »²⁵⁴. La perception en jeu n'est plus ici une relation binaire d'opposition entre une extériorité (le spectateur) et une intériorité (l'œuvre) mais une relation de transparence entre l'intériorité et l'extériorité. L'œuvre s'actualise par la présence du visiteur qui peu à peu s'immerge en elle. Il passe d'un mode de perception de l'espace à un autre : de l'encastrement à l'englobement. Nous pouvons définir l'immersion comme le passage d'un mode de perception à un autre. Ce passage s'effectue par englobements successifs qui lient le senti et le senti, et qui organisent ainsi une crise de l'objectivité et de la subjectivité. Merleau-Ponty soulignait déjà au niveau même de la contemplation d'un tableau : « Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en

²⁵³ Cf. Barba E., *L'Energie qui danse*, Ed. L'Entretemps, 2008, p. 40 : « Un corps-en-vie est quelque chose de plus qu'un corps qui vit. Un corps-en-vie dilate la présence de l'acteur et la perception du spectateur. »

²⁵⁴ Sloterdijk P., *Sphère III, op.cit.*, p. 467.

son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois »²⁵⁵. Dans le cas de l'installation l'expérience perceptive n'offre même plus l'objet unique comme matérialisation de l'opposition entre sujet et objet. Le visiteur est mené à percevoir « selon », et « avec », l'œuvre pour se sentir « dans », ou bien, dans le cas contraire, à ne rien voir du tout.

3- Espace de connexion

L'installation conduit le visiteur vers des espaces qui déconcertent le sens commun en abandonnant les structures objectivantes et impersonnelles de l'espace euclidien-projectif pour l'éveiller aux structures topologiques et polydimensionnelles de l'espace vécu. La première expérience esthétique du visiteur de l'installation est l'immersion dans un espace topologique. Cet espace, contrairement à l'espace géométrique, n'est pas uniforme et il est inégalement structuré par les relations des objets et des vides qu'il contient. Ces relations sont des rapports de voisinage, d'éloignement, d'enveloppement et de continuité. La mise en espace de ces rapports est identique, dans ses moyens, à celle qui préside à la mise en scène théâtrale bien que la cible soit différente. La dramaturgie théâtrale médiatise, par l'intermédiaire du corps du comédien, ou du danseur, l'expérience spatiale du spectateur. L'installation immédiatise cette expérience, et c'est bien là son rôle premier : rendre l'espace vivant au visiteur par contact direct. Il n'a pas besoin de s'identifier à des corps ou à des objets pour vivre l'espace de l'installation. La relation des objets d'une installation est théâtralisée dans le sens d'une organisation de l'espace réglée sur le corps du spectateur. « Lorsque j'organise l'espace scénique d'une exposition, j'ai toujours présent à l'esprit le désir qu'un individu va entrer et pénétrer ce même espace. C'est une problématique complètement théâtrale, à cette différence près qu'il n'y a aucune séparation entre la scène et la salle. Je souhaite au contraire qu'il y ait osmose »²⁵⁶.

L'installation est un médium qui permet la création d'espaces que nous qualifierons d'*espaces de connexion*, en reprenant la terminologie utilisée par Françoise Choay dans son analyse de l'évolution de l'espace urbain au cours des siècles passés²⁵⁷. Cette évolution est parallèle à celle de la représentation de l'espace dans les arts plastiques du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Choay élabore des notions spatiales qui nous paraissent tout à fait adéquates pour rendre compte d'un des aspects propre à la spatialité de l'installation immersive. Elle montre que l'espace urbain, à l'âge classique,

²⁵⁵ Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Coll. Folio essais, Ed. Gallimard, 1999, p. 23.

²⁵⁶ Sarkis cité in *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Bosseur J.L., Ed. Minerve, 1998, p. 90.

²⁵⁷ Cf. Choay F., *Espacements*, Ed. Skira, 2003.

est un *espace de spectacle* correspondant à une mise à distance du monde dans une volonté de maîtrise. Les places des villes constituent le décor d'une scène théâtrale, plus ou moins fermée, en vue du spectacle central : la fontaine ou la statue. A cette époque, les premiers trottoirs font leur apparition : ils rompent le contact direct du piéton avec la rue. La ville classique s'oppose donc à la ville médiévale par un réseau plus ouvert sur l'extérieur (suppression des murailles, création de perspectives), plus large, où la notion de circulation accède à l'autonomie. L'espace urbain classique est moins favorable au contact humain que le médiéval. De par sa fonction scénographique, il conserve en partie les deux qualités-clé de clôture et de contiguïté, mais il est surtout « composé » pour l'œil, et non plus destiné au corps et à l'ensemble des sens. Il consacre l'hégémonie du regard et il ne peut plus être vécu dans l'immédiateté. La ville demeure une juxtaposition de quartiers indépendants jusqu'à l'époque moderne qui transforme l'espace urbain en *espace de circulation* sans fonction informative ou sémantique. Aujourd'hui, l'espace urbain est de plus en plus abstrait et médiatisé. Il fait coïncider l'information et la circulation en un *espace de connexion*. Être connecté, c'est s'informer tout en se déplaçant. Nous sommes passés d'une logique linéaire à une logique topologique. Qu'en est-il de l'espace de contact, « sera-t-il circonscrit dans l'espace intérieur toujours plus complexe des communautés de travail (usines, immeubles de bureaux, centres de recherche, hôpitaux, universités,..), de la communauté familiale (maison ou appartement), des communautés de consommation (supermarchés et drugstores), de circulation (gares et aéroports), de loisirs (centres culturels, salles de spectacles, musées, clubs sportifs) ? »²⁵⁸

Cette classification anthropologique des espaces urbains peut être mise en rapport avec les catégories peirciennes de distribution de l'ensemble des signes : l'indice, l'icône et le symbole, qui reflètent une mise à distance croissante du réel. A l'espace de contact correspond la notion d'indice, à l'espace de spectacle, celle d'icône, et à l'espace de circulation, le symbole. L'art contemporain, le plus souvent, s'est employé à déjouer le schéma historiciste consistant à décrire l'histoire de l'art comme un lent processus menant d'un stade archaïque de la représentation vers une abstraction symbolique ; processus calqué sur l'évolution psychique de l'homme s'arrachant à l'empirisme du monde par le langage. Plutôt que de traiter ces catégories historiquement, l'installation, en tant qu'art de l'espace, nous engage à les superposer. L'espace de l'installation peut s'appréhender alors selon les trois dimensions sémiotiques : *indicielle*, *mimétique* et *symbolique*, ou, selon les quatre catégories anthropologiques : *contact*, *spectacle*, *circulation*, *connexion*. Ces dimensions sont toutes présentes dans chaque œuvre à des degrés différents. Les œuvres dans lesquelles domine la dimension symbolique ne sont pas pour autant sans dimension indicielle,

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 115.

même tenue. Ainsi, l'art conceptuel pose la question du contact avec le réel avec autant de force que l'art brut. L'espace de l'installation est un espace de contact entre le visiteur et les objets qui partagent une même spatialité. La présence des autres visiteurs accentue le sentiment d'appartenance et de communauté à cet espace. La mise en scène des objets lui confère une présence « spectaculaire ». La déambulation des visiteurs d'un point à un autre de l'œuvre dessine un espace de circulation. L'espace de connexion superpose ces trois espaces. Cette superposition d'espaces est cohérente avec la métaphore de l'écume dont les parties laissent à tout instant disparaître l'ensemble et vice versa. L'idée de « coïsolation » est donc bien contenue dans cet espace de connexion qui mêle le contact, le spectacle et la circulation. Contact, distance et déplacement forment une spatialité complexe qui est celle que l'on peut imaginer entre les bulles d'une écume.

L'art de l'installation immersive est créateur d'espaces de connexion qui superposent simultanément trois types d'espaces : un espace de contact, un espace de spectacle et un espace de circulation. Un « toucher-voir-marcher » collectif produit un espace de connexion qui relie et isole, dans un même mouvement. La prise de conscience d'une « coïsolation » constitue l'expérience esthétique du visiteur de l'installation, qu'elle qu'en soit le contenu.

4- La chôra

Les métaphores de l'écume et de la bulle renvoient au milieu aquatique. Ce dernier nous permet d'imager les qualités de transparence et de connexion qui sont caractéristiques de l'espace topologique d'une installation. La variabilité des courants, des transparences, des pressions, des densités, du milieu aquatique nous aide à concevoir un espace qui diffère fondamentalement de l'espace vécu dans la vie courante qui, lui, serait, par comparaison, un milieu aérien régit par des lois visuelles. L'immersion dans l'œuvre d'art trouve une correspondance avec la musique qui donne le sentiment puissant « d'être dans une œuvre de l'homme comme poissons dans l'onde, d'en être entièrement baigné, d'y vivre, et de lui appartenir »²⁵⁹. L'espace immersif de l'installation trouve dans l'espace musical, ou dans le milieu aquatique, des images suggestives mais incomplètes pour rendre compte de sa complexité. La notion platonicienne de *chôra* peut nous aider à progresser dans cette recherche. La *chôra* est un espace matrice d'où les formes peuvent émerger. Si le *topos* aristotélicien est le lieu factuel où se trouve la chose, la *chôra* est le lieu ontogénique de la réalité des choses, générateur de formes sensibles par projection de l'être véritable. Aristote nomme l'espace par deux notions : *topos* et *chôra*. Il fait de la seconde le

²⁵⁹ Valéry P., *Eupalinos*, Ed. Poésie Gallimard, 1995, p. 42.

réceptacle et le contenant de la première. Le *topos* est l'espace qu'un corps occupe immédiatement mais cet espace a d'abord été configuré par le corps²⁶⁰. Pourtant Aristote privilégie la notion de *topos* qu'il définit comme une forme matérielle, une limite immédiate et immobile et en « verrouillant ainsi l'être des choses dans leur *topos*, Aristote a établi un barrage entre l'amont et l'aval des formes. C'est ce qui, plus tard, permit à Descartes, d'identifier strictement la nature des choses à leur étendue matérielle, exactement repérable en coordonnées »²⁶¹. Platon distingue l'être véritable de la Forme intelligible, atopique et intemporel (*eidos* ou *idea*), et le devenir sensible. Entre les deux, il existe un « écart » (*chôrismos*) qui sépare l'intelligible et le sensible. La *chôra* est associée à l'espace d'un devenir sensible (*genesis*) qui relie, sans séparer, les termes de cet écart et « par rapport à cette genesis, la *chôra* se trouve dans un rapport ambivalent, à la fois d'empreinte et de matrice »²⁶². La notion de *chôra* permet donc, en-deçà de la forme de l'œuvre, de concevoir l'espace de l'installation comme un lieu en devenir. L'art de l'installation ne serait-il donc pas l'expérience d'une conception de l'espace comme flux incessant d'apparition et de disparition de formes qui cherche à dissoudre l'idée aristotélicienne et cartésienne d'un espace comme étendue constitutive de la nature des corps qui l'habite, ou plutôt, devrait-on dire, qui le hante ? « Que se passe-t-il quand cette '*extensio*' - l'étendue - est coupée de la *chôra* qui, matrice ou empreinte, à la fois, permet le processus de la '*genesis*' ? Le flux s'arrête et le monde n'est plus qu'un champ de '*topoi*' immobiles. »²⁶³. Faire de l'espace, à la fois, une matrice et une empreinte de formes, une spatialité qui génère et qui recueille, donne une nouvelle image de la complexité de l'expérience spatiale induite par l'espace immersif d'une l'installation.

5- Le concept d'immersivité

Comme nous l'avons évoqué plus haut, une installation peut se définir comme une tentative de penser l'espace en tant qu'espace. D'une certaine manière elle travaille à inventer la possibilité de retrouver le sens des choses en deçà de toute conceptualisation. Jusqu'ici la connaissance du monde était envisagée par le moyen d'une mise à distance garantissant un point de vue objectif à même d'écarter les perceptions trop sujettes à l'illusion. La création d'espaces nouveaux procédait des seules perceptions visuelles. L'œil fut vécu comme l'organe par excellence de domination sur le monde

²⁶⁰ Cf. Heidegger M., *Remarques sur art - sculpture - espace*, Ed. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2009, pp. 18-19.

²⁶¹ Berque A., article 'Pour que naquit ce paysage' in *Œuvre et lieu*, Ed. Flammarion, 2000, pp. 24-25.

²⁶² Berque A., in préface à *Tadao Andô et la question du milieu - Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Yann Nussaume, Ed. Le Moniteur, 2006, p. 11.

²⁶³ Berque A., in *Œuvre et lieu*, "Pour que naquit ce paysage", Ed. Flammarion, 2000, p. 25.

extérieur et aussi comme l'organe le plus objectivable par l'art et la science. L'espace perspectif en est un bon exemple puisqu'il fut, à la Renaissance, un condensé des connaissances scientifiques et artistiques, en même temps qu'une éducation de l'œil. Car si le tableau de peinture fut considéré comme une fenêtre qui ouvrait sur le monde ou sur l'histoire, il était aussi un œil ouvert sur l'homme. L'art classique a privilégié la visualité, la distance et la fixité du point de vue. L'art moderne a remis en question ces données spatiales sans pour cela abandonner la fixité et la frontalité des corps. L'œil reste toujours la voie d'intériorisation de l'œuvre. Cette mise à distance jointe à cette intériorisation « porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle »²⁶⁴. Cette conception artistique accouplée aux traditions philosophiques intellectualistes et empiristes ne pouvait qu'écarter le vécu des corps et réduire la perception à un acte intellectuel et à une somme de sensations. Le primat de la perception selon Merleau-Ponty, les expériences des artistes modernes sur l'espace pictural et la faille dans la dé-définition de l'art pratiquée par Duchamp ont rendu possible l'émergence d'un espace plastique physiquement englobant. L'abandon du système perspectif, par les artistes modernes du début du 20^e siècle, correspond à l'obsolescence d'un espace plastique unique et fixe ne correspondant plus à la vision fragmentée et en mouvement de l'époque. Le cubisme, l'art abstrait, l'art conceptuel, l'art minimaliste et le pop art ont inventé des espaces nouveaux à l'intérieur du lieu d'exposition. Avec l'installation c'est le lieu d'exposition qui est en jeu avec le corps du visiteur. L'idée d'immersion dans une œuvre d'art prend corps avec l'art de l'installation.

Si l'immersion est l'acte par lequel un corps est plongé dans un milieu alors nous pouvons définir l'*immersivité* comme la capacité d'un corps-sujet à s'immerger dans un espace qu'il crée par son mouvement propre. Le concept d'immersivité rend compte de la qualité d'un espace à exister par immersion et par émergence d'un corps-sujet. Cette conception renouvelle fondamentalement le rapport corps/espace. Elle exclut une relation de contenant à contenu et elle consacre un rapport actif et ouvert à l'espace, à la manière de ces anges qui ne sont pas dans l'espace comme les êtres humains mais qui le fabriquent à partir d'eux-mêmes et qui l'animent (cf. Saint Thomas d'Aquin). Ce que Merleau-Ponty a exprimé en écrivant que le corps n'est pas dans l'espace mais qu'il l'habite. L'art de l'installation tient ouverte la vérité de cette révélation tout en posant la question de l'habitation du non lieu qu'est une maison-monde²⁶⁵.

²⁶⁴ Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Paris, Coll. Folio essais, Ed. Gallimard, 1999, p. 26-27

²⁶⁵ Cf. Sloterdijk P., Article de la Revue *Mouvement* n°42, janv/mars 2007, p. 17 (initialement publié dans la catalogue de l'exposition Sigmar Polke au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1992).

Le visiteur de l'installation immersive est un être contextualisé, en situation de coïsolation, dont rend compte la métaphore de la bulle, comme entité fragile, transparente, isolante et vivante. Elle renvoie à un dispositif qui se fonde sur la limite et la séparation tout en entretenant des échanges incessants avec les autres bulles voisines. L'écume forme un ensemble purement qualitatif. Elle est un espace de connexion. La bulle est une maison d'un genre nouveau en tant que lieu de passage, lieu sans soi, et, soi sans lieu. L'écume est comparable à la *chôra* platonicienne, matrice génératrice de formes, elle-même sans forme ; elle est une image du devenir.

Chapitre V

L'espace architectural

Nous cherchons à rendre compte de l'espace de l'installation et pour cela à en abstraire les qualités propres à la confluence des arts plastiques (nous avons déjà évoqué sa filiation avec la sculpture et la peinture), de l'art théâtral (auquel elle emprunte la théâtralité) et de l'architecture, que nous allons aborder dans ce qui suit.

Nous comprenons maintenant que l'espace en jeu dans une installation prend sa source dans les arts plastiques pour aboutir à une spatialité totalement inédite. Les spatialités en jeu dans la peinture, la sculpture ou la musique se définissent de l'extérieur et n'offrent qu'une possibilité d'intériorisation. L'espace architectural se définit à la fois de l'intérieur et de l'extérieur quand l'architecture est un art, c'est-à-dire « [...] lorsque le projet de l'espace prime nettement sur le projet de l'objet »²⁶⁶. L'encastrement et l'immersion sont deux modalités de l'acte d'habiter à l'œuvre dans l'art de l'installation, et l'est aussi avant tout, et au premier chef, au plus près de la vie quotidienne, dans l'architecture.

Nous allons donc être amenés à questionner la différence entre l'espace architectural et l'espace de l'installation. L'immersion et l'englobement posent des problèmes d'échelle, de proportion, de mesure et de dimension, dont nous nous demanderons comment ils sont abordés par ces deux arts.

Bien que l'architecture ne soit pas historiquement impliquée, comme la sculpture, dans la généalogie de l'art de l'installation, nous pensons qu'elle le sera dans sa descendance. Certains artistes installateurs, tel que Sarkis, s'inspirent de certains principes architecturaux pour concevoir leurs installations²⁶⁷. De plus, la raison de ce choix tient au genre d'installation qui constitue l'objet de cette recherche. Les œuvres immersives privilégient les relations spatiales entre objets plutôt que l'objet lui-même ce qui, de notre point de vue, constitue la spécificité fondamentale de l'art de l'installation.

La séparation entre architecture et sculpture n'est pas aussi bien définie qu'on pourrait le penser de prime abord ; il est donc nécessaire de la questionner. En mettant de côté la destination de l'œuvre et en envisageant le seul point de vue de la forme, le rapport de l'architecture à la sculpture

²⁶⁶ Schmarsow A., cité in Von Meiss P., *De la forme au lieu*, Ed. Presses Polytechniques romandes, Lausanne, 1986, p. 113.

²⁶⁷ Cf. annexe : entretien avec Sarkis p. 415.