



HAL
open science

”Contre-dispositifs” spatiaux et ”dys-locations ” : dérangement spatial et détournement de lieux.

Ricardo Leon Rodriguez

► To cite this version:

Ricardo Leon Rodriguez. ”Contre-dispositifs” spatiaux et ”dys-locations ” : dérangement spatial et détournement de lieux.. Art et histoire de l’art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021. Français. NNT : 2021PA01H300 . tel-04200154

HAL Id: tel-04200154

<https://theses.hal.science/tel-04200154>

Submitted on 8 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Contre-dispositifs spatiaux et « dys-locations » :
dérangement spatial et détournement de lieux

RICARDO LEON RODRIGUEZ

Sous la direction de
Bernard GUELTON

**« Contre-dispositifs » spatiaux et « dys-locations » :
dérangement spatial et détournement de lieux**

Introduction 1

I

**ÉTAT DE LA THEORISATION AUTOUR DE L'INSTALLATION,
DE LA CREATION D'AMBIANCES
ET DE LA SPECIFICITE DE L'ŒUVRE AU LIEU**

« Installation » : une notion imprécise 10

L'installation associée à l'accrochage de l'exposition 11

Émergence du vocable « *installation art* » : des approches historiques
et des tentatives de définition d'un domaine pratique 16

Réflexions sur la réception esthétique de l'installation artistique 22

Une pratique qui se complexifie et un terme qui devient lieu commun :
des approches critiques 30

Quelques dérivations : des installations « *design-art* » 32

L'« art de l'installation » : un champ discursif 35

La création d'ambiances et la spécificité de l'œuvre au lieu 41

La création d'ambiances : expérience immersive et construction de situation 45

« Environnement » et « ambiance » : des conditions pour l'immersion spatiale 49

Expérience sensorielle et implication émotionnelle 61

L'impression sensible de l'espace comme fusion d'informations sensorielles 64

L'environnement comme fournisseur d'expériences 67

Implication consciente et implication inconsciente 72

Projections fictionnelles dans l'espace physique 76

La création d'ambiances comme actualisation de mondes imaginaires 80

L'environnement comme « dispositif d'immersion fictionnelle » 88

La « fictionnalisation » du réel 95

Immersion mimétique *versus* « contre-immersion » réflexive 103

Superpositions et alternances entre fiction et réalité 109

L'environnement « non-fictionnel » : l'intégration de la vie à l'art 113

Des ambiances pour l'activité et pour l'interaction sociale 117

L'environnement comme dispositif ludique et relationnel 120

L'exposition de la vie 129

La spécificité de l'œuvre au lieu : « intervention » *versus* « intégration » 143

Site / non-site : cadres du travail *in situ* 147

L'œuvre spécifique au site et l'œuvre spécifique au non-site 150

Intervention plutôt qu'intégration 158

Interaction avec le contexte au-delà des seules relations statiques 169

II
LA DYS-LOCATION : PERTURBER L'ESPACE
ET DESTABILISER LE SENS DU LIEU

Dispositifs spatiaux et antagonisme	182
De l'expérience immersive au dispositif spatial praticable	182
Dispositif artistique, dispositif esthétique	183
L'« activable » plutôt que l'« immersif »	189
La « praticabilité » comme qualité	195
Le dispositif spatial au sens large	201
L'antagonisme comme attitude créative :	
des stratégies spatiales de « contre-dispositif »	207
Quelques procédés transgressant la délimitation territoriale	214
« Contre-emplacement » ou dispositif spatial « non-légitime »	221
Contrer les fondamentaux de l'architecture et de la logistique urbaine	227
Architectures « para-fonctionnelles »	229
« Anarchitecture » : une notion critique	234
Architectures « subversives »	241
Des approches critiques par rapport à la mise en scène	246
Remises en cause de la scénographie et de l'espace scénique	246
« Contre-dispositifs » d'exposition	255
Des interventions critiques au sein du dispositif expographique	262
Confusion et anti-didactisme : entraver l'accessibilité	268
Exposition du <i>display</i> et mise en avant du contexte expositif	276
La <i>dys-location</i> comme opération spatiale et « contre-dispositif »	287
Deux initiatives d'exposition autour de la notion de dislocation	288
« <i>Dislocations</i> » au MoMA : délocaliser le spectateur	288
« <i>Dislocación</i> » géopolitique : déplacement et déterritorialisation	306
Polysémie de la dislocation	319
Sens d'espace et de lieu du concept de dislocation	322
La dislocation comme « dé-configuration » spatiale et comme intervention contextuelle	325
Dislocation structurelle : désalignement et torsion	326
Dislocation morphologique : plissement, fissure et décalage	328
Dislocation syntactique : basculement et renversement	337
Dislocation articulaire : irruption et démantèlement	344
<i>Dislocation, dystopie</i> et « <i>dys-location</i> »	349
Le <i>dispositif de dys-location</i> comme hétérotopie éphémère	353

III
LA CREATION DE « DISPOSITIFS DE DYS-LOCATION »
COMME PRATIQUE ARTISTIQUE

Quatre « dys-locations » :	
<i>Dysfunzione, Antesala, Galería Vacui et En reserva</i>	369
Supplantation temporaire d'un lieu par une entité fictive	370
<i>Dysfunzione</i> : un magasin éphémère de meubles et de faux articles de design	370
« Dys-locations » de l'art dans le design	374
Tester les limites de l'institutionnalité muséale	388
<i>Antesala</i> : une salle d'accueil pour le Museo de Arte Moderno de Bogotá	388
Une « dys-location » dans le musée : de la « critique institutionnelle » ?	393
Un contre-dispositif expographique parasite à l'intérieur d'une galerie	404
D'un projet de reconstitution de la galerie d'Iris Clert à la conception et configuration de l'hypothétique galerie Vacui	404
Une et plusieurs galeries d'art « dys-loquées »	411
Une disruption dans ArcoMadrid	427
<i>En reserva</i> : simulation d'un petit entrepôt d'œuvres dans un stand de foire	427
Une « dys-location » dans une foire d'art	431
Trois axiomes de la <i>dys-location</i> comme procédé artistique	445
Perturbation spatiale : « anti-installation » et « contre-espace »	451
Antithèse d'un lieu : détourner le sens d'un dispositif spatial	461
Dimension opérative : « dysfonctionnalité » intentionnelle	465
Conclusions	472
Index de noms propres	478
Index de mots clés et de notions	480
Bibliographie sélective	482
Bibliographie générale	488
Annexes	

Introduction

L'approche théorique qui se présente ici ne prétend pas être applicable à tout l'univers de pratiques artistiques liées à l'espace. Cette étude, solidaire des instances de la création, concerne l'analyse de configurations et d'interventions spatiales qui reflètent une attitude réflexive vis-à-vis du contexte, celles qui proposent des rapports critiques, conflictuels même, avec lui en introduisant des contradictions, des tensions ou des irrégularités dans un lieu.

La réflexion sur la création de dispositifs spatiaux dont le sens est directement rapporté au contexte de leur emplacement, consignée dans les pages qui suivent, est née des recherches associées à ma démarche artistique. Depuis mes premières créations, la situation contextuelle de l'œuvre était un élément déterminant. La considération de ces préoccupations, qui ne se sont manifestées que comme des motivations et des intuitions au moment de la conception et de la matérialisation de quelques projets personnels, m'ont mené à la problématique que je formule et développe au long de ce texte et l'enquête qui la soutient. Le travail théorique que je présente maintenant constitue donc l'évolution d'une pensée qui a accompagné ma pratique artistique depuis quelques des années.

L'intérêt de l'arrangement d'espaces et du lieu comme sujet de réflexion a été d'abord engendré au sein de quelques réalisations en groupe. À l'occasion d'une invitation à réaliser une exposition dans la galerie d'art inscrite à la Fédération Nationale de Commerçants FENALCO à Bogotá, en Colombie, les participants, quatre collègues artistes et moi-même, avons décidé de concevoir une proposition collaborative en lien thématique avec le profil du lieu. Le projet, intitulé *Abundancia de escasez* (« Abondance du manque »), a consisté en la fabrication et la mise en vente de tableaux en plastique thermoformé et d'objets en plastique avec une finition argentée. Les images des tableaux étaient des reproductions *offset* de peintures réalisées par les participants du groupe suivant le style de la nature morte baroque mais dont les motifs étaient composés d'objets en plastique

trouvés au marché populaire. Ces mêmes objets bon marché peints en argent étaient offerts avec les tableaux produits en série, tous les deux à un prix très bas (l'équivalent de 10€ par pièce) dans l'exposition réalisée au siège de FENALCO. L'ensemble a été présenté dans une ambiance disposée expressément à la manière d'un salon de ventes pour les enchères. Pour ce faire, les murs ont été peints en rouge foncé, ce qui contrastait avec les tableaux encadrés en doré avec un éclairage ponctuel, leur octroyant un certain statut et mise en valeur¹. Pour le jour du vernissage, nous avons engagé un crieur public qui travaillait dans le même secteur du commerce populaire où nous avons trouvé les objets en plastique. Ce monsieur s'est placé en face de l'entrée du bâtiment du FENALCO faisant la promotion à voix haute (à l'aide d'un microphone) comme il le faisait dans le cadre de son occupation habituelle. Notre intention était de mettre l'accent sur le commerce informel –qui fonctionne dans la rue souvent hors norme– en contraste avec les moyennes et grandes chaînes de commerce représentées par l'institution qui présentait l'exposition.

Un autre des antécédents importants du travail axé sur le lieu d'exposition dans le cadre de mon activité artistique a été une intervention *in situ* réalisée dans un centre d'art contemporain. Son directeur nous a invités, à un collègue et moi-même en tant que collectif Imagen Pirata, à agir directement sur l'arrière-cour du bâtiment. Le sens de notre proposition était basé sur une campagne de sécurité citadine contre le terrorisme à Bogotá qui a été diffusée quelques mois avant l'exposition. Le texte de cette campagne-là –duquel nous avons pris la phrase pour le titre de l'exposition « Si vous observez de mouvements bizarres... »– invitait les habitants de la ville à être vigilants et à fournir des informations à propos des situations inhabituelles pouvant être associées aux possibles attentats terroristes.

En faisant écho de cette atmosphère de paranoïa collective, nous avons tiré profit de la situation spatiale de la cour en question visible depuis les étages supérieurs des bâtiments qui l'entouraient. Nous avons donc demandé à un ami d'enregistrer en vidéo le processus de l'intervention que nous avons exécutée dans la cour pendant les premières heures de la nuit. Pour cela, il s'est placé à la fenêtre

¹ Des images de ces réalisations sont trouvables dans le supplément d'annexes.

d'un étage supérieur de l'un des bâtiments voisins. Cette vidéo, montrant deux individus en train de creuser un trou dans la terre et d'y cacher quelques paquets au milieu de l'obscurité seulement avec l'éclairage précaire d'une ampoule, était visible dans l'une des salles du centre d'art comme partie de l'exposition. La séquence muette présentait une mauvaise qualité caractéristique de l'enregistrement amateur. Dans la même salle, on pouvait écouter un enregistrement audio de conversations téléphoniques sur la coordination d'un travail de terrassement et d'emballage auquel leurs interlocuteurs ne se référaient pas de manière explicite. En sortant dans la cour, les visiteurs de l'exposition trouvaient l'excavation pratiquée partiellement découverte et à côté de celle-ci, comme s'ils venaient d'être extraits de la cavité, quelques paquets enveloppés d'un plastique noir ainsi que quelques sacs mis dans un coin. L'intérieur de l'excavation, partiellement révélée, était encore occupé de beaucoup plus d'autres paquets du même type. Les paquets et les sacs contenaient respectivement la terre et les pierres qui avaient été extraites du trou. Ces éléments étaient disposés d'une façon similaire à celle des marchandises et des produits illicites (drogue, contrebande, fausse monnaie) confisqués par la police pour les montrer aux médias. Le matériel sonore correspondait aux conversations, soigneusement éditées, entre le directeur du centre et les membres du collectif où l'on parlait à propos de l'intervention même pendant les jours de sa réalisation.

Après ces expériences, je suis resté très intéressé par l'aménagement et à l'intervention d'espaces en lien thématique au lieu d'accueil et les circonstances d'exposition. C'est ainsi que, pour la réalisation de quelques expositions personnelles, j'ai continué sur cette ligne de travail. De celles-ci, quatre réalisations marquent des points d'inflexion dans ma production créative : *Dysfunzione*, *Galería Vacui*, *En reserva* et *Antesala*. Chacun des quatre contextes où ces réalisations se sont inscrites était de nature différente : *Dysfunzione* a été proposée pour une galerie d'art contemporain située parmi des boutiques de mobilier de design et d'articles de décoration d'intérieur dans un centre commercial, *Galería Vacui* a été conçue pour une galerie d'art de type « cube blanc », *En Reserva* a été configurée pour un stand d'une foire d'art contemporain et *Antesala* a été pensée pour un musée d'art moderne.

Ces réalisations comportent un rapport ironique et subtilement critique avec chacun de ces contextes. *Dysfunzione* s'est érigée comme une boutique composée d'objets et de mobilier prétendument d'auteur, qui étaient, en fait, des *remakes* et des facsimilés inspirés de pièces d'art moderne et contemporain. Cette fausse boutique se fondait parmi des boutiques dans le Centro de Diseño Portobelo en profitant temporairement du local de la galerie d'art Cu4rto Nivel. *Galería Vacui* a matérialisé un hypothétique espace « promoteur du vide » qui a existé, temporairement, à l'intérieur d'une galerie d'art. La galerie parasite entretenait avec la galerie hôte un rapport paradoxal : il fallait entrer dans la vraie galerie pour accéder à la galerie fictive construite à l'intérieur de la salle principale, néanmoins l'espace interne de la galerie éphémère restait isolé de celui de la salle qui le contenait. *En Reserva* a révélé un espace d'emballage et de stockage d'œuvres, comme ceux qui font partie de certains stands de foire, mais ouvert directement sur l'un des couloirs de transit pour les visiteurs. La dernière des réalisations, *Antesala*, a offert temporairement aux visiteurs du Museo de Arte Moderno de Bogotá une salle d'accueil normalement inexistante à l'intérieur du musée. Dans le même esprit que *Dysfunzione*, le mobilier et les éléments constitutifs du coin aménagé en espace d'attente avaient un statut ambigu entre pièces d'art et objets utilitaires et décoratifs : situation limite renforcée par l'emplacement choisi à l'intérieur du musée et en marge de zones officielles d'exposition.

Dans la troisième partie de ce texte, nous reviendrons sur l'analyse détaillée des processus de conception et de matérialisation de ces quatre dernières réalisations. Avant cela, je propose, dans un premier temps, une prise de distance avec ces expériences pour construire une approche théorique qui correspond aux opérations créatives qui y sont mises en pratique. Par « opérations créatives » j'entends les associations conceptuelles, le calcul des actions ainsi que les procédés visant à l'aboutissement d'une mise en œuvre, ce qui se trouve entre les intentions et leur concrétion physique, les méthodes qui mènent à la résolution d'un certain défi entrepris, autrement dit, ce qui permet la matérialisation d'un projet artistique.

Étant donné les caractéristiques des réalisations que je viens sommairement d'évoquer, le plus évident serait de les inscrire dans la catégorie de l'installation artistique dont le terme est très établi dans le vocabulaire de l'art contemporain. Pour chacune d'elles, l'aménagement de l'espace, l'interaction du spectateur avec le dispositif spatial proposé et le rapport avec le contexte –lieu et circonstances– d'exposition sont essentiels, caractéristiques qui ont été génériquement et conventionnellement associées à l'« art de l'installation ». Certainement, ces réalisations personnelles gardent une continuité avec une tradition des pratiques artistiques spatiales et contextuelles ; cependant, la catégorie d'installation artistique m'a toujours posé des problèmes pour la description de mon travail : je trouvais qu'elle le limitait seulement à une caractéristique formelle, à une œuvre simplement configurée spatialement. Il me semblait que le terme d'installation, étant si générique et applicable à tant de manifestations spatiales, ne rendait pas compte du sens contextuel de l'œuvre, critère fondamental pour moi². Je considérais donc qu'il fallait trouver des termes et de notions plus précis et plus ajustés à ma démarche.

Même si cette préoccupation était présente depuis longtemps, je n'avais pas réalisé auparavant une révision critique de la notion d'installation, examen que je propose pour introduire une première partie de notre problématique. Celle-ci est guidée par des questions telles que : comment le terme a-t-il surgi dans le domaine de l'art et comment a-t-il évolué pour finir par correspondre à un genre artistique ?

² Comme nous le constaterons lors de l'analyse des notions d'installation et d'*in situ* respectivement, l'expression « installation *in situ* », parfois utilisée, s'avère redondant, puisque, au sens strict, toute installation est forcément construite « *in situ* » (directement dans le lieu de son exposition) sans que cela implique forcément un rapport de sens (et moins encore critique ou conflictuel) avec le contexte d'accueil. En ce qui concerne le terme d'« art contextuel », en principe plus juste à notre propos, il se trouve très connoté par l'approche de Paul Ardenne, rapportée surtout à des interventions artistiques hors des espaces conventionnels pour la diffusion de l'art. Paul ARDENNE, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, France : Flammarion, 2002. En revanche, nous considérons des interventions réalisées autant au sein de lieux dédiés à l'art que dans des contextes normalement externes au circuit artistique. Un autre sens d'« art contextuel » susceptible d'être évoqué ici est celui introduit par Peter Weibel en tant que commissaire à travers l'exposition « Kontext Kunst – Kunst der 90er Jahre » réalisée en 1993 à la Neue Galerie im Künstlerhaus Graz (Autriche). La perspective de Weibel d'un « art contextuel » privilégie des manifestations artistiques qui tiennent compte du contexte de production et de réception des œuvres, une approche sociale et politique qui déborde la critique du système de l'art. Même si les réalisations personnelles trouvent des limites par rapport au sens global du contextuel remarqué par Weibel, la présente étude prend en considération ces aspects.

On comprend par installation artistique un type d'œuvre qui intègre l'espace d'exposition comme une composante esthétique ; mais, est-ce que les auteurs qui se sont occupés du sujet ont réussi à identifier les traits principaux de l'installation, les rapports qu'elle établit avec le contexte ou les opérations créatives qui la constituent ? Est-ce que la production discursive autour du dénommé « art de l'installation » fournit des éléments pour se rapprocher des intentions et des processus créatifs des artistes ? Est-ce que ces discours tiennent compte de ces aspects et comment ? Les artistes dont le travail est associé à cette catégorie, identifient-ils leurs œuvres comme des installations ? Si n'est pas le cas, avec quels termes et sur quelles notions verbalisent-ils leurs conceptions ?

Notamment, ce serait déraisonnable de prétendre bannir du vocabulaire de l'art un terme si institué. Ce que je propose est plutôt d'interroger son usage et de présenter une approche alternative du sujet depuis une perspective de création. Pour ce faire, il faudra d'abord esquisser un état de la théorisation autour des pratiques artistiques rapportées à l'espace. Il s'agit de repérer, parmi la production discursive autour de l'art de l'installation, des éléments utiles à l'élaboration d'une typologie d'opérations créatives concernant la spatialité. Celles-ci concernent, principalement, d'une part, la création d'environnements et, de l'autre, la spécificité de l'œuvre en rapport avec le lieu. La première a été peu théorisée ou, du moins, sa théorisation du point de vue de processus créatifs se trouve très dispersée parmi la littérature dédiée à l'« art de l'installation ». En revanche, le sujet de la spécificité de l'œuvre au site a été le motif d'analyses concrètes qui leur ont été consacrées ; cependant, paradoxalement, les notions de travail *in situ* et de *site specific* ont peu évolué et, surtout, les termes pour préciser des approches spécifiques dans cette ligne de travail liée au lieu s'avèrent limités. Les questions qui guideront la révision des notions d'*in situ* et de *site specific* constituent donc la deuxième partie de notre problématique : ces expressions rendent-elles compte des opérations contextuelles qui désignent, des types de contextes touchés ou du type de rapport établi avec les lieux concernés ?

Étant donné que les deux démarches, la création d'environnements et l'œuvre spécifique au lieu, confluent dans les réalisations personnelles évoquées, il s'agit de

trouver des points de rencontre possibles entre elles. Identifier ces possibilités de lien fait partie du propos du deuxième chapitre de la première partie de ce texte.

Or, les critères pour la conception des réalisations personnelles qui motivent cet écrit sont encore plus particuliers que la création d'environnements à partir du contexte d'accueil pris comme axe thématique. Toutes ces réalisations ont comporté une approche réflexive et subtilement critique envers le lieu d'accueil. Ces interventions spatiales matérialisent des opérations marquées par une intention de problématisation, de remise en question, de détournement ainsi que d'irruption et de perturbation de la logique spatiale et de la logistique opérative des lieux concernés. En conséquence, elles méritent l'élaboration de notions plus précises que celles d'installation, de travail *in situ* ou de *site specific* et mieux ajustées à une recherche de l'exception et d'aller à contresens.

Comme hypothèse de travail pour cette recherche en réponse à la problématique posée, je propose une remise en cause de la notion d'installation artistique en considérant celle-ci en tant que *dispositif spatial*; ce concept permettra d'envisager des possibilités de rapprochement à l'espace et au contexte depuis des perspectives antagonistes de « contre-dispositif ». Selon cette approche, je pourrai également mieux cerner le sens du travail *in situ* focalisé sur des intentions ponctuelles de mise en crise temporaire d'un lieu pouvant se traduire par ce que nous décrirons comme opérations de « dys-location ».

Bien que les réflexions liées à mon expérience de création constituent le point de départ de cette étude, j'ai opté pour structurer mon analyse allant du général au particulier, d'une vision plus ou moins large sur du sujet traité à une approche singulière et personnelle. De cette façon, notre thèse sera construite à partir de la reconnaissance des approches théoriques connexes qui la précèdent et qui configurent une tradition de la pensée créative liée à l'espace pour parvenir, au bout de cette recherche, à la proposition d'une théorie qui correspond de façon juste à ma démarche artistique. Dans l'examen de ces antécédents, nous irons en sélectionnant des éléments qui contribueront à l'élaboration d'une théorie qui surgira de manière autonome lors du développement de mon argumentation. Par conséquent, la deuxième partie de cet écrit présente mon approche en réponse à la

problématique posée autour de l'installation et du travail *in situ*, celle-ci correspond à la proposition et à l'élaboration de la notion de « dispositif de dys-location ». Enfin, dans la troisième partie, seront formulés les principes qui régissent cette approche particulière du travail dans l'espace rapporté au contexte qui seront déduits de l'analyse des cas de ma pratique personnelle en tant que « dispositifs de dys-location ».

Mon raisonnement est basé sur la considération d'opérations créatives établissant des relations entre elles. En conséquence, chacune des trois parties principales de notre étude sera illustrée avec un schéma qui servira pour mettre en perspective la progression dans la construction de notre modèle théorique.

Comme je le signalais, les sujets articulant cette étude sont formulés principalement en tant qu'opérations créatives qui ont une incidence sur la configuration physique d'un espace et sur le sens d'un contexte donné. Pour cela, la référence à des œuvres d'autres artistes, très ponctuelle en fonction de leur pertinence à chaque passage de mon exposé, restera subordonnée aux critères qui fondent la création des dites réalisations artistiques. Je propose donc, comme approche méthodologique, de placer au premier plan les écrits et les déclarations des artistes, leurs idées par rapport à leur travail et à leurs procédés créatifs. Il ne s'agit en aucun cas de confronter ce que les artistes énoncent avec ce qu'ils réalisent, leurs déclarations ne seront pas prises comme critère évaluatif pour mesurer la distance entre « le dit » et « le fait » mais plutôt comme élément de compréhension de leurs processus créatifs.

Le propos de cette recherche et de la réflexion que je partage ici est celui d'apporter des éléments à la théorisation sur la création d'environnements et sur la spécificité de l'œuvre au lieu, non seulement applicables à la conception de réalisations personnelles futures, mais aussi pour l'analyse d'autres processus créatifs proches du mien ainsi que dans le but d'offrir des outils que d'autres artistes pourraient éventuellement mettre en pratique pour leurs propres créations concernant l'espace et le contexte.

I

ÉTAT DE LA THEORISATION AUTOUR DE L'INSTALLATION, DE LA CREATION D'AMBIANCES ET DE LA SPECIFICITE DE L'ŒUVRE AU LIEU

Depuis mes premières expérimentations artistiques, ainsi que dans la réalisation de quelques projets de création en groupe, je me suis intéressé à l'aménagement spatial disposé pour une exposition de même qu'aux contextes où l'œuvre est montrée et partagée pour un public. Ces aspects, en principe périphériques à l'œuvre, ont peu à peu pris de l'importance dans mon travail au point de devenir les motifs centraux. Ceci m'a conduit à un type de production créative susceptible d'être inscrite de façon générique à la catégorie de l'installation artistique.

Le but dans cette partie qui introduit notre problématique n'est pas d'essayer de redéfinir ce qu'on entend par « installation artistique » au sens large, mais plutôt d'examiner les approches théoriques existantes autour des pratiques spatiales pour en filtrer des idées et des notions spécifiques utiles et applicables à l'élaboration de notre approche particulière de la création d'ambiances et de la conception de projets dont le contenu central est directement associé au lieu et au contexte d'emplacement. Ce sujet d'étude exige une révision prenant en compte deux types d'approches, l'une associée aux discours de l'histoire de l'art, de l'esthétique et de la critique d'art (dont le lieu d'énonciation correspond au jugement de l'œuvre) et l'autre rapportée à une vision plus proche des instances de la création.

« Installation » : une notion imprécise

Un terme inévitablement convoqué par notre objet d'étude, très présent et d'usage conventionnel parmi le vocabulaire de l'art contemporain, est celui d'*installation*. Face à la littérature existante dédiée au sujet de l'« art de l'installation », l'intention ici n'est pas de repérer les origines des pratiques impliquant la spatialité dans l'art moderne, ni de retracer la continuité de celles-ci ou leur évolution jusqu'à nos jours, moins encore d'offrir un panoramique de leur état actuel, aspects déjà examinés depuis la perspective de l'histoire de l'art. La prétention ici n'est pas non plus de définir l'installation artistique, tentative également déjà abordée. Il s'agit plutôt d'identifier quelques points névralgiques de la trajectoire de la notion d'installation dans le domaine de l'art pour tenter après de la déconstruire en faveur de notre thèse. Le but est de remettre en question la notion même d'installation en partant d'une méfiance à l'égard de sa validité, de son applicabilité et de sa justesse concernant certaines pratiques spatiales et contextuelles. Pour ce faire, on expose d'abord une révision critique des discours qui ont contribué à la consolidation de l'« art de l'installation » comme champ théorique, de réflexion et de discussion. En conséquence, dans ce premier chapitre l'analyse d'œuvres ou de tendances associées à ce qui est appelé l'« art de l'installation » est écartée, pour aborder la question sur comment et depuis quelles perspectives le sujet a-t-il été traité.

Pour introduire cette remise en question de la notion d'installation, il faut se demander comment le terme a surgi et comment il a pris autant d'importance dans le discours de l'art contemporain ? D'autres termes plus précis tels qu'« *environmental art* », « *room-size multimedia work* », « *environments* », « *mixed media presentations* », « *total environment* », « *ambiente-arte* », « *site-specific* », « *in-situ* », « *site construction* », « *marked sites* », « *axiomatic structures* », « intervention », désignent toute une diversité de pratiques et d'opérations

artistiques focalisées sur la spatialité ou dont le sens est intimement lié à leur contexte d'emplacement. Cet univers artistique a été regroupé depuis presque une trentaine d'années dans cette seule et vaste catégorie d'« *installation art* » ; un vocable qui, dans le langage associé à l'art contemporain, a apparemment la faculté de désigner quasiment n'importe quelle pratique artistique se déployant dans l'espace ou qui prend en compte le contexte qui l'entoure. Dans un article publié en 2005 par la revue *Tate Etc* intitulé « But is it installation art ?³ », l'historienne et critique d'art Claire Bishop constate ce fait : « Presque n'importe quel arrangement d'objets dans un espace donné peut se définir comme de l'*art de l'installation*, d'une disposition conventionnelle de peintures à une série de sculptures plus ou moins bien placées dans un jardin⁴ ». En effet, dû à cette supposée polyvalence sémantique, la notion d'installation reste imprécise. L'argument de Bishop se poursuit ainsi :

Mais, l'installation a-t-elle toujours eu un signifié si large ? Dans les années 1960 ce terme était employé dans des revues telles qu'*Artforum*, *Arts Magazine* et *Studio International* pour décrire la manière selon laquelle une exposition était organisée spatialement et la documentation photographique de cet arrangement était appelée *installation shot*⁵.

Bishop suggère ici que l'installation était comprise à l'époque comme la mise en scène de l'exposition, usage du terme associé au sens premier du mot : celui de *mettre en place, disposer dans un lieu précis*. Cette remarque nous donne une piste du moment historique où on peut commencer à retracer les origines de l'inclusion du mot dans le vocabulaire de l'art.

L'installation associée à l'accrochage de l'exposition

Le vocable *installation* est souvent utilisé en langue anglaise pour décrire la mise en exposition et cela bien avant d'être appliqué à une modalité de création artistique. L'édition de 1973 du *Glossary of Art, Architecture and Design* témoigne de ce premier sens associé au terme dans le domaine de l'art synthétisé dans cet

³ Claire Bishop, « But is it installation art? », dans revue *Tate Etc*, n°3: printemps, 1 January 2005. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art>. Consulté le 7 mai 2017.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

énoncé : « mot fréquemment utilisé dans les revues d'art, particulièrement les Américaines, pour se référer aux vues photographiques des salles montrant la distribution et la disposition d'œuvres dans les expositions⁶ ».

Cet énoncé à propos de la circulation du terme à l'époque n'est pas seulement valable pour le contexte américain ; apparemment, utilisé selon ce sens, le mot était présent dans les textes spécialisés en art en langue anglaise en général. La revue britannique *Studio International*, par exemple, dédie son édition de septembre-octobre 1975 à quelques réflexions sur l'architecture, le lieu d'exposition et la manière dont l'œuvre d'art s'y intègre⁷. Ce numéro inclut un texte inédit de Daniel Buren présenté avec l'intitulé « Notes on Work and Installation⁸ ». Cet écrit a été repris l'année suivante à l'occasion d'une exposition réalisée par l'artiste au Centre d'art contemporain Salle Patiño à Genève où il est publié en français comme « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit⁹ » ; cette traduction clarifie le sens d'origine du texte. Quelques années auparavant, en 1971, Buren avait déjà fait allusion à l'usage du terme installation dans son essai « Fonction de l'atelier¹⁰ », où il écrit : « Ne parle-t-on pas d'ailleurs de plus en plus d'« installation » au lieu d'« exposition » ? Et ce qui s'installe n'est-il pas près de s'établir ?¹¹ ». Dans ce texte Buren différencie clairement l'œuvre de son installation dans l'espace d'exposition ; il n'y suggère pas que l'installation *soit* l'œuvre.

Concernant un autre type de registre, les catalogues d'exposition offrent des indices de la présence du terme installation et de son application à l'époque. Par rapport au format d'une œuvre, le mot installation commence à apparaître dans les années 1980 pour décrire et même pour désigner certains types d'œuvres, mais pas exactement ni exclusivement attribué à celles à caractère spatial. Dans la publication qui accompagne la Biennale du Whitney Museum of American Art de

⁶ John Albert WALKER, *Glossary of art, architecture and design since 1945: terms and labels describing movements, styles and groups derived from the vocabulary of artists and critics*, Londres, Royaume-Uni : éd. Clive Bingley, 1973, p. 116. Illustrant cette définition, est évoqué le minimalisme comme cas particulier où la situation spatiale des pièces est partie intégrante de l'œuvre.

⁷ *Studio International*, Londres, volume 190, n° 977, septembre-octobre 1975.

⁸ *Ibid.*, p. 124-125.

⁹ Daniel BUREN, *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici*, Genève, Suisse : Centre d'art contemporain Salle Patiño, 1976, (non paginé).

¹⁰ Publié en français et en anglais en 1979 dans *Ragile*, Paris, septembre 1979, tome II, p. 72-77.

¹¹ Daniel BUREN, *Il faut sérieusement douter*, Paris, France : Beaux-Arts de Paris, 2018, p. 89.

1981, par exemple, les œuvres utilisant de la vidéo et de nouvelles technologies étaient désignées comme des installations ainsi qu'une œuvre de Jonathan Borofsky qui se déployait dans l'espace et qui incluait une table de ping-pong invitant à la participation du public.



Page du catalogue de
la Biennale du
Whitney Museum of
American Art de 1981.

Or, cette utilisation du vocable répondait à un besoin de désignation purement technique. Plus tard, en 1984, Borofsky exprimait à propos de l'usage du terme :

J'aimerais disposer d'un meilleur mot qu'« installation ». Pour moi, cela a un rapport avec la conscience de l'espace et de rendre les gens conscients de l'espace où ils se trouvent et pas seulement de l'espace occupé par les objets sur le mur. Je considère celle-ci comme une peinture tridimensionnelle dans laquelle

on peut pénétrer, une scène préparée, à laquelle le spectateur est invité à participer¹².

Cet usage, appliqué à la description d'une œuvre, diffère déjà de son usage plus ancien associé à la disposition spatiale d'un ensemble de pièces dans une exposition ; cependant, ceci ne confirme pas une convention encore établie restant plutôt des cas isolés.

D'autre part, si l'on prend les publications qui accompagnent les éditions de la Documenta de Cassel, l'un des événements remarquables dans la scène internationale de l'art contemporain, on constate que le mot n'apparaît pour désigner aucun type d'œuvre spatiale que jusqu'à la septième édition de 1982 (même si des pièces de ce type avaient été présentées dans le cadre de cette manifestation depuis son édition de 1972). Le catalogue de cette édition de la Documenta VII mentionne le terme dans l'intitulé en anglais de deux textes, l'un proposé par l'artiste Donald Judd et l'autre par le commissaire Germano Celant, tous les deux référés à la problématique de la mise en situation spatiale des œuvres.

Dans son texte, intitulé « On Installation¹³ », Judd analyse les conditions, à son avis généralement peu convenables pour les œuvres, au moins à l'époque, de quatre contextes où l'œuvre d'art est présentée au public : chez le collectionneur, dans la galerie, dans l'espace public et dans le musée. En raison de cela, il souligne le besoin d'une réflexion attentive et permanente concernant l'accrochage des œuvres :

Les installations permanentes, la conservation attentive des œuvres sont essentielles à l'autonomie de l'art, à sa défense, particulièrement aujourd'hui alors que tant de gens veulent en faire un autre usage. Les installations permanentes jouent également un rôle important dans la création et le développement d'autres œuvres, plus grandes et plus complexes¹⁴.

¹² Note parue dans le catalogue *Jonathan Borofsky*, Philadelphia, Etats-Unis d'Amérique : Philadelphia Museum of art, in association with the Whitney Museum of Art, cop 1984, p. 104.

¹³ Saskia BOS et al., DOCUMENTA et MUSEUM FRIDERICIANUM, *Documenta 7: Kassel*, Kassel, Allemagne : D + V P. Dierichs, 1982 (/2), xxxii+447+xxxix+385, p. 164.

¹⁴ Donald JUDD, « De l'installation », *Ecrits 1963-1990*, traduit par Annie PEREZ, Paris, France : Daniel Lelong éditeur, cop 1991, p. 86.

Judd fait ici un usage du terme rapporté à la situation spatiale des œuvres, sens récurrent dans le cadre du minimalisme.

De son côté, le texte de Celant « A visual machine: art installation and its modern archetypes¹⁵ » est apparemment une première traduction en anglais de la version d'origine en italien « Una macchina visuelle, l'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni » parue la même année dans la revue *Rassegna* dont le titre du numéro est « Allestimenti/Exhibit Design¹⁶ ». Le vocable italien *allestimento* signifie aménagement et ceci, appliqué au domaine expographique¹⁷, correspondrait à la mise en scène d'exposition ou, selon des mots exprimés par Celant dans le texte en question, à « la discipline de l'acte d'exposition ». Dans cet article, le critique et commissaire italien rappelle la pratique muséographique des années 1920 en Russie qui consistait à montrer les œuvres d'art comme un élément de la production culturelle à égalité avec d'autres genres d'objets industriels, artisanaux ou décoratifs. On retrouve une partie de ce texte dans le catalogue de l'exposition « L'époque, la mode, la morale, la passion » dont le sous-titre a été traduit de la version en anglais comme « L'installation artistique et ses archétypes modernes ». Un titre en français, plus juste au sens d'origine du texte de Celant, serait plutôt « l'installation de l'art » (*art installation*) au lieu de « installation artistique » (*installation art*) qui renvoie aujourd'hui à une œuvre d'art dont le sens essentiel est sa situation spatiale. Ceci fait penser qu'à l'époque, dans le contexte francophone, cette dernière signification d'installation appliquée à une réalisation artistique n'était pas encore conventionnelle non plus.

De ces indices, on déduit que le terme était utilisé de manière intuitive et que, du moins jusqu'au début des années 1980, son sens n'arrivait pas à s'éloigner beaucoup du celui de la situation des objets dans le contexte d'une exposition sans arriver à être complètement affilié au sens essentiel de l'œuvre.

¹⁵ Bos et al., *op. cit.*, p. XIII-XVIII.

¹⁶ Revue *Rassegna, Problemi di architettura dell'ambiente*, année IV, n. 10 (Allestimenti, Exhibit Design), 1982, p. 6-10.

¹⁷ Le mot « expographique » est utilisé tout au long de cette thèse selon le sens du néologisme proposé par André Desvallées comme complément de la notion de *muséographie* : « L'usage du mot muséographie a eu tendance, en français, à désigner l'art (ou les techniques) de l'exposition. Depuis quelques années, le terme d'*expographie* a été proposé pour désigner les techniques liées aux expositions, qu'elles se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal » André DESVALLEES et François MAIRESSE, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, France, A. Colin, 2011, p. 321.

Émergence du vocable « installation art » : des approches historiques et des tentatives de définition d'un domaine pratique

La fin des années 1980 et le début des années 1990 marquent l'instauration de l'expression « *installation art* ». L'historienne de l'art Julie Reiss signale que dans l'édition de 1992 du *Glossary of Art, Architecture and Design*, la définition d'*installation* est complétée par cet énoncé : « [...] Vers la fin des années 1980, quelques artistes se spécialisent dans la construction d'installations ce qui donne comme résultat l'apparition d'un nouveau genre spécifique –'*Installation Art*'¹⁸». Cette précision coïncide avec l'essor des pratiques des artistes attirés de plus en plus par le format de l'œuvre se déployant dans l'espace –parfois motivés par l'initiative des institutions muséales– et, en même temps, avec l'intérêt accru pour cette démarche artistique, reconnue conventionnellement comme un genre à part entière à l'époque.

Bien que le terme *installation* intégrait déjà le vocabulaire associé à l'exposition et même apparaissait éventuellement dans certains catalogues, textes et déclarations d'artistes, la forme « *installation art* » n'a surgi que vers les années 1990 pour un type de pratique artistique en particulier. Les premières parutions de l'expression « *installation art* » surgissent dans le contexte anglo-saxon, associées à des expositions expressément dédiées au format en question au début de la décennie¹⁹. De même, il apparaît dans les réactions critiques que ces manifestations ont suscitées publiées dans la presse et les revues spécialisées.

À cet égard, la curatrice et historienne de l'art américain Anne Rorimer, dans son texte « Context as Content, Subject as Object²⁰ » publié dans le catalogue de l'une de ces expositions réunissant des installations –« Art at the Armory: Occupied Territory »–, écrit ces lignes en guise de définition de l'installation comme pratique artistique :

¹⁸ Cité par Julie H. REISS, *From margin to center: the spaces of installation art*, Cambridge, MA : MIT Press, 1999., p. xii.

¹⁹ Nous reviendrons plus en détail sur l'une des plus visibles de ces expositions, « *Dislocations* » réalisée au MoMA en 1991, dans la deuxième partie.

²⁰ La première partie du titre, « Context as Content », est clairement une reprise de l'intitulé de la troisième partie de la série d'articles composant l'essai « *Inside the White Cube* » publié par O'Doherty en 1976.

Le terme « installation » a intégré le vocabulaire critique pour se référer à un large spectre d'œuvres qui ont en commun le désir de se démarquer de la spatialité autonome d'objets discrets. L'installation –ce qui est fixé dans une position pour l'usage, selon le dictionnaire– de pièces peut s'appliquer à un espace fermé et encadré institutionnellement, ou encore à un lieu hors des limites de l'espace conventionnel d'exposition de l'art. Considérées dans la catégorie d'installation artistique, de telles œuvres peuvent éventuellement être décrites comme « site-specific » en fonction de leur interaction directe avec le lieu d'exposition, que celui-ci soit intérieur ou extérieur, naturel ou urbain.²¹

Ce commentaire de Rorimer reflète l'idée d'installation telle qu'elle avait évolué vers les années 1990. De même, l'historienne définit entre les lignes de son texte les deux fondements de l'art de l'installation comme terrain critique et théorique, de recherche et de discussion, à savoir : 1) le lien de l'œuvre avec son lieu d'emplacement et 2) le rapport du spectateur à l'œuvre. Ces deux principes semblent aussi servir de critères de base pour la construction d'une tradition historique liée au dénommé « art de l'installation ».

Une particularité des discours promouvant la catégorie d'« *installation art* » est leur tendance à appliquer rétrospectivement et de façon généralisée le terme installation à toute pratique spatiale et à toute œuvre concernant la spatialité depuis l'art moderne du début du XX^e siècle. Cette perspective a rendu plausible dans les années 1990 la construction d'un récit historique incluant des manifestations plastiques qui à leur époque n'étaient pas décrites avec ce vocable²². De là, deux approches tentant de définir un champ pratique apparaissent, l'une présentant leur évolution dans le temps selon un ordre chronologique et l'autre établissant des sous-catégories de l'installation artistique.

L'un des premiers ouvrages entièrement consacrés au sujet paru en 1994, *Installation art*²³, présente les deux approches. Dans l'introduction du livre,

²¹ Robert BRUEGMANN et Anne RORIMER, *Art at the Armory: occupied territory*, Chicago, Etats-Unis d'Amérique : Museum of Contemporary Art, 1992, 137 p. 25.

²² Ces récits historiques reprennent des référents artistiques d'une généalogie concernant l'art de l'environnement déjà configurée auparavant par des auteurs tels qu'Adrien Henri, Brian O'Doherty et surtout Germano Celant dans les années 1970. Adrian HENRI, *Environments and happenings*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Thames and Hudson, 1974 ; Brian O'DOHERTY, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, série d'article publiés en 1976 dans la revue *Artforum*, trad. par Patricia FALGUIERES Zurich, Suisse : JRP Ringier, 2008 ; Germano CELANT, *Ambiente/arte dal futurismo alla body art*, Venezia, Italie : La biennale di Venezia, 1977.

²³ Nicolas DE OLIVEIRA, Nicola OXLEY, Michael PETRY et Michael ARCHER, *Installation art*, Washington, D.C., États-Unis : Smithsonian Institution Press, 1994.

Michael Archer²⁴ retrace les origines et les antécédents historiques des projets artistiques qui prennent sens en fonction de leur situation spatiale (comme l'énonce le complément du titre dans la version française « l'art en situation²⁵ »). Dans cette introduction, intitulée « Vers l'installation²⁶ », Archer met en avant une succession chronologique de manifestations artistiques depuis l'avant-garde du début du XXe siècle.

Dans le corps de l'ouvrage, ses auteurs, Nicolas d'Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry classent une sélection de pratiques spatiales et contextuelles de la fin des années 1980 et du début de la décennie suivante selon quatre approches : « Sites », « Médias », « Musée » et « Architecture ». Le premier de ces thèmes, fait référence à la notion que Robert Smithson attribuait à un lieu spécifique, normalement naturel, et qu'il opposait à la galerie et au musée²⁷. Oliveira, Oxley et Petry, pour leur part, réunissent sous la catégorie de « sites » des cas aussi disparates que des interventions situées dans des espaces naturels extérieurs et des aménagements de lieux intérieurs d'expositions où, selon les auteurs, « les artistes réussissent à utiliser la galerie comme site », c'est-à-dire que l'œuvre prend forme « *in situ* » –dans le sens le plus élémentaire du terme–, directement dans la salle d'exposition. Les cas évoqués dans le chapitre ne correspondent pas à des projets conçus exclusivement en fonction d'un lieu en particulier ; ces configurations tout simplement l'impliquent spatialement au point qu'elles peuvent être réinstallées ailleurs sans que cela modifie leur sens essentiel, même si son apparence change relativement selon l'ambiance et les caractéristiques physiques de chaque contexte concerné. Notamment, cette première approche affirme d'emblée l'idée de l'installation –l'emplacement dans un lieu– comme un trait constitutif de l'œuvre.

La catégorie de « Médias » traite sur l'utilisation de ressources audiovisuelles, à la vidéo-projection et à des installations avec la lumière électrique. Ici, les

²⁴ Enseignant d'histoire de l'art et du design au Chelsea College of Art and Design et collaborateur régulier d'*Art Monthly* et *Artforum*.

²⁵ Nicolas de OLIVEIRA, Nicola OXLEY, Michael PETRY et Michael ARCHER, *Installations : l'art en situation*, traduit par Françoise GAILLARD, Paris, France : Thames & Hudson, 1997.

²⁶ Michael ARCHER, « Vers l'installation » dans *Ibid.*, p. 11-30.

²⁷ Nous reviendrons sur cette notion dans le chapitre prochain.

auteurs réaffirment une autre association récurrente à la notion d'installation artistique : son incorporation des divers supports techniques et technologiques dans la matérialisation de l'œuvre. À cet égard, ce type de modalité artistique se trouve dans la rencontre et l'intersection entre différents médiums.

La catégorie « Musée » est centrée sur « la manière dont l'installation, comme agencement de choses dans l'environnement d'une galerie, concurrence et/ou interfère avec l'activité consistant à organiser une exposition²⁸ ». Le sujet abordé ici est la coïncidence entre œuvre et exposition et les interventions interrogeant l'institution muséale ainsi que la création de musées et de collections personnelles proposés par les artistes. Ce versant de la pratique de l'installation présentant un certain trait contextuel lié de façon approximative à la critique institutionnelle se rapproche du sens antagonique qui convient à notre propos. Cependant le classement « musée » reste encore imprécis surtout vis-à-vis la divergence d'approches possibles au sujet que les auteurs exposent.

La dernière catégorie, présentée comme « architecture », est associée à des œuvres prenant la forme de constructions à l'échelle architecturale ou qui proposent des réflexions autour de l'architecture. Les configurations spatiales qui y sont évoquées se passent de la salle d'exposition comme espace exclusif de socialisation de l'œuvre, pour se localiser à l'extérieur dans l'espace public.

Visant un public pas forcément académique mais plutôt amateur parmi lequel ses auteurs semblent éveiller l'intérêt sur le sujet, l'ouvrage d'Oliveira, Oxley et Petry présente une idée de l'« art de l'installation » à plusieurs facettes, concernant un spectre divers de pratiques. Son caractère didactique est d'ailleurs affirmé dans sa forme. *Installations, l'art en situation* se caractérise par son édition type catalogue présentant des vues d'exposition occupant une partie importante dans la mise en page ; images accompagnées d'un très bref commentaire chacune. Chaque chapitre est introduit par un texte de deux ou trois pages qui explique les catégories justifiant le choix des œuvres incluses. Cet ouvrage n'est pas historique au sens d'une succession chronologique de manifestations artistiques, sauf par

²⁸ OLIVEIRA, OXLEY, et PETRY, *Ibid.*, p. 124.

l'introduction écrite par Archer. Oliveira, Oxley et Petry offrent une révision transversale présentant certaines approches qu'ils suggèrent comme essentielles à l'« art de l'installation » et qui, en conséquence, le définissent. La classification de la grande quantité de pratiques et de références artistiques qu'ils présentent, soumises aux catégories qu'ils proposent, reste parfois forcée et hasardeuse dans l'ambition de prétendre englober un spectre total de l'installation artistique, catégorie déjà trop large. Chacune des problématiques liées au travail concernant l'espace et le contexte restent à peine abordées superficiellement offrant assez peu d'indices sur les intentions des artistes et le sens de leurs œuvres.

L'historisation de l'installation comme repère des manifestations pionnières et le retracement de leur continuité dans une succession chronologique jusqu'à arriver à des pratiques récentes, a comporté aussi des approches critiques. Sous cette perspective, Julie Reiss publia, en 1999, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*²⁹, cinq ans après la parution de l'ouvrage d'Oliveira, Oxley et Petry. Reiss s'intéresse particulièrement au processus d'institutionnalisation de l'installation, d'où le titre « De la marge au centre ». Focalisée principalement sur le cas des États-Unis, sa thèse rappelle les origines et le développement de propositions artistiques qui prennent leur forme directement dans la salle d'exposition ; manifestations qui ont lieu d'abord dans des espaces alternatifs à la fin des années 1950 et qui, peu à peu, ont été intégrées par le musée dans les quatre décennies suivantes. Pour aborder la problématique proposée, l'historienne choisit et analyse une série d'expositions conjoncturelles à travers quatre chapitres constituant les étapes chronologiques vers l'institutionnalisation de l'installation comme genre.

Reiss introduit son ouvrage soulignant que le vocable *installation* a émergé des années après la création de nombreuses œuvres auxquelles il peut être appliqué et que sa définition est évasive³⁰. De même, elle reconnaît que ce terme a pris la place de son prédécesseur « environnement³¹ », surgie vers la fin des

²⁹ Julie REISS, *From margin to center: the spaces of installation art*, Massachusetts, États-Unis d'Amérique, 1999.

³⁰ *Ibid.*, p. xi.

³¹ Nous reviendrons sur la notion d'environnement dans le chapitre prochain.

années 1950. À partir de cette remarque, l'auteure identifie comme un premier moment qui correspond aux précurseurs de l'installation marqué par les « environnements » associés à des expositions du début des années 1960 où les artistes aménageaient l'espace pour le développement d'actions et événements ou configuraient des ambiances thématiques. Le deuxième épisode du récit chronologique de Reiss est dédié aux « situations » focalisé sur les manifestations du minimalisme. Ici l'historien met particulièrement l'accent sur l'apport théorique de Robert Morris au sein du mouvement qui, dans une série d'écrits publiés entre 1966 et 1967 sous le titre « Notes on Sculpture³² », relève la *situation* de volumes « sculpturaux » par rapport à l'espace contenant et l'inclusion du spectateur dans telle situation spatiale.

La troisième étape, « espaces », est rapportée aux manifestations artistiques qui prennent la spatialité et l'espace d'exposition même comme sujet de réflexion. Ces préoccupations confluent dans l'exposition « Spaces », l'une des premières initiatives invitant les artistes à réaliser exclusivement des travaux *in situ* au Museum of Modern Art de New York en 1969³³. Sa curatrice, Jennifer Licht, décrit le fondement de l'exposition dans ces termes :

Cette dimension invisible [l'espace] est maintenant considérée comme un ingrédient actif pour être façonnée par l'artiste pour entourer et inclure le spectateur dans une situation de grande implication et de grande échelle. [...] Travaillant avec le potentiel presque illimité de circonstances complexes spatiales élargies, l'artiste est maintenant libre d'influencer et de déterminer,

³² Robert MORRIS, « Notes on Sculpture », série d'essais parus dans la revue *Artforum* dont une première partie a été publiée dans le vol. 5, n° 6, février 1966, p. 42-44 ; une deuxième partie dans le vol. 5, n° 2, octobre, 1966, p. 20-23 et une troisième partie dans le vol. 5, n° 10, juin 1967, p. 24-29.

³³ Cette exposition était constituée par des interventions dans le musée réalisées, outre Morris, par Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Franz Erhard Walter et un collectif, Pulsa. Une autre initiative du même registre a été réalisée la même année au Städtischen Museum de Leverkusen intitulée *Räume und environments*, le texte du réalisateur de l'exposition Rolf Wedewer dans le catalogue présente des références historiques croisées avec Celant et Henri. Les artistes participants à cette manifestation étaient : Gotthard Graubner, Adolf Luther, Wolf Vostell, Konrad Fisher-Lueg, Klaus Rinke, Herman Goepfert, Ed Kiender, Ferdinand Spindel, Norman Toynton, Heribert Weseler, Hermann Reusch et Gianni Colombo. Également en 1969, le curateur Harald Szeemann a proposé à un groupe de quatorze artistes des États-Unis, Belgique, Allemagne, Angleterre, France, Hollande et Italie d'intervenir directement dans le bâtiment de la Kunsthalle à Berne à l'occasion de la célèbre exposition « When the Attitudes Become Form : Works-Concepts-Process-Situation-Information » ; mais, à la différence des deux commissaires Szeemann ne revient pas sur des antécédents de l'art moderne ou la pratique de l'*Environment* de la fin des années 1950 et le début de la décennie suivante, en conséquence avec son approche transversale de tendances soulignées dans le sous-titre de l'exposition, pratiquées par des artistes de différentes origines.

voire de gouverner, les sens du spectateur. La présence humaine et la perception du contexte spatial deviennent matériaux de l'art³⁴.

Ces lignes manifestent déjà l'intégration de la situation spatiale à l'essence de l'œuvre, au moins en ce qui concerne les réalisations présentées dans l'exposition. Il faut remarquer que les six œuvres constituant cette manifestation sont présentées comme « projets » au lieu d'« installations » et que ce dernier mot est introuvable dans le texte de présentation de l'exposition du catalogue.

Le quatrième et dernier moment selon Reiss correspond aux « installations » proprement dites où celles-ci sont pleinement adoptées par l'institution muséale à travers la réalisation d'expositions exclusivement dédiées au genre qui présentent déjà les œuvres qui les composaient comme des « installations³⁵ ».

L'approche historique, dans ses différentes versions, lie l'« art de l'installation » à une certaine tradition des pratiques spatiales qui coïncide et qui se confirme, dans la plupart des références, d'un auteur à un autre. Dans certains cas, les liens entre les manifestations artistiques citées dans ces récits sont supportés par quelques déclarations des artistes, repérables entre les lignes, où ils reconnaissent leurs antécédents et leurs influences. Pour d'autres cas, les faits historiques s'appuient sur le constat de rencontres entre les uns et les autres créateurs qui mettent en évidence les liens établis. En tout cas, ce qui domine est l'allusion aux œuvres, laissant au second plan la pensée des artistes. Néanmoins, il faut reconnaître que l'identification de catégories cherchant à classer les pratiques spatiales suggère une méthode pour les théoriser, une tentative de se rapprocher et d'essayer de comprendre leur « mode opératoire ».

Réflexions sur la réception esthétique de l'installation artistique

Face à la complexité et la diversification de ce qu'on appelle aussi largement installation, tant les historiens de l'art que les esthètes qui traitent le sujet vers la fin des années 1990 et le début des années 2000 manifestent la difficulté d'une

³⁴ Jennifer LICHT et P. S. 1 CONTEMPORARY ART CENTER, *Spaces*, New York, Etats-Unis d'Amérique : Museum of Modern Art, 1969.

³⁵ Parmi celles-ci « *Dislocations* », réalisée au MoMA entre la fin de 1991 et le début de 1992 ; expositions sur laquelle nous reviendrons en détail dans la deuxième partie de cette thèse.

définition. L'historienne de l'art et curatrice Lynne Cooke le remarquait déjà en 1992 : « Le spectre couvert par l'installation est large. Ses définitions sont générales, et tombent même dans le flou³⁶ ». Plus d'une décennie après, l'incertitude persistait et semblait même s'être accentuée. C'est ainsi que quelques auteurs reformulent la problématique autrement en configurant des approches plus marquées par la théorisation de l'installation comme forme d'art.

Après le succès éditorial d'*Installation Art*³⁷, Oliveira, Oxley et Petry, reviennent en 2003 sur le sujet avec la publication d'*Installation art in the new millenium : the empire of the sens*³⁸. Dans ce deuxième volume, ils actualisent leur enquête selon les dernières tendances du genre à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Dans l'introduction de ce nouveau volume, ils signalent : « Les premières tentatives pour définir l'art de l'installation uniquement en termes de médium ont échoué car il est dans la nature même de cette pratique de remettre en question ses propres limites et frontières³⁹ ». Cette affirmation suggère une idée d'installation aussi large que celle même d'art contemporain, laissant presque seulement hors de son spectre des médiums « conventionnels » comme la peinture et la sculpture traditionnelles. De plus, la redéfinition constante de limites n'est pas exclusive de l'installation puisque même la peinture et la sculpture suivent cette logique depuis la modernité. Quoi qu'il en soit, la reprise du sujet dans cette nouvelle publication ne se focalise plus sur les fondements de l'art de l'installation déterminés selon une perspective historique cherchant sa continuité dans des pratiques récentes. Cette fois-ci, ils présentent une mise au point de problématiques qui touchent les propositions artistiques en les classant selon les dynamiques et les contenus qu'elles mobilisent. Cette nouvelle révision déborde en effet une notion unifiée d'installation artistique ; les thématiques traitées et la manière dont elles sont présentées ne se limitent plus à la l'exclusivité de l'œuvre définie en fonction de l'espace. Parmi les sujets abordés, celui de l'« immersivité »

³⁶ Lynne COOKE, *The Burlington Magazine*, Vol. 134, No. 1066, janvier, 1992, p. 59.

³⁷ Les premières éditions de cet ouvrage sont produites en 1994 en Angleterre par Thames and Hudson et aux États-Unis par le Smithsonian Institution Press qui l'édite à son tour la même année. Les deux maisons d'édition ont réédité *Installation Art* en 1996.

³⁸ Nicolas de OLIVEIRA, Nicola OXLEY et Michael PETRY, *Installations II: l'empire des sens*, trad. par Mona de PRACONTAL, Paris, France : Thames & Hudson, 2003.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

est mis en avant comme une qualité particulière de l'installation artistique de la fin du siècle, soulignée dans le sous-titre de l'ouvrage, « l'empire des sens ». Le chapitre qui ouvre le livre, intitulée « Evasion » montre, à travers quelques exemples, que « les nouvelles installations « immersives » reflètent un désir de plaisir des sens » où « l'imaginaire, stimulé par le besoin d'évasion, devient le lieu de l'installation », affirmation exprimée dans le texte d'introduction de l'ouvrage⁴⁰.

Le caractère immersif, particulièrement attribué à l'installation sur d'autres formes d'art, est repris d'une analyse consignée par le commissaire d'exposition Robert Storr dans un article de 1999 intitulé « No Stage, No actors, But It's Theater (and Art)⁴¹ » où le commissaire américain caractérise les manifestations de l'installation à l'époque –représentée par les réalisations d'artistes tels qu'Ilya Kabakov, Anne Hamilton et Richard Wilson– comme d'efficaces « environnements d'immersion totale⁴² ». Storr décrit les œuvres de ces artistes comme des « pièges pour l'imagination » qui se mettent à fonctionner une fois que le spectateur s'y trouve. Il affirme que leur artificialité expressive est un signe de la maturité de l'installation comme médium. De cette manière, la place et le rôle du spectateur, autrefois mises en avant par le minimalisme, reviennent comme un aspect essentiel des analyses sur l'installation artistique.

Claire Bishop est l'une des auteurs qui prend cette réflexion comme motif central de son approche sur le sujet associé aux dynamiques de participation et interaction du public. Ainsi, elle propose son étude selon un critère très spécifique et concret, en dépassant les révisions historiques globales qui essayaient de couvrir un champ trop vaste et diversifié de pratiques. Son ouvrage *Installation Art, A Critical History*⁴³ n'est donc, même en revenant sur une histoire déjà tracée, ni une révision chronologique ni une typologie formelle ; pour son auteure le trait définitif de l'art de l'installation et qui fait son sens primordial est qu'elle place le spectateur au centre de l'œuvre. Bishop s'interroge sur « Qui est le spectateur de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹ Robert STORR, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *The New York Times*, sect. Arts, 28 novembre 1999. <http://www.nytimes.com/1999/11/28/arts/art-architecture-no-stage-no-actors-but-it-s-theater-and-art.html>. Consulté le 11 mai 2007.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Claire BISHOP, *Installation art: a critical history*, London, Royaume-Uni : Tate, 2005, p. 144.

l'art de l'installation ? », « Quel type de "participation", elle ou lui, a-t-il dans l'œuvre ? » et « Pourquoi l'installation met-elle en avant l'"expérience" et quel genre d'"expérience" offre-t-elle ?⁴⁴ ». La question sur qu'est-ce l'installation est donc de plus en plus reléguée et les inquiétudes se déplacent sur son mode opératoire et ses fondements⁴⁵. Dans l'introduction de son ouvrage, l'auteure expose les éléments de base de son étude, à savoir, la notion d'*observateur* et son *activation*. Son approche développe, en quelque sorte, une remarque faite auparavant par Reiss selon laquelle

L'essence de l'art de l'installation est la participation du spectateur, mais la définition de la participation varie grandement d'un artiste à un autre et même d'un travail à un autre du même créateur. La participation peut signifier offrir des activités spécifiques au spectateur. Elle peut aussi être comprise comme son parcours dans l'espace et le confronter simplement avec ce qui est là. Dans chacune de ces situations, le spectateur est convoqué pour compléter l'œuvre ; le sens implique l'interaction entre les deux⁴⁶.

En conséquence, Bishop présente son analyse en quatre parties correspondant à des modalités de participation du spectateur à l'œuvre. La première, « la scène du rêve » (*The dream scène*), s'occupe des intérieurs aménagés par Ilya Kabakov et par Mike Nelson⁴⁷, mais aussi de certaines ambiances créées pour les expositions surréalistes ainsi que des environnements associés au pop art, analysées depuis la perspective d'une « absorption psychologique⁴⁸ ». Une deuxième facette des dynamiques de réception présentée comme « perception accrue » (*Hightened perception*), l'historienne signale l'influence théorique de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty sur l'art aux années 1960, dont le minimalisme est le cas le plus explicite⁴⁹. Bishop actualise cette approche évoquant l'œuvre des

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵ Voir par exemple: Mark Lawrence ROSENTHAL, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*, Munich, Allemagne : [s.n.], 2003. Nous reviendrons sur l'approche de Rosenthal à propos de l'installation dans le chapitre suivant.

⁴⁶ REISS, *op. cit.*, p. xiii.

⁴⁷ Nous reviendrons sur les fondamentaux du travail de ces deux artistes dans le chapitre prochain.

⁴⁸ BISHOP, *op cit.*, p. 14.

⁴⁹ Ce rapport entre les postulats de Ponty et le minimalisme avait été déjà remarqué par Hal Foster en 1996 : « La réception de la phénoménologie dans le monde artistique nord-américain passa par Maurice Merleau-Ponty, à travers la traduction anglaise de sa *Phénoménologie de la perception* (1945) en 1962, et celle de la linguistique structurale, par Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes et d'autres, dont les ouvrages étaient lus par certains artistes d'Amérique du Nord au milieu des années 1960. » Hal FOSTER, « L'enjeu du minimalisme », dans *Le retour du réel*, Bruxelles, Belgique : la Lettre volée, 2005, p. 70.

artistes tels que Carsten Höller qui propose une expérience à vivre par le spectateur ainsi que des cas d'artistes qui expérimentent avec des phénomènes liés à la lumière et à la spatialité tels que Robert Irwin et Michael Asher⁵⁰.

Sous le titre de « expériences » (exprimé par Bishop en portugais comme *Vivências*), l'auteure aborde le versant brésilien de l'environnement. D'autres artistes qui jouent une interaction en direct avec le spectateur sont également y considérés. Ensuite Bishop revient sur l'approche phénoménologique appliquée aux œuvres de Bruce Nauman de 1970 telles qu'*Acoustic Wall*, *Light Corridor* et *Live-Tape Corridor* et des pièces de Dan Graham de la même période. Elle finit ce chapitre de son étude en reconnaissant un retour à ce type de préoccupations autour de l'expérience dans l'œuvre d'Olafur Eliasson. L'approche que l'auteure présente comme « immersion mimétique » (*Mimetic engulfment*) garde encore un caractère très phénoménologique mais s'occupant de cas où l'auto-projection de l'individu dans des ambiances disposées par les artistes se fait explicite à travers des jeux de reflets, des effets de miroir et la confrontation à l'obscurité. Enfin, dans le dernier volet, « public activé » (*Activated spectatorship*), elle s'occupe de certains cas de l'art relationnel concluant avec la démarche des artistes qui, à son avis, manifestent une attitude antagonique à ce que Nicolas Bourriaud propose comme « esthétique relationnelle⁵¹ ».

Cette perspective liée à la réception de l'œuvre ouvre la porte à des études plus approfondies sur l'installation de la part de l'esthétique et de la philosophie de l'art. L'intérêt de ces domaines sur le sujet est dû à la manière dans laquelle l'installation met en crise l'œuvre d'art entendue comme objet autonome et la difficulté qu'elle pose pour la distinction entre les notions d'objet esthétique et d'expérience esthétique. Dans cette ligne s'inscrit la thèse de la philosophe et critique d'art allemande Juliane Rebentisch *Aesthetics of Installation Art*⁵².

Dans la troisième partie de cette thèse, dans la formulation de la notion de « dys-location spatiale », nous reviendrons sur ces aspects phénoménologiques liés à la spatialité à partir des écrits de Robert Morris.

⁵⁰ Les idées de ces artistes liées à leur pratique seront également traitées dans le chapitre suivant.

⁵¹ Nous reviendrons sur la critique de Bishop à propos de l'« esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud dans la deuxième partie de cette thèse.

⁵² Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation* (2003), trad. à l'anglais par Daniel Hendrickson et Jerrit Jackson, *Aesthetics of installation art*, Berlin : Sternberg Press, 2012.

Rebentisch contextualise son étude dans le débat entre les partisans d'une esthétique moderniste qui rejettent l'art de l'installation en arguant qu'il n'était plus autonome et les défenseurs du postmodernisme esthétique qui rejettent le concept même d'autonomie esthétique. Un clair représentant du premier groupe est le critique et historien de l'art Michael Fried qui dans les années 1960 introduit la notion de « théâtralité » comme critique au minimalisme⁵³. Selon Fried, l'art minimaliste n'aspire qu'à projeter l'« objectité » en tant que telle⁵⁴. Cette *objectité*, comme antithèse de l'art, Fried la lie avec le théâtre qui, à l'époque, se présentait comme la négation de l'art : « Le théâtre, en effet, a un public –existe pour un public– d'une manière qui n'a pas d'équivalent dans les autres arts », affirme-t-il⁵⁵. Selon lui, le succès, même la survie, des formes des arts plastiques dépend de plus en plus de leur capacité à mettre le théâtre en échec. Depuis une perspective formaliste héritée de Clement Greenberg, Fried défend l'autonomie de l'œuvre d'art dont sa valeur esthétique réside sur ses qualités formelles intrinsèques. Cela explique son refus de l'œuvre minimaliste, puisque celle-ci fonde son sens essentiellement sur sa situation contextuelle et son rapport avec le spectateur⁵⁶. En revanche, pour Rebentisch et les défenseurs de l'installation, ladite « théâtralité », c'est-à-dire la manière dans laquelle celle-ci engage le spectateur dans l'expérience esthétique, constitue sa singularité et l'une de ces qualités la plus remarquable, position partagée avec Storr et Bishop.

Rebentisch aborde également dans son analyse l'« intermédialité » et la spécificité au site. La première l'intéresse en ce que l'installation ne se limite pas à un médium mais qu'elle traverse différents médiums, ce qui rend d'ailleurs difficile son évaluation esthétique selon des critères traditionnels. Concernant le rapport de l'installation au lieu de son emplacement celui-ci, étant plus marqué que dans d'autres formes d'art, confirme son défi à l'idée de l'autonomie de l'art. Il faut souligner néanmoins que, d'une part, l'installation n'a pas toujours un lien ni intrinsèque ni exclusif au lieu qui l'accueille, autrement dit, l'installation n'implique

⁵³ Michael FRIED, « Art and Objecthood », vol. 5, n° 10, été 1967, p. 12-23.

⁵⁴ Michael FRIED, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. par Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, France : Gallimard, 2007, p. 117.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

pas la spécificité au site au sens strict. D'autre part, les installations du type immersif proposant des « environnements totaux », surtout s'ils sont associés à des constructions fictionnelles, tendent à réclamer de l'autonomie vis-à-vis de la salle et du lieu d'exposition, de même que de la réalité qui reste exclue de l'ambiance qu'ils proposent⁵⁷. Enfin, Rebentisch se sert de l'installation comme objet d'étude pour mettre en question et déconstruire certains postulats de l'esthétique moderniste en essayant d'actualiser l'approche esthétique concernant des manifestations plus contemporaines de l'art.

L'esthète Alain Alberganti pour sa part, propose son analyse sur l'installation en tant que *dispositif esthétique*⁵⁸. Présentant sa dissertation comme un point de croisement entre les arts du spectacle, les arts plastiques et l'architecture, Alberganti redirige la problématique sur la *théâtralité* entendue comme « spatialité immersive » selon une perspective esthétique liée à la phénoménologie transcendantale⁵⁹. En conséquence, son étude est centrée sur le rapport de l'homme à son environnement. Selon l'approche d'Alberganti, dans le cas de l'installation ce rapport correspond à l'interrelation entre le sujet et le dispositif spatial comme activateur d'un type d'expérience hors du commun avec l'espace. En même temps, il s'appuie sur la théorie du théâtre d'où il prend la notion de *théâtralisation* entendue comme le dévoilement et le dépassement de la limite entre l'œuvre d'art et la vie réelle, entre la mise en scène et le spectateur ; ce qui

⁵⁷ Nous reviendrons sur ces remarques pour les développer à propos de l'analyse de la spécificité de l'œuvre au lieu et de l'environnement immersif à caractère fictionnel dans le chapitre prochain.

⁵⁸ Alain ALBERGANTI, *De l'art de l'installation: la spatialité immersive*, Paris, France : l'Harmattan, 2013.

⁵⁹ Bernard Guelton propose une autre approche de la théâtralité liée à la mise en scène (entendu en tant qu'« artifice ») comme constitutive de l'exposition. Sous ce critère, il assimile le lieu d'exposition à une *scène* et la théâtralité de l'exposition à la fiction. Associer la situation d'exposition à la mise en scène permet à Guelton d'aborder théoriquement le cas de la reconstitution (« reproductibilité » et « recontextualisation ») d'une œuvre spécifique au site, problème central de son analyse. Bernard GUELTON, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris, France et Montréal, Canada : l'Harmattan, 1998. Dans le cadre de notre étude, nous tenons également compte de la situation spatiale de la mise en scène dans le théâtre ainsi que les rapports entre la mise en espace et la fiction. Néanmoins, comme nous le verrons plus tard, nous ne généralisons pas toute mise en exposition comme théâtrale (bien que nous aussi considérons celle-ci comme « artifice » ou « expressément préparée ») ni tout dispositif spatial destiné à l'exposition artistique comme de la fiction. Pour nous, une situation construite (comme celles disposées par l'art relationnel, par exemple) n'est pas forcément fictive, de même que mise en exposition et artifice ne correspondent pas exactement à la construction d'une fiction.

commence avec le minimalisme et s'est matérialisé pleinement dans l'art de l'installation. Ainsi, son point de vue est solidaire de l'idée selon laquelle

[...] l'installation se bâtit sur une frontière très ténue entre art et réel, en faisant de la théâtralité le moteur de la spatialité. Entre le spectateur et l'œuvre il n'y a plus de distance, il n'y a plus qu'une frontière. Le spectateur est dans l'œuvre d'art. Il est devenu visiteur⁶⁰.

Sa dissertation est structurée dans une progression partant de ce qu'il appelle « espace-limite » qui sépare nettement l'espace de l'art et l'espace réel : « C'est le cadre du tableau, le socle de la sculpture ou le cadre de la scène⁶¹ ». Ensuite, dans le développement de son analyse, il introduit l'idée de l'« espace-milieu » de l'art moderne qui « a rendu le sensible de la spatialité ». Cette phase annonce l'« espace plastique immersif », qui correspond à l'installation et fait de la frontière entre l'art et la vie un espace à vivre. Alberganti envisage la notion d'immersion comme paradigme de la relation esthétique de l'homme à l'espace. Selon cette perspective, Alberganti conçoit l'immersivité de l'installation comme un dispositif qui vise la production d'un « espace-lieu plastique » :

L'espace-lieu plastique est un espace inventé par l'art de l'installation immersive. Cet espace est une frontière qui sépare, et qui relie, l'art et le réel. L'expérience spatiale de cette frontière par un visiteur consiste en la perception d'un espace comme événement qui émerge par immersion, d'un espace en tant qu'espace. Cette expérience a des retentissements sur la vie quotidienne du visiteur. [...] L'installation immersive est un dispositif spatial qui engendre un nouveau mode de subjectivation en vue d'une existence esthétisée⁶².

Alberganti considère ainsi que le dispositif immersif de l'installation induit chez le visiteur des tactiques d'appropriation d'un espace autre qu'il peut exporter dans son espace quotidien pour le détourner et le subvertir⁶³. Il cherche à faire comprendre, à travers ce qu'il décrit comme une approche systémique, le fonctionnement de l'installation immersive en tant que dispositif spatial dans sa dimension esthétique. Enfin, il montre comment l'invention d'un espace plastique immersif est corrélative d'une esthétisation de la vie quotidienne, ce qui correspond, selon son point de vue, à une dimension existentielle.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

⁶² *Ibid.*, p. 385.

⁶³ *Ibid.*, p. 369.

L'approche esthétique de l'étude sur l'installation, représentée dans ces deux ouvrages de Rebentisch et d'Alberganti respectivement, tend à faire abstraction du concept d'installation artistique en acceptant tacitement l'idée globale de celle-ci déjà constituée par l'histoire et la critique d'art ; cela sauf, notamment, par la particularisation en tant qu'« installations immersives » proposée par Alberganti comme motif central de son étude. Cependant, dans le cours de l'analyse de ce dernier, il n'est pas toujours évident de savoir quel type d'installations seraient immersives et quelles ne le seraient pas ou s'il serait plutôt pertinent de considérer divers degrés d'immersivité et de types d'expérience immersive associés à l'installation. D'autre part, la perspective esthétique des approches de Rebentisch et d'Alberganti, centrées sur l'instance de la réception, s'éloignent de la pragmatique du travail créatif dans l'espace et ses dynamiques concrètes n'offrant pas beaucoup des éléments pour repenser la conception de l'œuvre spatiale et contextuelle. Il faut néanmoins reconnaître que la suggestion d'Alberganti de l'installation artistique comme « dispositif spatial » reste utile à notre propos, raison pour laquelle nous y reviendrons dans la deuxième partie.

Une pratique qui se complexifie et un terme qui devient lieu commun : des approches critiques

Dans la première moitié des années 1990, la critique d'art a tenté de caractériser l'installation en tant que tendance. Roberta Smith, par exemple, dans un article publié par le *New York Times* en 1993⁶⁴, examine les œuvres intégrant l'exposition « Art at the Armory: Occupied Territory ». Cette manifestation convoquait quatorze artistes, trois groupes collaboratifs et deux collectifs pour présenter des installations, soit expressément créées pour l'occasion soit déjà existantes.

Prenant comme sujet de réflexion cette exposition, Smith décrit les caractéristiques de la pratique de l'installation à ce moment-là, qui se manifestait, à son avis, dans une série de conventions qu'elle présente avec ironie. Une première, définie comme « Délires de haute technologie », faisant allusion à l'usage récurrent

⁶⁴ Roberta SMITH, « In Installation Art, A Bit of the Spoiled Brat », *New York Times*, 10 janvier 1993, sec. 2, p., 31. <http://www.nytimes.com/1993/01/03/arts/art-view-in-installation-art-a-bit-of-the-spoiled-brat.html#>. Consulté le 12 mai 2017.

d'équipements sophistiqués, souvent pour la projection vidéo, dans des salles obscures ; deuxièmement, elle attaque le « choc du réel » comme stratégie de présentation crue d'une réalité sociale ou politique ou quand l'imitation de la vie devient spectacle ; ensuite elle fait référence au « choc de l'ancien », une certaine tendance à utiliser des matériaux érodés et des objets ayant l'arôme de la décomposition naturelle ou la trace d'usage humain ; ensuite, avec l'expression « directe à la jugulaire », elle décrit le sensationnalisme pour traiter des thèmes déchirants ; enfin, elle utilise la formule du « quand plus est juste plus » comme l'accumulation de choses d'un même genre en grande quantité.

En ce qui concerne les dimensions physiques des installations, le format a gagné peu à peu en échelle vers la fin des années 1990 et le début des années 2000. Cela dû en partie à l'encouragement de la part des institutions, comme l'affirme le conservateur James Meyer dans son article « No More Scale, The Experience of Size in Contemporary Sculpture », publié dans *Artforum* en 2004. Dans ce texte, Meyer signale l'intérêt croissant pour les installations à grande échelle et son soutien institutionnel en raison de leur impact sur le public. Meyer fait référence à des initiatives telles que la « Unilever Series » et ses célèbres interventions dans le Hall des Turbines de la Tate Gallery. Il souligne que la monumentalité des installations, propre aux événements de ce type, débordait l'échelle humaine et sa capacité de perception, et que les œuvres, vis-à-vis de cette tendance, étaient en train d'atteindre des dimensions architecturales de plus en plus grandiloquentes.

Le type d'écriture de la critique, exprimant de façon directe ses jugements sur des opérations concrètes mises en pratique par les artistes, extrapole le discours de l'esthétique tendant à des idées plus abstraites. Les remarques de Meyer ainsi que le texte de Smith, malgré sa sévérité, caractéristique du discours critique, nous donnent des pistes clés pour comprendre les manières par lesquelles les artistes s'approprièrent l'installation en tant que langage plastique à cette période-là. D'autre part, il ne faut pas laisser de côté que le développement des pratiques spatiales après les années 1980 est marqué par un retour à des thématiques extra-artistiques ou des « réalités extra-muséales ». Oliveira, Oxley et Petry évoquent une déclaration de Rochelle Steiner à propos de ce fait. Dans la présentation du

catalogue de l'exposition « Wonderland » (2000), la conservatrice, écrivaine et productrice d'art public, écrit : « la critique de pratiques muséales, la politique mondiale, les questions d'identité et le rôle du spectateur tendent à être des conditions préalables plutôt que des enjeux de discussions⁶⁵ ». Ils commentent cette affirmation en ajoutant que

[...] ces thèmes ne constituent plus les sujets des installations, mais une sorte de terrain d'entente entre l'artiste et le public, sur lequel se fonde l'œuvre. L'installation n'est pas contrainte d'aborder ces questions puisqu'artistes et spectateurs les considèrent comme déjà posées, acquises⁶⁶.

En effet, les préoccupations purement esthétiques, formelles et contextuelles du minimalisme ainsi que les pratiques affiliées à la critique institutionnelle semblent être déplacées, ou au moins subordonnées à d'autres discours et contenus au cours de la dernière décennie du siècle passé.

Quelques dérivations : des installations « *design-art* »

Dans le passage aux années 2000, la locution « *installation art* » devient même attirante pour d'autres disciplines de la création et leur production éditoriale. Ainsi on retrouve des livres comme *Installation Art* (2010) et *Installation Art Now* (2013)⁶⁷, tous les deux produits par Gingko Press, une maison spécialisée en graphisme, design, architecture et technologie⁶⁸. Ces deux volumes compilent une série d'installations conçues dans des laboratoires de recherche en nouvelles technologies et par des équipes de designers ou d'architectes⁶⁹. Chacune des réalisations, bien pourvues photographiquement, est accompagnée d'une notice décrivant de manière très synthétique le contexte pour lequel l'installation a été produite, avec quelques données sur sa production. Les configurations

⁶⁵ Rochelle STEINER, « Spaces for Wonder », dans *Wonderland*, cat. d'expo., Saint Louis Art Museum, États-Unis, 2000, p. 36.

⁶⁶ OLIVEIRA et al., *op. cit.*, p. 16.

⁶⁷ Shaoqiang WANG, *Installation art*, Berkeley, CA : Gingko Press, 2010 ; *Installation art now*, Berkeley, CA, États-Unis d'Amérique : Gingko Press, 2013.

⁶⁸ Dans un registre similaire il est sorti en 2016 *Contemporary installation art*, Aihong LI (dir.), Hong Kong, Chine : Artpower.

⁶⁹ Une autre publication d'un registre similaire, associée au domaine de l'architecture : Sarah BONNEMAISON et Ronit EISENBACH, *Installations by architects: experiments in building and design*, New York, États-Unis d'Amérique : Princeton Architectural Press, 2009, 192 p.

spatiales –parfois très proches des projets créant des ambiances conviviales propres du design d'intérieur– recueillies dans ces publications répondent à des plans très soignés et rigoureusement calculés, élaborés à partir de matériaux de haute qualité traités avec une facture impeccable et techniquement irréprochable ; le résultat, dans la plupart des cas, donne une impression de sophistication qui célèbre la culture de la technologie et du design dont l'obsessionnelle perfection formelle tombe souvent dans le purement décoratif.



Il est indéniable que les exemples évoqués dans ce type de publications sont esthétiquement condescendants et leur positionnement critique est plutôt faible. Cette dérivation de la pratique de l'installation exacerbe clairement les « Illusions de haute technologie » et le « Quand plus est juste plus » décrits par Roberta Smith.

Or, si nous admettons que le positionnement critique n'est pas une condition *sine qua non* de la création artistique, il serait indiscutable que ces manifestations produites par des praticiens du design et des nouvelles technologies reçoivent sans problème l'appellation d'« *installation art* ». Tel que celle-ci a été construite par le discours de la réception esthétique : il s'agit bien de configurations qui se déploient dans l'espace entourant le spectateur ; elles peuvent même fournir une expérience immersive et s'articuler, au moins physiquement dans un sens structurel, au lieu qui les accueille. Ainsi donc, elles constituent une dérivation du genre qu'on pourrait bien distinguer comme « *installation design-art* ». Pourtant, la sophistication formelle et technique que comporte ce type d'installations, n'est pas exclusive des conceptions des designers, peut également se rencontrer dans les productions de certains artistes plasticiens.

Un trait particulier de ces initiatives éditoriales est qu'elles sont conçues et produites par les créateurs mêmes. Ses brefs textes d'introduction et les descriptions de chacun de projets sont rédigés par eux-mêmes, de manière telle que toute interprétation externe à celle de praticiens y reste absente.

Il ne faut pas négliger que tout comme les pratiques spatiales et les approches se diversifient, les discours qui s'y réfèrent prolifèrent également. Les sujets qui ont été touchés dans le topique élargi de l'art de l'installation, tels que les rapports entre ceci et la vidéo ou les nouvelles technologies, sont aussi abordés séparément et selon des perspectives diverses. Le développement des réflexions autour de la mise en espace de la vidéo aboutit notamment à une théorisation plus spécialisée des relations avec le cinéma adapté au format de l'exposition d'art⁷⁰ ; les

⁷⁰ À ce sujet voir, par exemple, Stan DOUGLAS et Christopher EAMON, *Art of projection*, Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, cop 2009 ; Tamara Jane TRODD (dir.), *Screen/space: the projected image in contemporary art*, Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : [s.n.], 2011 ;

implications des nouvelles technologies dans la création d'œuvres spatiales sont traitées de son côté sous l'angle de l'interactivité⁷¹.

L'« art de l'installation » : un champ discursif

La tendance à atomiser tout un univers de pratiques spatiales diverses et disparates et d'en faire des typologies essayant de couvrir l'ensemble de ces manifestations semble être l'une des caractéristiques des discours *sur* l'art de l'installation⁷². La production textuelle référencée jusqu'ici correspond à des regards externes à la pratique de la création.

Dans la perspective de l'« art de l'installation » vue comme un ensemble discursif, Anne Ring Petersen⁷³ met en avant l'implication de la parole dans la construction de la notion d'installation : « [...] ma définition du terme installation comprend à la fois une pratique artistique et une structure sémantique verbale – un discours », déclare-t-elle⁷⁴. En conséquence, Petersen identifie et classe la production théorique autour du sujet selon trois approches principales. La première regroupe des auteurs en vertu de sa perspective phénoménologique – Michael Fried, Rosalind Krauss, Robert Morris, Jennifer Litch – ; un deuxième

David CURTIS, *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, Edición: 01, London : Tate Publishing, 2011 ; Raymond BELLOUR, *La querelle des dispositifs: cinéma, installations, expositions*, Paris, France, 2012 ; Erika BALSOM, *Exhibiting cinema in contemporary art*, Amsterdam, Pays-Bas : Amsterdam University Press, 2013.

⁷¹ Voir par exemple : Nick KAYE, *Multi-media: video - installation - performance*, New York, Etats-Unis d'Amérique : Routledge, cop 2007 ; Graham COULTER-SMITH, *Deconstructing Installations Art / Deconstruyendo las instalaciones*, Madrid : Brumaria A.C., 2009 ; Lukas Préface FEIREISS et Joachim SAUTER, *A touch of code: interactive installations and experiences*, Berlin, Allemagne : Gestalten, 2011 ; Louise BOISCLAIR, *L'installation interactive: un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*, Montréal, Canada : Presses de l'université du Québec, 2015 ; Samuel BIANCHINI et Erik BERHAGEN, *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*, Cambridge, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : [s.n.], 2016.

⁷² L'accent mis ici sur le « sur » est en concordance avec la remarque faite par Laurence Corbel, maître de conférences en esthétique et philosophie, qui souligne la dichotomie entre les discours *sur* l'art et les discours *de* l'art : « Que l'on se réfère à la critique, à l'histoire, à la théorie, ou encore à la philosophie de l'art, on constate que toutes les formes de réflexions sur l'art sont majoritairement restées l'affaire de ceux qui, pour être spécialistes d'une discipline ou d'un domaine de réflexion, n'en ont aucune pratique. Contre ces disciplines [...] les artistes ont fait valoir une pensée *de* l'art en prise avec une expérience, opposant au point de vue esthétique dominant un point de vue artistique. » Laurence CORBEL et Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Le discours de l'art: écrits d'artistes, 1960-1980*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 24.

⁷³ Professeure associée au Department of Arts and Cultural Studies de l'Université de Copenhague.

⁷⁴ Anne RING PETERSEN, *Installation Art: Between Image and Stage*, Copenhagen, Danemark : Museum Tusulanum Press : University of Copenhagen, 2015, p. 23.

groupe est marqué par un regard « contextualiste » –Brian O’Doherty, Michael Archer, Mark Rosenthal⁷⁵–; et la troisième approche est associée à l’interactivité et à la réception esthétique –Graham Coulter-Smith, Julianne Rebentisch ; cette dernière aussi incluse dans l’approche contextualiste–. Également, Rosenthal se trouve entre celle-ci et l’approche phénoménologique, de même que Reiss. La perspective de Bishop est présente dans les trois groupes, ce qui est plutôt juste étant donné qu’elle présente un regard critique, pour autant révisionniste, parmi cette production discursive.

Il est remarquable que le seul artiste considéré par Petersen dans son schéma –à part O’Doherty mieux connu comme auteur grâce à son célèbre essai sur le *Inside the White Cube*⁷⁶–, est Robert Morris ; ceci confirme que l’« *installation art discourse* » dont elle parle peut être interprétée comme le discours *sur* l’installation et non *de* l’installation étant donné le lieu d’énonciation de ceux qui le produisent.

D’autre part, les artistes souvent évoqués par leur démarche comme des références de l’art de l’installation n’identifient pas forcément leur pratique avec cette catégorie. Comme Bishop bien le signale :

Gillick, comme beaucoup d’autres artistes, est réticent à s’étiqueter artiste d’installation. Thomas Hirschhorn a, à plusieurs reprises, rejeté l’installation comme une description de son travail, préférant au lieu de cela la résonance commerciale et pragmatique du mot *display*⁷⁷.

Ilya Kabakov se présente comme l’une de rares exceptions, et la plus connue, d’un artiste qui désigne son travail comme « installation », le particularisant comme « installation totale » pour le différencier d’autres types d’aménagements spatiaux n’arrivant pas à occuper la totalité de l’espace d’exposition. Dans son texte « L’installation totale⁷⁸ », Kabakov discerne les installations « partielles » des

⁷⁵ Nous aborderons l’approche de Rosenthal dans le chapitre prochain.

⁷⁶ Brian O’DOHERTY, *White cube: l’espace de la galerie et son idéologie*, trad. par Patricia FALGUIERES Zurich, Suisse : JRP Ringier, 2008.

⁷⁷ Claire BISHOP, « But is it installation art? », *op. cit.*. En effet, à ce propos, Hirschhorn déclare : « Je n’utilise jamais et je hais le terme "installation". » Thomas HIRSCHHORN, *Une volonté de faire*, Paris, France : Macula, 2015, p. 59.

⁷⁸ Ilya KABAKOV, « L’Installation totale », conférence donnée par l’artiste à l’École de beaux-arts de Francfort, publiée en français, trad. par Galina Kabakova, dans *Et tous ils changent le monde*, catalogue

« totales ». Selon lui, une première modalité des partielles correspond aux « petites installations » où sont rassemblés quelques objets, tels que *Les Rayonnages* de Haim Steinbach. Il signale ensuite, comme une deuxième modalité des installations partielles celles qui sont adossées au mur, qui couvrent tout le mur ou une partie du sol, comme, par exemple, certaines œuvres de Mario Merz. Kabakov poursuit sa typologie avec les installations qui remplissent presque entièrement la salle qui leur est allouée, disposition présente dans certaines versions d'exposition de la série *Plaster Surrogates* d'Allan McCollum⁷⁹. Il faut noter que le terme d'installation est ici approprié pour le type d'arrangements spatiaux évoqués par Kabakov : aucune des modalités d'installations partielles ne correspond à la création d'un environnement, une ambiance ou une atmosphère dans un sens strict ; ces rapprochements à l'espace ne cherchent pas à induire une expérience immersive proprement dite. Selon Kabakov, dans ces trois cas l'espace qui accueille les pièces n'est pas remarquablement altéré par leur présence ou sa disposition ; ces « installations partielles » ne défient pas trop les conditions expographiques des salles qui les contiennent. Pour Kabakov les « installations partielles » ne transforment pas notablement l'apparence habituelle du lieu d'exposition ni proposent une ambiance dans lequel le spectateur soit « transporté » dans un espace « autre », but manifeste de l'installation « totale » où la salle d'exposition est entièrement réaménagée⁸⁰.

Même si la désignation d'« installation totale » proposée par Kabakov correspond à un genre particulier d'œuvre spatiale, la distinction des installations dites « partielles » qui réside dans sa formulation fait référence à la manière dans laquelle l'œuvre occupe l'espace d'exposition et, dans ce sens, sa signification renvoie encore une fois à un critère formaliste lié à l'accrochage⁸¹. En fait, en ce qui concerne l'idée d'installation artistique, comme préambule de son exposition sur le concept d'« installation totale », l'artiste russe déclare : « Fondamentalement,

de l'exposition, 2e Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, RMN, 1993, p. 268-273 ; et également dans *Ilya Kabakov, Installations 1983-1995*, Paris, France : Centre Georges Pompidou, 1995, p. 26-28.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹ Nous reviendrons néanmoins sur cette notion d'« installation totale » dans sa qualité d'environnement immersif dans le chapitre suivant.

j'ignore ce qu'est une installation, bien que je la pratique déjà depuis longtemps avec beaucoup d'enthousiasme et de passion [...]»⁸² ».

La pratique de Kabakov est prise par Bishop comme exemple de la distinction entre un arrangement de tableaux conçu par lui selon des critères bien précis et une quelconque disposition dans une salle pour une exposition « conventionnelle » de peinture où l'arrangement de pièces dans l'espace ne fait pas partie du fondement de l'œuvre. Cette distinction reste l'essentiel de la formulation de la catégorie d'*installation art*. Néanmoins, le terme *installation* n'arrive pas ici non plus à se différencier du sens d'*accrochage* ou même d'*exposition* –de là l'ambiguïté dans son utilisation généralisée–, ce qui disperse d'ailleurs les supposés fondements de ladite « installation artistique » ou « art de l'installation ». Au fond, ce vocable ne réussit pas à définir très clairement les lignes directrices d'une démarche spatiale et, moins encore, la particularité des intentions des artistes.

Les arguments que nous venons d'exposer montrent l'insuffisance de la notion d'installation pour décrire tout un spectre varié de manifestations spatiales. Cette prétention d'englober une gamme si large de pratiques semble être l'une des raisons de l'épuisement de son usage pendant les derniers quinze ans. Au sens strict, le vocable suggère l'action d'installer quelque chose ou le résultat de cette action. Dans ce sens premier, « installation » renvoie à *quelque chose qui est expressément disposé d'une certaine façon*. En reliant cette définition à la situation d'exposition, toute œuvre ou pièce dans une telle circonstance serait disposée d'une manière plus ou moins calculée pour son appréciation et pour autant « installée ».

La production discursive autour de l'art de l'installation tend à englober tant des ambiances scénographiques construites dans les salles d'expositions que des interventions conçues pour un lieu spécifique (soit musée, la galerie d'art ou bien un endroit naturel ou un site urbain). Cependant, chacune de ces démarches la définit seulement partiellement, ni l'une ni l'autre ne correspondent au sens plein

⁸² KABAКOV, *op. cit.*, p. 26. Le Britannique Mike Nelson pour sa part, un autre artiste dont le travail est souvent étiqueté comme étant de l'art de l'installation, déclare également : « En fait, je ne sais pas très bien ce qu'est l'installation, il me semble tout simplement que c'est un terme qui circule. » Entretien avec Louisa Buck, *The Art Newspaper*, n° 225, juin 2011.

avec la notion d'installation. En fait, les études sur l'art de l'installation tendent à discerner ces deux lignes pratiques, au point de les traiter souvent séparément. Des sens dans lesquels le terme installation est utilisé et le genre étudié, on déduit que *certaines* installations sont essentiellement spécifiques au lieu et que *d'autres* correspondent à la création d'ambiances. Essayer de définir l'installation par l'une de ces opérations créatives tend, par logique, à exclure l'autre.

À ce propos, Anne Rorimer remarque que les œuvres désignées sous le terme d'installation « peuvent éventuellement être décrites comme *site-specific* en fonction de leur interaction directe avec le lieu d'exposition », que celui-ci soit intérieur ou extérieur, naturel ou urbain, un espace fermé et encadré institutionnellement ou un lieu hors des limites de l'espace conventionnel d'exposition de l'art⁸³. L'expression « peuvent éventuellement » laisse sous-entendre que la caractéristique d'être spécifique au lieu n'est pas une condition *sine qua non* de l'installation. Pour sa part, le critique d'art David Deitcher énonce, au début des années 1990, une lecture symptomatique de la pratique de l'installation qui coïncide avec la remarque de Rorimer :

L'art de l'installation, soit-il spécifique au lieu ou non, a émergé comme un langage flexible ; si flexible, en fait, qu'il peut fonctionner autant comme un moyen de déconstruire le musée que de le reconstruire⁸⁴.

Ici, l'énoncé « soit-il spécifique au lieu ou non » confirme que l'installation n'implique pas forcément une attache au lieu, ce qui confirme qu'il peut y avoir certaines installations essentielles à son lieu d'emplacement et d'autres non. En même temps, le critique avance deux possibilités dans le rapport entre l'œuvre et l'institution muséale : être solidaire avec celle-ci ou réagir contre elle.

Un autre trait de la formulation de la catégorie d'« installation artistique » (*installation art*) est qu'elle suppose une distinction d'autres formes d'installation « non artistiques », celles concernant la mise en scène d'exposition,

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ David DEITCHER, "Art on the installation plan", publié dans *Artforum*, vol. 30, n° 5, janvier 1992, p. 84. Article à propos de deux expositions composées entièrement d'installations et montrées presque au même temps : « *Dislocations* » (MoMA, New York, octobre 20, 1991 - janvier 7, 1992) et « *The Carnegie International 91* » (The Carnegie Museum of Art, Pittsburg, Pennsylvania, octobre 19, 1991 - février 1992).

principalement. Par conséquent, le souci vis-à-vis de l'attribution « art de l'installation » n'est autre que celui de discerner ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas, perspective propre du jugement sur l'art. L'intérêt des artistes, au profit de la création, ne se trouve pas là ; ceux qui s'intéressent à la spatialité d'un point de vue artistique, dans la plupart des cas, ne font pas référence au caractère « artistique » de leur démarche.

La révision de la littérature autour de l'« art de l'installation » met en lumière que cet ensemble de discours constitue souvent des regards externes aux pratiques et aux processus créatifs des artistes. Bien que ces auteurs reviennent sur un corpus de textes de base plus ou moins réitérés parmi lesquels certains appartiennent à des artistes, l'élaboration de l'« art de l'installation » en tant que champ théorique est surtout dominée par l'appréciation des œuvres. Il faut chercher entre les lignes pour essayer d'en déduire les motivations et processus créatifs qui conduisent et justifient l'aboutissement à telle ou telle opération spatiale. L'ensemble d'écrits évoqués et commentés jusqu'ici est construit depuis le point de vue de la réception (sauf notamment les textes de Kabakov, Buren et Judd), mettant en premier lieu la rencontre du spectateur avec une œuvre normalement finie et disposée par l'artiste avant cette rencontre. Il faudra donc faire appel à des perspectives plus proches des processus de création pour mettre en lumière les inquiétudes et les questionnements qui motivent la configuration de dispositifs spatiaux de la part de leurs concepteurs.

De cette révision de la notion d'installation, nous gardons néanmoins le concept d'*environnement* qui convoque à son tour une analyse sur les dynamiques d'*immersivité* et d'*activation* ; idées sur lesquelles nous reviendrons ensuite mais selon la perspective des logiques de la création au lieu de celle de la réception de l'œuvre. De même, un examen des approches artistiques sur les fondements de la *spécificité de l'œuvre au lieu* est pertinent pour l'élaboration de notre étude.

La création d'ambiances et la spécificité de l'œuvre au lieu

La catégorie d'installation comme pratique artistique, construite depuis la perspective de l'histoire de l'art, l'esthétique et la critique d'art, inclut en faisant partie deux lignes pratiques en principe différenciées : la création d'environnements et la spécificité de l'œuvre au lieu de son emplacement. Cela même si, paradoxalement, pour leur étude les auteurs s'occupant du sujet tendent à les discerner et à les traiter séparément. En effet, la logique dicte que se servir d'un espace d'exposition soit pour la construction d'une scénographie thématique ou pour la création d'une ambiance n'implique pas d'attacher le sens de l'arrangement spatial en question à celui du contexte qui l'abrite. D'autant plus, tel que nous l'avons remarqué plus haut, la création d'environnements et l'œuvre conçue strictement en fonction de son lieu d'emplacement semblent s'exclure mutuellement : la première des initiatives cherche faire abstraction du lieu qui l'accueille tandis que la deuxième le met en avant. Étant donné que les deux démarches confluent dans les réalisations personnelles qui motivent cette réflexion, il s'agit d'identifier des possibilités de lien entre elles ; cela fait partie du propos de ce deuxième chapitre. Cibler ce but depuis la perspective de la création, nous permette d'affiner certaines questions : étant donné que ma pratique artistique concernant l'espace implique la création d'ambiances et parfois l'invention d'entités aménagées temporairement dans un espace, constituent-elles des constructions fictionnelles ? D'autre part, leur lien essentiel avec le contexte où ces réalisations ont eu lieu, peut être décrit de façon juste avec la catégorie de travail *in situ* ou de *site specific* ?

Ce genre de questions concerne plus directement l'essence de notre problématique. Pour les aborder, nous allons esquisser une typologie d'opérations et de procédures autour de la création d'ambiances et de l'œuvre conçue en concordance avec un lieu spécifique. La première convoque le sujet de l'*immersivité* comme qualité essentielle. En conséquence, nous traiterons les modalités d'immersion intrinsèques à l'environnement artistique ainsi que les dynamiques impliquées dans celui-ci comme dispositif relationnel. En ce qui

concerne le travail *in situ* nous nous concentrerons sur l'introduction de tensions dans l'espace et le rapport critique avec le contexte.

La création d'ambiances et la spécificité de l'œuvre au lieu gardent chacune une genèse et tracent une tradition plus ou moins indépendante l'une de l'autre, voire s'excluant mutuellement sur leurs principes essentiels ; l'une motivée par la configuration de scénographies qui normalement s'isolent du contexte et l'autre, en revanche, ancrée essentiellement à son lieu d'emplacement. Nous abordons ces deux démarches artistiques en privilégiant les postulats des créateurs –même en les soumettant à l'examen– sur celui des critiques, des historiens de l'art et des esthètes. En raison de cela, chaque sujet de réflexion est présenté ici en tant qu'opération créative. En conséquence, les succinctes descriptions ponctuelles de quelques d'œuvres, sera subordonnée aux déclarations des artistes et à l'analyse de notions qu'ils proposent en lien avec leur démarche.

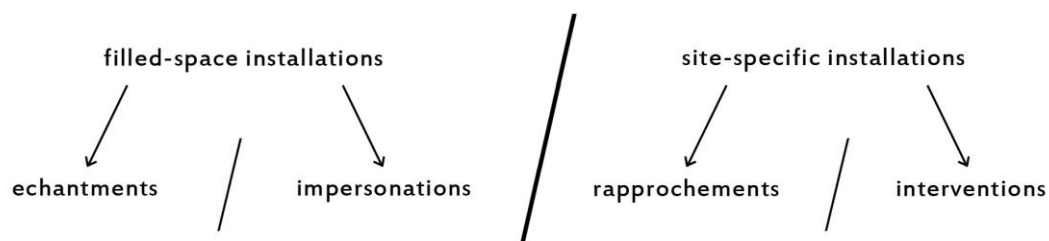
Il faut reconnaître néanmoins, que les intentions qui motivent les réalisations des artistes ne sont pas complètement absentes des discours sur l'art de l'installation. Parmi la littérature dédiée au sujet, on trouve des auteurs qui analysent les fondements des opérations artistiques dans ce champ élargi de l'installation, non du point de vue du spectateur et l'instance de la réception esthétique de l'œuvre, mais du rapport entre l'œuvre et son contexte d'emplacement ainsi que du propos de l'artiste. Sous cette perspective, l'historien d'art et commissaire américain Mark Rosenthal présente, dans son ouvrage *Understanding Installation art : from Duchamp to Holzer*⁸⁵, un schéma typologique de l'installation que nous prenons comme axe structurel convenable à notre propos.

Rosenthal cherche à expliquer les modes dans lesquels l'installation opère et à dévoiler les logiques de sa conception. Son étude confirme les deux grands versants pratiques intégrés au dénommé « art de l'installation ». Le modèle d'analyse de Rosenthal est composé de quatre sous-catégories classées dans deux catégories principales : les « *filled-space installations* » et « *site-*

⁸⁵ Mark ROSENTHAL, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*, Munich, Allemagne : éd. Prestel, 2003.

specific installations ». Le premier de ces deux champs sémantiques s'applique à toute configuration spatiale dont le rapport avec l'espace qui l'accueille n'est pas intrinsèque à l'œuvre pouvant, en conséquence, être remplacée sans trop altérer son sens essentiel. Le deuxième champ, celui des *site-specific installations*, s'applique à des projets d'*intervention* –répondant à un rapport de conflit face au contexte– et de *rapprochement* –solidaires avec le contexte– d'un espace ou d'un lieu spécifique. Dans ce cas, l'œuvre est conçue et fonctionne exclusivement (ou *quasi* exclusivement) pour le lieu en question.

Les nommées *filled-space installations* présentent à leur tour deux variantes : les espaces dits « *enchantement* », où l'artiste construit un environnement extraordinaire hors du commun, ne gardant aucun ou peu de lien avec la réalité quotidienne ; et ceux dits « *impersonations* », où l'artiste reconstitue spatialement une situation de la vie réelle dans l'espace d'exposition.



Ce schéma est basé sur un jeu d'oppositions où les deux catégories principales s'excluent mutuellement et, à leur tour, chacune de deux sous-catégories, écarte l'autre faisant partie de la même catégorie. Ainsi, les espaces dites d'« *enchantement* », en vertu de ses caractéristiques essentielles, se différencient des « *impersonations* » et, analogiquement, les « *interventions* », selon les intentions qui les motivent, s'opposent aux « *rapprochements* ».

Cette logique d'oppositions reflète les confrontations qui, depuis les années 1960, ont caractérisé les deux lignes pratiques principales identifiées par Rosenthal dans son schéma. D'un côté, pour des artistes tels qu'Allan Kaprow l'*impureté de l'œuvre* –sur laquelle, comme nous le verrons ensuite, son idée d'environnement est fondée– était une qualité recherchée, tandis que pour d'autres identifiés avec le minimalisme –notamment Morris et Judd–, la *pureté* et la

simplicité des formes ainsi qu'une ambiance dégagée et convenable à leur perception était parmi leurs prémisses.

Ce contrepoint de positions marque d'emblée une opposition embryonnaire d'intérêts esthétiques qui demeureront dans le développement parallèle des deux démarches artistiques. D'une part, la pratique de l'environnement se diversifiera et l'usage du terme sera très pressent dans les années 1960 et 1970 appliqué aux œuvres spatiales. De l'autre, la réflexion sur la situation spatiale de l'œuvre garde un rapport direct avec sa situation contextuelle, réflexion développée par Daniel Buren et Richard Serra qui postuleront, chacun de leur côté, les notions d'*in situ* et de *site specific* respectivement. Comme nous le verrons, ces notions motiveront de multiples analyses et débats et stimuleront toute une diversité de pratiques liées au lieu où elles s'insèrent.

Cependant, en dépit de leurs développements parallèles et de leurs divergences, tant la première démarche comme la seconde étaient détracteurs de l'autonomie de l'œuvre d'art, bien que le mettant en pratique par des procédures différentes chacune. D'un côté, les environnements –selon la perspective de Kaprow–, par les dynamiques en temps réel qu'ils mobilisent, proposent un rapprochement entre art et vie. De l'autre, l'œuvre directement rapportée au lieu de son emplacement est indiscutablement dépendante de lui et, pour autant, intrinsèquement liée à la réalité qui l'entoure. À cet égard, les deux procédures artistiques cassent ladite « théâtralité » autrefois condamnée par Michael Fried. Cependant, la conception que Kaprow a de l'environnement, constitue seulement l'une de ses facettes. Le versant de celui-ci qui n'est pas lié à des événements en temps réel, plus proches de scénographies à caractère fictif, renforce un sens de la théâtralité. En ce qui concerne notre approche, nous proposons de laisser de côté la discussion autour de la théâtralité rapportée à la place et au rôle du spectateur liée à l'instance de réception de l'œuvre. Le sens du théâtral que nous gardons désormais pour notre analyse est celui d'*artificialité*, de *simulation* et de *simulacre* liés aux logiques de la mise en scène. Ces idées seront présentes à différents moments de l'analyse qui suit à propos des environnements à caractère fictionnel.

En revenant sur le schéma de Rosenthal, il remarque qu'il peut y avoir, vis-à-vis de certaines pratiques des artistes, des points de convergence entre les quatre champs qu'il établit⁸⁶, mais il ne développe pas cette possibilité dans le cadre son étude. En effet, la conception d'environnements n'exclut pas *per se* la possibilité de prendre en considération les conditions spécifiques du contexte d'emplacement. En tenant en compte de cela, nous formulerons ensuite un enchaînement de notions et des procédés qui nous permettrons de relier l'une avec l'autre.

L'analyse détaillée des quatre champs suggérés par Rosenthal nous permettra d'identifier une série d'opérations plus spécifiques liées au travail dans l'espace ainsi que des rapports entre elles.

La création d'ambiances : expérience immersive et construction de situations

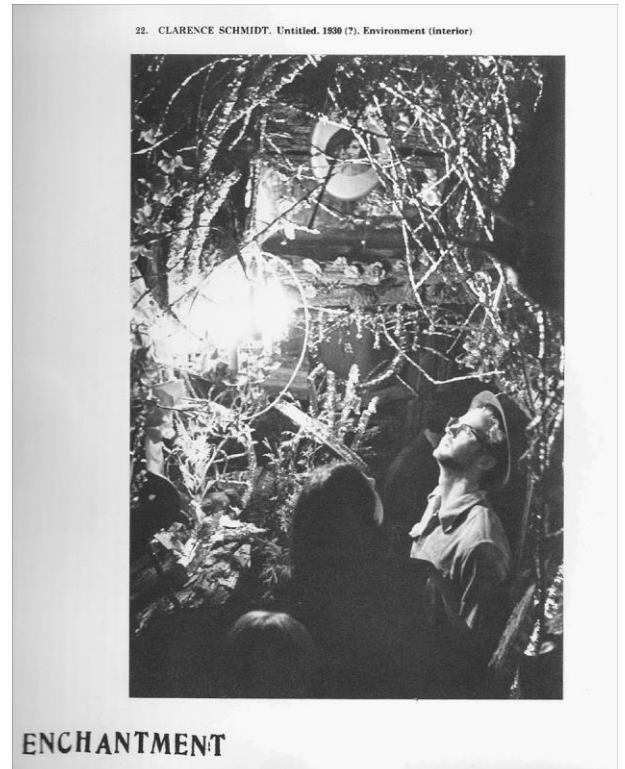
La particularisation de l'environnement parmi la typologie étendue de pratiques associées à l'art de l'installation reste convenable à notre objet d'étude. Il nous faut donc, dans une première phase de notre analyse, de revenir sur la notion d'environnement au-delà de sa spécificité historique ancrée dans les années 1960 et 70. Même Ilya Kabakov –l'un des artistes qui adoptent le vocable en le précisant comme « installation totale » pour se référer à son propre travail– n'échappe pas à exprimer ses préoccupations en termes d'environnement :

Je m'intéresse surtout à l'environnement –ce qui entoure et enveloppe tout, y compris le spectateur, ce par rapport à quoi l'homme et les objets sont complémentaires. Il y a des situations, des circonstances qui font que l'environnement, l'ambiance, annihilent et détruisent à la fois l'homme et ce qui se passe entre les hommes. C'est une atmosphère générale, à laquelle on ne peut pas donner de nom, mais que chacun ressent très fort⁸⁷.

⁸⁶ ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷ Ilya KABAKOV, « Le musée : temple ou décharge ? », entretien avec Nadine Pouillon tenue à Paris le 15 novembre 1995, trad. Galina Kabakova, dans *Ibid.*, p. 20.

La création d’ambiances dans le domaine de l’art du XXe siècle naît de la volonté d’occuper la totalité de l’espace d’exposition avec l’œuvre et que celle-ci abrite au spectateur, de *l’immerger* en elle⁸⁸. Allan Kaprow met en avant ce type d’approche spatiale présente dans la pratique de plusieurs artistes dans les années 1960⁸⁹. Dans son ouvrage *Assemblage, Environments & Happenings* de 1966, il expose ce phénomène. Avec peu de textes explicatifs, Kaprow classe de façon éclectique une sélection de manifestations expérimentales dans quelques catégories procédurales. L’une de ces catégories est, précisément, « *enchantment* » où il présente la démarche de l’artiste *outsider* Clarence Schmidt⁹⁰. Kaprow inclut dans sa publication quelques images d’environnements que Schmidt construisait depuis les années 1930 dans des endroits sauvages naturels à la périphérie de villes composés par des objets trouvés et des matériaux recyclés.



Page d’*Assemblage, Environments & Happenings* montrant l’intérieur de l’un des environnements de Clarence Schmidt.

Kaprow manifestait déjà un intérêt particulier pour le format « environnant » de l’œuvre exprimé dans leurs écrits depuis la fin des années 1950. Dans son texte « Notes sur la création d’un art total » de 1958, publié dans la brochure produite

⁸⁸ Cela est aussi valable pour des formes environnementales d’art plus anciennes comme la peinture murale, les mosaïques ou les fresques présentes à l’Antiquité ou à la Renaissance, ainsi que les panoramas du XIX siècle.

⁸⁹ Il faut remarquer que dans la première moitié du XX siècle on trouve déjà l’initiative de configurer des atmosphères hors du commun comme, par exemple, celle créée collectivement par les artistes participants à l’« Exposition Internationale du surréalisme » présentée dans la galerie de Georges Wildenstein à Paris en 1938. Germano Celant, pour sa part, évoque des manifestations pionnières de l’art moderne comme, par exemple, la *Merzbau* (1933) de Kurt Schwitters ; cas qui sera réitéré par plusieurs d’autres auteurs. Germano CELANT, *Ambiente/arte dal futurismo alla body art*, Venezia, Italie : La biennale di Venezia, 1977, p. 53. Mark Rosenthal inclut la *Merzbau* de Schwitters dans la catégorie d’espaces d’« enchantement ».

⁹⁰ La référence au travail de Schmidt est aussi incluse par Adrien Henri dans son ouvrage *Environments and happenings*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d’Irlande du Nord : Thames and Hudson, 1974, p. 30.

pour son exposition à la galerie Hansa de New York⁹¹, il reprend l'idée de la *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) de Richard Wagner et son intégration de différentes disciplines de l'art dans son projet de mise en scène au XIX siècle. Dans ce texte, Kaprow déclare : « Dans l'exposition présente, nous ne venons pas pour *regarder* les choses. Nous entrons simplement, nous sommes entourés de façon passive ou active selon notre aptitude à nous engager [...]»⁹².

Ce passage définissait déjà l'intention fondamentale de l'environnement comme forme artistique : *entourer* le spectateur et que celui-ci puisse *entrer* physiquement *dans* l'œuvre. En même temps, il suggère l'idée d'un engagement potentiellement « actif » de la part du spectateur⁹³. Avec ce propos, il y a une prise de distance avec l'œuvre qui se dispose devant le spectateur ou celle qui demande de l'entourer pour son appréciation, cas conventionnel de la sculpture. Kaprow l'exprime ainsi :

Contrairement à la sculpture pourtant, qui a une place dégagée autour d'elle, ces Environnements tendaient à remplir, et souvent en fait ils ne le remplissent pas, tout l'espace contenant, oblitérant presque la définition régulière de pièces⁹⁴.

Ce principe de *remplir* l'espace contenant⁹⁵ est le même qui définit les « *filled-space installations* » identifiées par Rosenthal. Kaprow mentionne également l'initiative d'altérer la configuration ou l'aspect de la salle d'exposition, de changer son *ambiance* et d'y créer une autre *atmosphère*. Les idées consignées par Kaprow dans cet écrit sur la « forme de l'environnement⁹⁶ » répliquent un article publié deux mois auparavant par Robert Morris dans la revue *Artforum* intitulé « Anti

⁹¹ Allan KAPROW, « Notes on the Création of a Total Art », *Environment*, galerie Hansa, New York, novembre 1958 ; traduit par Jacques Donguy, « Notes sur la création d'un art total », *op. cit.*, p. 40-42.

⁹² *Ibid.*, p. 42.

⁹³ Nous reviendrons plus tard sur la problématique autour de la distinction entre spectateur « actif » et « passif » à propos de l'élaboration de la notion de *dispositif spatial*.

⁹⁴ Allan KAPROW, « La forme d'art de l'environnement » (1968), *Ibid.*, p. 123.

⁹⁵ Dans le livret édité à propos de l'exposition *Words* réalisée à la galerie Smolin (New York) en 1962, Allan Kaprow avait déjà énoncé cette idée : « Le terme 'environnement' se réfère à une forme d'art qui remplit entièrement une salle (ou un espace extérieur) entourant le visiteur et qui est composé de n'importe quel matériel y compris de la lumière, le son et la couleur ».

⁹⁶ Allan KAPROW, « The Shape of Art Environment », publié à l'origine dans *Artforum* vol. 6, n° 10, été 1968, p. 32-33 ; traduit par Jacques Donguy, « La forme d'art de l'environnement », dans *op. cit.*, p. 121-125.

Form⁹⁷ ». Morris y considéra les formes souples et « spontanées » données par les qualités et comportements des matériaux en soi et non contrôlées par la main de l'artiste comme « anti forme » en opposition aux formes rigides et géométriques typiques du minimalisme et que lui-même avait pratiquées auparavant. Kaprow réfute l'idée d'« antifforme » proposée par Morris en remarquant qu'une forme est toujours déterminée par l'espace architecturale, normalement régie par l'orthogonalité, qui la contient : « une œuvre d'art change selon la forme, l'échelle et le contenu de son "enveloppe"⁹⁸ ». Ainsi, la « forme » est une notion relative pour Kaprow :

Les œuvres de Morris, de Pollock, d'Oldenburg et d'autres fonctionnent en contraste, ou de temps en temps en conflit, avec les espaces qui les encadrent. Les lignes régulières et les coins mesurables dans de tels espaces nous disent combien lointaine, combien grande, combien douce, combien atmosphérique, et vraiment combien « amorphe » est une œuvre d'art à l'intérieur de ces lignes et de ces coins⁹⁹.

Selon l'argument de Kaprow, la notion d'« anti-forme » proposée par Morris peut seulement signifier « antigéométrie¹⁰⁰ ». L'argument de Kaprow met l'accent sur les rapports entre l'œuvre et son environnement architectural qui ont une incidence sur la définition de la forme et sa perception, sens contextuel qui coïncide d'une certaine manière avec les postulats exprimés par Morris dans ses « Notes on Sculpture » deux ans auparavant, clés d'ailleurs pour la compréhension de l'œuvre minimaliste. À part ces précisions aux énoncés de Morris à propos de l'anti-forme, Kaprow veut avancer l'idée que l'environnement qu'il promue « façonne » directement la forme de l'espace qui le contient. En acceptant que ce dernier affecte toute forme qu'on met en son intérieur ainsi que la perception de celle-ci, réciproquement, la forme de l'environnement cherche résolument altérer la forme et perception de l'espace qui le contient.

Les opérations créatives associées à l'environnement comme forme plastique tel qu'il est entendue depuis la fin des années 1950 –remplir l'espace, altérer sa forme et son apparence habituelles ainsi qu'entourer et immerger le spectateur

⁹⁷ Robert MORRIS, « Anti Form », dans *Artforum* vol. 6, n° 8, avril 1968, p. 33-35.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

dans une atmosphère particulière– suggèrent, du moins, trois possibilités : dans un premier niveau, la composition d'une *ambiance pour la pure stimulation sensorielle* ; deuxièmement, la configuration d'une *environnement thématique* et, comme troisième alternative, l'aménagement convenable d'un espace pour *construction d'une situation*. Les deux premières impliquent le spectateur dans une expérience immersive tandis que la troisième confronte le sujet –et même l'invitent à s'engager– avec un événement se déroulant en temps réel. Nous traiterons chacune de ces trois voies séparément, mais avant cela il faut préciser les différences subtiles de signification entre *environnement* et *ambiance*, deux termes clés pour cette étape de notre étude.

« Environnement » et « ambiance » : des conditions pour l'immersion spatiale

Depuis la fin des années 1950 et jusqu'au début des années 1980, l'usage de matériaux divers et d'objets trouvés tendant à remplir l'espace d'exposition correspondait à la typologie de l'« environnement ». Ce vocable a émergé pour désigner un type de configuration spatiale élaborée directement dans la salle d'exposition –soit d'une galerie ou d'un musée– et créé parfois pour le développement d'un *happening*, un événement réalisé en direct. Le terme semble avoir été introduit dans le milieu artistique par Allan Kaprow à travers la publication d'une série d'écrits diffusés dans les revues spécialisées, dans les catalogues et dans les communiqués de presse des expositions¹⁰¹. On retrouve néanmoins le terme « *environment* » utilisé dans un sens similaire par Richard Hamilton, Victor Pasmore et Lawrence Alloway pour se référer à une œuvre se déployant dans l'espace dans le texte présentant leur projet « an Exhibit » en 1954. Cela fait penser qu'à l'époque cette notion d'environnement circulait parmi les préoccupations des artistes¹⁰².

L'environnement et le *happening*, tous les deux théorisés par Kaprow, ont été aussi repris comme sujet par Adrian Henri dans son ouvrage de 1974

¹⁰¹ Nous reviendrons sur ces textes à propos de l'environnement « non-fictionnel » dans ce même chapitre.

¹⁰² On reviendra sur cette manifestation à propos de cas de « contre-dispositif » d'exposition dans la deuxième partie de cette thèse.

*Environments and Happenings*¹⁰³, l'une des premières études de ces deux formes d'expression artistique. Publié en Angleterre et presque simultanément –avec un décalage d'à peine une paire de semaines– à New York sous le titre *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, il est structuré en quatre parties. Tout d'abord, ce poète et peintre britannique introduit l'idée d'un « art total¹⁰⁴ » en l'esquissant depuis un regard élargi incluant tant des expressions folkloriques de diverses cultures que des références savantes et des manifestations associées à l'art moderne occidental. La deuxième partie est dédiée aux réalisations destinées à créer des ambiances, depuis certains environnements Pop, participatifs et d'immersion sensorielle des années 1960 jusqu'à des projets d'intervention *in situ* dans des milieux naturels, en passant par des vidéo-installations reliées au théâtre¹⁰⁵. La troisième et la quatrième parties constituent sa vision panoramique focalisée sur le *happening* et « l'artiste comme performeur » incluant des références tant des États-Unis que de l'Europe.

La pratique artistique de l'environnement présentait déjà deux versants dans les années 1960, l'un lié à la configuration d'ambiances interactives visant à offrir une expérience multisensorielle et l'autre à la représentation scénographique des lieux imaginaires rapportés à l'univers personnel de l'artiste.

L'ouvrage de Henri apparaît référencé dans la liste bibliographique d'un autre, *Ambiente/arte dal futurismo alla body art*, publié deux ans plus tard dans le cadre de la XXXVIIe Biennale de Venise en 1976. Dans cette édition de la biennale, qui a eu pour thème l'environnement, Germano Celant organise le pavillon central du Giardini di Castello. Dans une approche plus approfondie et restreinte au domaine artistique moderne et contemporain, le curateur propose une révision historique de manifestations spatiales les englobant sous le vocable d'*Ambiente-arte*. Dans le

¹⁰³ Adrian HENRI, *Environments and happenings*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Thames and Hudson, 1974.

¹⁰⁴ Reprise d'une notion esthétique issue du romantisme allemand (*Gesamtkunstwerk*) visant à intégrer toutes les disciplines artistiques, comme reflet de l'unité de la vie. Cette idée avait déjà inspiré les écrits de Kaprow : « Notes on the Creation of a Total Art » dans le catalogue *Environment*, Galerie Hansa, New York, novembre, 1958.

¹⁰⁵ En 1968 l'historien de l'art, critique et commissaire d'exposition Jack Wesley Burnham Jr., dans son article « Systems esthetics », à part du mot *environment*, utilise le terme *mixed media presentations* pour se référer aux œuvres qui, à l'époque, incluaient des dispositifs électroniques. Revue *Arforum*, volume VII, n°1, New York, septembre 1968, p. 31.

texte du catalogue, il énonce le critère guidant son enquête sur les projets artistiques impliquant la spatialité ainsi :

L'initiative d'établir une série de relations physiques et perceptuelles entre l'œuvre et son contexte remonte, dans le siècle en cours, au moment où l'artiste, une fois sur un espace donné, décide non de s'en servir comme simple « récipient » qui accueille passivement et indifféremment une certaine structure, mais comme une partie intrinsèque de son œuvre¹⁰⁶.

Sous cette condition comme critère de sélection, il choisit et classe une série de manifestations artistiques, par mouvements et tendances avant-gardistes depuis le début du XXe siècle. Celant avait publié déjà un article sur le sujet sous le titre « Artspaces » dans l'édition de septembre-octobre 1975 de la revue *Studio International* évoqué plus haut. De même, il avait participé à la présentation de l'exposition « Lo spazio dell'immagine » (l'espace de l'image), réalisé à Foligno, Italie, en 1967. Cette manifestation était composée par des œuvres comportant le caractère d'« ambiances plastique-spatiales », selon le texte de présentation du catalogue¹⁰⁷. Les œuvres figurant dans le catalogue sont décrites avec des termes telles que « *progetto* » (projet), « *processo spaziale* » (processus spatial) et « *ambiente* » (ambiance, environnement). La sélection d'œuvres pour la manifestation a inclut la reconstitution d'« Ambiente spaziale » de Lucio Fontana, œuvre crée en 1949¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Germano CELANT, *Ambiente/arte dal futurismo alla body art*, Venezia, Italie : La biennale di Venezia, 1977, p. 5.

¹⁰⁷ Umbro APOLLONIO, Giulio Carlo ARGAN, Palma BUCARELLI et al., *Lo spazio dell'immagine*, Venezia, Italie : Alfieri edizioni d'arte, 1967.

¹⁰⁸ Le concept suggéré par l'artiste argentin, étendu à l'exposition en question, semble l'origine de l'expression « *ambiente* » appliqué à une œuvre spatiale dans le contexte hispanophone. Sous l'influence conceptuel de « Lo spazio dell'immagine », une exposition intitulée « Espacios Ambientales » fut réalisée au Museo de Arte de Bogotá en Colombie en 1968 composée d'environnements participatifs. Signifiant aussi ambiance, atmosphère et entourage, ce terme est la traduction plus proche en espagnol du vocable anglais d'*environment*, équivalent directe en français d'*environnement* mais inexistant en espagnol.



Lucio Fontana, *Ambiente spaziale* (1949), Reconstitution réalisée pour la XXXVIIe Biennale de Venise, 1976.

Parmi les repères historiques qui constituent le corpus de l'exposition « *Ambiente/Arte* », on trouve les environnements futuristes de Giacomo Bala et les propositions d'architecture intérieure d'Ivo Pannagi. Associés au suprématisme et au constructivisme, le *Café Pittoresque* de Georgy Yakulov, les *Contre-reliefs d'angle* de Vladimir Tatlin et les assemblages composés de matériaux superposés adhésés directement sur le mur et qui s'étendent dans l'espace constituant les *Prounen Raum* d'El Lissitzky. Comme néoplasticisme et rationalisme, le design intérieur pour le Salon de Madame B. de Piet Mondrian à Dresde et le Café Aubette de Theo Van Doesburg, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp à Strasbourg. Sous le titre de « métaphysique, dada et surréalisme », le projet privé et jamais achevé de Kurt Schwitters, la *Merzbau*, et les mises en scène des expositions surréalistes, notamment celles de 1938 et 1942. « Action painting et informel » inclut les l'œuvre *Ambiente spaziale* de Lucio Fontana. Comme néo-dada et pop, les environnements participatifs d'Allan Kaprow, de Jim Dine et de Claes Oldenburg à côté de ceux des nouveaux réalistes, comme *Hon de Niki* de Saint Phalle et Tinguely, la manifestation de *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* d'Yves Klein à la galerie Iris Clert, ainsi que le *Plein* d'Arman. Dans la section de l'exposition « minimal art, land art, arte povera et body art » sont regroupés les interventions avec de la lumière de Jim Turrell, les tubes de néon de Dan Flavin et les accumulations de terre à l'intérieur des salles d'exposition de Walter de Maria. La plupart de ces références se trouvent reconstituées dans l'exposition. Celle-ci a également intégré des sections individuelles, également intégrées au catalogue, pour des interventions spatiales expressément réalisées pour l'occasion par : Blinky Palermo, Daniel Buren, Dan Graham, Josep Beuys, Sol LeWitt, Mario Merz, Bruce Nauman, Jannis Kounellis, Vito Acconci, Robert Irwin et Michael Asher.

El Lissitzky, *Prounen Raum* (1923) / Piet Mondrian, *Salon de Madame B.* (1925) / Theo Van Doesburg, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp, *Café Aubette* (1927) / Kurt Schwitters, la *Merzbau* (1937).



«Exposition Surréaliste», (1938) / Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (1958) / Claes Oldenburg, *The Store* (1961) / Dan Flavin, *Greens crossing greens* (1966).

Comme on peut le constater, la notion d'ambiance (*ambiente*) permet à Celant définir une généalogie étendue de pratiques qui déborde largement celle considérée par Henri associée à la catégorie d'environnement qui –restreinte surtout aux manifestations des années 1960– apparaît de façon réitérée dans les approches historiques des auteurs de l'« art de l'installation ». Dans la révision de Chelant, les manifestations de l'environnement des années 1960 correspondent seulement à l'un de ses chapitres.

Dans un sens plus large au-delà de la catégorie artistique, le vocable « environnement » est utilisé pour se référer à un ensemble d'éléments ou de phénomènes physiques qui entourent un individu ou un organisme vivant. De même, le terme est applicable aux conditions matérielles et humaines qui environnent une personne. La première de ces acceptions correspond à la notion d'environnement naturel, l'autre à celle d'environnement socioculturel.

L'étude de l'environnement naturel concerne l'écologie tandis que l'environnement socioculturel est le domaine de la psychologie sociale et environnementale. Ce champ d'étude, se trouvant entre les compétences de la

psychologie et celles de la sociologie, s'occupe de l'analyse des interrelations entre l'être humain et son milieu de vie¹⁰⁹. Le but de ces études est de :

[...] mettre en évidence le rapport subjectif qui existe entre les personnes et leurs espaces de vie, afin de mieux saisir en quoi le cadre de vie joue un rôle aussi bien dans les processus perceptifs ou identitaires que dans la mise en œuvre de comportements qui prennent sens à travers cette relation¹¹⁰.

Selon cette approche, l'environnement est un ensemble d'éléments et de structures qui conditionnent, gèrent, façonnent et déterminent les activités quotidiennes des individus et leurs conduites à l'intérieur d'un système socioculturel donné. Ledit environnement est donc construit et constamment modifié collectivement par un ensemble sociétal ; il est constitué par des composants physiques (architecturaux, urbains, par exemple) et sociaux (relations interpersonnelles). La psychologie sociale et environnementale distingue différents niveaux d'environnements depuis les espaces privés (logement, bureau), en passant par les espaces partagés (semi-publics, quartier, parcs), macro-environnements (villes, espaces ruraux) jusqu'au l'environnement global (planète, ressources naturelles, climat)¹¹¹.

La prise en compte de l'environnement global dans ce schéma marque une évolution de la discipline vers une psychologie du développement durable¹¹². À part ce niveau supérieur, les autres niveaux d'environnements sont configurés culturellement. Cette perspective socio-culturelle proposée par les études de la sociologie environnementale s'avère pertinente pour l'analyse des dispositifs relationnels dans le domaine de l'art, aspect sur lequel nous reviendrons plus tard. En revanche, nous écartons le sens d'environnement associé à l'entourage naturel. Par extension, nous laissons également de côté l'acception d'« art environnemental » attribuée à des pratiques dérivées du *land art* américain des

¹⁰⁹ Karine WEISS et Patrick RATEAU, *Psychologie sociale environnementale*, Paris : éditions In Press, 2018, p. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

années 1960 et 1970 et celles rapportées à des préoccupations écologiques ou qui concernent la nature même comme médium¹¹³.

En ce qui concerne le concept d'« ambiance », la première acception associée au mot est celle d'atmosphère, tandis qu'« environnement » évoque d'abord l'idée d'entourage comme premier synonyme. L'ambiance fait référence à la *qualité* d'un milieu donné (matériel, intellectuel, moral), à un ensemble de *conditions*. L'environnement est défini comme un ensemble de choses qui se trouvent aux environs, autour de quelque chose ; ce concept s'avère donc plus neutre que celui d'ambiance.

Attribué à une création artistique, l'environnement, comme il a été défini à plusieurs reprises, désigne une configuration spatiale qui entoure le spectateur. La création d'ambiances suggère un spectre plus large que celui associé à la catégorie (surtout historique) d'environnement. Nous gardons néanmoins le terme d'environnement pour nous référer au dispositif qui sert à matérialiser l'ambiance que l'on veut créer ou représenter spatialement. Ainsi, nous entendons par environnement une configuration scénographique recréant un lieu (réel ou imaginaire) mais aussi l'aménagement d'un espace avec le but de générer une ambiance particulière ou de disposer certaines conditions spatiales convenables à la construction d'une situation ou au développement d'une activité. Selon notre perspective, l'ambiance est rapportée aux dynamiques qu'une structure physique, décrite comme environnement, peut activer potentiellement. Ainsi, la proposition d'une ambiance peut répondre à une intention de stimulation sensorielle, à l'invitation à s'impliquer spatialement dans une construction fictionnelle ou à participer à une situation en temps réel.

La notion d'ambiance est d'ailleurs susceptible d'être appliquée à l'ensemble d'une exposition composée d'éléments en principe indépendants mais pouvant faire du sens intégrés dans une atmosphère globale ; à la différence de la désignation d'environnement, souvent attribuée à une seule œuvre spatiale. Ce

¹¹³ À ce sujet voir : Jeffrey KASTNER et Brian WALLIS, *Land art et art environnemental*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, France : Phaidon, 2004.

sens d'ambiance associé à la conception d'une exposition est exprimé par le philosophe et esthète Igor Galligo qui, dans son texte « Muséographie et attention. Vers un art de l'ambiance¹¹⁴ », identifie un tournage dans les expositions d'art contemporain selon lequel :

Il s'agirait alors d'un art de l'ambiance de l'exposition artistique, consistant dans la détermination d'une « perception ambiante » singulière d'un ensemble esthétique. Nous désignons par « perception ambiante » un mode perceptif résultant d'un processus cognitif d'hyper-dissémination attentionnelle et sémiotique, dont l'activité de synthèse herméneutique aboutit à une inattention exclusive à un objet esthétique, mais à une sensation floue et indéfinie d'un ensemble esthétique plus vaste composé de plusieurs objets esthétiques¹¹⁵.

Galligo souligne un changement d'attitude du public assistant à des expositions qui semble montrer moins de disposition pour concentrer son attention et son expérience esthétique sur un objet d'art exposé¹¹⁶ ; face à cela le visiteur « peut cependant les retrouver à une échelle temporelle plus grande, qui est celle de l'expérience de l'exposition¹¹⁷ », affirme-t-il. Ainsi, l'enjeu du muséographe, du commissaire d'exposition ou directement de l'artiste est redéfini comme créateurs d'ambiances des expositions artistiques. Selon Galligo, l'idée d'une forme d'« attention composée », c'est-à-dire d'une attention qui aurait la faculté de relier des attentions et des signes, éclatés par différents objets d'art, permettrait de constituer et de faire apprécier une ambiance esthétique, un ensemble sensible, un fond esthétique commun et indistinct de l'exposition¹¹⁸.

¹¹⁴ Igor GALLIGO, « Muséographie et attention. Vers un art de l'ambiance », dans Nicolas TIXIER et Nicolas REMY (sld.), *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*, Volos, Grèce : University of Thessaly, 2016, p. 455-460.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 458.

¹¹⁶ Galligo appuie cette remarque dans une théorie de la critique littéraire Nancy Katherine Hayles qui oppose la notion d'« *hyper attention* » à celle de « *deep attention* ». Elle caractérise cette dernière comme une captation de l'attention par un seul objet pendant une longue durée, telle que la lecture d'un livre, ou l'expérience d'un objet d'art. L'*hyper-attention*, au contraire est caractérisée par les oscillations rapides entre différentes tâches, entre des flux d'informations multiples, recherchant un niveau élevé de stimulation, et ayant une faible tolérance pour l'ennui. Selon Hayles, une mutation générationnelle a lieu, passant de l'attention profonde à l'hyperattention. Cette dissémination de l'attention est apparemment engendrée par la prolifération des dispositifs technologiques qui, à nos jours, saturent nos capacités psychiques réflexives. Katherine HAYLES, « Hyper and Deep Attention: the Generational Divide in Cognitive Modes », dans *Profession*, 2007, p. 187-199.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 460.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 459.

Pour illustrer ce propos, Galligo évoque l'exposition « Anywhere, anywhere out of the world » de l'artiste Philippe Parreno présentée au Palais de Tokyo à Paris en 2013. En effet, Parreno exprime que son intention avec la mise en scène de cette manifestation, à caractère rétrospectif, était celle de « créer de l'attention dans un espace¹¹⁹ » :

Avec l'aide du paysagiste Bas Smets, j'ai créé une lecture de l'espace, une architecture du déplacement. Alors que d'habitude l'architecture préexiste aux expositions, j'ai voulu que l'exposition construise l'architecture. [...] Ici c'est un corpus de travaux qui dessine une architecture¹²⁰.

Dans « Anywhere, anywhere out of the world », Parreno propose un « scénario¹²¹ » minutieusement calculé qui se déploie à travers les espaces du Palais de Tokyo et qui contribue à créer une ambiance singulière dans l'ensemble : des pianos synchronisés à l'aide d'un dispositif qui les met à jouer de façon autonome (la partition correspond au ballet *Petrouchka* d'Igor Stravinsky) et des lampes dans les escaliers entre les étages et les couloirs qui vacillent accompagnant sans interruption le parcours et servent de fil conducteur en reliant les pièces qui composent l'exposition. Le point culminant de ce parcours conflue au niveau inférieur du sous-sol où l'espace en pénombre est progressivement éclairé par des plusieurs compositions d'ampoules qui clignotent en concordance avec le reste du système d'éclairage altéré de tout le bâtiment et, en même temps, de façon rythmée avec le son des pianos. Ainsi, l'artiste envisage l'exposition comme un médium, un objet à part entière, une expérience dont il explore toutes les possibilités.

¹¹⁹ Philippe Parreno, entretien avec Anaël Pigeât « Philippe Parreno, un fantôme est un livre oublié qu'on réinvente », publié dans *Artpress*, n° 405, 2013, p. 31.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹²¹ Christophe Kihm souligne qu'à la fin des années 1990 un discours sur l'exposition a pris forme –dont Pierre Huyghe et Philippe Parreno figurent parmi les artistes associés– s'articulait majoritairement autour de trois termes : le scénario, le format et le récit. Christophe KИМ, « L'exposition entre attraction et maniérisme », *Artpress* n° 409, 2013, p. 59. Nous traiterons, dans la deuxième partie de cette thèse, l'exposition rétrospective qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou en parallèle à celle de Parreno au Palais de Tokyo.



Philippe Parreno, « Anywhere, anywhere out of the world », Palais de Tokyo, Paris, 2013.

En termes globaux, la création d'une ambiance vise à offrir une expérience plus ou moins calculée et prédéterminée dans un temps et un espace limités. Dans un premier registre, une atmosphère convenablement aménagée spatialement peut proposer une expérience purement sensorielle, décontextualisée et « abstraite », inédite dans la réalité quotidienne et à sa marge. Il peut également fournir la possibilité d'habiter momentanément un lieu inventé mais aussi d'éprouver une ambiance ou de participer à une situation semblables à celles de la vie réelle mises à l'écart dans un cadre artistique. Ainsi, ce type de configuration spatiale est marquée par l'intention d'*immersivité* comme l'un de ses traits essentiels manifeste dans les trois modalités qu'on vient d'esquisser : sensorielle, fictionnelle et l'immersion dans une situation « réelle ».

Nous revenons ici sur le paradigme de l'immersion mais depuis une perspective un peu distincte de celle de l'esthétique que nous avons mentionnée plus haut représentée dans les approches de Julianne Rebentisch et d'Alain Alberganti ; chacune liée, respectivement, aux débats philosophiques sur l'autonomie de l'œuvre d'art et à la phénoménologie transcendante. Pour notre part, nous privilégions une perspective liée au concret des processus perceptifs, physiologiques, cognitifs et psychologiques impliqués dans l'expérience spatiale¹²².

L'ouvrage *Les figures de l'immersion*¹²³ nous fournit des éléments dans cette optique. Résultat de la collaboration d'une dizaine de chercheurs associés à des domaines divers – parmi lesquels les nouvelles technologies, les arts plastiques, la

¹²² Cela nous rapproche plutôt d'une phénoménologie de la perception comme celle proposée par Merleau-Ponty – plus objective et descriptive s'opposant à l'introspection transcendante propre du versant de Husserl et de Heidegger – de même que d'une théorie de la réception propre de Wolfgang Iser et l'École de Constance, ou encore de la théorie de la fiction de Jean-Marie Schaeffer.

¹²³ Bernard GUELTON (sld), *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses Universités de Rennes, 2014.

sociologie, la neuroscience, la philosophie de l'art et l'esthétique-, l'ouvrage cherche à enrichir et à actualiser la réflexion sur le paradigme immersif ayant comme objets d'analyse les jeux vidéo, les jeux en réalités alternées, les pratiques artistiques, cartographiques et expositionnelles ainsi que les œuvres sonores. Bernard Guelton, directeur de la publication, propose cette définition d'immersion dans son texte introductif : « puissant sentiment d'absorption physique et/ou mental du sujet produit en situation réelle ou en situation d'appréhension d'une représentation elle-même réaliste ou illusoire¹²⁴ ». Il remarque que cette énonciation du concept ne recouvre pas forcément la pluralité de notions et d'approches théoriques autour du sujet ; cependant, celle-ci reste en principe convenable à notre réflexion autour des environnements artistiques. Pour le cas qui nous occupe, l'immersion correspondrait au degré d'implication du spectateur dans l'environnement en question. Cela suggère plusieurs niveaux d'engagement possibles : d'une attitude purement contemplative à diverses dynamiques de participation et d'interaction¹²⁵.

Une approche théorique de l'immersion suppose au moins deux perspectives : l'une associée au *dispositif motivant une situation d'immersion* –sa nature et sa logique de fonctionnement– et l'autre rapportée aux *dynamiques d'immersion de la part du sujet* participant. Pour chacune de ces perspectives les chercheurs en sciences informatiques Mel Slater et Sylvia Wilbur proposent respectivement de concept d'« immersion » et celui de « présence ». Le premier est rapporté à la « description objective de l'environnement physique des dispositifs d'immersion » tandis que le deuxième correspond à l'« environnement mental, à la motivation et à l'investissement psychologique des individus concernés¹²⁶ ». La reconnaissance de ces deux composantes du phénomène immersif nous permet d'aborder autant la configuration du dispositif que l'instance de sa réception.

¹²⁴ GUELTON, « Introduction », *Ibid.*, p. 15.

¹²⁵ Comme nous le verrons, Jean-Marie Schaeffer, identifie une progression composée par sept degrés d'engagement du sujet récepteur pour le cas des dispositifs fictionnels.

¹²⁶ Cité par Bernard Guelton, *Ibid.*, p. 15. Mel SLATER et Sylvia WILBUR, « A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments », publié dans *Presence-Cambridge Massachusetts*, vol. 6, n° 6, 1997, p. 603 - 616. Comme nous le verrons, les deux notions d'*immersion* et de *présence* sont équivalentes à ce que Jean-Marie Schaeffer dénomme « vecteurs d'immersion » et « postures d'immersion », sur lesquels nous reviendrons ensuite à propos de l'immersion fictionnelle.

Guelton, pour sa part, relève trois situations d'immersion : 1) l'immersion du sujet en situation réelle ; 2) l'immersion du sujet (lecteur ou spectateur) en situation fictionnelle ; 3) l'immersion du sujet en situation virtuelle¹²⁷. Ces trois situations d'immersion sont déterminées par le milieu ou médium qui véhicule l'expérience immersive. Nous occuperons ici de l'immersion en situation réelle et de l'immersion fictionnelle, en laissant de côté l'immersion virtuelle –liée souvent à la simulation d'environnements générés par des moyens informatiques¹²⁸– parce que cette dernière ne correspond pas à la nature des réalisations personnelles qui configurent notre corpus de base. De même, nous excluons la considération d'environnements immersifs créés à partir des projections vidéo.

En revanche, avant d'aborder l'immersion fictionnelle et l'immersion en situation réelle liées au dispositif environnemental, nous traiterons l'immersion sensorielle en la considérant plus élémentaire. En effet, l'immersion sensorielle est à la base de l'expérience fournie par un environnement artistique, celle-ci peut constituer le seul ou le motif central du dispositif spatial ou juste l'une de ses caractéristiques. À l'expérience sensorielle peuvent se superposer d'autres contenus ou dynamiques : une construction fictionnelle ou la proposition d'une activité à réaliser par le visiteur. L'une et l'autre ont le potentiel d'induire une immersion réelle en vertu du milieu physique où elles ont lieu et auquel le spectateur peut éventuellement réagir. Ainsi, la proposition d'un dispositif environnemental peut entraîner, et même combiner, les trois modalités d'immersion mentionnées : sensorielle, fictionnelle et réelle. Comme paramètre théorique pour l'analyse de la première, nous nous appuyerons sur la notion d'immersion dans la physiologie et les neurosciences ; pour l'immersion fictionnelle, sur les théories de la fiction, tandis que la notion d'immersion en situation réelle, empruntée en principe à des réflexions sur les dynamiques vidéo-ludiques en réalités alternées, concerne aussi certaines dynamiques socio-culturelles étudiées par la psychologie environnementale.

¹²⁷ GUELTON, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁸ Ce sens du virtuel correspond à l'une des trois significations du terme signalées par Guelton : « 1) potentiel et actualisable (au sens conceptuel et philosophique) ; 2) technologique et numérique (ordinateurs connectés ou non) ; 3) la compréhension du virtuel comme "illusion". » GUELTON, *Ibid.*, p. 12.

Cette dernière approche suggère un type d'engagement qui déborde l'expérience individuelle et subjective pour se rapprocher d'une expérience collective dont le récepteur devient public participant. De même, pour mieux appuyer chacune de ces catégories d'immersion on évoquera des déclarations de créateurs pertinentes pour la catégorie en question : l'un précurseur dans les années 1960 et 1970 et l'autre plus récente actualisant le sujet. À partir de ces paramètres, nous proposons de recadrer la thématique de l'immersion en incluant la logique du dispositif environnemental et non en se limitant à l'instance de la réception.

Expérience sensorielle et implication émotionnelle

La réflexion sur le phénomène immersif convoque d'abord l'analyse des logiques et des processus d'implication individuelle et subjective induits par la proposition d'une expérience sensorielle, mécanismes qui entraînent différentes qualités et intensités d'affectation émotionnelle. Nous ne proposons pas ici une théorie complexe autour des émotions rapportée à l'expérience spatiale, cet aspect sera abordé à partir des références ponctuelles des démarches de quelques artistes et leurs déclarations à propos du sujet.

Depuis une perspective privilégiant le rôle participatif du spectateur et son implication dans des environnements proposés dans un cadre artistique, Claire Bishop considère les dynamiques de réception des œuvres spatiales. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, Bishop, dans son ouvrage *Installation Art : A critical history* aborde la multiplicité d'approches artistiques aux configurations environnementales à travers quatre topiques : « la scène de rêve », « perception accrue », « immersion mimétique » pour arriver enfin à « l'activation du public ». Rappelons que l'ordre discursif de l'exposition de Bishop propose une progression qui va d'une attitude contemplative de la part du spectateur à son implication directe dans l'œuvre à travers des dynamiques de participation propres à l'art dit « relationnel ».

L'analyse de Bishop, centrée sur la réception de l'œuvre¹²⁹, met en lumière que les diverses approches liées à la création d'environnements depuis les années 1960 –et même avant– ont été motivées par la proposition d'espaces immersifs. Même si elle ne les rend pas explicites, on peut déduire de son étude les trois modalités d'immersion que nous soulignons : « la scène de rêve » correspond aux projections fictionnelles dans le lieu d'exposition, « l'activation du public » correspond à l'implication physique du spectateur dans une situation réelle et ce qu'elle dénomme « perception accrue » et « immersion mimétique » correspondent bien à un cadre d'immersion sensorielle. Bishop attribue la qualité de mimétique à des jeux perceptifs cherchant à confondre le spectateur en déstabilisant ses repères spatiaux habituels.

Parmi cette multiplicité d'acceptions de mimésis¹³⁰, Bishop prend la plus élémentaire pour la formulation de son idée d'« immersion mimétique », celle de tromperie liée au mimétisme : « induire en l'erreur le destinataire du mimème¹³¹ ». Le sens du mimétique pris par Bishop s'appuie sur le texte « Mimétisme et psychasthénie légendaire¹³² », de 1935, du critique littéraire Roger Caillois. Dans ce texte, Caillois propose une interprétation empirique et alternative du mimétisme animal, particulièrement des insectes, selon laquelle il ne s'agit pas d'une stratégie défensive mais de la manifestation d'un instinct d'abandon, une tendance à la dépersonnalisation, une confusion avec l'entourage liée à une perte de vitalité. Ainsi, la perspective du mimétique de Bishop est en réalité plus proche

¹²⁹ Dans l'étude de Bishop à propos de l'installation, l'aspect de la spécificité de l'œuvre au lieu reste aussi subordonné à la réception de l'œuvre. Elle inclut, par exemple, la démarche de la critique institutionnelle dans le premier chapitre sur « la scène du rêve » s'occupant du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers et l'intervention réalisée par Michael Asher au Pomona College en 1970 est traitée d'un point de vue phénoménologique dans le deuxième chapitre de son ouvrage.

¹³⁰ Ce concept classique de la philosophie trouve ses origines dans la tradition de la pensée grecque (Platon, Aristote) où, entendue comme imitation, elle est appliquée au rapport entre représentation et réalité. Selon Jean-Marie Schaeffer, philosophe et théoricien de la fiction, à part l'acception d'imitation, le terme a été historiquement associé aux idées de reproduire, représenter, ressembler et feindre, mais aussi par extension à celles de fiction, simulacre et image. Schaeffer relève l'utilisation du terme dans divers domaines et appliqué à des multiples phénomènes, des mécanismes de mimétisme parmi les animaux et les plantes jusqu'à la simulation de modèles cognitifs dans le domaine de l'intelligence artificielle, en passant par l'imitation de comportements par acte réflexe et comme procédure empirique d'apprentissage par observation ainsi que comme reproduction de conduites sociales. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, France : Éd. du Seuil, 1999, p. 42-62.

¹³¹ *Ibid.*, p. 45.

¹³² Roger CAILLOIS, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », revue *Minotaure*, n°7, 1935, p. 5-10.

du sens de *mimétisme* (se confondre avec) que celui d'un sens théoriquement plus strict de *mimesis* (ressembler à), signification qui configure la notion d'immersion mimétique dans les approches théoriques de la fiction¹³³. Bishop associe l'« immersion mimétique » à des stratégies artistiques formelles où le sujet tend à se confondre avec l'environnement, à se fondre mimétiquement ou à se perdre en celui-ci. Bishop évoque des ambiances qui exacerbent et exploitent les effets de miroir ou celles confrontant le spectateur à l'obscurité jusqu'à ce qu'il perde ses repères spatiaux ; ainsi, elle cite également les illusions générées à travers des ressources de lumière et la création d'ambiances immersives à l'aide de dispositifs sonores.

De même que la notion de *mimesis* est « pluri-sémantique », celle-ci associée à l'idée d'immersion comporte également plusieurs sens. L'immersion liée à des stratégies et mécanismes de *mimétisme* se traduit par des jeux d'illusion perceptive. C'est ainsi que Bishop comprend l'« immersion mimétique », comme un phénomène de l'ordre d'une interprétation déconcertante de stimuli sensoriels. Ce niveau d'introjection correspondant aux mécanismes d'immersion sensorielle se trouve à la base des ceux d'immersion fictionnelle qui demandent des processus cognitifs plus complexes de projection psychologique et d'identification.

Dans le cadre d'une situation d'immersion dans un environnement physique, l'immersion fictionnelle est nécessairement appuyée sur une immersion sensorielle. En effet, tel que Guelton le signale, les perceptions et consciences visuelles, auditives, kinesthésiques contribuent à produire ledit puissant sentiment d'absorption physique, mental et émotionnel¹³⁴. Le phénomène immersif dans un environnement physique implique le spectateur dans une captation directe de l'espace et de se mettre en relation avec celui-ci. L'analyse scientifique des mécanismes physiologiques de l'immersion dans un espace convoque donc le domaine des neurosciences.

¹³³ Nous reviendrons sur ce sens d'immersion mimétique à propos de l'immersion fictionnelle en relation à l'environnement.

¹³⁴ GUELTON, *op cit.*, p. 15.

L'impression sensible de l'espace comme fusion d'informations sensorielles

L'un des contributeurs de la publication présentée par Guelton, l'ingénieur et neurophysiologiste Alain Berthoz, introduit son texte « La notion d'immersion dans les relations du cerveau, du corps et de l'espace » en affirmant que pour les physiologistes ou spécialistes de neurosciences « il existe une première approche classique de l'*immersion* qui consiste à d'étudier la fusion des informations sensorielles¹³⁵ ». Selon lui, cette fusion convenable des informations sensorielles contribue à la perception unique du corps, condition fondamentale pour l'immersion sensorielle et pour établir des relations entre notre corps et l'espace extérieur. Berthoz explique que, en plus de la vue, les deux systèmes fondamentaux pour notre orientation dans l'espace sont le système inertiel vestibulaire (localisé dans l'oreille interne) et la proprioception (récepteur sensoriel interne situé au voisinage des os, des articulations et des muscles, qui est sensible aux stimulations produites par les mouvements du corps)¹³⁶. Dans son exposition Berthoz explique que la perception de l'espace est associée à la propriété de notre cerveau de discerner et de traiter de manière différenciée les qualités de données associées à la spatialité :

Nous avons des réseaux spécialisés qui traitent des espaces proches, d'autres structures et réseaux qui concernent des espaces péri-personnels, d'autres structures encore pour les espaces environnementaux, etc. [...] Nous avons des modules pour les espaces proches, moyens, lointains [...]¹³⁷.

Il signale également deux compétences dans le repérage spatial : l'une « égocentrique » et l'autre « allocentrique ». La première, centrée sur l'individu comme point de référence, lui permet de structurer son entourage à partir de sa position, ses mouvements et ses déplacements dans un espace donné. La deuxième compétence habilite l'individu à se repérer spatialement à travers une stratégie mentale de survol topographique basée sur une abstraction globale de l'espace.

¹³⁵ Alain BERTHOZ, « La notion d'immersion dans les relations du cerveau, du corps et de l'espace », dans *Ibid.*, p. 111.

¹³⁶ *Ibid.* Cette précision par rapport à la perception de l'espace serait particulièrement pertinente pour la réflexion de l'exposition du vide associée à la réalisation du projet *Galería Vacui*, aspect sur lequel nous reviendrons sur la troisième partie de cette thèse.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 116.

Selon Berthoz, l'immersion suppose que le sujet ait la capacité de passer d'un référentiel à l'autre¹³⁸. Ces processus sont de l'ordre cognitif puisqu'ils impliquent l'interprétation de données. Berthoz remarque également l'existence de ce qu'il appelle des *différences interindividuelles* selon lesquelles « chaque individu réagit de manières différentes : certains d'entre nous sont plus cartographiques, d'autres plus visuels¹³⁹ ». Ces facteurs exposés par Berthoz sont en jeu dans l'immersion sensorielle dans un environnement physique.

L'environnement acoustique est aussi déterminant pour notre repérage dans l'espace¹⁴⁰. Même si nous ne sommes pas très conscientes –dû à la prépondérance que nous octroyons à la vue–, les ondes sonores qui résonnent entre les murs à l'intérieur d'un espace architectural contribuent à la perception de ses dimensions. Une expérience qui démontre ce principe est la sensation d'étrangeté que l'on peut éprouver dans un espace acoustiquement isolé. Certains artistes l'ont explorée à travers la proposition d'ambiances où les conditions normales de réverbération ont été annulées ou considérablement réduites. Pensons, par exemple, à l'ambiance générée par la célèbre *Plight* de Joseph Beuys où l'artiste crée une atmosphère assourdie dans une salle dont les murs ont été complètement couverts de rouleaux de feutre ; un piano fermé et verrouillé interdit qu'on en use, renforce métaphoriquement le silence¹⁴¹. Dans une interview qu'il donna au moment de la présentation de l'œuvre, l'artiste précisa :

Ce côté positif –protéger les hommes du danger– est un autre pôle de signification de la pièce. C'est ainsi qu'apparaît l'idée de la salle de concert, sans résonance, c'est-à-dire totalement négative, conçue comme la démonstration de l'existence d'une frontière où tout s'articule autour d'un point critique¹⁴².

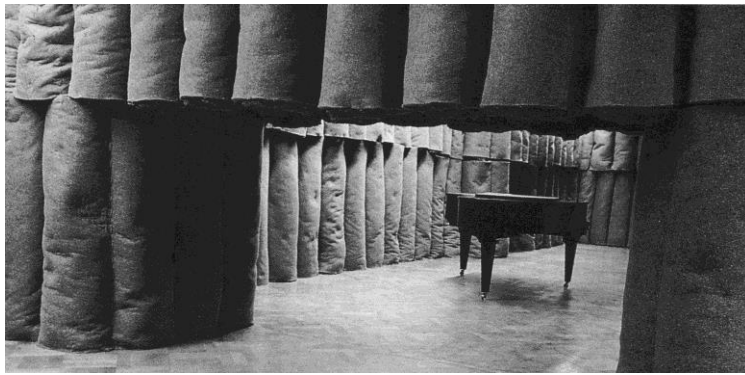
¹³⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ À ce sujet voir : Alexandre LEHMEN, *Rôle unimodal et multimodal des informations auditives dans les mécanismes d'orientation spatiale*, thèse doctorale, sous la direction d'Alain Berthoz, Paris, France : Université Paris 6, Sciences cognitives, 2007.

¹⁴¹ Cette pièce, créée initialement par Beuys en 1985 pour la Anthony d'Offay Gallery, fait partie de la collection permanente du Centre George Pompidou. L'accès à l'espace interne de cet environnement est normalement restreint à quelques pas de l'entrée ; juste exceptionnellement le franchissement de cette limite est permis dans le cadre des événements spéciaux comme la Nuit européen des musées, par exemple.

¹⁴² Joseph Beuys cité par Sophie Bonnet, CPD Arts Visuels 16, 2005.



Joseph Beuys, *Plight*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1985.

Le procédé formel mis en place ici par Beuys pour l'adéquation acoustique de l'espace à la manière d'une « anti-salle de concert » se rapproche partiellement des caractéristiques d'une chambre anéchoïque. Celle-ci, aussi appelée « chambre sourde », consiste en une espace fermé recouvert de dièdres (parfois de polyèdres) constitués généralement d'un matériau poreux (mousse polymère, laine de verre) permettent une absorption quasi totale des ondes sonores émises.

Ce principe technique de chambre anéchoïque est appliqué par l'artiste franco-albanais Anri Sala pour *Ravel Ravel Unravel*, œuvre présentée à la Biennale de Venise de 2013. Pour cette réalisation, l'artiste présente deux interprétations différentes du *Concerto pour la main gauche pour piano et orchestre* de Maurice Ravel diffusées simultanément en vidéo dans l'espace du bâtiment du Pavillon allemand¹⁴³ convenablement aménagé pour annuler la réverbération acoustique tel qu'une chambre anéchoïque. Les tempos respectifs de chacune des performances ont été recomposés afin que leurs exécutions soient parfois disjointes, parfois à l'unisson, l'une progresse un peu plus lentement que l'autre, créant d'abord un léger écho, puis un doublement au moment où les notes sont entendues deux fois, avant qu'elles se rejoignent, puis se décalent à nouveau¹⁴⁴. Sala décrit son propos ainsi :



Anri Sala, *Ravel ravel unravel*, Pavillon allemand, Biennale de Venise, 2013.

¹⁴³ Pour l'édition du 2013 de la biennale, la représentation de française a occupé le bâtiment habituel du Pavillon allemand et, réciproquement, celle de l'Allemagne a été présentée au bâtiment du Pavillon français.

¹⁴⁴ Dans une salle à côté de la chambre sourde où on appréciait les vidéos des deux exécutions au piano, était présentée une autre vidéo, *Unravel*, où une *disc-jockey* manipule la reproduction des enregistrements des mêmes interprétations au piano sur disques de vinyle. Dans les mots de Sala : « C'est un projet sur le décalage et le recalage [...]. J'ouvre des possibilités d'interprétation et, surtout,

Mon intention est de faire résonner un espace consécutif à l'écart temporel entre deux exécutions et, à travers la répétition de mêmes notes, d'introduire l'impression d'un écho dans un environnement pourtant entièrement sourd, où l'absorption des réflexions sonores annihile toute sensation d'espace¹⁴⁵.

Techniquement, ce que fait Sala avec la suppression de l'effet naturel de réverbération sonore est d'annuler la perception de l'espace acoustique, réduisant l'expérience de l'écoute à l'attention concentrée sur les sources sonores enregistrées auparavant et reproduites dans le lieu ; tel qu'il arrive quand on écoute une pièce musicale réalisée en un studio d'enregistrement à l'aide d'un casque : une expérience complètement artificielle en comparaison, par exemple, de celle d'entendre des instruments musicaux joués en direct dans une salle de concert.

L'environnement comme fournisseur d'expériences

Ces composantes de l'expérience perceptive de l'espace –et pour autant des qualités de l'ambiance environnante– sont impliquées dans tout environnement artistique mais particulièrement mises en avant dans ceux privilégiant l'immersion sensorielle ; des arrangements spatiaux qui répondent, avant tout, au propos d'offrir une *expérience* à vivre s'engageant physiquement, tant à travers les sens que s'impliquant corporellement.

Cette perspective rejoint l'approche de l'« art comme expérience » qui est à la base de la pensée artistique de Kaprow et, en conséquence, de la formulation de son concept d'environnement. Dans l'introduction de *Essays on The Blurring of Art and Life*, une compilation d'écrits de Kaprow, son éditeur Jeff Keley révèle

une possibilité d'expérience. Ce que fait Chloé qui, en tant que DJ, a une sensibilité aiguë du temps, c'est synchroniser les deux exécutions du concerto de Ravel qu'on a vues dans la salle du milieu. Elle essaie d'annihiler l'écart de temps qu'il y a dans *Ravel Ravel*, sauf que là, c'est un peu comme en photographie analogique. C'est par le processus du négatif qu'on arrive au positif. Ce qu'elle écoute vraiment, on ne le saura jamais, parce qu'on n'entend que ce qu'elle modifie continuellement ». <http://www.voir-et-dire.net/?Anri-Sala-Ravel-Ravel-Unravel>. Consulté le 13 septembre 2017.

¹⁴⁵ Anri Sala, dans Christine MACEL, *Anri Sala: ravel ravel unravel*, Paris, France : Manuella Éditions, 2013, p. 6.

l'influence théorique du psychologue et philosophe John Dewey¹⁴⁶ dans la configuration première des inquiétudes de l'artiste :

Allan Kaprow a pris position dans les marges jaunies d'un petit livre noir, dont on dirait qu'il a été sorti d'une bibliothèque et jamais rendu. Il s'agit de *L'art comme expérience* du philosophe américain John Dewey, et dans ce livre, vers 1949, le jeune artiste ambitieux, diplômé en philosophie, a inscrit au crayon ses réflexions pendant qu'il lisait, y compris des phrases, parmi d'autres, du genre : « L'art non séparé de l'expérience [...] Qu'est-ce qu'une expérience authentique ? [...] L'environnement est un processus d'interaction »¹⁴⁷.

En effet, pour Dewey, de même que le développement d'un individu, depuis l'état embryonnaire jusqu'à la maturité, est le résultat de l'interaction de l'organisme avec son entourage, la culture est le produit d'une interaction prolongée et cumulative avec l'environnement¹⁴⁸. L'expérience est donc la réussite d'un organisme dans ses luttes parmi un ensemble de conditions, ceci est, analogiquement, la semence de l'art, la nécessité et l'impulsion vers l'extérieur, la recherche de l'équilibre entre un organisme vivant et son contexte. L'origine de l'expression artistique est donc l'expérience.

Pour Dewey, l'œuvre d'art n'est ni le produit direct des conditions économiques, matérielles ou politiques, ni un domaine « sacré », complètement autonome ou séparé des événements historiques, sociaux et mondains. Pour lui, tout peut devenir art en tant qu'il est conséquence d'un processus intense d'expérience. À cet égard, l'art maintient vivant le pouvoir d'expérimenter le monde commun à sa plénitude.

Selon le philosophe, l'expérience esthétique correspond à l'appréhension, à la vécue des modes de relation et à l'« incorporation » de ceux-ci à notre vie quotidienne. Avec cela, il suggère une continuité de l'expérience esthétique dans les processus normaux de la vie. Pour Dewey, l'expérience associée à l'art est présente dans deux instances, celle de la création et celle de la réception, autant dans le processus de produire une forme esthétique que dans l'événement de l'apercevoir et de la vivre.

¹⁴⁶ John DEWEY, *Art as experience* (1934), trad. de l'anglais par Jean Pierre Cometti, Christophe Domino et Fabienne Gaspari, *L'art comme expérience*, Paris, France : Gallimard, 2010.

¹⁴⁷ Jeff KELLEY, « Introduction », *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁸ DEWEY, *op. cit.*, p. 32.

Ces idées de Dewey ont fortement marqué le projet de Kaprow dirigé vers la fusion entre art et vie sur lequel nous reviendrons plus tard. De même, l'initiative de l'art comme fournisseur d'une expérience sollicitant l'interaction directe du spectateur avec la forme artistique et sa participation active à l'œuvre¹⁴⁹, a été la prémisse de beaucoup d'artistes que se sont intéressés à la construction d'environnements dans les années 1960. Pensons par exemple à l'œuvre collective « Dylaby » (labyrinthe dynamique) réalisée par Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1962, ou encore à « La Menesunda » (confusion, embrouillement) des artistes argentins Marta Minujín et Rubén Santonín à l'Instituto di Tella à Buenos Aires en 1965, où les artistes invitaient les visiteurs à s'impliquer dans de véritables « labyrinthes dynamiques » de sensations et d'expériences ludiques.



Martha Minujín et Rubén Santonín, *La Menesunda*, Instituto di Tella, Buenos Aires, 1965.

Le critique et commissaire d'exposition Frank Popper identifie cette approche de la création d'ambiances au milieu des années soixante comme liée à des

¹⁴⁹ Nous reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse sur le problème de l'opposition entre le préjugé de « passivité » du spectateur et son « activation » à propos de la qualité d'activable du dispositif spatial. Nous faisons référence ici pour l'instant à un niveau d'« activation perceptive » du spectateur sans le discriminer catégoriquement d'une supposée attitude « passive » de sa part.

expériences « polysensorielles¹⁵⁰ ». Il souligne, vis-à-vis de la préférence de certains artistes pour le format environnemental à l'époque, que « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive¹⁵¹ ». Parmi le large éventail de références artistiques liées au genre de l'environnement citées par Popper, il identifie celles visant à la stimulation visuelle et perceptive à travers des artifices de lumières colorées et de jeux chromatiques étendus dans l'espace, tendance à laquelle les explorations du Vénézuélien Carlos Cruz-Diez appartiennent. Pour ses *Chromosaturations*, des espaces avec des réglages de lumière ou des cabines en plexiglas offrant au visiteur une expérience d'immersion dans la couleur pure saturée, Cruz-Diez tentait de « passer d'une couleur pigmentaire à une couleur considérée comme un phénomène lumineux se développant dans le temps et l'espace, réel, vécu ici¹⁵² ». Pour son projet *Labyrinthe de déconditionnement* –conçu en 1965 et pleinement matérialisé en 1994–, Cruz-Diez s'est proposé de créer un environnement multiple, afin de stimuler tous les sens des spectateurs passant par des corridors de température, des espaces tactiles dans lequel on était mis en contact avec diverses textures, des zones d'expériences acoustiques et d'ambiances chromatiques. Dans un entretien récent avec le commissaire Hans Ulrich Obrist, l'artiste déclare qu'il refuse le terme « installation » pour se référer à ces réalisations, préférant celui d'*environnement* étant donné qu'il convoque une *participation* et une *implication*¹⁵³. Il décrit ensuite ce qu'il entend par « environnement immersif » :

Disons que si vous rentrez là, dans l'espace rouge, il y a une couleur parasitée qui se produit dans vos yeux et qui papillonne. C'est vous qui êtes immergé dans cette couleur qui n'existe pas sans la participation de votre œil. Cette information de la couleur « qui n'est pas là », qui est en train de se produire, provoque un étonnement¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Frank POPPER, *Le déclin de l'objet*, Paris, France : éd. Le Chêne, 1975.

¹⁵¹ Frank POPPER, *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, France : éd. Klincksieck, 1980, p. 13.

¹⁵² Carlos CRUZ-DIEZ, *Entretiens avec Ariel Jimenez*, Paris, France : Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 120.

¹⁵³ Carlos CRUZ-DIEZ, entretien avec Hans Ulrich OBRIST, *Conversations, Volume 1*, Paris, France : Manuella éditions, 2008, p. 147.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Cruz-Diez explique ce type de phénomènes qui ont lieu lors de la rencontre avec l'environnement qu'il dispose comme des événements qui se transforment dans de temps et selon les mouvements des spectateurs¹⁵⁵.

La démarche de l'artiste danois-islandais Olafur Eliasson actualise une partie des recherches de Cruz-Diez et sa vision de l'œuvre comme fournisseuse d'expériences perceptives¹⁵⁶. Dans ses déclarations, Eliasson manifeste des focus d'intérêt proches que ceux de son prédécesseur vénézuélien :

Quand je crée des installations et d'autres expériences spatiales, essentiellement je construis des milieux dans lesquels la vie peut être examinée. Je m'intéresse particulièrement à nos sens, au mouvement physique, à nos notions de soi et de communauté. Regarder l'art –ou se rencontrer avec l'art, comme je dis parfois– exige une combinaison de perception, d'émotion et de cognition que je trouve pertinente pour presque tout ce que nous –les personnes– faisons¹⁵⁷.

De même que Cruz-Diez, Eliasson est un observateur attentif des manifestations atmosphériques de la nature, expérience qu'il cherche à recréer artificiellement dans ses ambiances ou « expériences spatiales », comme il les dénomme. En utilisant des ressources comme des miroirs et des illusions d'optique, il vise à reproduire des phénomènes comme le brouillard, la glace, et les arcs-en-ciel dans les galeries et les musées. Eliasson déclare qu'il s'intéresse avant tout à la manière dont nous regardons et expérimentons les choses¹⁵⁸.

On déduit que ce qu'Eliasson décrit comme une « combinaison de perception, d'émotion et de cognition » correspond bien avec ce que Cruz-Diez exprime comme sentiment d'émerveillement ou « étonnement¹⁵⁹ ». Ces expressions correspondent

¹⁵⁵ CRUZ-DIEZ, *op. cit.*, 124.

¹⁵⁶ Dans 1997, Olafur Eliasson produit *Room for one colour*, des réglages environnementaux de couleur similaires aux *Chromosaturations* de Cruz-Diez mais où l'espace était éclairé avec de lampes mono-fréquence qui émettent une lumière autour des 589 nanomètres de longueur d'onde correspondant à la région jaune du spectre visible. Avec ces installations Eliasson explore et démontre que « la couleur et la conscience de celle-ci ne sont pas des choses fixes, gravées sur pierre ; qu'elles sont relatives de même que tous les aspects de notre réalité ». Olafur ELIASSON, « Your monochromatic listening », dans le catalogue de l'exposition *Painting in Black and White*, National Gallery Company Limited, London, 2017, p. 209.

¹⁵⁷ Olafur ELIASSON, entretien avec Anna Engberg-Pedersen, dans *Olafur Eliasson : experience*, London, Royaume-Uni : Phaidon, 2018, p. I.

¹⁵⁸ Hans Ulrich OBRIST, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵⁹ Cruz-Diez souligne l'importance esthétique de cet étonnement : « Cela est aussi très important, parce que nous avons perdu cette capacité de nous étonner. Nous avons tellement vécu l'horreur que plus rien ne nous étonne. L'artiste doit au moins contribuer à faire revivre cette capacité d'étonnement qui

à des états d'esprit qui accompagnent l'expérience perceptive d'une ambiance et comment celle-ci peut toucher émotionnellement l'individu immergé en elle.

Implication consciente et implication inconsciente

Les émotions générées par les environnements de Cruz-Diez et d'Eliasson sont de l'ordre de l'émerveillement ; celles-ci correspondent seulement à une partie des sensations possibles qu'une ambiance expressément disposée peut susciter. Pour sa part, l'artiste allemand Gregor Schneider, au moyen de ses aménagements spatiaux, confronte le visiteur à des stimuli psychophysiologiques au-delà des processus perceptifs visant à induire en lui des émotions associées à des états de malaise ou d'angoisse.

Pour son exposition personnelle à la Maison Rouge intitulée *Süßer Duft* (Doux parfum), Schneider a créé un parcours composé de chambres isolées où l'artiste a aménagé diverses ambiances pour chacune ; des changements du type d'éclairage, d'odeur, de textures de surfaces et des matériaux de murs ou encore des qualités acoustiques, ainsi que des sensations climatiques différentes de l'une à l'autre. Tout le long du parcours se succèdent des contrastes d'espaces étroits ou ouverts, sombres ou lumineux, bas ou hauts de plafond, anciens ou neufs, chauds ou froids, sales ou propres. Les portes de passage étaient lourdes entre certaines chambres. Cet inquiétant parcours sensoriel se faisait, par disposition expresse de l'artiste, individuellement. Une fois initiée l'expérience, il n'était pas possible de revenir en arrière, il fallait donc continuer jusqu'au bout pour rejoindre la sortie. Dans le parcours disposé par Schneider, l'artiste menait parfois le visiteur vers zones hors de l'espace conventionnel d'exposition, lui révélant des endroits derrière la structure des salles d'exposition et l'envers des faux murs délimitant les salles. Même si ces déviations sortaient par moments le visiteur des ambiances étouffantes, cela ne provoquait pas de soulagement, bien au contraire, augmentaient l'impatience provoquant le sentiment d'être encore plus perdu par rapport à la sortie avec la sensation d'avoir pris le mauvais chemin. L'expérience a été présentée dans ces termes :

enrichit considérablement l'esprit humain... » Calos CRUZ-DIEZ, ENTRETIEN AVEC Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, 148.

L'inconnu, la solitude, le silence, l'obscurité totale, la perte des repères sont des conditions propices pour déclencher un sentiment de malaise chez le visiteur. Bien qu'il soit conscient d'être dans un lieu d'exposition, dans lequel il ne peut y avoir de danger réel, le visiteur projette dans l'œuvre ses propres peurs et phobies. [...] La visite en solitaire a pour corollaire le silence du visiteur. Commentaires sur le vif, échanges d'impressions, et médiation au public sont rejetés hors du champ de l'œuvre et du temps de l'expérience. Le silence et la solitude du visiteur exacerbent ses sensations ; son inconscient et son imagination sont mis en éveil¹⁶⁰.



Gregor Schneider, *Süßer Duft* (Doux parfum), Maison Rouge, Paris, 2008.

Cette réalisation de Schneider à la Maison Rouge illustre bien l'essence du travail de Schneider en ce qui concerne l'impression sensible des pièces inoccupées et isolées, où règne la sensation d'absence et qui ont la capacité de déstabiliser émotionnellement le visiteur¹⁶¹. Les environnements qu'il configure – soit en modifiant des espaces déjà existants soit en les construisant – mettent en évidence l'effet des intérieurs architecturaux sur les individus ; Schneider s'intéresse autant à la perception consciente qu'à l'impression inconsciente des

¹⁶⁰ Petit Journal, « Gregor Schneider », Paris, France : La Maison Rouge, 22 février - 18 mai, 2008, p. 7.

¹⁶¹ Dans la recherche de ces atmosphères, Schneider utilise souvent dans ses réalisations des matériaux d'isolation sonore et thermique pour conditionnement des pièces : « Il y a des travaux dans lesquels je m'isole totalement en recouvrant les salles de plomb, de laine de verre, de matériaux qui insonorisent ». Gregor SCHNEIDER, entretien avec Ulrich Loock, dans *Gregor Schneider*, Paris, France : Paris-Musées, 2000, p. 19.

espaces et ses effets sur l'humeur et le comportement des personnes¹⁶². Il décrit son approche empirique et expérimentale à propos de l'effet esthétique de l'environnement ainsi :

J'aime observer et... il n'y a rien de tel que l'expérience. Un monde s'ouvre à nous avec un nombre incalculable de choses non identifiables qui existent et qui influent sur nos façons de sentir, de penser et d'agir, sur notre vie quotidienne. [...] Le revêtement de divers matériaux peut influencer sur l'atmosphère d'une pièce, sans que quiconque puisse expliquer pourquoi. Même les plus petites aspérités ou rainures d'un crépi peuvent susciter des réactions chez le visiteur¹⁶³.

Cette déclaration de Schneider à propos de l'influx des espaces sur notre esprit rappellent la dimension mentale de l'immersion que Slater et Wilbur dénomment *présence* –motivation et investissement psychologique de l'individu récepteur–, sauf que les phénomènes décrits par Schneider répondent à des processus psychiques inconscients : on expérimente des sensations et des émotions, mais on n'arrive pas à expliquer rationnellement avec précision les causes qui les provoquent. Comme il est décrit dans le texte de présentation l'exposition à la Maison Rouge : « Les œuvres de Gregor Schneider [...] donnent l'impression qu'un événement inquiétant s'y est déroulé ou pourrait s'y produire, sans qu'il soit possible d'en définir précisément la nature¹⁶⁴ ». Ce mécanisme d'immersion correspond à une *implication inconsciente* de la part du sujet participant. Guelton met en avant ce type d'expérience immersive en la différenciant de l'engagement liée à l'*attention consciente*¹⁶⁵. Parmi nos exemples, celle-ci correspond à l'approche de Cruz-Diez et d'Eliasson. Comme ce dernier le déclare, ses installations environnementales demandent aux spectateurs une combinaison de « perception, d'émotion [étonnement] et de cognition », une prise de conscience à propos de la manière dont nous regardons le monde.

¹⁶² À ce propos Schneider déclare : « Les notions de visible et d'invisible sont moins importants pour moi que celles de perception consciente et inconsciente, d'identification et de non-identification. » *Ibid.* p. 22.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁴ Petit Journal, « Gregor Schneider », *op. cit.*

¹⁶⁵ GUELTON, *op. cit.*, p. 16.

Certains traits de ce que nous venons de décrire comme immersion sensorielle liée à l'expérience spatiale se rapprochent de ce que Gordon Calleja¹⁶⁶ identifie comme *absorption* en la différenciant de l'immersion comme *transport*¹⁶⁷. Calleja établit cette distinction en fonction de son analyse du phénomène immersif concernant le cas particulier des environnements virtuels configurant l'interface de certains jeux vidéo qui visent à la production sensorielle d'une réalité vraisemblable. Ces simulations cherchent à donner l'impression d'« être là », de pouvoir habiter cet « autre monde ». Selon Calleja, cela correspond à une cadre *d'immersion comme transport*. En revanche, il associe à *l'immersion comme absorption* l'implication dans des jeux numériques demandant un type d'attention de la part de l'individu qui n'implique pas de projeter virtuellement sa « présence » dans une autre réalité distincte de celle dans laquelle il est en train d'opérer – l'auteur évoque comme exemple le jeu *Tetris*-. Cette dernière acception de la notion d'immersion correspond à l'une de ses déclinaisons sémantiques élémentaires entendue comme l'absorption d'un individu dans certaines conditions, actions ou intérêts.

Notamment, le problème de la « présence virtuelle » traité par Calleja, et qui est à la base de son discernement entre l'immersion comme absorption et comme transport, est bien distincte de la situation qui nous occupe d'un individu se trouvant à l'intérieur d'un environnement physique. Cependant, l'acception de la notion d'immersion entendue comme absorption relevée par Calleja reste pour l'instant utile à l'identification du type d'implication proposée par un environnement physique cherchant la stimulation sensorielle et ne concernant pas la récréation d'une « réalité parallèle » ou d'un monde fantastique ou imaginaire. Même si, comme dans le cas des intérieurs arrangés par Schneider, l'individu s'investisse émotionnellement de façon inconsciente, l'environnement qui motive ces sensations ne renvoie pas ou fait référence à un contexte différent de l'actuel où l'expérience a lieu¹⁶⁸. Dans notre cadre d'étude, l'idée de *l'immersion comme*

¹⁶⁶ Gordon Calleja est professeur associé et chef de l'Institut des jeux numériques à l'Université de Malte et professeur associé invité au Centre de recherche sur les jeux informatiques de l'Université de Copenhague, qu'il a dirigé pendant quatre ans avant de déménager à Malte.

¹⁶⁷ Gordon CALLEJA, *In-Game, From immersion to incorporation*, Cambridge, The MIT Press, 2011, p. 26-27.

¹⁶⁸ Du moins dans le cas de l'exposition de Schneider à la Maison Rouge et les déclarations ici évoquées, qui datent de l'époque où l'artiste était concentré sur la dernière étape de ses interventions dans sa

transport, se manifesterait dans les environnements rapportés à des constructions fictionnelles.

Projections fictionnelles dans l'espace physique

La création d'une ambiance visant à recréer un lieu hypothétique ou fictif ajoute un degré de complexité à notre étude où deux instances apparaissent : l'une liée à la conception de la fiction même et l'autre à la configuration du dispositif spatial qui cherche à la contextualiser physiquement. En raison de cela, l'analyse qui suit demande de prendre en compte ces deux instances des processus créatifs en plus des dynamiques d'immersion que ce type d'environnements propose.

Ce type d'aménagement spatial qui répond à la représentation scénographique de mondes imaginaires est décrit par Rosenthal comme la configuration d'un espace pour l'« enchantement¹⁶⁹ ». Ce que l'auteur classe dans cette catégorie correspond à des arrangements spatiaux expressément disposés pour se détacher de la vie quotidienne. Il appuie sa formulation en citant Disneyland comme archétype d'*enchantment* en vertu de sa mise en scène des mondes fantaisistes à l'échelle réelle. Rosenthal signale que, en se promenant dans le célèbre parc à thème, le corps tout entier du visiteur « échappe à la réalité » et que la vision de cet autre monde occupe tout son champ perceptuel¹⁷⁰.

Cette qualité des *enchantements*, de servir de moyen pour fuir momentanément la réalité, est aussi remarquée par Oliveira, Petry et Oxley comme « évasion », expérience que, selon eux, les installations immersives tout particulièrement offrent¹⁷¹. De même, la catégorie proposée par Rosenthal concorde avec ce que Bishop dénomme « la scène de rêve ». En effet, il associe l'*enchantment* à la recréation spatiale d'un lieu imaginaire de rêverie soit

maison familiale à Rheydt (*Totes Haus u r*, 1985-2000). D'autres de ses réalisations ont un caractère plus fictionnel, comme celle présenté à Münster pour le Skulptur Projekte en 2017 intitulée *N. Schmidt*.

¹⁶⁹ Claire Bishop pour sa part les analyse séparément, les unes comme des « scènes de rêverie » (« *The dream scène*») et les autres comme « perception augmentée » (« *Heightened perception* »). Claire BISHOP, *Installation Art: A critical history*, London, Royaume-Uni : Tate, 2005.

¹⁷⁰ Mark ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷¹ Nicolas de OLIVEIRA, Nicola OXLEY et Michael PETRY, *Installations II: l'empire des sens*, trad. Mona de PRACONTAL, Paris, France : Thames & Hudson, 2003, p. 49 - 77.

enchanté, soit de cauchemar¹⁷². Ces approches –« enchantement », « évasion » et « scène de rêve »– regroupent des modalités d’environnements autant centrés sur l’expérience sensorielle pure que ceux qui offrent, en plus de celle-ci, un autre contenu thématique, voire narratif.

Rosenthal signale également qu’un *enchantement* « projette l’aura de l’artiste /auteur qui imprègne l’atmosphère d’une imagination individuelle¹⁷³ ». Cette appréciation rappelle la notion de « mythologie individuelle », sujet d’une section de la Documenta 5 à Cassel en 1972. Son directeur artistique Harald Szeemann (tel qu’il figure dans le catalogue de la manifestation) la définit ainsi :

Les « mythologies individuelles » tentent de donner à la Documenta 5 la dimension d’un espace métaphysique dans lequel chacun pose les signes et signaux exprimant son monde personnel. Il est difficile de désigner un fou comme fou lorsque, comme à Cassel, on a appris à apprécier ces mythologies individuelles comme expressions existentielles des valeurs de notre voisin, et lorsqu’on peut aussi admettre que de telles absurdités signifient non seulement la liberté créatrice de notre vis-à-vis, mais aussi un modèle extrême de nos propres absurdités. [...] les mythologies individuelles sont à nouveau l’alternative que l’art exprime toujours. Elles sont la tentative de chacun d’opposer son propre ordre au grand désordre¹⁷⁴.

Tel que Szeemann les présente, les *mythologies individuelles*¹⁷⁵ constituent des projections de mondes parallèles ou alternatifs qui s’érigent comme l’envers –ou même comme un contre-sens– de notre réalité commune. Il ne faut pas oublier néanmoins que son concept de *mythologie individuelle* n’est pas restreint aux configurations spatiales mais largement attribué à tout une variété d’univers personnels qui se projettent matériellement prenant des formes aussi diverses. Dans la section de la Documenta 5 dédié à cette rubrique, Szeemann présenta, en plus des œuvres d’artistes et de l’Art brut, un ensemble hétérogène d’objets qui en principe n’appartiennent pas à la sphère artistique, des objets communs et des objets fétiches liées à la tradition populaire, politique, kitsch et à l’art religieux.

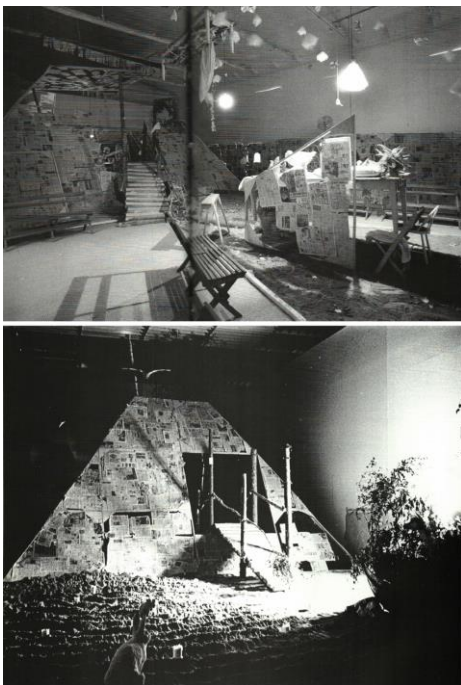
¹⁷² ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷³ *ibid.*

¹⁷⁴ Harald SZEEMANN, « Individuelle Mythologie », paru dans *Kunstnachrichten*, IX/3, Lucerne, Freudenstadt, vienne, novembre 1972, trad. Mariette Althaus, *Écrire les expositions*, Bruxelles, Belgique : La Lettre volée, 1996, p. 32.

¹⁷⁵ Le terme lui est venu à l’esprit à Szeemann lors de la préparation de l’exposition dédiée à l’œuvre d’Etienne Martin à la Kunsthalle de Berne en 1963. *Ibid.*, p. 30.

L'artiste américain Paul Thek a participé dans cette section avec son environnement intitulé *Ark, Pyramid*, œuvre qui représente de façon juste le concept proposé par Szeemann. Thek a envahie l'espace qui lui a été assigné avec une série d'éléments disposées et choisies selon un critère peu clair et qui restait hermétique –même apparemment capricieux à première vue– suggérant vaguement un étrange rituel d'enterrement autour d'une pyramide comme présence dominante. Ainsi que Szeemann l'affirme, « La mythologie de Paul Thek était extrêmement particulière, son symbolisme trop personnel pour être décodé avec les standards du *Dictionnaire des symboles*¹⁷⁶ », raison pour laquelle il tente de la dévoiler dans un entretien avec l'artiste qui a eu lieu l'année suivante après la Documenta 5. Manifestant que pour lui « l'art est une liturgie¹⁷⁷ », dans plusieurs passages de cette conversation Thek présente sa démarche en termes d'une nécessité d'extériorisation de sa cosmogonie personnelle comme partage, voire dans un sens mystique¹⁷⁸ de communion :



Paul Thek, *Ark, Pyramid*, Documenta 5, Cassel, 1972

Il me semble que nous veillons sur nos individualités et nos inspirations comme si elles nous appartenaient, alors qu'en réalité ce sont des idées collectives. Elles nous sont données par Dieu et appartiennent à tout le monde. [...] Je pense pourtant que c'est magnifique quand des artistes peuvent partager ce qu'ils ont [...] C'est un grand privilège pour chaque homme que d'offrir ses symboles. Mais c'est aussi un grand fardeau. S'il homme était simplement capable de libérer son esprit, y compris de cette nécessité, il serait alors libre pour la contemplation, pour la communion ; mais s'il sent qu'il doit constamment offrir de nouveaux symboles, alors c'est une préoccupation considérable pour lui. Mais c'est une préoccupation très joyeuse¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Harald SZEEMANN, « Post-scriptum, mars 1995 », dans *Paul Thek : the wonderful world that almost was*, Rotterdam, Pays Bas : éd. Witte de With, 1995, p. 89.

¹⁷⁷ Paul Thek, entretien avec Harald Szeemann, Duisburg 12 décembre 1973, dans *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁸ Fabien Faure rappelle qu'à l'origine le « pavillon des *Mythologies individuelles* devait même s'appeler *Chamanisme et mystique* sous l'influence de Beuys ». Fabien FEURE, *Étienne-Martin, Mario Merz : des Demeures et des Igloos, primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*, L'Harmattan, 2000, p. 112.

¹⁷⁹ Paul Thek, *op. cit.*, p. 82 - 83.

À un moment donné de cet entretien avec Szeemann, Thek concède que son travail effectivement vise à générer « un espace spirituel où un homme dépose les signes et les symboles qui pour lui représentent le monde¹⁸⁰ », définition succincte de la mythologie individuelle énoncée par son interlocuteur. D'après cette définition, on déduit qu'une mythologie individuelle peut rester réservée à l'intimité de son concepteur –« homme », un sujet quelconque pas forcément un artiste– à qui elle appartient ; qu'elle soit extériorisée –ou « partagée », dans les mots de Thek– à travers une forme artistique est juste une possibilité. En tant qu'« espace spirituel » une mythologie individuelle est avant tout une représentation mentale. Or, son extériorisation n'implique pas nécessairement que la signification des symboles qui la composent et les rapports entre ceux-ci soient complètement révélés. En fait, comme on peut le constater dans le cas de Thek, l'expression matérielle d'un univers personnel répond à un besoin de le « partager » et non à un désir de le présenter de façon évidente et claire. D'ailleurs, le choix de signifiants pour l'exprimer verbalement, visuellement ou matériellement son monde subjectif peut être guidé par l'intuition, ce qui n'est pas toujours justifiable rationnellement. Ces particularités l'écartent de la mythologie « collective ».

On suppose que la notion générique de *mythologie* –entendue comme l'ensemble de mythes propres à une civilisation ou à un peuple– comporte un caractère forcément collectif, delà à lui attribuer *l'individuel* comme adjectif propose conceptuellement un contre-sens ou, du moins, un paradoxe. Mais c'est précisément ce paradoxe qui réveille l'intérêt pour la notion proposée par Szeemann. La subjectivation qui implique la formulation de l'idée d'une mythologie individuelle, l'octroie d'emblée un sens cryptique. Un ensemble de mythes, symboles et système de croyances généré au sein d'un groupe social prend du sens à l'intérieur de la communauté concernée et est normalement compris par tous ses membres. En revanche, l'individuation de la mythologie renferme la signification des mythes et des symboles qui la constituent à l'intimité psychique et à la logique personnelle de son concepteur ; seulement pour lui et sa subjectivité ledit

¹⁸⁰ Harald Szeemann, *ibid.*, p. 83.

ensemble des symboles fait du sens. À cet égard, la parole de l'artiste dans le cas de la dénommée « mythologie individuelle » associée à une forme d'expression, est particulièrement indispensable pour essayer de décrypter le contenu de l'œuvre.

Les mythologies –qu'elles soient collectives ou individuelles– sont essentiellement des constructions imaginaires. C'est en ce sens qu'est fondée la notion de mythologie individuelle : celle-ci constitue un *imaginaire*. Pour la critique littéraire Marie-Laure Ryan, les mythes, en tant qu'histoires inventées peuvent être considérés comme de la fiction « même si, dans leur culture d'origine, on les prenait pour des vérités sacrées et non pour des histoires imaginaires¹⁸¹ ».

D'autre part, dans un sens strict, le mythe est une forme de récit et, comme le souligne Ryan, « la narration verbale est le berceau de la fictionnalité¹⁸² ». Cependant, ce n'est pas immanquablement le cas des mythologies individuelles prenant la forme d'environnements où la forme narrative n'est pas un impératif comme nous l'avons constaté dans le cas d'*Arc, Pyramide*. Si nous acceptons les mythologies comme des fictions, un environnement tel qu'*Arc, Pyramide* nous présente le cas d'une atmosphère à caractère fictionnel présentant des contenus symboliques cryptés et même des récits potentiels ou simplement non dévoilés.

La création d'ambiances comme actualisation de mondes imaginaires

Nous considérons la matérialisation scénographique d'une « mythologie individuelle » (de même que d'autres constructions issues de l'imagination) comme une forme rapportée à la fiction. Mais, le fait que la création de ce type d'environnements soit motivée par des inventions est-il suffisant pour leur octroyer un caractère fictionnel ? Pour répondre à cette question, il faut interroger les théories s'occupant de la fiction.

Marie-Laure Ryan avance une réflexion sur le statut des formes visuelles comme genres de fiction. Dans son texte « Fiction, cognition et médias non

¹⁸¹ Marie-Laure RYAN, « Fiction, cognition et médias non verbaux », dans Bernard Guelton (sld.), *Fictions & médias : intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2011, p. 29.

¹⁸² *Ibid.*

verbaux¹⁸³ », elle propose d'étendre la réflexion théorique sur de la fiction à des médiums non supportés par le récit¹⁸⁴. Pour ce faire, Ryan commence par retracer comment a été configuré le champ théorique autour de la fiction en évoquant ses principaux apports. Elle souligne que pendant longtemps les critiques littéraires n'ont guère prêté attention au concept de fiction apparemment parce qu'ils le tenaient simplement pour évident et qu'il a fallu les travaux des philosophes liés à l'école analytique qui, dans les années 1970, relèvent théoriquement le sujet de la fiction. À partir de là, les théoriciens commencent à configurer le jugement de fictionnalité principalement autour de trois paramètres : le « faire-semblant », la « valeur de vérité » et l'idée de monde imaginaire en opposition à un monde actuel¹⁸⁵.

Ces analyses mettent en évidence que la fiction ne s'oppose ni à la vérité ni à la réalité¹⁸⁶. La conséquence logique que suggère cette reconnaissance, marquant à la fois une approche méthodologique, est de déduire la notion de fiction en la différenciant de la « non-fiction ». Ryan identifie alors deux perspectives théoriques sur la fiction : des théoriciens qui « prennent la narration qui repose sur le langage comme point de départ », et ceux qui « sont neutres quant au médium et à la narrativité¹⁸⁷ ». Dans son exposition, Ryan explique que les théoriciens liés à la philosophie du langage, basés sur l'idée de la fiction comme forme verbale, l'abordent en relation aux « actes de langage », entendus comme les moyens mis en œuvre par un locuteur visant à informer, inciter, convaincre,

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Ce propos coïncide avec celui du sociologue Olivier Caïra exposé dans son ouvrage *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs* –publié la même année du texte de Ryan– où il met à l'épreuve la notion de fiction face à des formes d'expression aussi diverses que le canular et le roman historique, en passant par les jeux de rôle ou les séries TV. Olivier CAÏRA, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, Paris, France : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011. Pour sa part, Ryan avait déjà anticipé ses approches sur la fiction dans sa participation au colloque « Les arts visuels, le web et la fiction » qui au lieu à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2009. Bernard GUELTON (sld.), *Les arts visuels, le web et la fiction*, Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2009.

¹⁸⁵ Ryan souligne que, en dépit du lien avec la narration d'histoires inventées le premier domaine de compétence de la fiction est la théorie littéraire, celle-ci ne se préoccupait auparavant ni de la fiction ni de la non-fiction, mais s'attachait à la notion de poésie et, au sein de la poésie, aux trois genres classiques : épique, dramatique et lyrique. RYAN, *op. cit.*, p. 29

¹⁸⁶ L'étude d'Olivier Caïra s'inscrit dans cette ligne. Olivier CAÏRA, *op. cit.*

¹⁸⁷ RYAN, *op. cit.*, p. 13.

promettre, etc., son interlocuteur¹⁸⁸. Pour John Searle, qui s'inscrit dans cette perspective, la fictionnalité est un opérateur qui affecte le discours d'assertion. Il introduit donc l'idée du « faire semblant », définissant l'intention et pour autant le caractère d'une fiction en tant qu'énoncé en affirmant que : « Le jeu de faire-semblant libère l'auteur de la responsabilité de satisfaire aux conditions de sincérité constitutives de l'assertion [...]»¹⁸⁹ » Par ce critère Searle distingue les énoncés de fiction du mensonge.

En continuité avec cette ligne argumentative, Ryan cite David Lewis qui met l'accent sur le monde de référence lié au récit en question. Ryan synthétise l'approche de ce philosophe, appartenant aussi au courant analytique, ainsi :

Pour Lewis (1978), la fiction est une histoire racontée comme vraie, concernant un monde possible mais non actuel, par un narrateur situé à l'intérieur de cet autre monde. En revanche une histoire non fictionnelle est racontée comme véridique dans le monde actuel, et son narrateur est un membre de notre monde. La différence entre fiction et non-fiction dépend donc du monde auquel on se réfère¹⁹⁰.

Ainsi, l'opposition entre les énoncés de fiction et de non-fiction –au lieu de l'opposition entre fiction et réalité difficilement soutenable–, à travers leurs respectives cadres de référence : le monde imaginaire –« possible mais non actuel »– et le monde actuel. Selon ce modèle, explique Ryan, « un unique monde actuel –couramment identifié comme réalité– est entouré d'une infinité de mondes possibles –dont la création est stimulée par l'imagination–, situés à des distances variées du monde actuel¹⁹¹ ». À propos de cette distinction, l'environnement comme création artistique pose un dilemme : celui-ci, étant physique et tangible, est matériellement inséré dans le monde actuel (une salle circonscrite à un lieu d'exposition), cependant sa valeur de vérité n'est pas, évidemment, au même niveau des contextes dans lesquels la vie réelle se déroule. Il semble donc se trouver dans des limbes entre l'imaginaire et le monde actuel.

¹⁸⁸ John Rogers SEARLE, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Paris, France : éd. Hermann, 1972.

¹⁸⁹ RYAN, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

La notion de « faire-semblant », proposée par les philosophes Gregory Currie et Kendall Walton peut nous aider à résoudre ce dilemme. Selon Currie¹⁹², qui approfondit l'idée de la fiction comme une alternative à l'assertion, « le faire-semblant n'est pas un type d'acte de langage comme le sont l'assertion ou la commande, c'est un usage de l'imagination qui se manifeste dans une large variété d'activités humaines [...]»¹⁹³. Ryan souligne que l'approche de Currie élargie le spectre d'étude sur la fiction, au-delà de l'art de raconter des histoires, en y incluant l'action dramatique, les jeux des poupées et de petits soldats, les mascarades et déguisements, les jeux de rôles et les jeux vidéo où les joueurs s'identifient à des avatars¹⁹⁴. Le philosophe Kendall Walton¹⁹⁵ complète la perspective du « faire-semblant » de Currie en mettant l'accent sur les interfaces qui contribuent à la configuration d'une fiction et qu'il dénomme « accessoires dans un jeu de faire-semblant ». Ryan explique que la notion de « jeu de faire-semblant » de Walton implique deux traits distincts : « prendre quelque chose pour quelque chose d'autre, et stimuler l'imagination plutôt que de transmettre l'information¹⁹⁶ ». Selon cette perspective, Walton considère la fiction comme un mode de représentation, c'est-à-dire comme une activité fondamentalement mimétique¹⁹⁷, dans le sens de « ressembler à ». L'exemple donné ici est celui des jeux d'enfants où une poupée est prise pour un bébé ou un petit soldat pour un vrai soldat ; la fonction de cet accessoire est d'encourager le travail de l'imagination¹⁹⁸.

Les précisions sur le monde de référence (Lewis) ainsi que la notion d'« accessoire dans un jeu de faire semblant » (Walton) permettent d'aborder certains cas d'environnements artistiques depuis une perspective théorique de la fiction. Une ambiance expressément créée –étant une interface physique bien réelle et tangible, et non une fiction pour elle-même– peut être supportée par la construction fictionnelle d'un monde « possible mais non actuel » ; ainsi, l'environnement en question, peut réussir à faire exister une fiction dans le monde

¹⁹² Gregory CURRIE, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Royaume Uni : Cambridge University Press, 1990.

¹⁹³ RYAN, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁵ Kendall WALTON, *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Royaume Uni : Harvard Press University, 1990.

¹⁹⁶ RYAN, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

actuel –le rendant ainsi *actualisable*–, bien qu'éphémèrement¹⁹⁹. À cet égard, l'atmosphère récréée fonctionne comme une interface physique qui permet d'accéder à un monde fictif, de l'habiter corporellement ; ceci qui rend possible de se projeter psychologiquement dans cette autre « réalité » parallèle d'une façon plus ou moins intense au niveau d'expérience. *Arc, Piramyd*, par exemple, est motivé et justifié selon l'imaginaire personnel de son concepteur Paul Thek et, dans ce sens, l'aménagement spatial fonctionne comme un *accessoire de faire-semblant* visant à stimuler, à son tour, l'imagination du spectateur ; même en l'absence d'un récit explicite.

Pour Walton, la fiction n'est pas nécessairement linguistique, en conséquence, sa perspective permet de proposer une théorie de la fiction indépendante de tout médium²⁰⁰. Pour lui, les images sont de fictions par définition. Il distingue parmi celles-ci –de même que toute autre forme de représentation– celles qui « donnent lieu au faire-semblant » de celles qui « nous demandent de croire²⁰¹ ».

Cette inclusion des images dans une typologie élargie des fictions, est solidaire de la perspective de Ryan. Elle discute des positionnements comme celui de l'écrivain Lorenzo Menoud pour qui la fiction dépend fondamentalement de la faculté à raconter des histoires : « Puisque la narration traite de l'évolution d'un monde dans le temps, les seuls supports capables de fictionnalité sont ceux qui présentent une dimension temporelle : le langage, le théâtre et le cinéma²⁰² ».

En revanche, Ryan défend que les images ne sont pas entièrement dépourvues de faculté narrative en s'appuyant sur deux arguments : premièrement, qu'« une image isolée peut suggérer un embryon d'histoire si elle saisit ce que Lessing appelait un "moment prégnant" : un moment qui suggère à la fois un passé et un futur » ; et, deuxièmement, qu'« une série des images fixes peut très bien être utilisée pour raconter une histoire, même sans paroles, comme c'est le cas dans les

¹⁹⁹ Cela, bien entendu, en ce qui concerne l'environnement construit à l'occasion d'une exposition temporaire. Le parc de Disneyland, par exemple, avec les mêmes caractéristiques que nous signalons ici, comporte un emplacement permanent.

²⁰⁰ RYAN, *op. cit.*, p. 16.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰² *Ibid.*

bandes dessinées et les tableaux séquencés²⁰³ ». Encore une fois, la distinction entre fictionnel et non-fictionnel repose ici sur le monde de référence auquel l'image fait allusion, Ryan affirme : « Tout comme les textes langagiers, les représentations visuelles peuvent représenter soit le monde réel, soit un monde imaginaire²⁰⁴ » et cite l'œuvre *Cygnés reflétant des éléphants* de Salvador Dali comme exemple de ce dernier cas.

Selon ces précisions, Ryan propose que la représentation visuelle des entités appartenant à un monde imaginaire ou fantaisiste suffit pour considérer ladite représentation visuelle comme une expression fictionnelle, voire en absence de récit.²⁰⁵ De même, on peut reconnaître la vocation narrative dans certaines configurations spatiales²⁰⁶. Ryan considère par exemple les structures architecturales comme celle du château de Cendrillon à Disneyland, en vertu de son lien avec le bien connu conte homonyme. Ce type de rapport *récit-décor* est aussi trouvable, par exemple, dans les œuvres d'Ilya Kabakov *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* (1985) ou *Le pont* (1991) dans lesquelles il dispose un texte relatant des événements qui ont eu lieu dans la chambre récréée scénographiquement à côté du récit. Dans la première, un individu semble avoir réussi à se catapulter à travers le toit d'une petite chambre à l'aide d'un mécanisme extrêmement rudimentaire ; la deuxième traite de l'arrivée



Ilya Kabakov, *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* (1985), installation reconstituée à la galerie Ronald Feldman, New York, 1988.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁵ Du point de vue d'une notion élargie de fiction, les constructions imaginaires inspirant lesdites représentations visuelles constituent des fictions pour elles-mêmes. À ce propos Jean-Marie Schaeffer souligne : « la fiction artistique est une forme institutionnellement marquée et culturellement « évoluée » d'un ensemble de pratiques dont les exemples les plus basiques intègrent la vie de tous les jours (des activités projectives, des jeux fictionnels, des jeux de rôle, rêves, rêveries, fantaisies, etc.). » Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, France : Éd. Du Seuil, 1999, p. 43.

²⁰⁶ Plusieurs théoriciens de l'art de l'installation reconnaissent des rapports entre celle-ci et le récit : Nicolas de OLIVEIRA, Nicola OXLEY et Michael PETRY, « Temps et récit », dans *Installation art in the new millenium: the empire of the sens*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Thames & Hudson, 2003, p. 132-165 ; Itzhak GOLDBERG, « Le Pop Art ou les installations narratives », *Installations*, Paris, France : CNRS, 2013, p. 143-152 ; Graham COULTER-SMITH, « Installation and narrative immersion », *Deconstructing installation art*, Madrid, Espagne : éd. Brumaria A.C., 2009, p. 41-44.

inattendue d'un groupe d'êtres minuscules qui provoque le chaos de manière inexplicable.

Pour le cas d'un environnement suggérant des événements qui restent tacites ou latents –donnant l'impression que quelque chose est survenu ou peut arriver–, on peut penser aux compositions d'intérieurs domestiques, soigneusement naturalistes, de l'artiste anglais Mike Nelson. Il s'est fait connaître pour *The Coral Reef*, œuvre réalisée en 2000 pour une exposition à la Matt's Gallery à Londres. *The Coral Reef* était composée de quinze chambres communiquées par des couloirs.



Mike Nelson, *The Coral Reef*,
Matt's Gallery, Londres, 2000.

L'entrée et la sortie de cet ensemble architectural se faisait par des portes individuelles qui donnaient directement à l'intérieur de l'espace construit, de sorte que l'extérieur de faux murs qui le constituaient n'était pas visible. Cela, d'un côté, assurait l'immersion et l'effet de vraisemblance et, d'autre part, garantissait que le visiteur ne puisse pas calculer les dimensions totales de la construction.

Au début du parcours, les visiteurs accédaient à ce qui ressemblait à une salle d'attente. À côté de celle-ci, on trouvait à un petit bureau de taxis minable avec un calendrier de l'Association musulmane du Nigeria attaché à l'une de ses murs. Au-delà de ce point, les visiteurs pouvaient se déplacer comme ils le souhaitaient dans un réseau de passages mal éclairés et poussiéreux menant à d'autres pièces. Malgré la présence de signes d'occupation et d'usage –les pièces contenaient des meubles et divers objets ainsi que les lumières et téléviseurs se trouvaient allumés–,

les habitants de l'espace –hautement délabré et énigmatique–étaient absents. On ne pouvait pas savoir d'ailleurs qui ils étaient ou ce qu'ils faisaient. Il n'y faisait pas clair vu l'accumulation d'éléments dans chaque pièce que les visiteurs n'étaient pas autorisés à toucher. Plusieurs des chambres suggéraient néanmoins certaines thématiques : il y avait un bureau de surveillance de sécurité, un garage de mécanicien, une pièce jonchée d'attirail pour la consommation de drogues et d'autres espaces contenant diverses choses y compris des publicités pour un rassemblement religieux, de la propagande soviétique en langue anglaise, une fausse mitrailleuse, un masque de clown et un sommeil vide. La dernière salle du parcours était une réplique exacte de la salle d'attente initiale. Il n'y avait pas de route prescrite à travers l'installation et les visiteurs pouvaient à passer autant de temps à l'intérieur qu'ils le souhaitent, bien que l'entrée était limitée à un petit nombre de personnes.

Les environnements de Nelson se caractérisent par le manque d'indications et, surtout, de récit explicite, à la différence de Kabakov. Dans son cas, le visiteur découvre et interprète librement l'aménagement des espaces et leur contenu. Cela trouve une certaine concordance avec la remarque de Ryan selon laquelle :

On peut aussi élargir le concept de fiction à ce que Platon appelait les formes mimétiques de narration. Platon distinguait deux façons de présenter des histoires : le mode diégétique, où l'histoire est rapportée, et le mode mimétique, où l'histoire est montrée. Vu que les deux modes peuvent présenter des histoires inventées, il n'y a aucune raison de limiter le concept de fiction au mode diégétique²⁰⁷.

Dans les mises en scène de Kabakov une narration est fournie au spectateur – guidant son expérience et conditionnant son interprétation –, tandis que dans le cas des environnements construits par Nelson le visiteur peut projeter ses propres fictions dans l'espace qu'il habite momentanément, autrement dit, l'artiste laisse ouverte la possibilité de spéculation du contenu narratif.

²⁰⁷ RYAN, *op. cit.*, p. 29.

L'environnement comme « dispositif d'immersion fictionnelle »

À ce stade, il faut discerner le statut d'une ambiance par rapport à la fiction qu'elle recrée pour après pouvoir identifier les mécanismes d'immersion qu'un environnement à caractère fictionnel propose.

Prenant le cas de Kabakov, les histoires qu'il raconte se suffisent en tant que fictions et les ambiances qu'il crée pour les contextualiser scénographiquement fonctionnent comme des « accessoires du jeu de faire-semblant » qui renforcent esthétiquement les narrations. De même que la poupée ou le petit soldat sont « animés » dans les jeux des enfants, dans les scénographies de Kabakov c'est le spectateur qui projette mentalement les événements racontés dans le récit sur l'environnement physique construit par l'artiste : une atypique « scénographie sans acteurs », comme la décrit le commissaire d'exposition Robert Storr²⁰⁸. Il faut préciser néanmoins que l'accessoire du jeu fictionnel est ici constitué par l'ensemble de l'environnement et ne correspond pas aux éléments isolés qui le composent : les meubles et les objets que l'artiste utilise pour sa composition spatiale ne sont pas des faux objets représentant une autre chose, c'est la totalité du lieu recrée qui *représente* le lieu hypothétique où les événements racontés dans la fiction se développent. Ainsi, nous reconnaissons la distinction entre une fiction et l'environnement construit pour la représenter spatialement. Ce discernement nous permet d'aborder les environnements artistiques motivés par la fiction en tant que *dispositifs d'immersion fictionnelle*, catégorie formulée par Jean-Marie Schaeffer.

Schaeffer²⁰⁹ caractérise la fiction comme « feintise ludique » en la différenciant de la feintise « sérieuse » –tromperie, leurre, mensonge– en tant que la première ne cache pas ses conditions d'énonciation. Reprenant le concept de « feintise partagée » proposé par John Searle, Schaeffer ajoute l'élément *ludique*. Pour le philosophe, toute fiction présente comme condition fondamentale la *feintise ludique partagée* ou accord tacite entre le concepteur qui propose une construction

²⁰⁸ Robert STORR, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *The New York Times*, sect. Arts, 28 novembre 1999.

²⁰⁹ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, France : éd. du Seuil, 1999.

fictionnelle et qui participe d'elle. Cette condition est essentielle pour que l'immersion fictionnelle soit possible.

Selon la formulation de Schaeffer, tout dispositif fictionnel est constitué par deux composants, un « vecteur d'immersion » auquel correspond une « posture d'immersion ». Il désigne comme *vecteurs d'immersion* les éléments que les créateurs de fictions utilisent pour générer un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver ledit univers, et comme *postures d'immersion* les modalités de participation du récepteur dans la fiction²¹⁰. Basé sur ces notions, Schaeffer prend en compte les deux instances, celle de la création et celle de la réception des dispositifs immersifs. Il les classe dans sept types selon leurs postures et vecteurs d'immersion dans un rang qui va de l'immersion purement mentale – induite par un récit de fiction – jusqu'à l'immersion dans une situation – comme celle fournie par la mise en scène au théâtre ou celle de quelqu'un qui « entre » dans un système de réalité virtuelle –. Schaeffer distingue sept postures d'immersion fictionnelle dans lesquelles l'imitation porte soit sur des actes du langage, soit sur des événements, soit sur des perceptions (visuelles, auditives, etc.), soit sur des types de comportements. À chaque fois, les différents référents engendrent des modes d'immersion distincts : du jeu proprement mental (dans certaines fictions littéraires) jusqu'à la recherche d'identification comportementale (dans les jeux de rôle des enfants, par exemple).

Parmi ces modalités de dispositifs fictionnels, ceux qui concernent de façon plus manifeste la spatialité sont les deux derniers niveaux. Le sixième dispositif d'immersion « instaure un espace réel peuplé de personnes physiques réelles, mais en octroyant à cet espace réel et à ces personnages réels une fonction mimétique²¹¹ ». Cette situation correspond notamment à celle du théâtre. Schaeffer signale que dans la scène du théâtre les deux univers qui se superposent – celui de la réalité et celui de la fiction – occupent le même espace, à savoir l'espace réel. Il explique que dans le théâtre le spectateur est immergé au travers d'un mimème qui simule des événements et des actions et dans ce cas le vecteur d'immersion est constitué dans le fait d'*assister* à ces événements. Les conditions spatiales qui

²¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

²¹¹ *Ibid.*, p. 235.

caractérisent ce dispositif permettent au spectateur de décider librement où focaliser son attention : dans tel ou tel personnage ou telle ou telle partie de la scène²¹².

Le septième type de dispositif fictionnel présente comme vecteur d'immersion la substitution de l'identité physique à ce qui correspond comme posture d'immersion une identification par « allosubjectivité mentale et comportementale²¹³ ». Cela correspond aux jeux fictionnels enfantins ou, dans leur modalité technologique plus sophistiquée, les jeux vidéo où le participant intervient activement dans l'action en incarnant un personnage ; dans ces conditions, le *spectateur* devient *acteur*. Schaeffer évoque pour ce septième type de dispositif fictionnel les simulations en 3d où l'utilisateur interagit avec un environnement virtuel.

Bien que la structure fictionnelle des environnements de Kabakov et sa logique de réception n'admettent pas, à la base, que le spectateur s'y intègre en tant qu'acteur, ni, à vrai dire, dans ceux de Nelson de manière explicite non plus, tous les deux fournissent des environnements physiques que le spectateur peut parcourir réellement. Le critique d'art Charles Darwent compare l'expérience fournie par les intérieurs de Nelson avec celle d'« une chambre des horreurs à petit budget ou l'intérieur d'un squat su sud de Londres²¹⁴ ». Ce parallèle est juste concernant leurs mises en scène, les vecteurs d'immersion qu'ils disposent. Par contre, les postures d'immersion que ces dispositifs activent n'arrivent pas à la septième modalité identifiée par Schaeffer, celle qui correspond à une participation directe du sujet récepteur à l'intérieur de la fiction ; dans les intérieurs construits par Kabakov et par Nelson, le visiteur garde une attitude plutôt passive comme témoin.

Kabakov utilise souvent pour la construction de ses environnements deux recours fictionnels –ou *vecteurs d'immersion* dans les termes de Schaeffer– : le texte –une narration hétérodiégétique– et la mise en scène physique du lieu impliqué par le récit. Revenons sur *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* et *Le*

²¹² *Ibid.*, p. 236.

²¹³ *Ibid.*, p. 239.

²¹⁴ Charles DARWENT, « Real space fictions », publié dans *Modern Painters*, octobre 2001, p. 38.

pont. Dans ces deux installations le récit comporte un ton journalistique de faits divers insolite, une espèce de rapport rédigé lors d'une perquisition. Pour chacune de ces installations, Kabakov a disposé la situation spatiale afin de justifier son exposition. La mise en scène de *L'homme qui s'est envolé dans l'espace* simule que la porte de la chambre récréée a dû être enfoncée et puis le seuil demi-clôturé avec quelques planches en bois permettant aux curieux –les spectateurs dans l'exposition– de voir l'intérieur de la studette à l'état lors des événements supposément y être survenus. L'artiste inclut dans la scénographie le vestibule qui précède l'entrée de la chambre d'où on pouvait regarder la scène. Concernant *Le pont*, l'intitulé de l'œuvre souligne l'élément qui permet d'accéder au lieu des événements fictifs mais gardant une certaine distance pour sa contemplation. Ce pont limite le transit transversal et, en même temps, conduit le visiteur vers la sortie de l'autre côté de la salle. Le récit textuel –cette fois-ci placé sur le pont au centre de l'environnement– justifie la présence de la passerelle supposément construite par une commission scientifique qui décida de laisser le lieu en état pour son observation en permanence. Ici le regard est dirigé sur un fait paranormal : la présence d'êtres minuscules –visibles qu'à l'aide des binoculaires qui y sont expressément disposés– qui génèrent du chaos par moyen d'une force étrange prétendument psychique ou télépathique.

Dans ces deux scénographies du travail du Kabakov, il met formellement en pratique sa conception de ce qu'il dénomme « installation totale²¹⁵ », qui consiste en un réaménagement total de la salle d'exposition dans le but de plonger efficacement le spectateur dans une ambiance :

Cela implique que l'environnement où va évoluer le spectateur de l'installation est complètement modifié ou fait l'objet d'une construction entièrement nouvelle. Les murs, le plafond, le sol sont changés, repeints, un nouvel aménagement intérieur est construit ; la hauteur, la largeur, la longueur des

²¹⁵ Ilya KABAKOV, « L'installation totale », *op. cit.*, p. 26 - 28. Le terme rappelle la catégorie de « *total environment* » proposée par le poète et peintre britannique Adrien Henri dans son ouvrage *Environments and Happenings* de 1974 où il décrivait la pratique des artistes à l'époque caractérisée par la récréation des lieux dont le travail de l'artiste américain Edward Kienholz était cité comme emblématique. Cependant, c'est Kabakov qui, en tant que créateur d'installations, énonce ses fondamentaux dans les années 1990. Adrian HENRI, *Environments and happenings*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Thames and Hudson, 1974, p. 44 - 57.

salles sont modifiées pour les besoins de la cause, afin d'obtenir les meilleures proportions²¹⁶.

Ce réaménagement concerne aussi un éclairage réglé expressément à convenance de générer l'ambiance souhaitée :

D'abord, la lumière contribue à la création de l'environnement, d'une atmosphère particulière, pleine de tension : que ce soit une lumière forte, un demi-éclairage, une semi-obscurité, un éclairage électrique dirigé sur un seul objet ou, enfin, une lampe, qui, bien souvent, est en soit un objet tout à fait expressif (elle peut être vieille, sale, couverte de poussière...). On ne prendra jamais assez en compte le rôle de la lumière dans l'installation totale, en tant que moyen de créer une atmosphère propre à l'évocation de souvenirs, à l'envol de l'imagination, surtout lorsqu'il s'agit d'une lumière atténuée. Dans les installations étendues (couloirs, salles en enfilade), la lumière guide le spectateur. Ailleurs, elle l'invite tantôt à se concentrer, tantôt à se disperser, elle peut évoquer le confort et l'intimité comme la folie d'un asile d'aliénés²¹⁷.

Kabakov remarque également que la création de ce type de dispositif immersif peut aussi contempler l'utilisation des effets sonores, même de la musique :

Dans les installations totales, la musique sert principalement à plonger le spectateur dans un univers sonore extrêmement émotionnel et nostalgique, pour éveiller en lui toutes les associations possibles. D'autre part, je me sers de la musique pour provoquer des contradictions avec les images visuelles²¹⁸.

Selon l'artiste, au moyen de l'artifice de l'« installation totale », le spectateur se retrouve « manipulé » lorsqu'il est captivé par son « atmosphère intense » et, dans ces conditions, le visiteur en devient « victime²¹⁹ ». De même, son idée d'« installation totale » implique l'occupation d'une salle entière ou même de plusieurs salles²²⁰, ce qui, notamment, intensifie l'expérience immersive. C'est ce qui arrive dans le parcours créé par Schneider à la Maison Rouge, par exemple, de même qui est un trait caractéristique du travail de Mike Nelson.

Tant dans l'œuvre de Kabakov que celle de Nelson, les « personnages » de ses fictions sont toujours absents de la scène – à l'opposé des ceux occupant les

²¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁸ Kabakov, entretien avec Nadine Pouillon, 15 février 1995, trad. par Galina Kabakova, *Ibid.*, p. 23.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²²⁰ KABAKOV, *op. cit.*, p. 27. Kabakov le met en pratique dans des installations comme *Les Dix Personnages* (1990) ou *L'Asile d'aliénés* ou *L'institut de recherches créatives* (1991).

« tableaux-environnements » de Kienholz, par exemple– et c’est le spectateur qui les récrée mentalement les projetant sur l’espace de l’environnement. Kabakov les introduit dans le récit textuel et, ce qui est commun avec Nelson, à travers les traces suggérant leur « présence », même si celle-ci reste tacite : la disposition d’objets et d’éléments est expressément arrangée « comme si » quelqu’un habitait ou aurait abandonné les lieux récréés. À ce propos, le critique d’art Charles Darwent, dans son article « Real space fictions » dédié à l’œuvre de Nelson, commente : « Tous étaient de vraies espaces [...] contenant les traces de ce qui aurait pu être de vraies vies²²¹ ».

Si bien l’œuvre de Nelson est clairement influencée par celle de Kabakov²²², des écartements subtils demeurent entre les deux démarches. Nelson, à la différence de Kabakov, supprime toute annotation indicative ou texte narratif, même pas le titre de ses œuvres donne des pistes de lecture ou d’interprétation suffisamment explicites. Dans les environnements de Kabakov le texte permet au spectateur d’accéder au contenu de l’œuvre, même si, comme lui le clarifie, « souvent le texte placé à côté d’un objet visuel ne se contente pas de l’expliquer : il lui donne un tout autre sens²²³ ». Pour sa part Nelson n’*induit* pas le sens à travers le récit, ceci est *construit* par le visiteur. Ainsi, la dynamique de réception de ces environnements retrouve le principe énoncé par Iser selon lequel le sens du texte est toujours en construction dans l’acte de lecture : Nelson offre un décor tellement intrigant que le spectateur tombe presque inévitablement dans le piège de spéculer des scénarios possibles et de construire un récit à travers son parcours par les chambres interconnectées qui agissent comme des scènes d’un film ou des passages d’un roman. À ce propos l’artiste déclare :

Pour moi, mon travail est plus proche d’un livre que d’une scénographie. Le but des deux est d’attirer les gens vers un monde et de les encourager à prendre que

²²¹ Charles DARWENT, « Real space fictions », publié dans *Modern Painters*, octobre 2001, p. 38.

²²² Mike Nelson reconnaît l’influence précoce de ces deux artistes sur son travail : « Quand j’étais à l’école dans les années 1990, j’étais très intéressé à Kabakov, et l’art venu de l’Est, mais j’étais très intéressé aussi à l’art de la côte ouest de l’Amérique, particulièrement celle d’Edward Kienholz [...] de lui j’ai aimé sa maladresse, son non-conformisme, son statut dans le monde de l’art et la manière dans laquelle il ignore les conventions et subtilités de l’art. » Mike NELSON, « Triple Bluff », entretien avec Patricia Bickers, publié dans *Art Monthly*, n° 278, juillet-août, 2004, p. 2.

²²³ KABA KOV, *op. cit.*, p. 28.

ce qui s'y passe comme réel. [...] L'essentiel n'est pas le récit, mais la façon dont les scènes sont assemblées²²⁴.

Darwent estime que le remarquable de l'œuvre de Nelson réside dans son efficacité à combiner le récit architectural et la fiction littéraire²²⁵. En effet, Nelson s'inspire de la littérature ou du cinéma. Même s'il n'en fait pas d'allusions explicites dans ces environnements, il réussit à charger ses intérieurs d'une atmosphère romanesque ou cinématographique. À propos d'une installation de 1996 –*Trading Station Alpha CMA*– qui anticipe son œuvre postérieur, Nelson révèle quelques de ses sources d'inspiration : un mélange de références à la science-fiction britannique comme celle d'Olaf Stapeldon et l'allégorie sociale soviétique –Mikhail Bulgakov– ainsi que des éléments de Kafka, pour créer une œuvre entre deux films et leurs références littéraires respectives : *Stalker* de Andreï Tarkovski et *Roadside Picnic* d'Arkady & Boris Strugatsky, *Apocalypse Now* de Francis Coppola et *Heart of Darkness* de Joseph Conrad²²⁶. Cette mixture libre de référents provoque que les intérieurs arrangés par Nelson ne soient pas la reconstitution exacte d'un espace ou d'un lieu ni de la vie réelle –équivoque générée par le naturalisme mondain qui les caractérise– ni d'un monde fictif en particulier.

Certainement la stratégie formelle qui assure l'implication du visiteur dans le « jeu » fictionnel proposé par Nelson est la qualité de vraisemblance de ses mises en scène. Ce « faire croire » propre aux intérieurs de Nelson est supporté par une intention manifeste d'*immersion mimétique* poussée à l'extrême, mécanisme que Schaeffer explique ainsi :

La fiction opère par des amorces mimétiques, et la fonction de ces amorces est d'induire un processus d'immersion mimétique qui nous amène à traiter la représentation fictionnelle « comme si » elle était une représentation factuelle et de nous l'approprier à travers des mécanismes d'introjection, de projection et d'identification²²⁷.

En effet, le travail détaillé des décors soigneusement réalistes de Nelson est comparable à la richesse d'une description littéraire minutieuse. Les

²²⁴ Mike Nelson cité par Charles Darwent, *op. cit.*, p. 40.

²²⁵ Charles DARWENT, *op. cit.*, p. 38.

²²⁶ Mike NELSON, « Triple Bluff », entretien avec Patricia Bickers, *op. cit.*, p. 3.

²²⁷ Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », dans *Vox-poetica*. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>. Consulté le 22 octobre 2017.

environnements de Nelson sont chargés d'anecdotes dont le naturalisme génère l'illusion de parcourir des lieux authentiques faisant oublier qu'on est face à des artifices.

La « fictionnalisation » du réel

Un type d'environnement comme ceux construits par Kabakov et Nelson, en plus de servir d'interfaces physiques pour accéder à des fictions depuis le monde actuel, comportent d'autres liens entre les fictions qui présentent et la réalité commune. Comme il arrive souvent avec les inventions fictionnelles, celles-ci sont nourries de la vie réelle. Nelson explique que *The Coral Reef* lui est venu à l'esprit en observant une petite station de taxis au coin de l'endroit où il habitait dans le quartier de Balham à Londres²²⁸. De même, les intérieurs construits par Kabakov sont souvent inspirés de ceux de la Russie soviétique. En vertu de cela, ces environnements ne sont pas complètement fantaisistes, ils comportent un certain substrat de réalité.

La réflexion autour de la création d'ambiances commence ici à avoir une tournure autour des connexions entre un type de constructions fictionnelles et le « monde actuel », la réalité commune. Ceci nous rapproche des possibilités pour l'environnement artistique en proposant l'aménagement d'une espace pour la récréation physique d'un lieu imaginé en interprétant en même temps une portion de réalité. À ce propos quelques auteurs qui ont théorisé la fiction nous fournissent des éléments d'analyse : le concept de « modélisation du réel » suggéré par le philosophe Jean-Marie Schaeffer qui trouve une certaine coïncidence avec l'idée de « fictionnalisation du réel » proposée par le théoricien allemand Wolfgang Iser depuis la perspective des études littéraires.

Schaeffer est solidaire d'une vision élargie de la fiction considérant le support visuel, l'audiovisuel, ceux offrant des expériences pluriperceptives et même les cadres de jeu qui demandent l'incarnation de rôles comme dynamique ludique. Ainsi, il conteste d'autres auteurs comme Gottlob Frege ou Nelson Goodman qui

²²⁸ Mike Nelson cité par Clarrie Wallis, « Mike Nelson in Conversation », dans *Tate Etc.*, n° 22, été 2011. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-22-summer-2011/mike-nelson-conversation>. Consulté le 8 octobre 2017.

conçoivent la fiction comme une sphère sémantique régie par ses propres lois à la marge de la réalité en soulignant que ce point de vue restreint la fiction au texte ou au récit en excluant des formes telles que le cinéma par exemple²²⁹. Pour Schaeffer, la fiction apparaît donc comme un dispositif dont le récepteur (ou participant) saura le reconnaître comme tel, plutôt que comme une propriété d'un texte littéraire, d'un film, d'une œuvre d'art ou d'un jeu. L'approche de Schaeffer relève plusieurs facettes de la fiction : en plus de sa dimension ludique, sa dimension psychologique –concernant le phénomène d'immersion fictionnelle– et sa dimension cognitive –relative aux procédés de « modélisation du réel »–. Au-delà de l'opposition vrai-fictif, Schaeffer estime la fiction comme un « genre de réalité » qui modélise un certain type d'appréhension et de connaissance du monde²³⁰.

Cette « modélisation du réel » est présente dans le travail de Kabakov. À ce sujet, Rosenthal remarque que l'œuvre de l'artiste russe présente un rapport paradoxal entre fiction et réalité. D'un côté, une *séparation* entre les deux manifestée dans la mise en scène : « Kabakov veut créer une séparation, en utilisant des murs et des couloirs, entre ses installations et le musée ou la galerie dans laquelle elles se trouvent, tout pour mieux générer chez le spectateur le sentiment d'entrer dans un monde à part du monde externe²³¹ » et, d'un autre côté, un *lien* du point de vue du contenu thématique : « Ilya Kabakov est peut-être mieux connu pour ses installations d'appartements succédanés russes [...] Le spectateur occidental est immergé et absorbé dans l'Union Soviétique de la post-guerre, avec toutes ses privations²³² ».

En effet, Kabakov montre une attirance particulière pour les intérieurs mondains. Ses environnements reproduisent certaines caractéristiques typiques des espaces communs ; en évoquant l'une récurrente dans ses installations, l'artiste déclare :

²²⁹ SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 212.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 41.

²³² ROSENTHAL, *Ibid.* Dans un entretien à l'occasion de son exposition *C'est ici que nous vivons*, qui au lieu au Centre Georges Pompidou en 1995, l'artiste déclare : « [...] cette installation est bien évidemment liée à mes problèmes émotionnels avec mon pays natal ». « Le musée : temple ou décharge », entretien avec Nadine Pouillon, *op. cit.*, p. 21.

Cette façon de peindre les murs de deux couleurs se retrouve dans les espaces administratifs et bureaucratiques du monde entier : que ce soit en Russie ou ailleurs, c'est tout aussi déprimant que hideux. On voit cela dans les commissariats de police, les écoles, les archives municipales, etc. La seule vue de ces murs suffit à nous mettre dans l'ambiance, à provoquer en nous un mélange de mélancolie et de désespérance²³³.

Il remarque d'ailleurs que des ambiances lointaines merveilleuses ou des phénomènes naturels sont très difficiles à reproduire de façon convaincante et que, en conséquence, il est plus efficace de construire des pièces banales²³⁴. Ses aménagements spatiaux, en plus d'imiter un certain type d'intérieures populaires d'une époque, sont complétés par des éléments liés à un contexte sociopolitique (des affiches faisant allusion à la période révolutionnaire bolchévique, par exemple). Dans ces décors inspirés d'une réalité concrète, l'artiste introduit un événement extraordinaire.

En ce qui concerne cette coexistence entre fiction et réalité –et en revenant sur la notion du « faire-semblant » par rapport aux énoncés de fiction– Ryan commente que dans la perspective de Searle la fictionnalité reste soumise à l'intention l'auteur excluant ainsi la possibilité de passer de la non-fiction à la fiction ou *vice versa*. Du point de vue de Ryan, ce postulat « rencontre des difficultés dans l'analyse de la présence dans un texte fictionnel d'énoncés qui font référence à des entités appartenant au monde réel²³⁵ », des allusions à des personnes ou des faits attestés par la réalité. Ainsi, des récits basés sur des faits historiques mais contenant des déclarations « contre-factuelles » s'autorisent la *spéculation* sur les directions que l'histoire aurait pu prendre, présentant des *scénarios alternatifs*²³⁶.

Cette remarque de Ryan suggère des possibilités d'hybridation entre fiction et non-fiction correspondantes à de différents degrés du *détournement* ou *subjectivation* du réel, du tout à fait faisable au matériellement improbable et ne

²³³ Ilya KABAKOV, « L'installation totale », conférence donnée à l'École des beaux-arts de Francfort et publié dans *Et tous ils changent le monde*, catalogue de l'exposition, 2^e Biennale d'art contemporain de Lyon, Paris, 1993 ; puis réédité dans *Ilya Kabakov : Installations 1983-1995*, Paris, France : éd. Centre Georges Pompidou, 1995, p. 22.

²³⁴ *Ibid.*, p. 27.

²³⁵ RYAN, *op. cit.*, p. 14.

²³⁶ *Ibid.*, p. 18.

tenable que dans la fiction. Concernant l'environnement, l'extrême de la « non fiction » correspondrait à des reconstitutions scénographiques plus ou moins fidèles de lieux du monde réel reproduites dans des espaces d'exposition. À ce propos, l'artiste Jean-Jacques Lebel nous en fournit un exemple : sa réplique de la salle de l'Hôpital Psychiatrique de Rodez où, en 1943, Antonin Artaud a été soumis à de nombreuses séances d'électrochocs²³⁷. La chambre reconstituée par Lebel était dépourvue d'un récit explicite, l'histoire qu'elle comportait restait sous-jacente, tacite.



Reconstitution de la chambre d'électrochocs de l'hôpital psychiatrique à Rodez, réalisée par Jean-Jacques Lebel, Düsseldorf, Allemagne, 2000.

Notamment, le caractère non-fictionnel dépend ici de l'objectivité présente dans le but de fidélité par rapport à l'apparence du lieu référé, appuyé sur des registres photographiques, des descriptions ou des témoignages attestés. L'intention de non-fictionnalité est enfin confirmée à travers l'inclusion de reproductions de certains rapports médicaux officiels et surtout par la notice indiquant qu'il s'agit d'une reconstitution. Ces éléments permettent au spectateur de ne prendre pas l'environnement qui est face à lui comme une invention ou en lien avec une fiction²³⁸.

Entrant sur le terrain de la *subjectivation* de la réalité, et à propos d'un contenu thématique très proche de celui abordé par Lebel, on peut évoquer l'environnement *The State Hospital* (1966) de l'artiste américain Edward Kienholz. Ce « life-size tableau environnement » (tableau-environnement à grandeur nature,

²³⁷ Proposé, lors de sa conception, pour un hommage à Artaud réalisé en 2000 à Düsseldorf, cet environnement fut montré à la Maison Rouge à Paris en 2005 et puis au ZKM à Karlsruhe en 2014, où j'ai eu l'opportunité de le voir.

²³⁸ Cet œuvre de Lebel, en vertu de son but d'objectivité, se trouve bien à l'opposé de la subjectivité essentielle à la « mythologie individuelle » représentée par l'*Arc, Pyramide* de Thek.

comme il les dénomme), a été inspiré de mémoires personnelles. En 1947, Kienholz a travaillé comme aide-soignant dans un établissement psychiatrique géré par l'État localisé à proximité du Medical Lake à Washington. Il rappelle le lieu comme « un enfer avec un aspect carcéral très brutal²³⁹ » et c'est ainsi qu'il s'est proposé de le représenter spatialement, comme une cellule fermée. L'intérieur de cet espace est seulement visible à travers la minuscule fenêtre barrée de la porte. La chambre, faiblement illuminée par une ampoule jaunie, contient un lit superposé avec deux figures humanoïdes –à l'aspect de momies– tombées l'une sur chacun des matelas. Les deux corps sont attachés par le bras par un bracelet ligoté au tube du détérioré lit en métal. À la place de la tête, chaque figure présente une boule de cristal remplie d'eau et contenant des poissons noirs nageant en son intérieur. Le personnage supérieur semble être une autoprojection de celui d'en bas suggérée par le phylactère (bulle de bande dessinée) en néon qui l'encercle pointant le visage du corps inférieur. Kienholz exprime ainsi l'impact émotionnel qui l'a généré être témoin de la souffrance subie par son ami Ed Born, victime d'un cancer.



Edward Kienholz, *The State Hospital*, 1966.

Il faut noter que le processus de subjectivation du réel n'est pas exclusif de l'instance créative, il est aussi manifeste dans le récepteur potentiel de l'œuvre de fiction ; d'où son attirance vers celle-ci, fondée sur un besoin de stimulus

²³⁹ Déclaration d'Edward Kienholz cité par Robert L. PINCUS, *On a scale that competes with the world: the art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*, Berkeley, Etats-Unis d'Amérique: éd. University of California Press, 1990, p. 64.

psychologique et imaginatif. Comme Ryan l'exprime, « Si la fiction nous importe, c'est parce qu'elle nous demande de nous représenter un monde, et l'imagination se plaît à cette activité²⁴⁰ ». Ledit monde –intime, subjectif, fictionnel– est nourri de nos impressions et constitué par nos représentations du monde extérieur.

Le professeur allemand Wolfgang Iser²⁴¹, s'intéresse à ce phénomène de « fictionnalisation du réel » depuis la perspective de la théorie de la réception et la lecture appliquée au texte littéraire. Dans son écrit « Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions²⁴² », il se demande pourquoi, malgré que les personnes soient conscients que la littérature est une fiction, elles semblent avoir besoin de ces histoires fictives. Basé sur des postulats de Nelson Goodman²⁴³, Iser affirme que les fictions ne sont ni le côté irréel de la réalité ni ce qui s'oppose à la réalité. Il explique que dans le roman coexistent le réel et le possible et que, ainsi, la fiction nous permet de profiter tant de l'une comme de l'autre en les distinguant en même temps ; cela nous est nié dans la vie réelle et, par conséquent, n'est accessible que sous la forme du « comme si²⁴⁴ ». Iser évoque cette notion de la philosophie de Kant –à son tour inspirée de l'idée de « fictions de l'esprit » de Hume– qui conçoit les catégories de la cognition comme des fictions heuristiques qui doivent s'interpréter « comme si » se correspondrait à quelque chose. Iser expose comment le « comme si » se manifeste dans différents domaines : en épistémologie à la manière de présupposés servant comme prémisses, en science le « comme si » correspond à des hypothèses servant de preuve. Iser souligne même que les présupposés qui guident nos actions sont aussi

²⁴⁰ RYAN, *op cit.*, p. 17.

²⁴¹ Wolfgang Iser est, à côté de Hans Robert Jauss, les deux principaux théoriciens de l'École de Constance qui soutient sa théorie de la réception et de la lecture sur la mise en évidence d'une tension entre le texte et l'acte lecture (sa réception), où le premier est fixe, durable et transmissible tandis que la deuxième instance est éphémère, inventive, plurielle et plurivoque. Depuis cette perspective, pour Iser le sens est toujours en construction dans le rapport dialogique entre texte et lecteur. Wolfgang ISER, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Sprimont, Belgique : éd. Pierre Mardaga, 1976 ; Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, France : Gallimard, 1978.

²⁴² Wolfgang ISER, «Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions», dans *New Literary History*, vol. 21, n° 4, août 1990, p. 939 - 955.

²⁴³ Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes* (1978), trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, France : Gallimard, 2006.

²⁴⁴ Wolfgang ISER, *op. cit.*, p. 940. Iser reconnaît que Francis Bacon a été le premier en articuler ces idées en déclarant que les fictions « projettent sur l'esprit un certain air de satisfaction... dans ces points-là où la nature nous le nie. » Francis BACON, *The Advancement of Learning* nd New Atlantis, Oxford, Royaume Uni : ed. Arthur Johnston, 1974, p. 80.

des fictions anticipant des situations²⁴⁵. Selon cette perspective, la fictionnalisation commence aux limites de la connaissance ; comme le souligne Iser : « nous tentons d'accéder à l'inaccessible en inventant des possibilités²⁴⁶ ». Ainsi, les suppositions, les hypothèses, les présupposées, c'est-à-dire les fictions dans ses différentes manifestations, complètent la réalité.

Iser remarque que la fictionnalisation en littérature, pourtant, semble avoir une motivation bien distincte de la « modélisation » des situations possibles : selon lui, celle de transgresser des réalités autrement inaccessibles, ce qui peut seulement être abouti dans la mise en scène de ce qui a été réprimé²⁴⁷. Cela est aussi applicable à d'autres manifestations artistiques exprimant des fictions. En effet, dans le domaine de l'art, les fictions correspondent à des spéculations qui servent à reconsidérer et à repenser d'une autre manière la réalité. La fictionnalité artistique, s'inspirant de la réalité, la détourne pour en concevoir une autre version. Quand on parle de quelque chose comme de l'*impossible* cela veut dire qu'il est complètement *fantaisiste* ; même face à l'utopie persiste l'espoir de réalisation²⁴⁸. En revanche, le *possible* désigne le potentiellement *réalisable* et, conformément aux postulats d'Iser, la fictionnalisation est un moyen de rapprocher les deux, le réel et le possible.

De l'analyse d'Iser on déduit que toute construction fictionnelle comporte un composant ou un contenu de réalité commune ; ces référents rendent, d'ailleurs, accessible le monde fictionnel au récepteur. La notion de *fictionnalisation* proposée par lui suggère une opération créative présentant des rapprochements entre la fiction et le réel :

« [...] le processus même de la création porte la fictionnalité inscrite, la structure du double sens. À cet égard, elle nous offre l'opportunité paradoxale et (peut-

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 941.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 952.

²⁴⁸ Kabakov souligne le caractère utopique du projet communiste en le décrivant en termes de fiction : « Le communisme, en tant qu'utopie, ressemble aux objets des contes de fées : on a beau essayer de les détruire, ils réapparaissent toujours sous d'autres formes. [...] À chaque fois, c'est la mise en pratique de l'utopie qui échoue, non l'utopie elle-même. » Ilya Kabakov, « Le musée : temple ou décharge », entretien avec Nadine Pouillon, *op. cit.*, p. 22. Pour sa part l'artiste Thomas Hirschhorn (sur qui nous reviendrons plus tard) déclare à propos de l'utopique de sa démarche : « Tous mes projets sont utopiques, mais aucune n'est irréalisable ! ». Conversation avec Hans Ulrich Obrist, Paris, août 2001 ; publiée dans *Conversations. Volume 1*, Paris, France : éd. Manuella, 2008, p. 404.

être pour cela) désirable d'être autant submergés dans la vie et en même temps hors d'elle. Cette circonstance de nous trouver simultanément dans la vie et écartés d'elle, promue par une fiction qui représente l'implication et avec cela provoque la séparation, offre un type d'universalité intramondaine qui d'une autre manière serait impossible dans la vie quotidienne²⁴⁹.

Les environnements à vocation fictionnelle offrent de manière plus manifeste cet état de se trouver « dans la vie » et en même temps « hors d'elle » à travers l'expérience immersive dans une ambiance physique qui matérialise un monde fictif.

De notre point de vue, concernant les configurations spatiales, nous entendons le détournement fictionné d'espaces et de situations de la vie réelle comme processus de fictionnalisation et la reconstitution objective de lieux existants comme équivalents de la non-fiction. De même, nous reconnaissons que le jugement de fictionnel ou de non-fictionnel n'a pas d'applicabilité juste pour tout environnement artistique. Cela rejoint l'une des conclusions de l'analyse de Ryan concernant les images et son lien avec la fiction, établissant que certaines images sont fictionnelles, certaines ne le sont pas et que, pour certaines d'entre elles, le jugement de fictionnel ou de non-fictionnel n'est pas pertinent²⁵⁰. Elle appuie cette affirmation dans le cas des œuvres abstraites qui, « quel que soit le médium, tombent toujours dans la zone indéterminée puisque la fictionnalité et la non-fictionnalité présupposent toutes les deux une dimension mimétique²⁵¹ ». Dans les cas des configurations spatiales comme le *Merzbau* de Schwitters où l'artiste accumule des éléments –des morceaux de matériaux avec des formes géométriques– en les adhérent aux parois d'une chambre sans l'intention de récréer un lieu identifiable²⁵², ou encore les cas cités plus haut des environnements destinés à la pure immersion sensorielle, tomberaient aussi dans la zone indéterminée signalée par Ryan où le jugement de fictionnalité ou non-fictionnalité serait impertinent.

²⁴⁹ ISER, *op. cit.*, p. 949.

²⁵⁰ RYAN, *op. cit.*, p. 25.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁵² L'artiste décrit la composition de cette œuvre ainsi : « Le *Merzbau* est la construction d'un espace intérieur à l'aide de formes plastiques et de couleurs. [...] Chaque partie intérieure sert d'élément charnière à la partie voisine. Il n'y a pas de détails qui forment en soi une unité, une composition partielle. Un grand nombre de formes différentes servent d'intermédiaires entre le cube et les formes indéfinies. » Kurt SCHWITTERS, *I, Manifestes théoriques et poétiques*, Paris, France : éd. Ivrea, 1994, p. 91.

Immersion mimétique versus « contre-immersion » réflexive

Le naturalisme exacerbé des environnements de Nelson, ainsi que leur complexité étant composés souvent de plusieurs chambres, semble caractériser des stratégies visant à réduire au maximum possible ce que le sociologue Olivier Caïra dénomme les « frottements contre-immersifs ».

Caïra remarque que plusieurs théoriciens proposent la réflexivité –entendue comme une prise de hauteur, de distance face à l'œuvre ou à l'expérience– comme le pôle opposé de l'immersion²⁵³, comme ce qui annule, empêche ou, du moins, perturbe et affaiblit l'expérience immersive. Caïra, pour sa part, propose la « contre-immersion » comme *complément* de l'immersion ; sa perspective suggère la reconnaissance de l'effet « contre-immersif » comme intrinsèque à la dynamique du processus d'immersion.

Comme l'explique Caïra, la « contre-immersion » est une résistance au mouvement d'immersion sous la forme de « frottements » liés à la conception du dispositif et d'une « poussée » liée à la manifestation d'une certaine résistance de la part de l'utilisateur (lecteur, spectateur, joueur) à s'immerger dans la fiction. Dans cet ordre d'idées, les « frottements » sont liés aux « vecteurs d'immersion » et la « poussée » aux « postures d'immersion » :

Un auteur, un studio, un animateur de jeu ou un metteur en scène peut s'employer à diminuer les frottements qu'engendre l'œuvre ou l'expérience qu'il propose, s'il estime que celle-ci gagne à être plus immersive. En revanche, il ne peut rien contre la poussée qu'éprouve l'utilisateur, car celle-ci procède d'une conscience intime de son extériorité au monde fictionnel²⁵⁴.

Ainsi, les « frottements contre-immersifs » sont liés à la conception, matérialisation et/ou mise en place des dispositifs immersifs. Selon l'analyse de Caïra il y a trois types de frottements contre-immersifs : techniques, génératifs et interactionnels.

Les frottements techniques correspondent à la manifestation des conventions et des limites de l'interface qui nous relie au monde fictionnel, des conventions et

²⁵³ Olivier CAÏRA, « L'expérience fictionnelle : de l'engagement à la fiction », dans *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 64.

²⁵⁴ *Ibid.*

des limites quant à son accessibilité, à son extensionnalité et à son opérabilité. Une limite d'accessibilité correspond au fait de ne pas pouvoir atteindre un endroit dont l'équivalent dans le monde réel serait accessible, par exemple²⁵⁵. Les frottements techniques recouvrent également des pertes de continuité et de contiguïté des versions du monde fictionnel : « tout indice qui me rappelle le caractère *fabriqué* du monde fictionnel²⁵⁶ ». On peut penser à la situation du personnage Truman Burbank, protagoniste du film *The Truman Show*, quand il découvre que l'horizon du paysage qu'il avait toujours cru réel est en fait d'un décor simulé.

Caïra entend par frottement génératif la manifestation de finalités assignées à l'œuvre ou à l'expérience fictionnelle : « Ces finalités peuvent prendre le pas sur la logique d'immersion [...] lorsque les fonctions des personnages ou des objets de cet univers affleurent de manière trop visible²⁵⁷ ». En conséquence, « le monde proposé devient si conforme à l'horizon d'attente du spectateur qu'il perd tout mystère, toute capacité à surprendre²⁵⁸ ». Enfin, les frottements interactionnels se manifestent dans l'adresse directe aux êtres extradiégétiques que sont le lecteur, le joueur, le spectateur²⁵⁹.

À partir de l'analyse de Caïra, on déduit qu'une mise en scène peu vraisemblable contribuerait à induire l'effet « contre-immersif ». De même, les textes indicatifs à l'intérieur d'un environnement fictionnel, certains signaux sonores ou des effets de lumière incongrus, ou d'autres éléments visuels extradiégétiques, laissent la place à une potentielle prise de distance réflexive. Dans ce sens, on peut affirmer que les environnements de Nelson favorisent l'immersion fictionnelle, tandis que ceux de Kabakov présentent certains frottements contre-immersifs contribuant à la réflexivité de la part du spectateur.

²⁵⁵ J'éprouvé le franchissement des limites d'un environnement artistique en parcourant la scénographie récréant l'appartement d'un fictif « M. Schmidt » au Skulptur Projekte de Münster en 2017, œuvre de Gregor Schneider. En visitant l'installation, j'ai ouvert à tort, parmi les portes intégrant le décor, l'une « interdite » qui correspondait à une sortie de secours. Cet incident m'a permis de découvrir le derrière de la structure scénographique, ce qui a cassé immédiatement mon expérience d'immersion fictionnelle. Une alarme est déclenchée au moment d'ouvrir cette porte « erronée » et un médiateur est venu me chercher pour me conduire à la bonne sortie.

²⁵⁶ CAÏRA, *op. cit.*, p. 66.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

Autant de la théorie exposée par Kabakov que de sa pratique, on comprend que l'effet recherché dans la création d'un environnement d'immersion totale implique faire d'abstraction de l'espace contenant, ce qui suppose la négation de la salle d'exposition. Les caractéristiques d'« atmosphère captivante » et de transformer l'espace contenant dans un « espace autre » retrouvent des formes d'expographie immersive extra-artistiques telles que les dioramas des musées ethnographiques ou d'histoire naturelle, ainsi que les reconstitutions ou les chambres d'époque ; à ce propos l'artiste déclare :

[...] le fait que l'installation soit précédée par les salles bien éclairées et soigneusement aménagées du musée –ce que le spectateur ne perd jamais de vue– perturbe le fonctionnement de tous les effets mystérieux, secrets et irrationnels mis en œuvre, aussi ingénieuse qu'ait été leur conception et parfaite leur réalisation. La pratique (du moins la mienne) prouve que, malgré la volonté sincère de l'auteur, tout ceci risque de tourner au spectacle de foire et d'aboutir au résultat opposé. Ces pièces sombres, avec des clignotements ou des rayonnements, mystérieux dans le noir, ressemblent fort à des attractions, précisément parce que le spectateur sait qu'il n'est pas dans une forêt, dans une hutte solitaire d'un marais, mais à deux pas des salles climatisées et bien éclairées, et que tout ceci est conçu et monté dans le but de produire sur lui un effet calculé²⁶⁰.

Pour Kabakov l'« installation totale » est proche de la dramaturgie : il s'agit expressément d'une mise en scène suivant la logique de construction d'une scénographie théâtrale²⁶¹ cherchant à servir de décor convenable à raconter une histoire et à immerger le spectateur en elle. Il relève même l'importance de l'artifice de la mise en scène :

Ce côté faux, cet artifice ne doivent justement pas être surmontés mais préservés dans l'installation totale. Le spectateur ne doit pas oublier que ce qui est devant lui n'est que tromperie, que tout est fait délibérément pour dans le seul but d'impressionner. Cela doit faire penser à une scène de théâtre où le spectateur peut monter pendant l'entracte [...]²⁶²

Même si, *à priori*, la non-dissimulation de l'artifice semble contradictoire avec l'intention d'immersivité, l'idée qu'expose Kabakov ici concorde avec la notion de *feintise ludique partagée* proposée par Schaeffer et exposée plus haut :

²⁶⁰ KABAКOV, « L'installation totale », *op. cit.*, p. 27.

²⁶¹ Ilya Kabakov, conversation avec Boris Groys, « The Theatricality Of The Installation And The Installation Of the Theatrical », *Ilya & Emilia Kabakov: Installation & Theater*, Munich, Allemagne : éd. Prestel, 2006.

²⁶² KABAКOV, *op. cit.*, p. 27.

l'acceptation consciente de la participation dans le jeu fictionnel de la part du récepteur. Schaeffer fait référence à une « confusion » latente entre deux modalités représentationnelles, celle de notre appréhension subjective du réel et celle des constructions fictionnelles et souligne que ce qui empêche une telle confusion des deux modalités représentationnelles est, précisément, le « contrat de feintise ludique²⁶³ ».

Kabakov se rapproche également de l'analyse de Schaeffer à propos du dispositif théâtral et celui du cinéma et ses points distincts de la sculpture ou de la peinture concernant l'expérience immersive :

D'ailleurs, il existe des formes d'art –le cinéma, le théâtre– où il est garanti à l'avance que l'on sera pris par l'illusion, car il est difficile d'y suivre l'action tout en l'analysant intérieurement. La dynamique de l'action (même si elle est stupide) captive le spectateur, la réalité des visages humains l'envoûte. En revanche, lorsque l'on contemple les formes immobiles des sculptures ou des tableaux, la réflexion prend le pas sur l'illusion –surtout depuis que l'on ne croit plus à l'existence de quelque chose de réel derrière le cadre du tableau. Pour en revenir à l'installation totale, on peut affirmer qu'elle nous rend l'illusion de la réalité des lieux où l'auteur nous emmène²⁶⁴.

Cette précision, qui en même temps discerne le mécanisme de réception de l'« installation totale » par rapport à celui du théâtre, suggère que l'absence d'action dramaturgique caractéristique de la première favorise une prise de distance réflexive. Néanmoins, cette faculté n'est pas absolument exclue du théâtre. Cela correspond à ce que Bertolt Brecht dénomme, de façon juste, comme « effet de distanciation », le but délibéré dans la mise en scène de mettre l'objet de la représentation « à distance » du spectateur pour qu'il éprouve le sentiment de son « étrangeté » ; en suscitant ainsi une réflexion critique²⁶⁵. Ce metteur en scène allemand, l'un des défenseurs de la théâtralité comme qualité essentielle du théâtre, considère que le jeu théâtral ne doit pas la dissimuler, bien au contraire, il doit se fonder sur elle :

Le fait que des gens se présentent devant d'autres gens pour leur montrer quelque chose ; que ce qu'ils montrent a été travaillé, que cela ne se déroule pas dans la réalité, mais n'est qu'une répétition ; que les sentiments exprimés sont

²⁶³ Nous reviendrons plus tard sur ces postulats de Schaeffer à propos de l'immersion fictionnelle.

²⁶⁴ KABAКOV, « L'installation totale », *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁵ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, France, Gallimard L'Arche, 2000, p. 830.

ceux de tiers ; qu'on montre des processus qui ont été soumis à une censure, autrement dit qu'on a sur eux déjà réfléchi et même porté un jugement ; tout cela fait partie intégrante du processus qu'est le jeu théâtral, doit donc y trouver sa place naturelle et y être manifeste, afin que le spectacle garde un certain caractère terrestre et prosaïque incitant à la réflexion²⁶⁶.

Dissimuler ou non le fait théâtral, c'est-à-dire essayer de faire oublier ou de rappeler au spectateur qu'il assiste à un acte de représentation, marque une différence fondamentale entre le théâtre naturaliste moderne et le théâtre contemporain. Du premier, André Antoine est reconnu comme son précurseur²⁶⁷. Proche de l'écrivain Émile Zola, ce metteur en scène applique les principes du naturalisme à l'art dramatique. Dans son modèle théâtral, les décors simulés cèdent la place à l'utilisation des éléments réels sur scène –des véritables morceaux de viande furent utilisés pour la mise en scène de *Les Bouchers* de Fernand Ices en 1888, par exemple– et l'objectif de l'illusion naturaliste est renforcé à travers la mise en place des nouvelles ressources techniques de l'époque, en particulier les systèmes d'éclairage. Sa prémisse était que la mise en scène devait « non seulement fournir son juste cadre à l'action mais en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère²⁶⁸ ». La scénographie naturaliste, donc, tente de nier ou de dissimuler la *théâtralité* de la scène.

Kabakov, pour sa part, manifeste être conscient du « mécanisme qui enclenche la double action de vivre une illusion tout en l'analysant *simultanément*²⁶⁹ ». Cette reconnaissance le rapproche de la notion de « distanciation » critique de Brecht. Paradoxalement, ses environnements poursuivent, en même temps, un but de vraisemblance dans sa mise en scène et cela marque une certaine affinité avec le naturalisme d'Antoine. D'autre part, l'effet de distanciation promue par Brecht établit des liens entre la mise en scène et la réalité immédiate qui

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 840.

²⁶⁷ Antoine est référencé ici par rapport au naturalisme de la mise en scène qu'il promouvait. Dans la deuxième partie de cette thèse, nous reviendrons sur les postulats de ce metteur en scène à propos de sa notion du « quatrième mur » et sa remise en cause de la part des initiatives de « re-théâtralisation » du théâtre.

²⁶⁸ André ANTOINE, *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, France : Actes Sud, 1999.

²⁶⁹ KABAKOV, « L'installation totale », *op. cit.*, p. 27. Olafur Eliasson manifeste également cet intérêt : « Je suis prêt à réaliser des œuvres qui existent pour être vues en même temps qu'elles invitent à réfléchir sur comment elles sont vues. » Olafur ELIASSON, *Olafur Eliasson: expérience*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Phaidon, 2018, p. I (annexe).

l'entoure : le contexte même du théâtre. En revanche Kabakov propose souvent la récréation fictionnée d'une réalité lointaine.

Or, les possibilités de lien au niveau du contenu thématique entre un dispositif scénographique et la réalité immédiate qui l'entoure et l'accueille (le contexte d'exposition dans notre cas) ne restent pas complètement écartées pour l'environnement fictionnel. L'allusion au lieu et à la situation d'exposition apparaît parfois dans certaines réalisations de Kabakov et de Nelson, par exemple. L'installation de Kabakov *Le Pont* comporte un rapport métaphorique avec la réalité institutionnelle qui abrite l'œuvre : la situation d'exposition et le contexte muséal. Le lieu recréé dans cette installation correspond aux locaux d'un club d'habitants d'un ensemble résidentiel en Union Soviétique où des critiques et des historiens d'art renommés avaient été convoqués pour l'examen d'une série de tableaux²⁷⁰. D'ailleurs, l'écho avec le musée est un sujet récurrent dans le travail de Kabakov ; l'on retrouve notamment dans *L'incident au musée ou la Musique de l'eau* (1992) et *Le Musée vide* (1993), ainsi que dans des propositions de musées personnels à caractère sentimental : *En mémoire des agréables souvenirs* (1992), *La Mère et le Fils* (1994) et *Les Doutes ou la Conspiration des incapables* (1994).

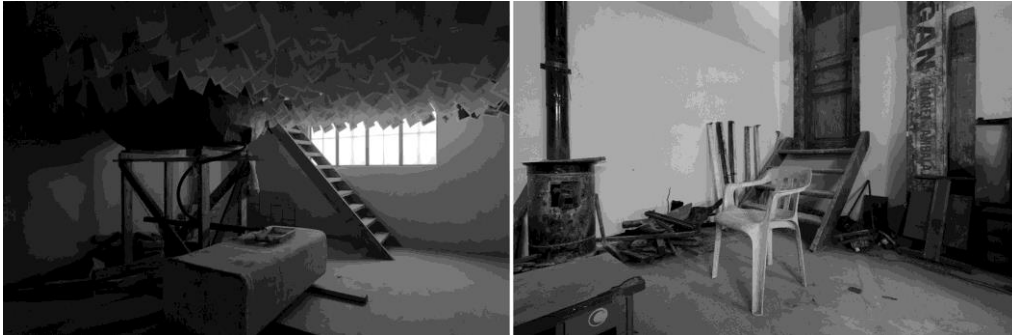
Les clins d'œil à la relation entre le lieu de fiction recréé scénographiquement et le lieu authentique qui l'accueille sont aussi présents dans le travail de Mike Nelson. Charles Darwent décrit la démarche environnementale de l'artiste britannique comme « un espace fictif approprié d'un réel²⁷¹ ». La critique d'art Louisa Buck pour sa part, qualifie de « doublons et mises en miroir » les opérations réitérées de connexion thématique avec le contexte dans l'œuvre de Nelson²⁷². En effet, *I Impostor* (2011), par exemple, a consisté en la construction d'une architecture urbaine de l'est (Istanbul) dans un emplacement de l'ouest (Venise) liées par leur passée commun comme villes de l'ancien Empire ottoman. Nelson s'est proposé de « transposer » une installation réalisée auparavant dans un énorme caravansérail du XVIIe à l'occasion de la Biennale d'Istanbul en 2003 au

²⁷⁰ Dans la deuxième partie de cette thèse, nous reviendrons sur cet aspect concernant *Le pont* à propos de l'analyse de l'exposition « *Dislocations* » où cette installation a été montrée.

²⁷¹ Charles Darwent, *op. cit.*, p. 40.

²⁷² Louisa BUCK, « I'm not quite sure what installation art is... », entretien avec Mike Nelson publié dans *The Art Newspaper*, n° 225, juin 2011.

Pavillon anglais de la Biennale de Venise, en reconstituant son architecture intérieure et une partie extérieure à partir des souvenirs et des photos du contexte d'origine.



Mike Nelson, *I Impostor*, Pavillon anglais, Biennale de Venise, 2011.

Les allusions au contexte institutionnel de l'exposition dans ces deux cas sont plutôt subtiles, masquées d'ailleurs par l'*allégorie*²⁷³. Une prise de distance analytique ou critique de la part du spectateur est seulement possible lorsqu'il dévoile les analogies que ces représentations comportent.

Superpositions et alternances entre fiction et réalité

Une ambiance thématique récréant spatialement une construction fictionnelle combine deux des modalités identifiées par Bernard Guelton : l'*immersion fictionnelle* et l'*immersion réelle*, en ce qui concerne l'implication du sujet dans une fiction mise en scène à travers un environnement physique. En effet, comme Guelton l'énonce « en situation d'immersion réelle, l'activation de

²⁷³ L'allégorie dans l'art contemporain est analysée par le critique américain d'art Craig Owens et, parallèlement, par l'Allemand Benjamin Buchloh. Owens remarque que l'allégorie « se substitue à une précédente signification, qui se trouve ainsi effacée ou masquée ». Selon son point de vue elle est présente dans l'art contemporain à travers des procédés tels que la production d'images à travers l'appropriation d'images existantes, le montage photographique, la spécificité de l'œuvre au site et les jeux langagiers et logiques propres de l'art conceptuel. Craig OWENS, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », revue *October*, vol. 12, printemps 1980, p. 67-86, trad. français dans *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, Paris, France : éd. Hazan, 1997, p. 1145-1155. Buchloh de son côté, s'inspire de la théorie de l'allégorie et du montage de Walter Benjamin fondée à son tour sur la notion marxienne du fétichisme de la marchandise. Buchloh associe l'allégorie à des productions visuelles basées sur l'appropriation présentant ce procédé comme l'essence conceptuel de l'œuvre et interrogeant en même temps son statut artistique. Benjamin BUCHLOH, « Allegorical procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art », revue *Artforum*, vol. XXI, n° 1, septembre 1982, p. 43-56, trad. par Claude Gintz dans *Essais historiques. II, Art contemporain*, Villeurbanne, France : art édition, 1992, p. 107-153. Nous reviendrons plus tard sur cet aspect de l'allégorie à propos de l'énonciation du deuxième principe de la « dys-location » dans la troisième partie de cette thèse.

l'attention du sujet est produite directement par son environnement » ; cependant, il ajoute comme condition de ce type dynamique immersive que « perception et action y sont étroitement corrélées²⁷⁴ ». Guelton –de même que Caïra, d'ailleurs– insiste sur le fait d' « agir » en situation d'immersion ; leurs analyses respectives se dirigent vers les dynamiques d'interaction propres aux jeux vidéo. En conséquence, Guelton attribue le passage entre différentes modalités d'immersion –fictionnelle, virtuelle et réelle– aux dynamiques d'implication dans les jeux en réalités alternées. Selon cette perspective, une « situation réelle » motivant l'immersion est entendue comme différente d'une « situation simulée » virtuellement appuyée sur un environnement illusoire où l'utilisateur d'un jeu vidéo se projette. En effet, dans les jeux en réalités alternées, le jouer peut projeter une construction ou structure fictionnelle sur un environnement réel –une situation urbaine, par exemple– l'utilisant comme plateforme ludique.

Cette situation de passage entre une construction fictionnelle et un contexte réel propre aux jeux en réalités alternées est semblable aux dynamiques d'implication dans un milieu physique proposées par l'environnement à caractère fictionnel, sauf notamment par l'incarnation d'un rôle actif dans la logique interne du jeu.

À l'égard de la reconnaissance des possibilités d'une « contre-immersion » réflexive expressément intégrée à la conception d'un dispositif d'immersif, celle-ci peut inclure la connexion délibérée entre la fiction et la réalité actuelle, des points de passage entre un dispositif spatial –dont la création est basée sur des inventions– et un contexte réel donné. L'artiste israélien Gilad Ratman nous en fournit un exemple très illustratif avec son œuvre *The Workshop*. À l'occasion de la 55^e Biennale de Venise, dans le hall d'entrée à l'intérieur du Pavillon d'Israël a été pratiqué un trou directement dans le sol d'environ soixante-dix centimètres de diamètre qui semble la sortie d'un tunnel sous-terrain. À côté avait disposé une table de mixage de son avec des haut-parleurs qui reproduisaient un mélange de bruits gutturaux. En continuant avec le parcours à l'intérieur du bâtiment, on découvrait les connexions avec ce premier espace. Une série de piédestaux bricolés

²⁷⁴ GUELTON, *Les figures de l'immersion*, op. cit., p. 79.

avec des morceaux de bois servaient de support à des têtes humaines en argile grossièrement sculptées. À l'intérieur de chacune de ces « têtes » était inséré un microphone dont les fils connectaient au mixeur du premier espace. Ensuite on découvrait une série de grands écrans vidéo montrant des séquences d'images qui complétaient le sens de toute la situation. Le film suggérait qu'un groupe de personnes avaient traversé un tunnel sous-terrain depuis une caverne, apparemment localisée à Israël, en apportant de l'argile. L'une des vidéos montraient ces personnes participant à un atelier de sculpture où chacun façonnait son autoportrait en produisant pendant le processus des sons bizarres avec la voix face aux micros qui se trouvent entre les masses d'argile.



Gilad Ratman, *The Workshop*, Pavillon israélien, Biennale de Venise, 2013.

À travers la disposition de la situation dans l'espace et les contrepoints avec les séquences du film qui la complète, *The Workshop* rompt avec une structure narrative linéaire en présentant simultanément différentes étapes d'un récit

fictionnel²⁷⁵ mais, en même temps, de la matérialisation de l'œuvre même. De cette manière, Ratman explore des frictions entre la réalité actuelle et l'imaginaire. Comme il est consigné dans la guide de la biennale :

The Workshop réfléchit sur la Biennale comme un modèle utopique de connectivité internationale, proposant un monde dans lequel les frontières nationales peuvent être transgressées via des réseaux « souterrains », appelant à de petites communautés utopiques et pré-linguistiques, comme celles récurrentes dans l'œuvre de Ratman²⁷⁶.

En effet, *The Workshop* introduit et implique le visiteur dans une situation hors du commun mais directement rapportée à l'espace et à la situation de l'exposition même. Néanmoins, de même que dans les aménagements spatiaux disposés par Kabakov et par Nelson, dans le cas de *The Workshop* le visiteur reste à l'écart de la fiction en tant que témoin, même en habitant physiquement le « lieu des faits » en partie fictifs et en partie réels (un vrai atelier réalisé avec des « sculpteurs-performeurs » a eu lieu sur place).

Concernant les rapports entre immersion et un environnement réel, Marie-Laure Ryan –de même que Guelton– reconnaît que l'immersion n'est pas exclusive de la fiction : « Je peux être plongée dans une histoire réelle sans avoir à me recentrer dans un monde étranger²⁷⁷ » ; idée que l'auteure avait déjà exprimée auparavant, mentionnant même la situation d'immersion proposée par une installation :

L'immersion en tant qu'expérience produite par la richesse de la perception et l'intensité du travail de l'imagination, n'est pas limitée à la fiction ; on peut s'immerger dans un récit historique comme dans un roman, et dans une installation fondée sur des images du monde actuel comme dans la représentation d'un monde imaginaire²⁷⁸.

Au vue de cette considération, on peut distinguer l'immersion réelle dans un environnement physique à caractère fictionnel de la projection mentale dans un

²⁷⁵ Cette stratégie de mise en scène proposé par Ratman garde un certain rapport avec celles du théâtre dit « immersif » contemporain que nous aborderons dans le passage à propos des remises en cause de la scénographie et de l'espace scénique dans le théâtre dans le chapitre prochain.

²⁷⁶ *Il Palazzo Enciclopedico*, petite guide de la 55e Biennale di Venezia, 2013, p. 221.

²⁷⁷ RYAN, « Fiction, cognition et médias non verbaux », *op ; cit.*, p. 18.

²⁷⁸ RYAN, « Mondes fictionnels à l'âge de l'internet », dans *Les arts visuels, le web et la fiction*, Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2009, p. 73.

environnement virtuel et toutes les deux de *l'immersion dans une situation réelle* ne concernant pas une construction fictionnelle. Ce type d'implication du sujet vise aussi les environnements artistiques qui, en effet, ne se limitent pas non plus à la fiction.

Un aspect, non négligeable pour notre analyse, est le caractère interactif que propose l'immersion en situation réelle relevée par l'étude sur les jeux en réalité alternées. Cette interaction fait partie de la mise en situation du sujet avec l'environnement réel en question, situation qui peut demander des échanges avec des objets physiques et même avec d'autres personnes. Cela déborde l'une des caractéristiques de l'immersion telle qu'elle a été analysée jusqu'ici dans ce texte : l'expérience individuelle et introspective privilégiée par l'immersion sensorielle et l'immersion fictionnelle.

L'environnement « non-fictionnel » : l'intégration de la vie à l'art

Les environnements à caractère fictionnel tendent à s'affirmer dans la mise en scène expographique, décrite depuis la critique de Fried contre le minimalisme comme « théâtralité ». Selon cette logique, les allusions directes à la réalité dans la construction des fictions qui supportent ce type d'environnements, ainsi que la volonté d'accentuer des frottements « contre-immersifs » dans la conception des dispositifs spatiaux qui servent à les mettre en scène, peuvent motiver dans le sujet récepteur une prise de distance face à l'artifice scénographique et, en conséquence, de points de fuite de l'immersion en tant qu'expérience introspective. Pousser plus loin cette initiative de rapprochement entre la création d'ambiances et la vie réelle aboutit à l'idée de l'environnement comme plateforme pour la réalisation d'un événement se déroulant en temps réel et qui invite le sujet récepteur à participer activement d'une situation dans laquelle il peut même interagir avec d'autres individus.

Comme nous l'avons déjà évoqué, Robert Storr²⁷⁹ relève la « théâtralité » comme une qualité développée par l'art de l'installation, de façon particulièrement

²⁷⁹ Robert STORR, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *op. cit.*

accentuée depuis la fin des années 1980 et la décennie suivante²⁸⁰. Ceci est, comme nous venons de le constater, manifeste dans les environnements liés à la fiction ; mais ce n'est pas applicable à tout dispositif spatial dans les pratiques récentes de l'art. Dans sa défense de l'installation relevée comme des « environnements d'immersion totale », en plus d'arguer contre la critique de Fried, Storr affirme que le genre avait évolué par rapport à ce que Kaprow envisageait aux années 1960 :

[...] ce n'était plus de rencontres « en temps réel » avec des objets et des stimulus tirés du « monde réel » ou renvoyant à lui, ce qu'Allan Kaprow, l'un des premiers praticiens et théoriciens du genre, avait appelé « environnement » et qu'il concevait comme le complément ou comme le cadre des « happenings ». Fondamentalement les environnements étaient pour lui –ou du moins devaient être (comme les happenings)– totalement dans le ici et maintenant. De ce point de vue, ils se distinguaient du théâtre, qui était selon lui un lieu de rencontre ouvertement ambigu, plus ou moins dramatique et plus ou moins détaché du monde, dans lequel se développait l'imagination poétique de l'artiste, ou celle du spectateur auditeur. Pour les environnements, Kaprow rejetait ces paramètres au motif qu'ils étaient trop tributaires de scénographie traditionnelle. Cependant, de même que les plaintes de Fried sur la « théâtralité », la protestation de Kaprow contre le « scénographique » est une dernière salve dans une bataille perdue ; ou du moins une tentative pour édifier une digue contre la déferlante des installations à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle²⁸¹.

Cette remarque de Storr –énoncée récemment en 2016– ne reconnaît pas la démarche d'artistes qui, depuis la deuxième moitié des années 1990, reprennent et continuent une partie du projet de Kaprow, son approche de l'environnement et de l'art comme événement ou « *happening* ». Le commissaire d'exposition, historien et critique d'art Nicolas Bourriaud a regroupé sous le terme d'« art relationnel » cette série de pratiques qui, à son avis, prennent « pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social²⁸² ». Cela suppose un tournant vers le social et le participatif –du moins dans les espaces institutionnels de l'art²⁸³– ou, comme il l'exprime, entendre « l'œuvre d'art comme interstice social²⁸⁴ ».

²⁸⁰ Comme nous le verrons à propos des remises en cause de la scénographie et de l'espace scénique dans la deuxième partie de cette thèse, cette revendication de la « théâtralité » à travers les environnements à caractère fictionnel équivaut, comparativement, au propos du projet de « re-théâtralisation » du théâtre : une mise en valeur de l'artifice de la mise en scène.

²⁸¹ Robert STORR, *Louise Bourgeois: géométries intimes*, traduit par Jean-François ALLAIN, Vanves, France : Hazan, 2016, p. 509.

²⁸² Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, France : les Presses du réel, 1998, p. 14.

²⁸³ Nous reviendrons plus tard, dans la deuxième partie de cette thèse, sur la critique de Claire Bishop à propos de certains postulats dudit « art relationnel » proclamé par Bourriaud, à ceux que Bishop oppose la notion d'« antagonisme relationnel ».

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

Bourriaud insiste particulièrement sur la *rencontre* comme aspect essentiel de l'esthétique relationnelle au point de la considérer comme une forme en soi²⁸⁵.

Dans la perspective de Kaprow, ainsi que celle dudit art relationnel, le spectateur est placé au centre en passant d'observateur (contemplatif, impliqué cognitivement et en se projetant psychologiquement, attitudes propres de l'immersion sensorielle et fictionnelle) à participant, voire collaborateur direct de l'œuvre. Conformément à cette approche, l'événement et la rencontre y sont essentiels ; néanmoins, ils s'appuient sur la configuration d'un environnement ou dispositif spatial comme support matériel convenablement arrangé pour le développement de ce type d'activités. Notamment, l'environnement n'est plus ici la forme unique et principale de l'œuvre, mais il est subordonné à l'événement. Cela marque une divergence d'idées et des pratiques de l'environnement entre Kaprow et Kienholz, de même qu'entre la pratique de Kabakov ou Nelson et celle des artistes associées à l'art relationnel. Ce dernier, ainsi que le projet de Kaprow, constituent des manières de casser ladite *théâtralité* signalée par Fried : interpeller le spectateur demandant son intervention directe brise la distance entre celui-ci et l'œuvre²⁸⁶.

D'autre part, la notion critique de « théâtralité » proposée par Fried condamne que l'essence de l'œuvre puisse résider dans sa disposition expresse pour le spectateur et dans leurs rapports et situation spatiale, trait manifeste de l'œuvre minimaliste défendu par Robert Morris dans ses écrits²⁸⁷. Cela, selon Fried, contribue au détriment de l'autonomie de l'art. Le projet théorique de Kaprow ainsi que sa pratique prônent précisément l'opposé : l'hétéronomie de l'art, celui-ci

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 18-21

²⁸⁶ Comme nous le verrons, en plus de l'approche de l'art relationnel ainsi que d'autres formes d'art interactif, une autre voie qui notamment surmonte ladite *théâtralité* est la mise en avant du contexte de l'emplacement de l'œuvre propre des pratiques du *site specific*, du travail *in situ* et de la critique institutionnelle.

²⁸⁷ Rappelons que Fried, dans son étude de la peinture française du XVIIIe et en se basant sur une interprétation de Diderot, oppose une conception pastorale de l'œuvre d'art essentiellement *immersive* à une conception dramatique de celle-ci fondée sur une exclusion du spectateur. Selon l'analyse de Fried, l'absorption des personnages du tableau rejette le spectateur hors de la scène représentée. En revanche, dès Courbet à Manet la théâtralité est à nouveau un procédé manifeste. Michael FRIED, *La place du spectateur*, trad. par Claire BRUNET, Paris, France : Gallimard, 1990.

« intégré » à la vie ; idéale exprimé dans sa consigne de « l'art et la vie confondus²⁸⁸ ».

Parallèlement au développement de ce projet de Kaprow de fusion entre art et vie, les membres de l'Internationale Situationniste en Europe promouvaient aussi une espèce d'esthétisation de la vie quotidienne mais inscrite à un programme révolutionnaire et politique orchestré depuis le domaine de la culture. Parmi les idées de base du mouvement, Guy Debord, l'une de ses précurseurs, proposait la « construction de situations » :

La vie d'un homme est une suite de situations fortuites, et si aucune d'elles n'est exactement similaire à une autre, du moins ces situations sont-elles, dans leur immense majorité, si indifférenciées et si ternes qu'elles donnent parfaitement l'impression de la similitude. Le corollaire de cet état de choses est que les rares situations prenantes connues dans une vie retiennent et limitent rigoureusement cette vie. Nous devons tenter de construire des situations, c'est-à-dire des ambiances collectives, un ensemble d'impressions déterminant la qualité d'un moment. Si nous prenons l'exemple simple d'une réunion d'un groupe d'individus pour un temps donné, il faudrait étudier, en tenant compte des connaissances et des moyens matériels dont nous disposons, quelle organisation du lieu, quel choix des participants, et quelle provocation des événements conviennent à l'ambiance désirée²⁸⁹.

Ce passage du texte de Debord est particulièrement pertinent pour notre étude en raison de l'usage du terme « ambiance » pour se référer à l'ensemble de conditions expressément disposées pour la construction d'une situation ; ceci suggère une idée qui dépasse celle de l'environnement comme forme plastique en soi. Pour les situationnistes, une *situation construite* n'est pas seulement la contribution de moyens artistiques dans une ambiance, elle est aussi une unité de comportement dans le temps. Selon eux, le cadre disposé pour que ladite situation délibérément provoquée ait lieu établit un champ d'activité temporaire favorable à certains buts préalablement définis. D'autre part, même si la coordination des paramètres pour

²⁸⁸ La pensée de Kaprow évolue vers cette prémisse d'esthétisation de la vie qui est enfin consolidée dans des écrits comme « Performer la vie » (1979) et « Un art qui ne peut pas être de l'art » (1986). Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, Paris, France : éd. Centre Georges Pompidou, 1996, p. 231-235 et 259-261, respectivement.

²⁸⁹ Guy DEBORD, « Rapport sur la construction de situations » (juin, 1957), dans *Rapport sur la construction des situations*, Paris, France : Éd. Mille et une nuits, 2000, p. 18.

sa réalisation est à la charge d'un individu, la situation construite est forcément collective par sa préparation et son déroulement²⁹⁰.

Ces caractéristiques de l'ambiance idéalement convenable à la réalisation d'une situation construite les rapprochent des environnements socialement configurés où la vie quotidienne se déroule, sauf que le cadre spatio-temporel expressément disposé que les situationnistes suggèrent garde un caractère expérimental provoquant des expériences hors du commun qui échappent à la logique de la vie pratique.

Des ambiances pour l'activité et pour l'interaction sociale

Les environnements à caractère fictionnel et ceux dédiés à l'immersion sensorielle notamment provoquent des émotions et diverses attitudes chez les personnes qui les expérimentent, néanmoins les réponses comportementales sont secondaires par rapport à la signification essentielle de ce type de montages scénographiques. Ces aménagements restent normalement fixes lors de la rencontre avec le public et dans la plupart de cas ceci n'est pas autorisé à les modifier, à manipuler ou à s'en servir des objets ou des artefacts mis en place. En revanche, pour les environnements participatifs et relationnels la réponse des individus est fondamentale pour le sens de l'œuvre. Dans ce type de dispositifs spatiaux, la création d'une ambiance prend le sens de disposer des conditions convenables pour qu'un événement ait y lieu.

Ce sens de « praticabilité » et de « convivialité » des espaces où la vie se déroule est l'objet d'étude de la psychologie sociale et environnementale. Ce champ de recherche a conceptualisé l'environnement comme étant à la fois physique et social, en étudiant les aspects des lieux qui favorisent ou qui défavorisent les relations sociales. Selon cette perspective, ce qui constitue la trame principale des rapports entre l'individu et l'environnement, c'est leur dimension sociale :

²⁹⁰ Guy DEBORD (sld.), « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », publié dans la revue *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 11-12.

Une école, une autoroute, une salle d'attente, un carrefour, un centre hospitalier ou un parc de loisirs ne sont que les expressions spécifiques de systèmes sociaux qui influencent l'ensemble de nos activités, de nos relations à autrui et de nos rapports à ces lieux²⁹¹.

L'environnement prend ici le sens de « cadre de vie ». Pour l'approche des études de la psychologie sociale et environnementale, les dimensions sociale et spatiale sont indissociables, ce domaine théorique tend à expliquer comment l'espace est utilisé dans les rapports sociaux et comment les conduites sociales mettent en jeu l'utilisation de l'espace. Les théoriciens qui s'inscrivent dans ces recherches analysent par exemple comment les logistiques fonctionnelles des lieux gèrent les distances sociales entre les personnes, les distinguant entre distances publique, sociale, personnelle et intime²⁹². Ce critère permet à son tour de discerner le profil des espaces entendus comme des territoires, des surfaces aménagées pour des activités particulières et pour accueillir une personne ou un groupe spécifique de personnes²⁹³. Ainsi, on distingue trois types de territoires : un « territoire primaire », utilisé exclusivement par un individu ou un groupe exerçant un contrôle total sur son accès et son utilisation ; un territoire secondaire ou semi-public, partagé par un nombre restreint d'individus qui le protègent ; et un territoire public, partagé par des inconnus, mais qui peut faire l'objet d'une appropriation transitoire²⁹⁴.

Une autre théorie développée dans le cadre des études de la psychologie environnementale est celle des « affordances fonctionnelles » formulée par James J. Gibson²⁹⁵. Le terme, dérivé du verbe *to afford* (fournir, offrir), fait référence à ce que l'environnement (un lieu, un contexte ou espace de vie) permet de faire, aux

²⁹¹ Karine WEISS et Patrick RATEAU, *op. cit.*, p. 113.

²⁹² Irwin ALTMAN, *The environment and social behavior: privacy, personal space, territory, crowding*, Monterey, Californie: Brooks/Cole Pub. Co, 1975.

²⁹³ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁴ Abrahm A. MOLES et Élisabeth ROHMER, *Psychologie de l'espace*, Paris : Casterman, 1978. Cette notion de territoire se rapproche de celle de lieu selon l'approche anthropologique de Marc Augé et le concept d'emplacement de Michel Foucault, tous les deux définis en fonction des rapports sociaux. Nous reviendrons sur ces idées dans la deuxième partie de cette thèse.

²⁹⁵ James J. GIBSON, *The ecological approach to visual perception*, Houston, États-Unis : Houghton Mifflin, 1979. À ce sujet voir aussi : Donald A. NORMAN, *The psychology of everyday things*, New York, États-Unis : Basic Books, 1988 ; William W. GAVER, «Technology affordances», dans *Proceedings of CHI'91*, New Orleans, Louisiana, 28 avril - 2 mai 1991, p. 79-84 ; Thierry MORINEAU, «Eléments pour une modélisation du concept d'affordance», dans Congrès PIQUE de la Société Française de Psychologie, Nantes, septembre 2011, p. 83-95.

éléments et leurs propriétés qui permettent de percevoir ces possibilités. En insistant sur la relation entre les caractéristiques physiques, perception et action, ces études sont applicables dans les domaines du design et de l'ergonomie, à l'adaptabilité convenable et efficace de l'individu à un environnement de travail. Selon Gibson, trois types d'informations sont nécessaires pour décrire un environnement : 1) les caractéristiques du lieu, 2) les caractéristiques des individus qui le fréquentent et 3) les comportements possibles dans l'environnement, c'est-à-dire ce pour quoi il est conçu²⁹⁶.

Karine Weiss et Patrick Rateau considèrent, en plus des « affordances fonctionnelles », des « affordances affectives », des possibilités de construire et de maintenir (ou non) des relations positives avec l'environnement en fonction des caractéristiques conjointes de ce dernier et des individus que les expérimentent. Selon ces Weiss et Rateau :

Le type de relations individu-environnement dépend des besoins, intérêts, valeurs et aspirations de chacun ; cela signifie que l'utilisation d'un lieu, aussi bien que la dimension affective qui lui est attachée, se modifient et évoluent en fonction des activités qui sont censées y être déployées, mais aussi en fonction des relations à l'environnement, et de la satisfaction qui en découle²⁹⁷.

Ces lignes pourraient bien décrire le sens des dispositifs participatifs et relationnels dans le domaine de l'art ; en effet, leur création cherche à disposer des conditions semblables à des espaces où les rapports sociaux se déroulent dans la vie. Dans l'environnement socioculturel articulant les dynamiques de la vie réelle, l'immersion de l'individu est déterminée par son intégration spontanée dans le milieu en question²⁹⁸. Nous considérons les environnements créés comme manifestation artistique également en tant que constructions culturelles bien qu'à une échelle plus modeste que ceux servant de cadre des études de la psychologie sociale. Néanmoins, en ce qui concerne l'environnement artistique lié à la construction de situations, les dynamiques d'implication des individus constituent

²⁹⁶ GIBSON, *Ibid.*

²⁹⁷ Karine WEISS et Patrick RATEAU, *op. cit.*, p. 50.

²⁹⁸ Un autre domaine dans lequel on fait référence à l'immersion de l'individu dans un milieu socioculturelle est celui de l'apprentissage d'une langue seconde où la méthode connue comme « immersion linguistique » consiste en la confrontation intensive de l'apprenti à la langue étrangère habitant dans une communauté qui la parle habituellement.

un but bien calculé : il s'agit d'inviter le spectateur à s'impliquer dans un cadre spatiotemporel éphémère expressément créé marquant une interruption de la vie ordinaire et normalement à la marge de celle-ci.

L'environnement comme dispositif ludique et relationnel

La dimension de l'environnement comme activateur des dynamiques d'échange interpersonnel et comme dispositif spatial praticable²⁹⁹ –en permettant leur utilisation effective de la part d'un public participant en lui offrant les conditions pour le développement d'une activité– coïncide avec la conception de l'environnement artistique selon la perspective de Kaprow. Cela se confirme dans la phrase inspirée de la lecture de Dewey où l'artiste exprime que « l'environnement est un processus d'interaction³⁰⁰ ».

Une autre des prémisses de la pensée de Kaprow est l'indistinction entre art et vie, idée qui commence à se configurer dans ses premiers postulats à propos du « *happening* » et d'une performance « non-théâtrale³⁰¹ ». Déjà en 1961, dans son article « Les happenings sur la scène new-yorkaise³⁰² », Kaprow avait caractérisé ce type particulier d'événements en les différenciant des pièces de théâtre jusque-là conventionnelles³⁰³, selon lui habituellement écrites par avance. En revanche, affirme Kaprow, un « *happening* » est *généralisé* à partir d'une esquisse de notes proposant des paramètres simples comme point de départ qui laissent une certaine marge libre pour le développement des actions où il est privilégié la spontanéité, le *hasard* et l'*improvisation*. Parmi les conditions particulières pour la réalisation d'un *happening*, l'artiste signale le « contexte », lieu à la fois de sa conception et de son exécution :

²⁹⁹ Nous reviendrons sur la notion de « praticabilité » associée au dispositif spatial dans la deuxième partie de cette thèse.

³⁰⁰ KAPROW, *L'art et la vie confondus*, *op. cit.*, p. 14.

³⁰¹ Allan KAPROW, « Non-theatrical performance », publié dans *Artforum*, vol. 14, n° 9, 1976, p. 45-51, trad. Jacques Donguy, *L'art et la vie confondus*, *ibid.*, p. 197-215.

³⁰² Allan KAPROW, « Happenings in the New York scène », publié dans *Art News*, vol. 60, n° 3, 1961, p. 36-39, 68-62 ; trad. Jacques Donguy, *ibid.*, p. 46 - 56.

³⁰³ Il faudrait tenir compte des manifestations parallèles aux réflexions et à la démarche de Kaprow tels que le « théâtre environnemental », qui présentent des points de convergence avec les idées de l'artiste. Nous y reviendrons dans la deuxième partie de cette thèse à propos du dispositif du théâtre.

Les happenings les plus intenses et les plus importants sont nés dans des lofts anciens, des sous-sols, des boutiques vides, des environnements naturels, et dans la rue, où un public très peu nombreux, de très petits groupes de visiteurs sont mêlés de quelque façon à l'événement, se laissant porter par l'action et y jouant un rôle. [...] le réalisme cru des décors de la rue ou la proximité de quartiers délabrés dans lesquels les happenings ont prospéré sont plus appropriés, je pense, en termes de style et d'absence d'art, aux matériaux et au caractère direct de ces œuvres³⁰⁴.

Kaprow souligne que les happenings invitent à participer de « la nature réelle de l'art et de la vie³⁰⁵ ». En conséquence, les « contextes » où ces mini-événements ont lieu doivent de préférence échapper à l'artifice. En conséquence logique, à un *happening* « non-théâtrale » s'accorderait un environnement de même « non-théâtrale », un lieu ou contexte « authentique ». Prenant en compte la théorie de la fiction appliquée à l'environnement, ceci correspondrait à un type d'environnement « non-fictionnel ».

À la différence des « installations totales » de Kabakov ou celles de Nelson, pour Kaprow l'environnement « n'est pas un scénario de film qui n'a pas encore été transformé en action [...] Il se suffit à lui-même [...]»³⁰⁶. Ces environnements ne représentent pas un monde « autre », même s'ils encadrent des situations plutôt exceptionnelles à l'égard de la quotidienneté répondant à une intentionnalité expressément artistique. Ce que nous abordons maintenant ne correspond pas à la logique du « comme si », à une mise en scène qui *représente* ou soit à la place d'autre chose mais à une situation spatiale qui se *présente* par elle-même³⁰⁷. De ce point de vue ils sont exclus de la logique fictionnelle, pouvant toutefois offrir une expérience ludique³⁰⁸.

³⁰⁴ Allan KAPROW, « Happenings in the New York scene », *op. cit.*, p. 48-49.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁰⁶ Allan KAPROW, extrait d'*Assemblage, Environnements & Happenings* cité dans *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, Paris, France : éd. Hazan, 1997, p. 777.

³⁰⁷ En ce qui concerne le « comme si » dans la vie et dans le théâtre, le metteur en scène et théoricien du théâtre Peter Brook, signale : « Dans la vie quotidienne, l'expression "comme si" est une expression grammaticale, au théâtre, *comme si* est une expérience. Dans la vie quotidienne *comme si* est une évasion ; au théâtre, *comme si* est la vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un. » Peter BROOK, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 183.

³⁰⁸ Comme exemple plus récent parmi les initiatives d'offrir aux visiteurs une expérience de divertissement on peut aussi citer certaines œuvres de l'artiste belge Carsten Höller telles que *Mirror Carousel* (2005), consistant à un manège installé à l'intérieur de la salle d'exposition effectivement utilisable par le public, ou encore *Experience, Untitled (Slide)* (1998, 2006, 2011) : une glissade permettait au public d'éprouver une expérience inédite de descendre le bâtiment à travers les étages.

Pour Kaprow, *happening* et *environnement* sont en fait concomitants ; il précisait vers 1962 que la structure et le contenu du *happening* « sont une extension logique de l'“environnement”³⁰⁹ ». Six ans plus tard, à l'égard de la prolifération de cette forme spatiale pratiquée par d'autres artistes, il caractérisa formellement les environnements ainsi :

[...] ils étaient composés d'une prépondérance de matériaux fragiles, doux et irréguliers tels que grillage métallique, morceaux de plastique, carton, paille, chiffons, journaux, bouts de caoutchouc, feuilles d'étain, et un bon nombre de simples débris. L'usage de tels matériaux, immédiatement posés au hasard, empêche toute mise en ordre³¹⁰.

On constate, d'après cette description, que l'accumulation de matériaux caractéristique de ces ambiances n'avait pas pour but la récréation d'aucun lieu identifiable. Ceci est un autre trait qui les distingue franchement de l'environnement à caractère fictionnel qui cherche à « déguiser » entièrement un espace pour dévier l'attention sur le lieu où on est et le faire passer par un autre.

Ainsi que l'environnement à caractère fictionnel, le versant proposé par Kaprow et l'art relationnel convoque également l'engagement physique de l'individu en une situation spatiale physique, bien que ne demandant pas une projection psychologique mais une participation active et directe. Selon Guelton, « en situation d'immersion réelle l'activation de l'attention du sujet est produite directement par son environnement³¹¹ » ; il s'agit d'une *implication physique*, ni purement mentale ni causée au moyen d'un texte, une projection vidéo ou une simulation numérique. Sur la base de cet énoncé, l'environnement visant essentiellement le stimulus sensoriel entrerait dans le cadre d'une situation en immersion réelle, de même qu'une situation d'immersion fictionnelle concernant l'expérience dans un environnement physiquement récréé. Néanmoins, Guelton ajoute une restriction qui exclurait cette dernière situation comme étant de l'immersion réelle : « ici, point de représentation par des tiers, de leurres ou d'artefacts ³¹² ». En revanche, le type d'environnement qui nous occupe maintenant

³⁰⁹ Allan KAPROW, livret édité à propos de l'exposition *Words* réalisée à la galerie Smolin (New York) en 1962.

³¹⁰ Allan KAPROW, « La forme d'art de l'environnement » (1968), *op. cit.*, p. 123.

³¹¹ GUELTON, *op. cit.*, p. 11.

³¹² *Ibid.*

affirme sa qualité d'offrir une expérience authentique libérée de leurs fictionnels en proposant un type d'*immersion réelle dans une situation réelle*.

Dans ces conditions, un environnement « non-fictionnel » peut proposer l'engagement du visiteur à travers la participation dans une activité, invitation à laquelle il décide d'adhérer ou de refuser. Ce type de réponse rejoint ce que Guelton octroie à la situation en immersion où perception et action sont étroitement corrélées³¹³. Comme nous l'avons signalé plus haut, le dispositif d'immersion fictionnel met en jeu des processus d'immersion comme *transport*. Le type d'environnement que nous traitons maintenant, n'étant pas lié à la fiction et ne renvoyant pas à un monde « autre », convoque des mécanismes d'immersion comme *absorption* : condition où « la conscience du sujet est principalement investie dans une activité qui concentre son attention sur un support ou médium (avec la situation spatiale et temporelle qui l'accompagne)³¹⁴ ».

Même si le type d'environnement dont Kaprow s'occupe ne cherche pas expressément à faire abstraction ou à nier le contexte, l'artiste raconte comment il s'occupait au début de « dissimuler » l'espace d'exposition et comment peu à peu il s'est dégagé de cette préoccupation :

J'ai tenté de camoufler les murs d'une manière ou d'un autre. J'ai essayé de détruire les limites de l'espace à travers des raccourcis sonores. Cachés dans les lumières étaient toutes sortes de jouets que j'avais dissimulés de sorte qu'il était impossible de les reconnaître [...] Mais ce n'était pas une solution. Cela n'a fait qu'accroître la discordance entre mon travail et l'espace de la galerie d'art et ses connotations. J'ai tout de suite vu que chaque visiteur de l'Environnement en faisait partie. [...] En conséquence, je lui ai donné des occupations comme bouger quelque chose, allumer des interrupteurs –juste quelques trucs. De plus en plus vers 1957 et 1958, cela supposait une responsabilité plus « ponctuelle » pour le visiteur. Je lui ai offert de plus en plus à faire, jusqu'à ce qu'il ait développé le Happening³¹⁵.

Comme le confirme la sélection de pratiques faite par l'artiste pour *Assemblage, Environments & Happenings*, les environnements qui l'interpellaient ne comportent ni un caractère fictionnel ni symbolique ; il privilégie ceux consistant

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ GUELTON, *Ibid.*, p. 197 ; à partir de Gordon CALLEJA, *In-Game, From immersion to incorporation*, Cambridge, The MIT Press, 2011.

³¹⁵ Allan Kaprow cite par Michael Kirby, *Happenings: an illustrated anthology*, New York, États-Unis d'Amérique : éd. E. P. Dutton, 1965, p. 46.

dans le conditionnement d'un espace pour le développement d'une action ou d'une *activité*. Dans un passage de cet ouvrage, il écrit :

Les « environnements » sont généralement des situations tranquilles existant pour une ou plusieurs personnes, où ces dernières peuvent pénétrer, ramper, s'allonger, ou s'asseoir. On regarde, parfois on écoute, on mange, on boit, on réarrange les éléments comme si on déplaçait des objets domestiques autour de soi³¹⁶.

En effet, Kaprow était particulièrement pris par des activités courantes propres de la vie quotidienne, des micro-événements faisant partie de la vie de tous les jours, au point que ceux-ci prennent une place centrale dans son projet de « l'art et la vie confondus ». Dans son article « Pinpointing Happenings³¹⁷ », il esquisse une typologie composée de six modalités de *happening* conformément aux sens que ce mot comportait à l'époque, où il inclut l'*activité* comme l'une de ces catégories :

La sixième et dernière sorte de happening est du type *Activité*. Il est directement impliqué dans la vie de tous les jours, ignore les théâtres et le public, est plus actif que méditatif et proche en esprit des sports physiques, des cérémonies, des fêtes, de l'escalade en montagne, des jeux simulés de guerre et des manifestations politiques. Il participe aussi des rituels journaliers inconscients du supermarché, des trajets en métro aux heures de pointe et du brossage des dents tous les matins. Le happening de type *Activité* choisit et combine des situations où l'on peut participer plutôt que regarder, ou juste réfléchir³¹⁸.

L'artiste met en garde sur l'inconvénient de conférer un statut esthétique à ces loisirs et occupations mondaines, en principe séduisants justement en vertu de leur absence de généalogie artistique et de leur caractère amateur : « Ce type d'*Activité* est risqué parce qu'elle perd aisément la clarté de sa position paradoxale d'être un art-vie ou une vie-art³¹⁹ ». En conséquence, comme le souligne Kaprow, pour qu'une activité disons « vulgaire » soit considérée esthétiquement, il faut une « prise de conscience » dans l'exercice de son exécution. Cela retrouve la remarque de Guelton selon laquelle dans une conscience ordinaire « l'attention du sujet est

³¹⁶ Allan KAPROW, extrait d'*Assemblage, Environnements & Happenings*, cité dans *Art en Théorie, op. cit.*, p. 776.

³¹⁷ Allan KAPROW, « Pinpointing Happenings », publié dans *Arts News* 66, n° 6, 1967, p. 46-47 ; traduit par Jacques DONGUY, *L'art et la vie confondus, op. cit.*, p. 115 - 120.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 118.

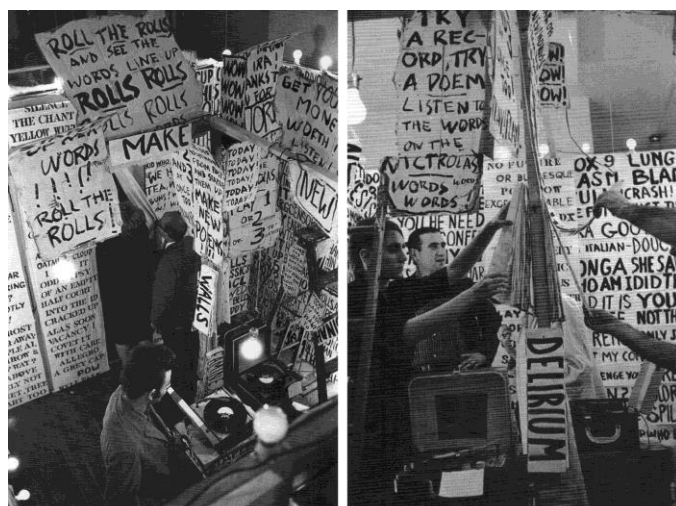
³¹⁹ *Ibid.*

diffuse fragmentée ou attentive à plusieurs objets à la fois » en opposant celle-ci à l'immersion en situation réelle expressément induite³²⁰.

Le rapport entre conscience et activité est au cœur de la théorie de l'activité en psychologie sociale. Le psychologue soviétique Sergueï L. Rubinstein, rattaché à cette approche, énonce ce qu'il nomme « principe d'unité de la conscience et de l'activité », selon lequel « l'activité de l'individu conditionne la formation de sa conscience, des associations, des processus et des propriétés psychiques, et ces dernières, en régulant l'activité humaine, conditionnent son exécution adéquate³²¹ ». De cela on déduit que la « conscience » n'est pas complètement absente de l'exécution ordinaire d'une tâche –sauf si, peut-être, il s'agit d'une routine reproduite de façon mécanique–, on peut donc interpréter la « prise de conscience », dont Kaprow parle, plutôt comme une attitude proche du « rituel ».

Dans le même passage d'*Assemblage, Environnements & Happenings* cité plus haut, Kaprow note que certains environnements « font appel au visiteur, pour qu'il crée à son tour et continue le processus inhérent à l'œuvre³²² ». On trouve une mise en pratique de cet axiome, par exemple, dans son célèbre environnement *Words*. Pour cette réalisation, l'artiste disposait des mots écrits ainsi que des crayons et du papier invitant les visiteurs à écrire eux-mêmes des mots et à composer leurs propres phrases et textes, enfin, à s'appropriier le contenu ou à explorer des sens possibles de l'œuvre.

En plus de l'activation de l'attention produite directement pour l'environnement et de la concentration sur une tâche à réaliser, Guelton signale les relations avec autrui faisant partie du cadre des situations d'immersion réelle. Les pratiques associées



Allan Kaprow, *Words*, Smolin Gallery, New York, 1962.

³²⁰ GUELTON, *op. cit.*, p. 11.

³²¹ Sergueï L. RUBINSTEIN, « La question de la conscience et de l'activité dans l'histoire de la psychologie soviétique », dans V. Nosulenko, & P. Rabardel, *Rubinstein aujourd'hui : Nouvelles figures de l'activité*, Toulouse : Octares, 2007, p. 258.

³²² Allan KAPROW, extrait d'*Assemblage, Environnements & Happenings* cité dans *op. cit.*, p. 776.

à l'art relationnel suscitent ce type d'implication à travers *la rencontre*. À cet égard, l'immersion n'est plus exclusivement centrée sur une expérience introspective – ce qui élargit la notion d'immersion énoncée plus haut –, l'immersion est entendue ici comme l'implication du sujet dans une situation et sa participation active dans celle-ci en plus des interactions possibles avec d'autres individus.

L'approche neurophysiologique de Berthoz tient compte de cet aspect dans l'appréhension corporelle de l'espace. Comme il l'explique, dans ce processus jouent la sympathie –répliquer des comportements et des réactions d'autrui– et l'empathie –se mettre à la place de l'autre, avec un changement de point de vue (de référentiel spatial) tout en restant soi-même, c'est-à-dire sans forcément éprouver les émotions d'autrui³²³–. Ces deux attitudes peuvent avoir lieu dans une situation relationnelle expressément disposée : soit on partage le même espace et la même activité avec une certaine indifférence vis-à-vis d'autrui soit on se met en relation directe et en échangeant avec lui. Ceci constitue le pas en avant de l'art relationnel par rapport à la conception d'environnement proclamée auparavant par Kaprow : proposer des espaces pour l'échange entre les individus, promouvoir *la rencontre*.

Dans la progression du travail et des réflexions de Kaprow, le *happening* prend de plus en plus d'importance sur *l'environnement* jusqu'à la disparition de ce dernier. En effet, le *happening*, la performance et, en général, les manifestations de l'art liées à l'événement peuvent se passer de la construction d'une structure spatiale même peu élaborée : cela n'y est qu'accessoire, ne constitue pas l'œuvre par essence « immatérielle » dont tout support matériel sert, au maximum, à la véhiculer. Ces manifestations sont, avant tout, des expériences.

En dépit de cela, –et à la marge du développement de l'art de la performance– les pratiques de certains artistes relevées par Bourriaud comme de l'art relationnel reviennent sur la construction de dispositifs spatiaux comme plateforme pour générer des événements³²⁴. Comme le remarque Claire Bishop à propos de deux réalisations typiques du dénommé « art relationnel » :

³²³ BERTHOZ, *op. cit.*, p. 118.

³²⁴ À ce propos le philosophe Yves Michaud commente ironiquement : « Passé le soir du vernissage, les installations relationnelles deviennent des guichets fermés ou des manèges abandonnés : le studio de

Pour *Untitled (tomorrow is another day)* de 1997, Rirkrit Tiravanija recréa son appartement de New York à Kunstverein de Cologne et cela est resté ouvert 24h/24, permettant aux visiteurs d'y entrer et y faire de la nourriture, dormir, regarder la télé, ou se doucher. Christine Hill, pour sa part, réalisa *Volksboutique*, un magasin de vêtements d'occasion entièrement fonctionnel, pour la Documenta X en 1997. Dans les deux exemples, l'accent est moins sur l'apparence visuelle de l'espace que sur les usages faits de celui-ci par les visiteurs³²⁵.

Cette dernière sentence fait penser aux dispositifs relationnels comme une manifestation « post-installation » où la composition d'un environnement ou la construction d'une structure spatiale physique ne suffisent pas pour elle-même en tant que forme d'expression plastique. L'interaction avec l'œuvre consiste ici dans l'utilisation effective du dispositif spatial permettant sa libre manipulation ainsi que de ses composants, surmontant la conception de ceci comme décor scénographique qu'on peut parcourir mais dont on ne peut pas se servir³²⁶.

Cette caractéristique d'*utilisable* est présente dans certaines manifestations environnementales des années soixante et également identifiable dans des versions actualisées des dispositifs relationnels. On peut remarquer, par exemple, des similitudes entre les configurations spatiales des environnements *Yard* (1961) et *Words* (1962) de Kaprow et *La flamme éternelle* réalisée en 2014 par Thomas Hirschhorn.

En 1961, pour l'exposition de groupe « Environments, Situations, Spaces » à la galerie de Martha Jackson, Kaprow a envahi la cour de la galerie avec une centaine de pneus sur lesquels les visiteurs étaient encouragés à marcher et à « les jeter à leur guise³²⁷ ». En ce qui concerne *Words*, Kaprow décrit le dispositif ainsi :

Les [...] murs sont recouverts de bandes de papier (marquées par moi-même et un groupe d'amis avec de lettres prenant des morceaux de textes au hasard d'un certain nombre de livres de poésie, des journaux, des magazines de BD, des guides téléphoniques, des histoires d'amour populaires, etc. ; ceux-ci ayant été mélangés, et avec lesquels j'ai composé des poèmes à la taille des murs.) Au-dessus, on trouve des signes manuscrits exhortant les visiteurs vers les rouleaux,

télévision n'aura fonctionné qu'un soir d'inauguration officielle, les repas pour les pauvres n'est plus servi et l'artiste est déjà reparti pour d'autres (bonnes) œuvres. » Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, France : A. Fayard, 2003, p. 43.

³²⁵ Claire Bishop, « But is it installation art? », dans revue *Tate Etc*, n°3: printemps, 1 January 2005. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>.

³²⁶ Nous reviendrons sur cet aspect à propos de la « praticabilité » du dispositif spatial dans la deuxième partie de cette thèse.

³²⁷ Allan KAPROW, *7 Environments*, Milano, Italie : Studio Montagna Mudima, 1992, p. 113.

pour arracher plus de bandes de mots des piles clouées au centre-poste, et de les agraffer sur ceux qu'il y déjà là ; en outre, ils sont invités à jouer les tourne-disques et à écouter les enregistrements faits par moi, des textes parlés, des conférences, des cris, des annonces publicitaires, des divagations insensés, etc.³²⁸.

Hirschhorn pour sa part, revient sur l'élément des pneus accumulés mais disposés d'une manière un peu moins chaotique et hasardeuse : il les utilise pour configurer la structure du parcours labyrinthique de *La flamme éternelle* composée de plusieurs sous-espaces ou ambiances. Les cartels manuscrits, très présents d'ailleurs dans d'autres de ses réalisations, sont également retrouvables à cette manifestation. Néanmoins, à la différence de *Words*, les sentences de Hirschhorn sont des citations et des passages de textes théoriques avec un contenu philosophique et politique : « J'incorpore des textes, des coupures de presse de journaux photocopiés, des livres et des magazines dans mon œuvre pour leur valeur informative [...] », déclare-t-il³²⁹.



Allan Kaprow, *Yard*, galerie Martha Jackson, New York, 1961 / Thomas Hirschhorn, *La flamme éternelle*, Palais de Tokyo, Paris, 2014.

Dans une note en bas page de l'un des écrits motivés par cette manifestation, l'artiste décrit le « *display* » –comme il préfère nommer à ses dispositifs spatiaux– de cette manifestation ainsi :

Flamme éternelle occupe un espace d'environ 2000 m², accessible gratuitement, ouvert de midi à minuit [...] Durant les 52 jours de l'exposition, 200 philosophes, écrivains, poètes et intellectuels sont invités à partager leur travail, leur vision, leur pensée autour de deux agoras. [...] Une bibliothèque, une vidéothèque, des

³²⁸ Allan KAPROW, fragment du texte d'intention dactylographié par l'artiste à l'occasion de l'exposition à la Smolin Gallery. New York, 1962. Publié dans *Allan Kaprow: art as life*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Thames & Hudson, 2008.

³²⁹ Conversation avec Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 403.

postes Internet, un workshop, un bar ainsi qu'une publication gratuite chaque jour sur place, seront à disposition du public³³⁰.

Selon Hirschhorn, « *Flamme éternelle* n'est pas une exposition interactive mais un travail actif, un travail dont l'activité ne s'arrête jamais³³¹ ». Il confirme à plusieurs reprises son intérêt de créer des liens et de générer des espaces de rencontre entre les personnes à travers l'art³³². De même, à travers sa démarche, il confronte la réalité sociale en proposant des réflexions sur le monde contemporain : « Pour moi, l'art est un outil pour connaître le monde, un outil pour s'engager avec la réalité et un outil pour faire l'expérience de l'époque dans laquelle je vis³³³ ».

Comme le suggèrent les pratiques associées à l'art relationnel ainsi que la notion d'environnement promue par Kaprow, exhorter le public à intervenir directement dans l'œuvre et générer des espaces pour la rencontre constituent des stratégies poussant l'art à surmonter la sphère de la représentation et à le rapprocher aux dynamiques de la vie.

L'exposition de la vie

Les rapprochements entre art et vie peuvent se manifester dans deux directions. La première est celle de *l'art vers la vie*, proposée par Kaprow dans son idéal d'esthétisation des micro-événements de la vie courante. Les pratiques artistiques s'insérant directement dans des contextes hors des espaces habituels de l'art (musée, galerie) tels que l'espace public, des sites naturelles –ledit *land art*– ou celles qui s'articulent au sein des communautés directement dans leur

³³⁰ Thomas Hirschhorn, « Ce qui est nouveau et ce qui est important dans *Flammen éternelle* », mars 2014. Publié dans Thomas HIRSCHHORN, *Une volonté de faire*, Paris, France : Macula, 2015, p. 98.

³³¹ *Ibid.*, p. 100.

³³² À ce propos l'artiste déclare : « Je n'ai pas de respect pour la culture. En revanche, je respecte l'être humain [...] La culture n'est pas de l'art. Je rejette la culture et les artefacts cultures s'ils sont utilisés pour ériger des barrières entre les gens. L'art est capable de casser des murs ; il permet des possibilités d'échange et de dialogue [...] ». Conversation avec Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 403.

³³³ Thomas Hirschhorn, conversation avec Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 400.

habitat quotidien s'inscriraient également dans ce premier mouvement de l'art vers la vie³³⁴.

À l'inverse, le deuxième rapprochement possible entre art et vie consisterait à ramener *la vie vers* les espaces conventionnels de *l'art*. Cela coïncide, de façon approximative, avec ce que Mark Rosenthal entend par « *impersonation* » associé à l'art de l'installation. Rosenthal oppose les manifestations spatiales qu'il identifie comme « enchantements » à ce qu'il dénomme « *impersonations* » comme sa modalité complémentaire, toutes les deux conformant la catégorie de « *Filled spaces installations* ». Le mot *impersonation* n'a pas son correspondant exact en français. En anglais, ce terme fait référence à l'acte d'imiter quelqu'un dans son comportement, manière de parler, apparence ou expressions, dans un sens comique ou satirique. Dans le domaine du droit, *l'impersonation* a lieu quand une personne est représentée par une autre et, dans le cadre d'une production cinématographique, quand un acteur est substitué par un autre pour la réalisation d'une scène risquée. Cet anglicisme désigne aussi l'acte de se faire passer pour quelqu'un d'autre avec une intention frauduleuse.

Le sens du vocable pris par Rosenthal est celui d'« imitation de la vie ». Le terme avait déjà été utilisé par Brian O'Doherthy en 1976 selon cette même signification et rapporté également à des configurations spatiales. Dans la deuxième partie de son célèbre essai *Inside de white Cube* (« The eye and the spectator »), en analysant les œuvres de George Segal, Edward Kienholz, Claes Oldenburg et Lucas Samaras, O'Doherthy affirme : « avec les tableaux-environnements, la galerie « *impersonates* » d'autres espaces³³⁵ ». Dans la version française de ce texte, le mot « *impersonates* » est traduit par « endosse le rôle³³⁶ ». Ceci nous confirme sa signification entre « imposture » et « simulation ». Cette

³³⁴ Ce premier mouvement de l'art hors les espaces habituels pour son exposition (salles de musées, de galeries et de centres d'art) est en rapport avec l'opposition dialectique entre *site* et *non-site* proposée par Robert Smithson. De même, l'art inséré dans les contextes de la vie coïncide avec les pratiques d'art public que Paul Ardenne identifie comme « art contextuel » ainsi qu'avec le « tournage social » du travail *in situ* des années 1980 et 1990. Nous y reviendrons dans le deuxième volet de ce chapitre à propos de la spécificité de l'œuvre au site.

³³⁵ Brian O'DOHERTY, « Inside the White Cube, Part II: The Eye and the Spectator », *Artforum*, avril 1976, p. 31.

³³⁶ Patricia FALGIERES, *White cube: l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, Suisse : Lectures Maison rouge - Zurich : JRP Ringier, 2008, p. 75.

interprétation reste confirmée dans l'analogie suggérée par O'Doherty selon laquelle l'espace de la galerie est aux tableaux-environnements ce que l'espace illusionniste du tableau traditionnel est à la peinture³³⁷, appréciation tout à fait juste pour les œuvres de Segal et de Kienholz.

Cependant, la nature de l'œuvre de Samaras évoquée par O'Doherty est un peu distincte³³⁸. Il s'agit de *Room n° 1* de 1964 réalisée à la Green Gallery : une réplique de la petite chambre, à New Jersey, où l'artiste avait vécu ses années d'adolescent



Lucas Samaras, *Room n° 1*, Green Gallery, New York, 1964.

et qu'il venait de quitter à l'époque à cause du déménagement de ses parents en Grèce, son pays d'origine et celui de sa famille³³⁹. Cet environnement, à la différence de ceux de Kienholz, ne comporte ni une « subjectivation » d'une expérience ni un espace « fictionné » par l'artiste ; il est une reconstitution d'un espace réel. Dans sa chambre reconstituée, l'artiste déclare avoir inclut « ses vêtements, ses sous-vêtements, ses œuvres en cours. Il y avait les livres que j'avais lus, ceux que j'étais en train de

lire. Il y avait mes écrits et mes notes autobiographiques³⁴⁰ ». Ainsi, *Room n° 1* intègre un espace de la vie au contexte de l'art. Même si cette œuvre n'est pas

³³⁷ O'DOHERTY, *op. cit.*, p. 31.

³³⁸ Dans un écrit plus récent dédié à l'atelier de l'artiste, O'Doherty précise son analyse de cette œuvre de Samaras : « Samaras exposait un style de vie –frugal, bordélique, indifférent au code de bonnes manières de la galerie. Il inventait une espèce de reconstitution d'époque (milieu des années 1960), du genre de ces « Period rooms » qui, dans les musées, suggèrent le cadre de vie d'une personnalité du passé. » Brian O'DOHERTY, « L'atelier et le cube : du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé » (2007), *op. cit.*, p. 155. L'allusion à des lieux conservés vis-à-vis sa valeur historique est aussi faite par Rosenthal, qui évoque le village colonial de Williamsburg à Virginia comme un exemple d'*impersonation*. Pour sa part, la reconstitution faite par de Samaras de sa chambre resterait semblable à une composition picturale dans la mesure où le spectateur ne peut pas parcourir l'espace interne de la chambre restreint à la regarder depuis le dehors.

³³⁹ Kim LEVIN, *Lucas Samaras*, New York, Etats-Unis d'Amérique : H. N. Abrams, 1975. La lecture faite par Claire Bishop de cet environnement, du point de vue de la réception de cette œuvre, met l'emphase sur le regard « voyeuriste » sur la vie privée porté par le spectateur. Claire BISHOP, *Installation Art: a critical history*, *op. cit.*, p. 27.

³⁴⁰ Lucas Samaras cité par Brian O'Doherty d'une entretien avec Alan Solomon publié dans *Artforum*, octobre 1966, p. 43, Brian O'DOHERTY, *op. cit.*, p. 155.

évoquée par Rosenthal parmi ces exemples d'*impersonations*, elle présente les attributs de la catégorie en question.

Tel que Rosenthal la caractérise, l'installation du type « enchantement » se distingue de celui dit « *impersonation* » en tant que ce dernier ne fournit simplement une expérience purement sensorielle ni présente un monde « imaginaire ou de rêverie ». Selon lui, dans les installations du type *impersonation* la limite entre l'art et la réalité mondaine est souvent brisée, « au point que le spectateur peut même non remarquer la présence d'une œuvre d'art³⁴¹ ». Rosenthal reconnaît que les exemples d'artistes qui cherchent à se rapprocher des apparences de la vie sont nombreux, mais il souligne que la particularité des installations du type *impersonation* consiste à atteindre un « pénultième stade, celui de cohabiter avec la vie d'une manière plus fondamentale³⁴² ». Il entend l'*impersonation* comme la « dénaturalisation d'une réalité profonde », dénaturalisation qui se joue dans sa mise en exposition³⁴³. De même, Rosenthal associe les *impersonations* aux *ready-mades* de Duchamp, dans le sens où, si l'opération duchampienne consistait à présenter des objets courants comme des œuvres d'art, l'installation du type *impersonation* se présente comme une espèce de « *ready-made* » d'ambiances ou de situations de la vie ou leur *simulacre*, reprenant ce concept du philosophe Jean Baudrillard.

Baudrillard établit une distinction entre trois concepts dérivés de la notion d'imitation –dissimuler, simuler et feindre– de la manière suivante : « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre [...] Donc, feindre, ou dissimuler laissent intact le principe de réalité : la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire"³⁴⁴ ». En effet, feindre avec l'intention de tromper, de faire croire ce

³⁴¹ ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 47.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 48. Cette approche du simulacre reste distincte de celle proposée par Gilles Deleuze (non évoqué par Rosenthal) qui, à partir de la distinction platonicienne entre copie et simulacre, explique que la copie s'établit par ressemblance avec son modèle, tandis que le simulacre se fonde sur la dissemblance. Selon cette autre perspective, le simulacre tend à mettre en question la notion même de copie et de modèle. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, France : Éd. de Minuit, 1969, p. 262.

³⁴⁴ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, France, Galilée, 1981, p. 12.

qui n'est pas vrai, n'a de sens que dans la vie réelle et c'est ce qui correspond au mensonge. À la différence du feint, la simulation –liée au premier par l'acte mimétique– n'a pas pour but de cacher la vérité mais de l'évoquer. De ce point de vue, l'acteur sur scène ne feint pas, il simule. Le même raisonnement est valable pour une mise en scène telle que celle d'une *impersonation* reconstituant une ambiance ou une situation de la vie. De même, on pourrait considérer la contrepartie de cette appréciation : entendre l'exposition de la vie comme une tentative de « naturalisation » de l'art.

L'analyse de Rosenthal nous suggère deux possibilités pour ramener la vie au contexte de l'art. Premièrement, recréer –même créer–, dans les lieux habituels d'exposition de l'art, des *ambiances* semblables à celles où la vie se déroule. Cela sans aucune intention narrative ou fictionnelle, mais afin d'offrir (même si de façon éphémère) des espaces effectivement habitables et utilisables d'une manière similaire à ceux de la vie ; voire invitant à y générer des relations interpersonnelles. Deuxièmement, mettre en scène, simuler, disposer ou reconstituer une *situation* propre de la vie en se servant de l'espace d'exposition.

De nos jours, les domaines professionnels qui visent à l'esthétisation d'espaces et à la création d'ambiances convenables pour les lieux publics, ceux pour vivre et ceux destinés au travail, correspond à l'architecture d'intérieur, au design d'intérieur et à la décoration d'intérieur :

Les architectes d'intérieur ont généralement pour tâche de repenser des structures déjà existantes destinées à une nouvelle affectation. Ils vont se montrer particulièrement attentifs à l'histoire du bâti et s'efforcer d'établir un lien entre les matériaux de construction et l'intérieur nouvellement créé. Les décorateurs d'intérieur travaillent généralement sur des espaces qui ne requièrent pas d'altération. Ils transforment l'espace en jouant sur la couleur, la lumière et l'habillage des surfaces, et le rendent, le cas échéant, plus adapté à telle ou telle fonction que par le passé, mais presque sans intervenir sur la structure d'origine de l'immeuble. Quant au designer d'intérieur, il se situe entre l'architecte et le décorateur. Les projets entrepris peuvent relever de la décoration pure, comme ils peuvent nécessiter d'importantes modifications du gros œuvre³⁴⁵.

³⁴⁵ Simon DODSWORTH, *Les fondamentaux du design d'intérieur*, Paris, France : éd. Pyramyd, 2009, p. 9.

Claire Bishop affirme que certains artistes « ont transformé l'art d'installation en une branche de décoration d'intérieur³⁴⁶ » en prenant comme cas exemplaire de cette démarche le travail du Cubain Jorge Pardo. Toutefois, les collaborations entre les arts plastiques et le design d'intérieur ne sont pas nouvelles. Même les récits de l'histoire de l'installation artistique registrent des antécédents précurseurs de cela depuis la modernité : Theo van Doesburg avec sa conception environnementale du Café L'Aubette à Strasbourg et Piet Mondrian avec le salon pour Madame Blavatsky à Dresde, parmi les références les plus citées³⁴⁷. Dans cette ligne pratique, fusionnant art et design pour son intégration aux espaces de la vie, il faut aussi évoquer le cas incontournable du projet moderne de la Bauhaus³⁴⁸.

Revenant au cas de Pardo, il est en effet designer de formation, diplômé de l'Art Center College of Design de Pasadena où apparemment il a eu l'opportunité d'être élève de Michael Asher. Pour la Dia Art Foundation en 2000, Pardo a recouvert les 2700 m² du rez-de-chaussée, colonnes incluses, avec du carrelage en céramique de tonalités orange et jaune, bleu et vert. Ainsi, il a subverti l'espace industriel réhabilité, prototype du « cube blanc ». Pardo a même dessiné des nouvelles portes donnant directement sur la rue ainsi qu'un nouvel espace d'accueil et une nouvelle librairie. Tout ce réaménagement génèrait une continuité et une ambiance unifiée entre les espaces. L'artiste Robert Irwin, célèbre par ses subtils jeux perceptifs à l'aide de la lumière et des voiles semi-translucides et qui à ce moment-là exposait à l'une des étages du bâtiment, a exprimé à propos de l'intervention spatiale réalisée par Pardo : « Il ressemble un restaurant mexicain à petit budget³⁴⁹ ».

³⁴⁶ Claire BISHOP, « But is it installation art? », dans revue *Tate Etc*, n°3: printemps, 1 January 2005. URL : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>. Consulté le 16 novembre 2017.

³⁴⁷ Brian O'Doherthy, Germano Celant, Anne Rorimer.

³⁴⁸ Nous reviendrons à propos des rapports entre art et design à propos du contenu thématique de *Dysfunzione* dans la troisième partie.

³⁴⁹ Robert Irwin cité par Michael Govan, « Introduction », *Jorge Pardo Tecoh*, Berlin, Allemagne : Stenberg press, 2012, p. 11.



Jorge Pardo, *Projectt*, Dia Art Foundation, New York, 2000.



Cette intervention typique du travail de Pardo, transgressant la neutralité de l'ambiance propre du lieu d'exposition d'art moderne et contemporain, semble très proche des procédés du design intérieur. Néanmoins, cette lecture est contestée par l'artiste en précisant que son travail ne s'occupe pas d'une réflexion sur le design :

En réalité, mon œuvre n'a jamais traité sur le design *per se* [...] Si l'on regarde mes travaux un peu attentivement, on remarque immédiatement que l'un des sujets fondamentaux est le déplacement, qui implique parfois une considération sur le rapport entre l'œuvre et l'institution, et les frictions entre les deux³⁵⁰.

Selon cette déclaration, sa démarche répond à une intentionnalité critique ou, du moins analytique en ce qui concerne l'institution, son esprit et son image corporative³⁵¹. Il décrit sa réalisation au Dia:Chelsea insistant sur une opération de « friction » *vis-à-vis* le contexte institutionnel :

Projectt entra en friction avec la façon où historiquement Dia:Chelsea opère, proposant un modèle complètement différent, généré à travers l'altération de l'espace et de la manière dans laquelle celui-ci est utilisé, et développant un programme d'expositions répondant à une chronologie complètement diverse. [...] L'installation de Chelsea est intéressante parce qu'elle a été l'une de mes premières œuvres qu'on peut considérer inappropriée³⁵².

Exposée de cette manière, la friction critique dont Pardo parle se rapprocherait, bien que par des moyens non rapportés à la fiction, avec la notion de *frottement* provoquant l'effet de « contre-immersion réflexive » décrit par Olivier Caïra. Selon ce que Pardo manifeste comme intention, il cherche à créer une ambiance inattendue ou, comme il le dit, « inappropriée ». Cela reste du moins

³⁵⁰ Jorge Pardo, entretien avec Alex Coles, dans *Jorge Pardo Tecoh, Ibid.*, p. 84.

³⁵¹ On reviendra sur la démarche artistique de la critique institutionnelle à propos d'*Antesala* dans la troisième partie de cette thèse.

³⁵² Jorge Pardo, *ibid.*, p. 96.

paradoxal concernant un lieu comme le Dia, spécialisé à la réalisation de projets créant des ambiances. Néanmoins, il est certain que, dans l'intervention spatiale évoquée, Pardo modifie l'atmosphère du lieu d'exposition sans recréer ni un lieu concret ni pour mettre en scène une construction fictionnelle. En même temps, son œuvre reste éloignée du langage « abstrait » du *Merzbau* de Schwitters, très personnel de son concepteur. Pardo se nourrit –autant matériellement et formellement que des procédures techniques– du langage sophistiqué du design contemporain largement reconnu aujourd'hui. Dans ce sens, il reste distant des solutions formelles et des opérations conceptuelles de son maître Asher³⁵³.

À travers ses aménagements spatiaux, Pardo propose un espace convivial comme forme d'art et, en même temps, il fusionne l'œuvre avec la réalité institutionnelle qui l'encadre. Cependant, les « frictions » critiques qu'il déclare vis-à-vis du lieu d'exposition restent très subtiles et sophistiquées, de même que l'est le design d'intérieur qui ressort, malgré tout, comme motif central de son travail. De toute évidence, Pardo propose une atmosphère joyeuse et stylisée. Comme le remarque Michael Govan, directeur de la Dia Art Foundation : « L'isolé, tranquille, silencieux, non commercial, minimaliste de Dia s'est trouvé transformé en une cacophonie de contrastes extrêmes, dominée par des couleurs chaleureuses [...]»³⁵⁴ ». Si nous les examinons, ces mots correspondent tout à fait à l'impression favorable causée par un projet de design d'intérieur audacieux mais bien réussi.

Considérons maintenant la deuxième alternative de rapprocher la vie de l'art : mettre en scène, simuler, disposer –voire dévoiler– une *situation* propre à la vie dans ou au moyen de l'espace d'exposition.

Parmi les exemples illustrant sa catégorie d'*impersonation*, Rosenthal évoque une anecdote pertinente ici. En janvier 1969, Jannis Kounellis, ramena douze chevaux vivants à l'intérieur de la salle d'exposition de la galerie L'Attico à Rome où ils sont demeurés pendant trois jours en janvier 1969. Dans ce cas, le mariage entre l'art et la vie consiste en mettre en scène directement le vivant. Les assistants à la manifestation pouvaient *sentir* les cheveux, expérimenter et confronter leur

³⁵³ Nous reviendrons à plusieurs reprises sur le travail de Michael Asher, dont leurs opérations spatiales et conceptuelles sont très pertinentes pour notre analyse.

³⁵⁴ Michael Govan, *op. cit.*, p. 13.

présence : les caresser, percevoir leur odeur, les sons qu'ils produisaient, leurs mouvements. Pour cette réalisation, reconstituée à plusieurs reprises³⁵⁵, Kounellis profite de certaines conditions et caractéristiques de l'espace d'exposition –un grand hall avec une bonne hauteur sous plafond– où il introduit uniquement les animaux. Cela transforme, d'une façon minimale mais efficace, le lieu d'exposition en écurie. Ici, point de leurres mimétiques ; en fait, une partie du projet artistique de Kounellis consiste précisément à bousculer la tradition de la représentation mimétique en peinture.

Plus récemment, l'artiste espagnol Santiago Sierra explore une autre manière de se rapprocher de la vie depuis le domaine de l'art. Sierra est célèbre pour convoquer des personnes à réaliser des tâches absurdes, inutiles ou même humiliantes en échange d'une rémunération économique. Pour la réalisation de ses actions, desquelles il reste à l'écart, Sierra engage les gens, non pas en fonction d'une compétence ou d'une spécialité professionnelle en particulier, mais tout simplement pour qu'ils soient disposés à travailler, à faire ou à se laisser faire ce qui leur sera demandé. Sous ces conditions, le « personnel » capté par Sierra correspond souvent à des individus dans une situation de vie précaire et soumises dans leur quotidien à des moyens désespérés de survie.

L'une de ses actions, réalisée en 2004 dans un centre d'art à la ville du Mexique, intitulée *Bras de travailleur à travers le plafond d'une salle d'exposition depuis une habitation*, est décrite dans le site internet de l'artiste ainsi : « Deux travailleurs furent engagés pour passer à tour de rôle leur bras droit à travers un trou, ouvert au préalable dans une habitation située à l'étage supérieur d'un espace d'art. L'action dura trois heures³⁵⁶ ».



Santiago Sierra, *Bras de travailleur à travers le plafond d'une salle d'exposition depuis une habitation*. Calle Orizaba. D. F.. México. 2004.

³⁵⁵ En 1976 pour l'exposition « Ambiente Arte : dal Futurismo alla Body Art » organisé par Germano Celant à la XXXVII Biennale de Venise ; en 2002 pour l'exposition « A Brief History of Performance: Part One » à la Whitechapel Gallery de Londres ; en 2006 au Museo d'arte contemporanea Donnaregina de Naples ; et en 2006 pour la « 40th International Fair for Modern and Contemporary Art » de Cologne.

³⁵⁶ https://www.santiago-sierra.com/20041_1024.php?lan=FR

Cette réalisation exemplifie le type de procédés de Sierra : il cherche à mettre en évidence des réalités sociales normalement cachées au public de l'art. Sierra justifie les opérations qu'il met en pratique pour son travail en affirmant que « l'art ne se trouve pas au Pays Imaginaire même si souvent nous nous comportons comme si nous étions là. L'argent qui est dépensé pour l'art fait partie du monde réel [...]»³⁵⁷. Étant donné ce positionnement, la démarche de Sierra se trouverait à l'extrême opposé de la mythologie individuelle que nous avons proposé comme premier niveau de la projection d'une construction imaginaire³⁵⁸.

Le trou pratiqué dans le plafond de l'espace d'exposition connecte, dans un sens strict et cru, le domaine de la vie courante (un vrai espace d'habitation) et le contexte de l'art. En plus, dans son intervention spatiale, l'artiste implique directement à l'individu qui naturellement intègre la réalité mise en évidence. Cette personne est devenue employé en fonction du rapport économique établi avec l'artiste et accomplit, en même temps, le rôle de performeur vis-à-vis de sa participation dans une action artistique³⁵⁹. Le « performeur » –de même d'ailleurs que chacun des chevaux de Kounellis– joue ici son propre rôle. Cela du fait qu'il n'incarne pas un personnage, mais qu'il est là en tant que lui-même bien que de façon anonyme. Sierra laisse de côté l'identité des personnes qu'il engage pour ses actions, ainsi que leurs vies personnelles. Dans le cas particulier de l'action que nous évoquons, on n'aperçoit du pratiquant que la partie de son corps qui représente sa force de travail et son potentiel d'ouvrier.

Face à l'absurdité des tâches commandées par Sierra à ses « performeurs-employés », le critique Carlos Jiménez affirme que l'artiste « a réussi à ce que dans ses pièces les travailleurs jouent comme des travailleurs sans travailler », et ensuite il ajoute : « Si les travailleurs dans les pièces de Sierra travaillent sans

³⁵⁷ Santiago Sierra, entretien avec Mario Rossi, dans *Santiago Sierra*, Cinisello Balsamo, Italie : Galleria civica di arte contemporanea, 2005, p. 77.

³⁵⁸ À ce propos Sierra déclare : « [...] je ne pense pas que le travail devrait se tenir sur de mythologies individuelles. Les données bibliographiques ne font pas meilleure une œuvre d'art, celles-ci sont invoquées pour satisfaire le besoin d'archétypes ». *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁹ À ce propos voir l'essai de Claire Bishop : « Delegated performance : Outsourcing Authenticity », dans *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : éd. Verso, 2012, p. 219 - 239.

travailler, ceux qui jouent dans le programme Big Brother jouent sans être acteurs. Est-ceci le degré zéro de la performance ?, le degré zéro du théâtre ?³⁶⁰ ».

Jiménez souligne que, à la différence des actions commandées par Sierra où l'identité du participant en tant qu'individu reste à l'écart, dans les émissions de télé-réalité les personnes montrent comment ils vivent, ils exposent leur vie. Plus semblable à cela est *How are you today ?* (2002), une réalisation du duo d'artistes Elmgreen & Dragset où ils se rapprochent d'une certaine manière de la logique de la télé-réalité mais regardée en direct sur place. À cette occasion-là, ils ont installé dans la salle vide de la galerie Massimo De Carlo à Milan un escalier en aluminium qui menait à un trou rond dans le plafond d'environ soixante centimètres de diamètre qui permet d'y mettre la tête. Le trou était couvert avec un petit dôme transparent qui envahissait l'étage de dessus. À travers cette coupole, les visiteurs de la galerie pouvaient voir la cuisine d'une femme qui vit dans l'appartement voisin et accéder à une partie de son quotidien intime. Ainsi, le spectateur était mis, par le biais de ce dispositif, dans la position honteuse d'un voyeuriste visible aux yeux de la personne qu'il tente d'espionner : on lui donnait la possibilité de regarder mais sous peine d'être regardé. La voisine observée, malgré l'inouï de la situation qui la faisait victime des regards indiscrets, essayait de dérouler ses activités ordinaires de la manière la plus naturelle possible.



Elmgreen & Dragset, *How are you today?*, galerie Massimo De Carlo, Milan, Italie, 2002.

Bien que cette situation d'exposition de la vie privée était extraordinaire, la personne observée n'exécutait pas une routine performative pas plus qu'elle n'interprète aucun rôle théâtral : ici –de même que pour les actions rémunérées de Sierra–, point de simulation ou de simulacre. Néanmoins, la situation

³⁶⁰ Carlos JIMÉNEZ, « Pero si es teatro », dans *Santiago Sierra, op. cit.*, p. 65.

expressément disposée pour l'exposition faisait que la théâtralité n'y était pas complètement absente. Conformément à l'axiome du metteur en scène britannique Peter Brook selon lequel « Quelqu'un traverse cet espace pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé³⁶¹ », l'espace et la circonstance de l'exposition ainsi que le dispositif mis en place par Elmgreen & Dragset, transforment, temporairement, un espace privé en espace scénique et la vie domestique et intime qui s'y déroule en spectacle. Ainsi, *How are you today?* démontre qu'une exposition directe de la vie réelle finit par la théâtraliser.

Ces derniers exemples d'exposition de situations de la vie ne correspondent pas aux caractéristiques formelles et aux stratégies spatiales de l'« environnement total » –ou « installation totale », selon le terme de Kabakov–. À ce point de notre étude, le sujet d'analyse n'est plus centré sur le phénomène immersif se déplaçant plutôt vers la confrontation –voire possible interaction et participation– directe avec ces situations concernant des individus réels et des êtres vivants.

De même, les derniers cas évoqués touchent le domaine de spécificité au lieu. Avec *Bras de travailleur à travers le plafond d'une salle d'exposition depuis une habitation* et *How are you today?* Sierra et Elmgreen & Dragset respectivement tirent du profit des conditions du lieu d'exposition : le fait de fonctionner en dessous des espaces d'habitation ; ce qui, d'ailleurs, donne le sens à chacune de ces réalisations. Pour ces cas, ainsi que pour celui de la galerie L'Attico temporairement convertie en écurie, s'accomplit le cadre d'une *impersonation* expressément conçue en fonction des conditions spécifiques d'un lieu d'exposition ou, du moins, ces artistes profitent à ces occasions des dites conditions pour la réalisation de chacune des interventions citées³⁶². Bien que, selon le critère de classement de Rosenthal, une *impersonation* appartient au genre des installations qui « remplissent » l'espace en faisant abstraction du contexte d'accueil, il

³⁶¹ Peter BROOK, *L'Espace vide: écrits sur le théâtre (The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate, 1968)*, traduit par ESTIENNE, C. et FAYOLLE, F., Paris, France, Éd. du Seuil, 2001, p. 25.

³⁶² Il ne faut pas oublier que l'intervention de Kounellis avec les chevaux a été réalisée à plusieurs reprises dans des lieux différents, même si à chaque fois l'espace où elle a été reconstituée a demandé des certaines conditions spéciales pour la demeure appropriée des animaux.

considère qu'une intervention spatiale de ce type peut se rapprocher du sens d'une œuvre spécifique au site. À ce propos il affirme :

Selon l'emplacement, une *impersonation* peut être ou pas spécifique au site. Si l'installation remplace littéralement un espace qui normalement fonctionne dans le monde au-delà de l'art, l'œuvre en question est certainement spécifique au site. Résidant dans un contexte artistique, par contre, ces œuvres sont plus facilement déplaçables³⁶³.

Ce qui Rosenthal exprime ici comme paramètres pour déterminer la spécificité de l'*impersonation* à un lieu restent discutables ou du moins peu claires. Ces lignes suggèrent une idée tacite selon laquelle la transposition d'une situation propre de la vie commune vers les espaces de l'art fait que celle-ci reste dénaturisée et décontextualisée et, pour autant, isolée du lieu lié à l'institution artistique qui exceptionnellement l'abrite ; comme si une supposée « neutralité » caractéristique des espaces d'exposition de l'art assurait que la situation mise en scène reste inchangée d'un lieu d'exposition à un autre. En revanche, selon cette logique, la disposition expresse de situations et de dynamiques de la vie réelle dans un lieu appartenant à la vie pratique même, présentant des traits et des conditions particuliers, demanderait son adaptation ou son articulation essentielle à celui-ci, circonstance dans laquelle l'intervention en question exigerait éventuellement d'être conçue en fonction du lieu. Pourtant, des interventions comme celles réalisées par Kounellis, Sierra et Elmgreen & Dragset qu'on vient d'évoquer, révèlent précisément des aspects spécifiques des lieux appartenant au contexte de l'art, mettant en avant certaines de leurs particularités³⁶⁴. En vertu de la nature de ce type d'interventions spatiales, il serait donc plus pertinent, pour évaluer leur lien essentiel à un lieu spécifique, d'analyser dans quelle mesure ce type de situations expressément créées altèrent ou comment celles-ci interfèrent dans la logique spatiale et dans les logistiques de fonctionnement normales qui constituent les lieux qui les accueillent, en plus des liens de contenu avec le contexte concerné.

³⁶³ ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 47.

³⁶⁴ On peut ici trouver une similitude entre les opérations mises en place par ces artistes dans les réalisations évoquées et le projet *Dysfunzione*, dont la conception a également tiré profit des conditions et caractéristiques particulières du contexte qui l'a accueilli.

L'analyse qu'on vient d'exposer à propos de la création d'ambiances laisse entrevoir quelques possibilités de lien entre les environnements artistiques et le contexte qui les accueille. Dans le cas des environnements à caractère fictionnel, le rapport avec la réalité immédiate qui l'entoure (lieu et circonstances d'exposition) peut se faire au moyen d'opérations de fictionnalisation et par la disposition expresse de frottements « contre-immersifs » dans la conception du dispositif fictionnel. Parmi les cas évoqués, Kabakov fait appel à la ressource de l'allégorie du monde de l'art et des espaces dédiés à son exposition dans des installations thématiques comme *Le Pont* ou *Le musée vide*, par exemple. Nelson pour sa part, établit des liens entre le contenu d'*I Impostor*, montage scénographique conçue pour le Pavillon anglais de la Biennale de Venise, et des antécédents historiques de la ville siège de l'événement. Ratman pour sa part, rapproche de façon encore plus directe la situation extraordinaire qu'il construit et le lieu réel et concret d'exposition, l'intégrant directement dans la logique interne de la fiction.

En ce qui concerne des ambiances « non-fictionnels » disposant des conditions spatiales pour la construction de situations et pour le déroulement d'événements en temps réel, celles-ci peuvent être proposées à partir des traits spécifiques au lieu qui les accueille et leur irruption peut même arriver à détourner la dynamique opératoire du contexte concerné.

Même si les cas évoqués donnent des pistes de points de connexion entre la conception d'une ambiance et le lieu où celle-ci est construite, la plupart de ces réalisations ne prennent pas le lieu en question comme point de départ pour sa formulation. Dans ce sens, il serait un peu forcé de les décrire comme œuvres spécifiques au site. Il faudra donc revenir sur les notions de travail *in situ* et de *site specific* pour envisager plus clairement les liens entre celles-ci et la création d'ambiances.

La spécificité de l'œuvre au lieu : « intervention » versus « intégration »

Nous allons ensuite aborder la deuxième partie de notre problématique concernant les notions d'*in situ* et de *site specific*. Est-ce que ces vocables rendent compte des opérations contextuelles qui désignent, des types de contextes touchés ou du type de rapport établi avec les lieux concernés ? Nous mettons en question également le sens d'antagonisme critique que ces notions peuvent comporter, aspect particulièrement important pour notre approche.

À la différence de la notion d'installation, les expressions de « travail *in situ* » et de « *site specific* » ont été introduites au domaine de l'art par des artistes. En raison de cela, nous allons retracer l'origine et le parcours de ces notions à partir de leurs formulations théoriques. L'abord du sujet ne sera pas donc celle des historiens et critiques d'art qui ont traité et discuté le sujet, mais des concepts et des approches théoriques énoncées par les artistes. À ceux-ci, seront subordonnées les précisions apportées par certains théoriciens qui, depuis un regard externe à la pratique artistique, ont contribué à l'évolution de ces notions par rapport au progrès de la démarche du travail *in situ* et qui s'avèrent pertinentes pour notre propos.

Étant donné que la révision et l'analyse se concentrera ici sur l'élaboration de concepts qui définissent une série de procédés génériques qui encadrent certaines pratiques contextuelles, l'allusion à des œuvres spécifiques –plutôt emblématiques des démarches en question– n'apparaîtra que très ponctuellement.

Pour induire notre examen sur l'utilisation de ces termes, rappelons brièvement le sens premier de la locution « *in situ* », sa signification qui précède celle attribuée et théorisée dans le domaine de l'art. Au sens large, l'expression « *in situ* » est rapportée à ce qui est produit directement *sur place, dans le lieu*. En géologie, en archéologie et en biologie de l'environnement, par exemple, cette locution latine est appliquée à l'étude sur place d'un phénomène, d'un organisme naturel ou d'un artefact culturel, dans sa position, son contexte ou milieu d'origine, à l'endroit où il se déroule normalement ou auquel il appartient, sans ne le

prélever ni le déplacer³⁶⁵. Cette notion d'*in situ* suggère un premier trait du terme en l'attribuant à une œuvre artistique : celle *créée* directement *dans le lieu*. Cela pour la particulariser en la différenciant de la situation conventionnelle de l'œuvre produite dans un lieu distinct –un atelier normalement– de celui de son exposition publique puis « transposée » au musée, à la galerie ou à n'importe quel espace pris pour sa socialisation³⁶⁶.

L'artiste Daniel Buren, responsable de l'introduction de l'expression de « travail *in situ* » dans le domaine de l'art, avant d'en énoncer une définition expresse, avait exprimé ses premières réflexions sur l'espace où l'œuvre est produite relevant l'atelier comme son premier milieu naturel, le lieu de sa genèse qui

[...] généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc. Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'œuvre en cours que le Musée éteint définitivement dans son désir d'« installer »³⁶⁷.

En ce qui concerne le lieu d'exposition, Buren remarquait que, dans la plupart de cas, celui-ci n'est pas « définie par l'œuvre qui s'y trouve, ni l'œuvre faite précisément en fonction d'un lieu qui lui est par force *a priori* concrètement et pratiquement inconnu³⁶⁸ ». Ces remarques de Buren font penser que le l'atelier est le lieu idéal d'exposition de l'art où l'œuvre se trouve à « sa place », comme il l'exprime. Paradoxalement, la réponse pratique de Buren à ce qu'il met en évidence à propos du lieu où l'œuvre est produite est l'abolition de l'instance de l'atelier en agissant directement sur le lieu d'exposition ou le contexte où l'art se manifeste à un public.

³⁶⁵ Christopher MORRIS, *Academic press dictionary of science and technology*, San Diego, Etats-Unis d'Amérique: Academic Press, 1992, p. 1243.

³⁶⁶ Ce sens basique de l'expression *in situ* est souvent appliqué de manière intuitive en désignant certaines œuvres spatiales comme « installations *in situ* » sans que nécessairement la réalisation en question garde un lien intrinsèque ou essentiel avec le lieu qui l'accueille. D'autre part, pour quelques auteurs (Suderburg et Rosenthal, par exemple) le travail *in situ* n'est pas une invention du XX^e siècle, ils affirment que ses origines remontent à l'art pariétal, les mosaïques ou les fresques, manifestations présentes depuis la Préhistoire, l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance. À cet égard voir : Erika SUDERBURG, *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis, Etats-Unis d'Amérique : University of Minnesota Press, 2000, p. 2-3 ; Mark ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁷ Daniel BUREN, « Fonction de l'atelier » (1971), *Les écrits 1965-2012*, Paris, France : Flammarion : Centre national des arts plastiques, 2012, p. 193.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. p, 189.

La coïncidence entre le lieu de production de l'œuvre et son lieu de diffusion est d'ailleurs commune à la formulation de l'idée d'environnement proposée par Kaprow qui souligne : « Avec une forme telle que l'« environnement », il est, de façon patente, absurde de le concevoir dans un atelier et ensuite d'essayer de le faire entrer dans une salle d'exposition³⁶⁹ » ; idée qu'il réitère en manifestant que pour l'environnement « le fait important était que presque chaque chose était construite dans l'espace où elle était montrée, non pas transportée de l'atelier à la vitrine³⁷⁰ ». Buren, lui aussi, définit un axiome similaire pour son travail : « Alors que toute production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition », déclare-t-il³⁷¹.

Ce premier rapprochement de la notion d'*in situ* admet différentes alternatives pour la création : que l'œuvre soit assemblée ou construite dans le lieu d'exposition ou encore, d'une façon extrême, l'exigence de travailler strictement avec ce qui se trouve dans le lieu ou à partir du lieu même, d'y agir directement. Ainsi, les environnements –ceux fictionnels ainsi que ceux non-fictionnels– seraient des œuvres s'inscrivant dans cette catégorie autant que les interventions « sur place » réalisées par Buren. C'est de là que l'on peut généraliser tout l'art de l'installation et même des actions localisées comme des pratiques « *in situ* ».

Pour l'instant, au regard de ces considérations élémentaires à propos du sens premier de la locution « *in situ* », ce vocable semble s'avérer aussi large et vague que celle d'installation. Son correspondant en langue anglaise « *site specific* » suggère une attache plus exclusive au lieu d'emplacement de l'œuvre, que celle-ci soit une pièce sculpturale, une structure spatiale ou encore un événement³⁷². Toutefois, aucun des deux termes ne suggère, en principe, une intentionnalité critique concrète, du moins selon ce que ces expressions suggèrent *a priori*. Pour

³⁶⁹ Allan KAPROW, extrait d'*Assemblage, Environnements & Happenings* (1966), dans *Art en théorie 1900-1990, op. cit.*, p. 776.

³⁷⁰ Allan KAPROW, « La forme d'art de l'environnement » (1968), *op. cit.*, p. 123.

³⁷¹ Daniel BUREN, « Fonction de l'atelier », *op. cit.*, p. 194.

³⁷² Nous reviendrons ensuite sur les précisions à propos de la notion de « travail *in situ* » et d'« œuvre *in situ* » faites par Daniel Buren et Jean-Marc Poinot.

mieux élucider le sens de ces termes, nous allons retracer ensuite leur généalogie théorique dans le domaine de l'art.

Site et non-site : cadres du travail in situ

La réflexion que nous avons introduite à propos des mouvements de l'art vers les contextes de la vie réelle a laissé ouvert le sujet de la situation de l'art hors des espaces conventionnels pour sa diffusion. Cela rejoint la précision des notions de *site* et de *non-site* proposée par l'artiste américain Robert Smithson.

Dans une note de bas de page du texte qui a accompagné la réalisation de son célèbre *Spiral Jetty* au bord du Grand Lac Salé à Utah³⁷³, Smithson établit l'opposition dialectique entre le *site* et le *non-site* dans une liste de mots présentés comme des attributs dont chacun trouvait son réflexe correspondant parmi les propriétés de l'autre. Ainsi, le *site* présente des « limites ouvertes », tandis que le *non-site* est défini par des « limites fermées » ; le *site* correspond à un « certain lieu » (physique), tandis que le *non-site* se présente comme l'antithèse de tout lieu, un « aucun lieu » (abstrait) ; le *site* présente de l'« information dispersée », le *non-site*, au contraire, de l'« information contenue » ; le *site* est associé à une « série de points » et des « coordonnées extérieures », le *non-site* à un « assemblage de matières » cadré dans des « coordonnées intérieures » ; le *site* est sujet à l'« indétermination », le *non-site* à une « certitude déterminée »... Enfin on déduit que, selon l'approche de Smithson, le *site* est rapporté à tout contexte hors le cadre artistique et que ce dernier correspond au *non-site*. L'artiste ajoute :

Le terrain ou sol du Site est placé *dans* l'art (Non-site), plutôt que l'art soit placé *sur* le sol. Le Non-site est un contenant qui contient un autre contenant –la salle. La parcelle ou le jardin sont aussi des contenants [...] Est-il le Site un reflet du Non-site, ou c'est le contraire ?³⁷⁴

Cette dernière question posée par Smithson infirme une distinction catégoriquement exclusive entre les deux champs sémantiques ouvrant, au

³⁷³ Robert SMITHSON et György KEPES, *Arts of the Environment*, New York, États-Unis d'Amérique : G. Braziller, 1972.

³⁷⁴ SMITHSON, « The Spiral Jetty » (1972), dans *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, États-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : University of California Press, 1996, p. 153.

contraire, des possibilités d'interrelation entre le *site* et le *non-site* ; jeu discursif qu'il transpose à la pratique. Dans cette même note, Smithson clarifie que la convergence entre le *site* et le *non-site* consiste, dans la pratique de l'artiste, en une série de marquages ou d'arrangements réalisés directement sur le site, ainsi que des photographies, des textes et des cartes qui, selon lui, « appartiennent simultanément aux deux côtés de la dialectique³⁷⁵ ». Ces signes constituant la documentation de l'intervention artistique sur le site portent, en conséquence, le caractère de *non-site* et intègrent les circuits conventionnels de l'art. Smithson explore également l'opération consistant à collecter des éléments d'un environnement naturel (roches et terre) pour les introduire (associés souvent à des miroirs ou du verre) dans le contexte « antinaturel » ou « artificiel » de la salle d'exposition d'art ; compositions qu'il présente, à son tour, comme « non-sites ». De cette manière, l'artiste établit des liens entre les deux contextes.

Du point de vue de la notion d'*in situ* en sciences de la nature, les éléments transposés par Smithson à la salle d'exposition se trouveraient dans une situation « *ex situ*³⁷⁶ », de même qu'ils le seraient dans un jardin ou dans un musée spécialisé en sciences de la nature ou comme les artefacts saisis d'un site archéologique installés dans les salles d'un musée archéologique.

Ce qui Smithson met en avant sont les transits du culturel vers la nature et vice-versa. Ses opérations sont notamment exécutées directement sur les lieux, soit des endroits naturels ou des espaces conventionnels de l'art, dans un sens élémentaire il s'agit d'exécutions « *in situ* », néanmoins, il n'utilise pas cette locution –ni celle d'« *ex situ* » non plus– dans les textes exprimant ses réflexions à l'époque. À cet égard, les termes de *site* et de *non-site* servent à distinguer la nature des contextes où l'artiste intervient, mais n'exprime pas le type de rapport établi avec ledit contexte³⁷⁷.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ Nous reviendrons sur la notion d'*ex-situ* selon la perspective de Thierry de Duve à propos de rapports entre l'œuvre et le contexte ainsi qu'à propos des projets d'intervention artistique au sein des espaces privés.

³⁷⁷ Suivant cette logique d'interrelation entre le site et le non-site, Bernard Guelton remarque que l'efficacité d'une intervention par rapport au site n'implique pas forcément son efficacité par rapport au circuit de l'art et *vice-versa* ; ainsi, il peut arriver soit que l'efficacité sur le site devienne insignifiante sur

Parallèlement aux interventions dans les sites naturels de Smithson en Amérique, depuis la fin des années 1960 Daniel Buren pratiquait des interventions sauvages dans des contextes externes aux lieux conventionnels de l'art, comme l'espace public urbain. Dans ses « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit », prises entre 1967 et 1975, il esquisse les implications du lieu d'exposition sur l'œuvre, réflexions interreliées à d'autres consignées dans ses écrits sur la peinture et son contexte, la fonction du musée, la fonction de l'atelier et la fonction de l'exposition, produits pendant la même période³⁷⁸. Plusieurs passages de ces textes dénotent la préoccupation de Buren pour le dedans et le dehors de l'institution artistique et ses limites, mettant en lumière une série de couches qui entourent l'« œuvre » exposée, voire qui la constituent en tant que telle et qui la traversent.

Néanmoins, dans ces premiers écrits le terme « *in situ* » n'apparaît pas de façon explicite, bien qu'il l'utilise déjà à l'époque pour se référer à son travail³⁷⁹. C'est jusqu'à 1981, dans son « Essai hétéroclite », qu'il inclut cette locution dans un lexique rapporté au descriptif du travail réalisé pour le Van Abbemuseum :

In situ. Signifie littéralement « dans le lieu », « en place ». Dans son milieu naturel. Est-ce à dire que mon travail se trouve donc chaque fois que j'emploie les mots « *in situ* » effectué dans son milieu naturel ? Étant donné la variété des milieux ou lieux considérés, il serait pour le moins difficile indiquer parmi tous, celui qui lui est naturel. Admettons par exemple, que le milieu naturel de mon travail soit le musée, cela veut-il dire que lorsqu'il se trouve fait pour et dans la

la scène artistique soit que l'intervention de l'artiste se dissolve dans le site sans qu'il n'y ait écho, ni transformation dans le site ou, dans le pire des cas, qu'il ne soit pas efficace pour aucun des deux contextes. Bernard GUELTON, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris, France et Montréal, Canada : L'Harmattan, 1998, p. 120.

³⁷⁸ Voir : « Fonction du musée », publié à l'occasion d'une exposition au Museum of Modern Art d'Oxford en 1973 ; « Limites critiques », publié à l'occasion de l'exposition à la galerie Yvon Lambert à Paris en 1970 ; « Fonction de l'atelier », rédigé en décembre 1970-janvier 1971, n'a été publié en français et en anglais qu'en 1979 dans *Ragile*, Paris, septembre 1979 ; « Fonction d'une exposition », écrit à propos de Prospect 73 à Düsseldorf, publié initialement en allemand par Konrad Fisher dans *Es Malt* en 1973. Tous ces écrits se trouvent dans son recueil de textes *Il faut sérieusement douter*, Paris, France : éd. Beaux-Arts de Paris, 2018, p. 59-91 ; 110-113.

³⁷⁹ À propos de l'utilisation de la locution *in situ* de la part de Buren, Jean-Marc Poinot signale que celui-ci fut utilisée pour la première fois par l'artiste dans un document public à l'occasion de l'Exposition Internationale du Guggenheim en 1971, et puis, en 1974, dans un entretien avec Liza Bear, « Kunst bleit Politik », paru dans *Avalanche* en décembre cette année-là. Alors, Poinot ajoute : « Cette même locution apparaît de manière systématique pour désigner des travaux réalisés dans des conditions particulières au lieu dans le cours de l'année 1976 (Ottterlo, Eindhoven, Amsterdam, Milan, Gênes). » Jean-Marc POINOT, *Quand l'oeuvre a lieu*, Dijon, France : les Presses du réel, 2008, p. 95.

rue, il est fait *in vitro* ? Ou *vice versa* ? Certainement mon travail est toujours placé d'une façon précise et effectué « sur place »³⁸⁰.

Bien que ces remarques de Buren confirment le sens d'« *in situ* » que nous signalions –entendu comme « dans le lieu », dans l'énonciation de cette définition l'artiste français avance une série de questions inversant une supposée logique à propos de ce qui peut se trouver « dedans » ou « dehors » du milieu qui lui correspond, cas particulièrement ambigu en s'agissant de l'« art *in situ* ». En laissant cette problématique suspendue, il précise néanmoins la notion d'« *in situ* » entendu comme un travail non pas seulement effectué « sur place » mais « placé d'une façon précise », bien calculée. D'autre part, la dichotomie contexte culturel / nature n'est pas présente dans la conception de l'« *in situ* » selon Buren, même s'il reste l'accent mis sur un travail se trouvant soit abrité soit à la marge de l'institutionnalité artistique.

L'artiste américain Richard Serra, pour sa part, à travers sa pratique liée à la sculpture urbaine, mène lui aussi une réflexion à propos de la situation de l'œuvre d'art hors du contexte « protégé » du musée en la confrontant au contexte « réel » externe, où elle est soumise au « péril ». À propos de son expérience de travailler dans un contexte et l'autre, Serra déclare :

J'utilise habituellement les expositions dans les musées et en galeries comme des laboratoires d'idées, des lieux de préparation de projets. Dans l'espace des galeries et des musées on est limité par ce que j'appelle la tyrannie du cube blanc. [...] C'est vraiment très bien de pouvoir élaborer un projet en bénéficiant du confort de ces institutions. Mais quand on rentre dans ce que j'appelle « le monde réel de l'urbanisme et de l'industrie », apparaissent d'autres conditions plus intéressantes, d'autres nuances. Il faut interagir avec toute une série de contingences qui viennent de l'environnement et qui n'existent pas dans la pureté et le raffinement de la galerie et du musée³⁸¹.

Serra considère que l'œuvre urbaine ou dans le site « dépasse le commerce et les institutions culturelles car on ne peut la revendre, pas plus que l'enfermer dans l'espace anhistorique des musées³⁸² ». En conséquence, il assume la démarche dans

³⁸⁰ Daniel BUREN, « Essai hétéroclite » (1981), *op. cit.*, p. 252.

³⁸¹ Richard Serra, Entretien avec Thomas Beller, paru dans *Splash*, avril 1989 ; *Richard Serra, Ecrits et entretiens : 1970-1989*, Paris, France : éd. D. Lelong, 1990, p. 268.

³⁸² Richard Serra, entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, New York, mai 1980, paru dans *Artistes*, n°7, Paris, janvier-février 1981 ; *ibid.*, p. 150.

le « site » –en s'appropriant du vocable introduit par Smithson– mais au cœur des espaces publics de la ville. En fait, les deux artistes étaient des amis proches et ils avaient une admiration réciproque de leurs œuvres et des concepts que chacun véhiculait. Smithson confronte le site naturel avec le non-site de l'art. Richard Serra, pour sa part, s'intéresse plus particulièrement aux « sites urbains », visant ainsi un contexte intermédiaire pour l'œuvre entre les deux extrêmes de la relation dialectique proposée par son collègue. Même s'il installe parfois des pièces sculpturales dans des endroits naturels, il montre une préférence par le contexte urbain. À ce propos l'artiste déclare :

Si l'on construit une œuvre dans le désert, on peut rester confidentiel tout en travaillant à grande échelle, et ensuite revenir présenter au public ses intérêts personnels sous la forme de documents. Je n'ai jamais trouvé cela satisfaisant. Je préfère l'expérience réelle du travail à l'échelle de la ville³⁸³.

L'apport de Serra à reconnaissance de la nature des contextes où l'art peut s'inscrire, est la discrimination des sites urbains de ceux naturels. Ainsi, la conjonction des approches des trois artistes mettent en lumière trois contextes face auxquels l'artiste peut éventuellement réagir. D'un côté, les lieux conventionnels pour la diffusion de l'art (identifiés par Smithson comme non-site) et, de l'autre, leurs opposées complémentaires qui peuvent être, à leur tour, de deux types : le terrain sauvage de la nature (le site naturel) et les espaces communs de la ville (le site urbain)³⁸⁴. Cette reconnaissance suggère deux approches de l'œuvre répondant à son lieu d'emplacement : celle spécifique au site et celle au non-site.

L'œuvre spécifique au site et l'œuvre spécifique au non-site

La reconnaissance de la nature du contexte où l'art s'inscrit ou peut s'inscrire ouvre certaines questions : quelle est la différence entre intervenir sur un espace dédié à l'art et le faire sur un contexte externe au circuit artistique ?

³⁸³ Richard Serra, « La sculpture urbaine de Richard Serra », entretien avec Douglas Crimp, juillet 1980, paru dans *Arts Magazine*, novembre 1980 ; *Ibid.*, p. 163.

³⁸⁴ Il s'agit ici notamment de lieux publics mais il faudrait aussi considérer, parmi des espaces urbains, ceux privés. L'insertion de l'art dans ce troisième type d'espaces subordonnés à la ville correspond à ce qu'en France il a été identifié entre les années 1980 et le début des années 1990 comme des pratiques d'exposition « *ex situ* ». Nous y reviendrons ensuite à propos du tournage social du travail *in situ*.

Comment la nature du contexte peut prédéterminer le type d'intervention à réaliser ?

Certainement les espaces qui accueillent habituellement l'art (musées, galeries et centres d'art) sont idéalement dotés d'une neutralité convenable à accueillir l'œuvre d'art cherchant à n'avoir d'incidence sur sa signification et qu'ainsi elle garde, tant que possible, son autonomie de sens. Cependant, les espaces de l'art ne sont pas si neutres que l'on suppose, ceux-ci présentent des particularités que dans la plupart des cas les artistes ne mettent pas en avant : des profils institutionnels variés ainsi qu'une variété de types d'architecture, ils s'inscrivent à leur tour dans des contextes différents de l'un à l'autre, des quartiers, des villes spécifiques, etc.

En ce qui concerne les sites externes aux espaces habituels de l'art, ceux-ci ne sont pas normalement prêts à l'accueillir. Dans ce type de contextes, l'art doit être conçu prenant en compte les conditions existantes sur le lieu. Notamment, il existe aussi la possibilité de ne donner pas trop d'importance aux spécificités d'un contexte au moment de se servir d'un espace public urbain ou un site naturel, mais cela pose des problèmes.

Pour aborder les implications essentielles du travail axé sur le lieu, revenons sur les idées autour du travail *in situ* exprimées par Buren pour les mettre en dialogue avec celles de Serra associées à sa conception de la spécificité de l'œuvre au lieu.

Richard Serra avait déplacé son travail sculptural vers l'espace extérieur de la ville –et parfois aussi dans des sites naturels– depuis le début des années 1970. Après une décennie d'activités dans cette démarche, et à décrire son œuvre en termes phénoménologiques liés à la perception des pièces à grande échelle selon la position et le déplacement de l'observateur et des relations topographiques, Serra commence à exprimer ses préoccupations formelles en fonction de l'attache de ses sculptures au site de son emplacement. En 1980 il déclarait :

La plus grande partie de mes œuvres (sculptures et dessins) est conçue en rapport avec le site. Le site détermine ma façon de penser ce que je vais faire, que ce soit un site urbain ou un paysage, une salle ou une autre limite architecturale. Je rassemble toute l'information possible sur ce qui définit le site : des cartes topographiques, des plans en élévation, des isométries

architecturales ; ensuite je mesure et je balise le site. Certaines œuvres sont réalisées de la conception à l'exécution entièrement sur place, dans le site. D'autres sont exécutées en atelier³⁸⁵.

Deux ans après, il affirme encore que le site détermine en majeure partie la manière dont il réfléchit à ce qu'il construit, que ce soit un site urbain ou un paysage, une salle ou une autre architecture fermée : « Dans mon travail, j'analyse le site et je décide de le redéfinir en fonction de la sculpture », déclare-t-il³⁸⁶. D'après ces explications sur sa manière de procéder, on identifie une relation réciproque entre l'œuvre et le site : celui-ci détermine la configuration de la pièce et cette dernière, une fois sur place, « redéfinit », à son tour, le site.

Il avoue également que certaines de ses œuvres sont réalisées en totalité sur le site, du début à la fin, tandis que d'autres sont élaborées dans l'atelier³⁸⁷, ce qui le distancie déjà de la définition stricte du travail « *in situ* » que nous avons énoncée plus haut. En 1983, dans un entretien avec le conservateur du patrimoine Alfred Pacquement, l'artiste déclare :

Si j'étais totalement libre dans ma relation de la sculpture au monde, si je pouvais en installer où je veux, je serais toujours en train de compter avec la spécificité au site. Mais si vous avez le désir de construire, vous ne pouvez pas simplement attendre l'occasion. Alors, il m'arrive de concevoir une pièce avant qu'un site se présente. Je travaille avec des plaques d'acier dans une caisse à sable, à l'atelier, et j'imagine de nouvelles sculptures qui attendent d'être réalisées³⁸⁸.

Comme nous le constatons, à ce moment-là, 1983, Serra commençait à parler déjà dans des termes de « spécificité au site ». Au début de 1985, après avoir pris connaissance d'une initiative de déplacer son célèbre *Tilted Arc* de la Foley Federal Plaza à Manhattan, l'artiste dirigea une lettre à Donald Thalacker –qui avait été le commanditaire de l'œuvre– où il énonce la phrase maintes fois citée presque comme la définition du *site specific* en art : « Je veux qu'il soit bien clair que *Titled*

³⁸⁵ Richard Serra, entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, New York, mai 1980, paru dans *Artistes* [Paris], n° 7 ; *Ibid.*, p. 147.

³⁸⁶ Richard SERRA, « Notes développées depuis *Sight Point Road* », *Prospecta: The Yale Architectural Journal*, n 19, 1982 ; *Ibid.*, p. 194.

³⁸⁷ SERRA, *Ibid.*, p. 200.

³⁸⁸ Richard Serra, entretien avec Alfred Pacquement, publié dans le catalogue de l'exposition « Serra », Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 26 octobre 1983-2 janvier 1984 ; *Ibid.*, p. 209.

Arc a été et conçu pour un site déterminé : Federal Plaza. C'est une œuvre spécifique au site, et comme telle, elle ne peut pas être installée ailleurs. La déplacer, c'est la détruire³⁸⁹ ».

Cinq ans plus tard, et après une longue dispute, l'œuvre a été effectivement détruite, ce qui a provoqué comme réaction de la part de Serra la rédaction d'un texte où l'artiste a recueilli ses idées, énoncées occasionnellement de façon plutôt dispersée auparavant, autour de l'ancrage essentiel de l'œuvre à son lieu d'emplacement.³⁹⁰ Dans cet écrit, il synthétise sa conception du *site specific* à travers une série d'axiomes :

Les œuvres spécifiques à un site sont en rapport avec les composantes environnementales du lieu. L'échelle, les dimensions et l'emplacement des œuvres en site spécifique sont déterminés par la topographie du site : ville, paysage ou enceinte architecturale. [...] La spécificité des œuvres spécialement conçues pour un site signifie qu'elles sont conçues pour leur emplacement, dépendantes et inséparables de lui. L'échelle, la taille et l'orientation des éléments sculpturaux résultent de l'analyse des composantes environnementales particulières d'un contexte donné. [...] Les œuvres s'intégrant au site et restructurent son organisation conceptuelle et perceptuelle. Mes œuvres ne décorent, n'illustrent ou ne décrivent jamais un site. [...] L'intention explicite des œuvres spécifiques à un site, c'est de modifier le contexte³⁹¹.

Ces propositions expriment, de façon explicite, l'intention que poursuit Serra dans le travail *in situ* ; des intentions qui d'ailleurs reflètent des préoccupations sculpturales et spatiales très formelles. Parallèlement, Buren affinait sa notion d'*in situ* à travers ses réflexions sur le cadre institutionnel qui abrite l'œuvre d'art et qui la valide comme telle, jusqu'en 1985 il énonce de façon synthétique son approche de l'*in situ* :

Employée pour accompagner mon travail depuis une quinzaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même pour le lieu dans lequel il se trouve. Le mot travail étant extrêmement douteux, il est néanmoins à comprendre dans un sens actif : « un certain travail est effectué

³⁸⁹ Lettre de Richard Serra à Don Thalacker, 1^{er} janvier 1985, publié dans l'édition de Clara Weyergraf-Serra et Martha Buskirk de *Richard Serra's Tilted Arc*, Eindhoven, Van Abemuseum, 1988, p. 40 ; *Ibid.*, p. 272.

³⁹⁰ Richard SERRA, « Tilted Arc destroyed », publié dans *Art in America*, vol. 77, n° 5, mai 1989, p. 34-47. La destruction du *Tilted Arc*, a motivé l'écriture d'une deuxième déclaration prononcée au centre d'art de Des Moines (Iowa) le 25 octobre la même année, puis publié avec quelques modifications sous le titre « Art and Censorship » dans *Nova Law Review*, vol. 14, n° 2, 1990.

³⁹¹ Richard SERRA, « La destruction de *Tilted Arc* », *op. cit.*, p. 288.

ici », et non dans le sens d'un résultat : « regardez le travail fait ». En effet, dans cette dernière interprétation, il serait bien délicat de parler de ce travail et de le distinguer de son lieu. La locution « travail in situ », prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par « transformation du lieu d'accueil ». Transformation du lieu d'accueil faite grâce à différentes opérations, dont l'usage de mon outil visuel. [...] « In situ » veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le « travail » qu'il s'y fait, s'y présente, s'y expose. Ceci vaut pour mon travail sans aucune exception, ici et ailleurs depuis 1965³⁹².

Buren exprime sa pensée suivant une espèce de « doute méthodique » considérant la contrepartie de chacun de ses énoncés ; tandis que Serra s'exprime dans une tonalité affirmative du type manifeste. Malgré les différences d'approche, les deux notions gardent notamment des points en commun. Autant le *site specific* de Serra que l'*in situ* de Buren stipulent comme condition le lien intrinsèque de la réalisation en question (« œuvre »/« travail ») au lieu où elle s'inscrit : « dépendant et inséparable du site » et « rapport contraignant avec le lieu », respectivement. L'autre condition semblable entre les deux énonciations est l'altération du cadre au moyen de ladite intervention : Serra le propose comme « modification du contexte », Buren comme « transformation du lieu ». Néanmoins, on trouve ici des divergences subtiles entre l'une et l'autre perspective, surtout en tenant compte de la mise en pratique de ces notions de la part de chacun d'eux.

Tous les deux proposent un changement du regard sur le lieu ou le site concerné. Dans le cas de Serra la modification est de l'ordre de la *perception* qu'on a de l'espace du lieu et la façon que l'on *habite* : l'élément « implantée » vient perturber pas seulement les rapports spatiaux préexistants du lieu et de sa perception, mais les habitudes des gens vis-à-vis du lieu, des modes dans lesquels ils le traversent, le parcourent et l'habitent. Ceci est, peut-être, ce que Serra entend par « réorganisation conceptuelle », mais cela s'applique, à vrai dire, de façon plus juste aux opérations de Buren. Ce dernier précise que le travail dit *in situ* n'est pas seulement « situé ou en situation » ; marquant ainsi une distance claire avec le minimalisme duquel la démarche de Serra est solidaire³⁹³. Au moyen de ses « outils

³⁹² Daniel BUREN, extrait du texte « Du volume de la couleur » de 1985, cité dans *Daniel Buren mot à mot*, Paris : éd. La Martinière, Centre Pompidou, 2002, p. 15.

³⁹³ À ce propos voir l'analyse de Rosalind Krauss sur l'œuvre de Serra, « Abaisser, éteindre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra », publié dans le catalogue de l'exposition

visuels », il vise ou motive un changement de perspective en ce qui concerne notre conception –ou plutôt nos préconceptions – des contextes où il agit ; il nous invite à les mettre en question. C'est ce que Buren décrit comme « actif³⁹⁴ ».

Une différence encore plus marquante entre les deux démarches concerne le statut des éléments dont chacun des deux artistes se servent pour véhiculer l'intervention sur les lieux. Pour Serra, les pièces dont il se sert pour « restructurer » un site constituent matériellement l'œuvre ; une pièce indubitablement sculpturale dont l'échelle, les dimensions et l'orientation sont déterminées par « les composants environnementaux du lieu ». Pour Buren, en revanche, l'*in situ* consiste en dispositifs indiciels –ou des « outils visuels » comme il dénomme ses célèbres barres alternées blanches et d'une couleur, par exemple– dont le statut d'œuvre est tout le temps mis en question. Comme le signale l'historien de l'art Jean-Marc Poinot, les « outils visuels » de Buren servent comme « indication de ce qui est à voir³⁹⁵ » dans le but de mettre en évidence des particularités du contexte. L'artiste explique le mécanisme qu'il instaure ainsi :

[...] il s'agissait déjà uniquement d'un signe quelque part, donnant à voir autre chose que lui-même, de la même façon qu'une flèche sur un mur ne reporte pas à elle-même en tant que signe à voir, un point c'est tout, mais indique l'endroit vers lequel nous devons nous diriger ou voir³⁹⁶.

Il faut rappeler que Buren, depuis le début de sa démarche artistique, était pour l'abolition de la peinture comme support d'expression plastique pour elle-même³⁹⁷, tandis que Serra revendique ses œuvres en tant que sculptures ; conçues *en relation* avec les particularités spatiales d'un site, certes, mais qui possèdent des qualités formelles intrinsèques toute comme la sculpture moderne.

« Serra », Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 26 octobre 1983-2 janvier 1984, p. 29-35.

³⁹⁴ Cet aspect à propos de la dimension « événementiel » de l'*in situ* sera repris ensuite selon l'analyse comparative entre les démarches de Buren et de Serra proposée par Jean-Marc Poinot.

³⁹⁵ Jean-Marc POINOT, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, France : les Presses du réel, 2008, p. 98.

³⁹⁶ Daniel BUREN, « Puisque peindre c'est ... » (1967) ; « En regard » (1980), dans *Il faut sérieusement douter*, *op. cit.*, p. 220.

³⁹⁷ Daniel BUREN, « Limites critiques » (1970), *op. cit.*, p. 65 - 80.

Bien que Serra installe aussi des pièces à l'intérieur de salles d'exposition en appliquant des critères similaires à ceux de son travail à l'extérieur³⁹⁸, il réserve la dénomination de *site specific* exclusivement à ce dernier cadre. Buren, pour sa part, assume ses critères de *l'in situ* en fonction de tout lieu, autant dans les espaces conventionnels de l'art qu'en dehors de ceux-ci, voire en établissant tout comme Smithson, des passages et des « continuums » entre l'un et l'autre contexte³⁹⁹.

Pour Smithson, les interventions sur le site sont aussi des non-sites, de même que les lieux conventionnels d'exposition de l'art constituent le « site du non-site ». Si nous acceptons les interventions sur les sites naturels de Smithson comme des travaux *in situ* (celles-ci sont enfin effectuées « sur place » de même que celles de Buren dans l'espace public) et les sculptures localisées et mises en relation avec un environnement urbain de Serra comme des œuvres *spécifiques au site*, on pourrait, en conséquence, considérer les interventions de Buren au sein des espaces conventionnels de l'institution artistique –lieux d'exposition et événements– comme *spécifiques au non-site*. Cela répondant à la logique de la notion de *site specific* (Serra) entendue comme dérivée de celle du *site* (Smithson). Selon ce raisonnement, le type d'interventions que nous identifierions comme du « *non-site specific* » doit comporter un rapport contraignant avec le musée ou la galerie, cherchant à le mettre en avant. Cette particularisation de la spécificité au non-site, ou au contexte de l'institution artistique se propose comme plus concrète que la locution *in situ* tenant en compte des considérations par rapport au sens plus large du vocable que nous signalions plus haut et qui contribuent à l'ambiguïté dans son usage en le rapportant à des pratiques artistiques, au-delà des précisions de Buren selon sa perspective.

La démarche de la « spécificité au non-site » correspondrait, d'une certaine manière, à une partie des pratiques artistiques associées à la dénommée « critique

³⁹⁸ Un exemple clair de cela est *Circuit*, œuvre créée à l'occasion de la Documenta 5 de 1972. Nous reviendrons sur cet exemple dans la troisième partie de cette thèse à propos du premier principe de ce que nous dénommons « dys-location ».

³⁹⁹ Juste pour évoquer des exemples de cela, nous pourrions ici faire référence à l'intervention réalisée par Buren à la galerie John Weber à New York en 1973, il a déployé sur des étoffes alignées comme des drapeaux commençant à l'intérieur de la galerie puis sortant sans interruption par la fenêtre et en traversant la rue ; et, au Wide White Space à Anvers en 1969, il a collé des papiers rayés vert et blanc depuis les murs intérieurs de l'espace d'exposition continuant sur les murs extérieurs donnant sur la rue.

institutionnelle⁴⁰⁰ » dont le travail de Buren et celui de Michael Asher sont souvent évoqués comme des archétypes. Le travail de ces deux artistes est fondé sur un regard analytique et critique vis-à-vis de l'institution artistique. Buren attire l'attention sur le cadre duquel les artistes se servent mais dont ils ignorent souvent le rôle :

Ceux qui considèrent comme seule question importante l'œuvre elle-même, et ce qui s'y inscrit ou ce qui s'y cache, oubliant par exemple l'endroit où elle est montrée, se confinent dans les questions partielles qui toujours aboutissent à des solutions acceptables [...] En ce sens nous considérons notre travail *essentiellement critique*⁴⁰¹.

Asher converge avec Buren dans sa perspective. Dans un colloque réalisé en 2004 à Marseille –qu'il a d'ailleurs partagé avec Buren parmi d'autres artistes comme contributeurs–, l'artiste américain déclare :

La plupart des artistes suivent des codes formels, ils changent la lumière, les murs, mais parfois, ils oublient qu'on peut aller au-delà de ces murs. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment la galerie fonctionne et non pas d'objectiver l'espace ou de considérer l'espace comme un objet. L'idée c'est qu'il ne faut pas rendre l'espace séduisant, et je lutte contre le fait qu'un artiste se détermine en fonction de critères visuels. En général, la tendance de l'artiste est d'achever l'œuvre visuellement, sans exposer la problématique des conditions dans lesquelles il travaille. [...] Ce qui m'intéresse, car c'est significatif, ce sont les conditions de présentation, considérées d'habitude comme négligeables, dans l'échange des objets d'art⁴⁰².

Pour ce faire, il renonce radicalement à introduire des objets externes aux lieux d'exposition où il intervient s'imposant d'agir strictement sur les composants architecturaux et ceux qui intègrent le dispositif expographique⁴⁰³.

De ces énonciations à propos du travail essentiellement attaché à son lieu d'emplacement et d'exposition découlent, principalement, deux aspects : premièrement, le sens d'*intervention*, entendu comme « irruption » ou même

⁴⁰⁰ Nous traiterons le sujet de la critique institutionnelle dans la troisième partie de cette thèse à propos de l'analyse d'*Antesala*.

⁴⁰¹ Daniel BUREN, « Limites critiques », *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰² Michael ASHER, *Quand les artistes font école*, Édition : Nouvelle, Paris : Marseille : Editions du Centre Pompidou, 10 mars 2004, 750 p. 191, 199.

⁴⁰³ Les procédés d'Asher traversent notre réflexion, c'est pour cela que nous ferons des allusions à son travail dans plusieurs passages du développement de notre thèse.

« perturbation » et, deuxièmement, l'interaction avec le contexte. Nous les traiterons ensuite afin de mieux détailler la problématique autour de la démarche de l'*in situ*.

Intervention plutôt qu'intégration

Mark Rosenthal, dans sa typologie de l'installation, propose deux versants pour le *site specific* : les « rapprochements » et les « interventions ». Selon son point de vue, les premiers gardent une relation d'harmonie ou « amicale » avec le lieu d'accueil ; dans ce premier cadre, l'œuvre *s'intègre* convenablement au contexte. Les configurations spatiales que nous avons étiquetées dans le premier chapitre comme des installations « art-design » sont des exemples illustratifs de ce premier versant. Ce genre d'installations est, sans doute, bien *adapté* au lieu de son emplacement, condition de base de toute œuvre identifiée génériquement comme de l'« *in situ* ». Au contraire, la deuxième sous-catégorie de *site specific* selon l'approche de Rosenthal, les « interventions », consiste en l'introduction de tensions dans un contexte donné établissant avec lui un rapport « conflictuel ».

Ce rapport adverse avec son entourage est très présent dans le travail de Serra ; il reconnaît même, la remise en question, voire la mise en crise, du contexte comme un facteur inhérent à ce qu'il comprend comme l'œuvre spécifique au site :

Si l'œuvre fait apparaître d'autres questions relatives à la structure environnante, c'est sans doute qu'elle a été créée pour critiquer cette structure. Je m'applique à restructurer la perception d'un espace donné en utilisant la capacité de ma sculpture à organiser l'espace, ou aussi à restructurer l'appréhension de l'œuvre en fonction de ses propres limites⁴⁰⁴.

Cette manière de Serra d'exprimer ses recherches dénote que son approche « critique » privilégie les rapports spatiaux sur ceux contextuels.

À propos des rapports entre l'œuvre installée à l'extérieur et le lieu et le contexte où celle-ci est implantée, le théoricien, commissaire d'expositions et critique d'art Thierry de Duve, considérant le site comme « l'harmonie du lieu, de

⁴⁰⁴ Richard Serra, entretien avec Brenda Richardson paru dans *Federal Design Matters*, National Endowment for the Arts Program, n 19 et 20, Washington D.C., printemps 1980 ; *op. cit.*, p. 190.

l'espace et de l'échelle », diagnostique la perte moderniste du site⁴⁰⁵. Pour lui, le cirque montagneux de Delphes et la place du Capitole sont des sites tandis que le désert de Nevada et le rond-point à la sortie du Holland Tunnel à Manhattan non. Par extension, la statue d'Apollon (localisée à l'origine à Delphes) et celle de Marc-Aurèle (à la place du Capitole) sont de l'art *in situ* tandis que la sculpture *St John's Rotary* (au rond-point à la sortie du Holland Tunnel) de Serra et l'intervention *Double Negative* (au désert de Nevada) de Michael Heizer non. Selon cette manière d'entendre le site –appuyé sur une interprétation de la perspective de Smithson selon laquelle « le site de tout l'*in situ* est un non-site »–, il identifie trois « stratégies » qui reflètent l'échec de l'*in situ* moderne ou son impossibilité de lier simultanément le lieu –l'ancrage culturel au sol, au territoire, à l'identité–, l'espace –le consensus culturel sur la grille perceptive de référence– et l'échelle –le corps humain comme mesure de toutes les choses–. En conséquence, selon De Duve, « il semble qu'on ne puisse plus établir la solidarité que de deux de ces paramètres en sacrifiant le troisième⁴⁰⁶ ».

La critique de De Duve s'applique sans doute au cas de Serra qui établit des rapports entre l'espace et l'échelle –cette dernière plutôt par rapport à l'entourage architectural : « Mes sculptures entretient avec les signifiants urbains qui les entourent des relations de dimension, d'échelle, de position et de structure », déclare-t-il⁴⁰⁷– et sacrifie la connexion de l'œuvre avec le lieu –l'ancrage culturel au sol, au territoire, à l'identité, ou plus précisément, au *contexte* socioculturel–. Ceci est resté clairement reflété dans la querelle autour du *Tilted Arc*. Presque depuis de son installation, la présence de cette sculpture à la Foley Federal Plaza a généré des réactions hostiles de la part de son entourage social, ce qui est devenu le point de départ des débats et des réflexions au tour de la spécificité au site⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Thierry de Duve, « Ex situ », (Ottawa, juin 1987) publié dans le n° 27 des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, Paris, 1989, n° 27, printemps 1989, p. 39-55.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰⁷ Richard Serra, « La sculpture urbaine de Richard Serra », *op. cit.*, p. 175.

⁴⁰⁸ Voir par exemple : Douglas CRIMP, « Serra's Public Sculpture : Redefining Site Specificity », dans *Richard Serra: Sculpture*, New York, Etats-Unis d'Amérique : Museum of Modern Art, 1986, p. 41-56 ; James MEYER, «The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity», dans Erika SUDERBURG (sld.), *Space, site, intervention: situating installation art*, *op. cit.*, p. 23-37 ; Miwon KWON, « One Place After Another: Notes on Site Specificity », dans *Ibid.*, p. 38-63.



Richard Serra, *Tilted Arc*,
Foley Federal Plaza, New York,
1981-89.

Les détracteurs de la sculpture de Serra soutenaient que la pièce était trop *disruptive* et que son démontage rendrait à la place sa fonction comme lieu extérieur de détente partagé et agréable espace piéton. William Diamond, désigné en 1985 chargé régional de l'Administration de Services Générales, et principal adversaire du *Tilted Arc* commissionné par son prédécesseur, demandait que la sculpture soit relocalisée ailleurs pour « permettre d'accroître l'usage public de la place⁴⁰⁹ ». À propos de la contrepartie de cette dispute, l'historien et critique d'art Thomas Crow signale :

Les défenseurs de Serra affirmaient que cette image de la vie antérieure du lieu était une fiction tendancieuse : quand il faisait du vent, par exemple, la fontaine (les fois où elle fonctionnait) tendait à laisser une grande partie de la surface de la place mouillée et qu'elle était un espace où peu de gens avait envie de rester⁴¹⁰.

Quoiqu'il en soit, Serra déclare qu'il analyse le site où il intervient et que, en conséquence, il se propose de le redéfinir en fonction de la sculpture et non en fonction de la physionomie existante : « Je ne m'intéresse pas à l'affirmation », assure-t-il⁴¹¹. Deux mois avant de la destruction du *Tilted Arc*, à l'occasion d'un entretien avec l'architecte Peter Eisenman, l'artiste commentait :

Je ne m'intéresse pas à la confrontation pour elle-même, ni aux obstructions pour elles-mêmes. Je m'intéresse aux relations particulières que je considère comme sculpturales dans un contexte donné, et je m'intéresse aussi à indiquer les manifestations de ces attributs culturels quels qu'ils soient⁴¹².

⁴⁰⁹ Richard SERRA, « La destruction de *Tilted Arc* », *op. cit.*, p. 274.

⁴¹⁰ Thomas CROW, *Modern art in the common culture*, New Haven, Etats-Unis d'Amérique : Yale University Press, 1996, p. 148.

⁴¹¹ Richard Serra, entretien avec Peter Eisenman, *Skyline*, avril 1983 ; *op. cit.*, p. 223.

⁴¹² Richard Serra, entretien avec Thomas Beller, *op. cit.*, p. 252.

Serra confirme ici, encore une fois, que ses préoccupations sont de l'ordre sculptural⁴¹³. Même s'il fait référence à l'entourage où la pièce s'installe comme le « contexte » avec lequel elle interagit, à juste dire, il impose plutôt ses sculptures en tenant compte seulement des relations spatiales et perceptuelles, provoquant un dérèglement ou une déstabilisation des dynamiques habituelles du lieu. À propos de cas du *Tilted Arc*, Buren qualifie l'opération de Serra d'« obstruction » :

Du côté du commanditaire tout d'abord, on peut lui reprocher d'avoir accepté le projet de Richard Serra sans s'inquiéter plus avant de la réalité et de l'effet négatif qu'il pourrait provoquer sur les usagers du lieu, vu son obstruction. [...] Du côté de l'artiste [...] il ne semble pas avoir étudié les usages et coutumes du lieu en question, pas plus que son commanditaire ne l'avait fait avant lui. Sans cette négligence, il aurait remarqué que son œuvre allait contraindre les habitués du site à faire un détour et qu'il y aurait là sans doute, matière de discussion. À la mise en place, dans l'espace public, d'un obstacle en acier rendant obligatoire son contournement, on risque de faire se lever un autre obstacle, public celui-là, qui sera bien plus difficile alors, voire impossible à contourner. Si, en revanche, Richard Serra avait bien remarqué ce phénomène et en connaissance de cause, décida alors de passer outre, on pourrait alors dire que cette pièce, pour intelligente qu'elle fût, était aussi pure provocation et que toute provocation attire la réplique⁴¹⁴.

En effet, qui ose confronter un site à l'usage public à travers l'instauration d'une œuvre ou une intervention artistique doit faire face à une série de contraintes (pas seulement spatiales mais idéologiques et politiques) impliquées dans tout contexte.

Ce rapport conflictuel avec l'entourage de l'œuvre était exprimé par Serra en termes antagonistes comme visé de son travail : « Je m'intéresse aux œuvres grâce

⁴¹³ À ce propos Serra déclare : « La différence entre ce que font d'autres sculpteurs et moi, c'est que je prends en compte des contextes spécifiques. Et si l'on prend en compte le contexte, comme je le fais, il faut l'analyser et décider de le redéfinir pour exprimer son potentiel sculptural. » Richard Serra, Entretien avec Thomas Beller (1989), *op. cit.*, p. 261.

⁴¹⁴ Daniel BUREN, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* (1997), Paris, France : éd. Sens & Tonka, 2005, p. 24-25. Quelques années avant cette déclaration, Buren avait lui aussi été confronté au rejet de son projet de commande publique *in situ* pour la cour d'honneur du Palais-Royal, œuvre intitulée *Les deux plateaux*. La polémique, connue comme « l'affaire des colonnes de Buren », a eu un dénouement tout à fait différent de celui du *Tilted Arc* de Serra. Le litige dans le cas de la commande publique de Buren a commencé en janvier 1985 et cinq mois plus tard a favorisé l'artiste qui a fait valoir un « droit moral sur son œuvre », ce qui a permis la finalisation des travaux. Les recours juridiques dans ce cas ont pris fin en décembre 1992. David Cascaro, « Les colonnes de Buren, une crise politico-artistique », publié dans la revue *Vingtième Siècle*, n° 59, 1998, p. 120-128.

auxquelles l'artiste produit un « contre-environnement⁴¹⁵ » qui prend sa propre place, ou construit son propre emplacement, ou délimite ou instaure son propre territoire ». ⁴¹⁶ Cela est la réaffirmation d'une idée exprimée avant même la réalisation à Foley Federal Plaza :

Si une œuvre est substantielle, en fonction de son contexte, elle n'embellit pas, ne décore pas, n'attire pas l'attention sur un bâtiment particulier ni n'ajoute quoi que ce soit à une syntaxe déjà existante. Si la sculpture a une quelconque puissance, c'est celle de créer sa place et son espace propres et, pour ainsi dire, de se poser en s'opposant aux espaces et aux lieux où elle est créée en ce sens⁴¹⁷.

Cette déclaration démontre que, selon le critère de Serra, l'œuvre spécifique au site ne doit pas entretenir une relation harmonieuse avec son lieu d'emplacement, bien au contraire.

Buren pour sa part, considère comme « transformation du lieu » autant l'intervention que l'intégration, les deux alternatives possibles du travail *in situ* ; comme il l'exprime : « cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec lui [...] ⁴¹⁸ ». Cette affirmation fait partie de l'énonciation synthétisée de sa notion d'*in situ* déclarée en 1985. Une décennie avant, parmi ses « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit », il suggérait la « subversion » comme attitude subversive envers le contexte institutionnel :

L'obligation est alors faite à l'œuvre questionnante d'employer tous les moyens possibles jusqu'à la subversion afin de révéler la fausse discrétion de ces architectures dépersonnalisées et de faire sortir de leur fausse neutralité. Dans le cas des architectures triomphantes (anti-neutres) dont le Guggenheim de New York offre un excellent exemple, la subversion consistera à accentuer ce qui est

⁴¹⁵ Cette suggestion de « contre-environnement » rappelle d'une certaine manière la dénomination de « contre-relief » proposée par Vladimir Tatlin au sein de l'avant-garde russe : « Tatlin avait utilisé d'abord les termes « relief pictural » (*zhivopisnyirel'ef*) et « sélection de matériaux » (*material'nyi podbor*) pour décrire ces œuvres. Il a adopté le terme « contre-relief » (*kontr-rel'ef*) après de l'exposition de ses œuvres en 1914. Le nouveau terme ne dénotait pas une intensification des caractéristiques de relief de ces œuvres ou une qualité plastique, mais il faisait référence au rapport plus marqué qu'elles établissaient avec l'entourage spatial, autrement dit, son expansion vers l'extérieur dans l'espace et son mouvement vers l'attrapage de l'entourage spatial réel. Il semble que Tatlin considérait que le préfixe « kontr- » suggérait cette tension et énergie accrue de façon similaire que l'impact d'une « contre-attaque » est plus puissant qu'une attaque. » Christina LODDER, *Russian constructivism*, New Haven, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Yale University Press, 1983, p. 15.

⁴¹⁶ Richard SERRA, « Notes développées depuis *Sight Point Road* » (1982), *Ecrits et entretiens : 1970-1989*, traduit par Gilles COURTOIS, Paris, France : D. Lelong, 1990, p. 199.

⁴¹⁷ Richard SERRA, « Rigging », entretien avec Gerard Hovagymyan, janvier 1980, p. 137.

⁴¹⁸ Daniel BUREN, « Du volume de la couleur » (1985), *Ibid.*, p. I 15.

déjà en place et rendre intenable toute autre situation à l'intérieur du Musée en dehors de celle choisie par le travail subversif en question⁴¹⁹.

Thomas Crow pour sa part signale, dans une lecture critique, que les interventions artistiques les plus fortes dans un contexte spécifique, en fonction des tensions qu'elles introduisent, sont nécessairement insoutenables dans le long terme. De ce point de vue, une artiste qui cherche à déstabiliser le contexte où il intervient en espérant que son œuvre y reste, présente un paradoxe qui va à l'inverse d'une position radicale en faveur du *site specific*. Selon l'analyse de Crow, si une œuvre est bien assimilée par un contexte donné, sans présenter aucun conflit significatif, cela met en évidence sa faiblesse :

La durée effective de l'œuvre dans sa modalité stricte est limitée parce que sa présence se trouve en contradiction totale avec la nature de l'espace qui elle occupe. Et comme la contradiction est la source de sa propre articulation, la durée brève est une condition de son sens, et reste présumée dans les stipulations sur son mode de s'exécuter. Si la pièce peut exister par un temps indéfini, cette contradiction serait illusoire⁴²⁰.

Ainsi, la prétention de Serra à la fixation permanente de ces pièces –« J'aspire à construire autant de sculptures permanentes qu'il est possible, en site urbain comme dans des paysages », déclare-t-il dans une entretien en 1989–⁴²¹ serait inconséquente avec un but antagoniste vis-à-vis du contexte, et conformément à la perspective de Crow, de la spécificité même de l'œuvre au lieu. Le destin du *Tilted Arc* confirme l'assertion de Crow⁴²².

Pour renforcer son argument, le critique évoque la démarche de Gordon Matta-Clark, dont les dissections sur des bâtiments menacés de démolition font exemple contondant des interventions localisées. En effet, le travail de cet artiste est radical dans le sens d'une intervention directe sur les structures architecturales

⁴¹⁹ Daniel BUREN, « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit » (1975), *op. cit.*, p. 125.

⁴²⁰ Thomas Eugene CROW, « Site-Specific Art: The Strong and the Weak » dans *Modern art in the common culture*, New Haven, Etats-Unis d'Amérique : Yale University Press, 1996, p. 135.

⁴²¹ Richard Serra, entretien avec Thomas Beller, *op. cit.*, p. 268.

⁴²² À propos de la perpétuité sur le site de ses sculptures publiques, Serra déclare dans un entretien en 2008 : « J'ai appris qu'il n'y a aucune garantie de perpétuité ; mais j'ai toujours le plaisir à réaliser des œuvres qui resteront dans le site pour lequel elles ont été conçues. Je suis toujours intéressé par la tension qui s'établit entre une œuvre et son contexte. [...] L'invention formelle est issue des nécessités internes de mon œuvre ou de l'exploration d'un contexte immédiat. » Richard Serra, « Traverser l'espace », entretien avec Robert Storr, dans *Richard Serra, série Les grands entretiens d'artpress*, Paris, France : artpress, 2019, p. 50.

ainsi qu'en raison de l'accent mis sur le rôle de celles-ci sur le plan urbanistique⁴²³. Si l'équivalent plus juste du travail de Buren est celui d'Asher en ce qui concerne l'intervention vis-à-vis de l'institution de l'art, l'équivalent urbain du travail sur les sites naturels de Smithson serait celui de Matta-Clark. Il avait, en plus, une perspective visionnaire du développement logique de la spécificité de l'œuvre au lieu :

Je préfère de ne pas m'isoler des conditions sociales, mais les aborder directement, que ce soit par moyen de l'intervention physique, comme dans la plupart de mes œuvres avec des bâtiments, ou à travers d'une implication plus directe dans la communauté, c'est pour où j'aimerais que mon travail évolue dans l'avenir⁴²⁴.

La démarche du *site specific* pratiquée ultérieurement par d'autres artistes a effectivement tournée vers l'engagement avec les groupes humains au sein de leur milieu quotidien. Ce versant implique une interaction plus complexe avec le contexte qui déborde la dimension structurelle physique du site. Ce tournage ethnographique du *site specific* est traité par la conservatrice et professeur en histoire de l'art Miwon Kwon.

Dans son texte « Sitings of public art: integration versus intervention⁴²⁵ », Kwon analyse trois dynamiques d'interaction de l'art dans l'espace public depuis la modernité. Dans la première, la sculpture occupe des espaces extérieurs sans trop gêner son entourage accomplissant une fonction décorative ; on peut dire qu'elles s'intègrent convenablement au lieu où elles sont installées. Dans ce premier cas de figure, la dimension publique est rapportée essentiellement à l'échelle des pièces ; comme l'affirme Kwon :

Initialement, du milieu des années 1960 au milieu des années 1970, l'art public était dominé par le paradigme de l'art-dans-lieux-publics, sculptures abstraites modernistes qui étaient souvent des répliques élargies d'œuvres normalement trouvables dans des musées et des galeries⁴²⁶.

⁴²³ Nous reviendrons sur les interventions sur l'architecture pratiquées par Matta-Clark ainsi que sur sa notion d'« anarchitecture » dans la deuxième partie de cette thèse.

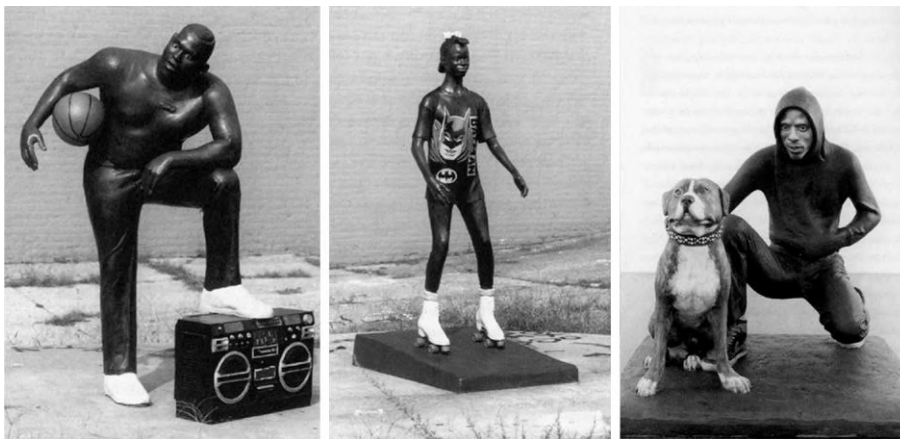
⁴²⁴ Gordon MATTA-CLARK, « Buildings Dissections », texte dactylographié, non daté, publié dans *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*, Barcelona, Espagne : Polígrafa, 2006, p. 132.

⁴²⁵ Miwon KWON, « Sitings of public art: integration versus intervention », dans *One place after another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts, Etats-Unis : The MIT Press, 2002, p. 58-99.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 60.

À part ce premier paradigme de l'art public, Kwon distingue deux autres plus récents. Le premier illustré dans le modèle disruptif des sculptures de Serra et le deuxième basé sur l'interaction directe avec la communauté appartenant au contexte concerné. Comme exemple de ce paradigme, l'auteure analyse le cas de John Ahearn, un artiste résident du Bronx à New York et que fut invité, par commande municipale, à installer trois de ses sculptures dans une petite place en face du 44e Commissariat de Police du sud du secteur.

Le travail sculptural d'Ahearn consiste en représentations polychromes d'habitants du quartier, de ses voisins et de ses amis. Ahearn sélectionne préférentiellement comme motif pour ses œuvres la partie plus marginalisée de la communauté de son quartier : les Afro-descendants et les Portoricains. Les trois personnages proposés pour être placés en face du Commissariat de Police correspondaient à des jeunes appartenant à ce groupe humain. Malgré les bonnes intentions de l'artiste de mettre en valeur une partie intégrante de la communauté du quartier et de promouvoir son acceptation, il a généré une réaction hostile de la part d'un secteur du voisinage dont les uns qualifiaient l'œuvre d'Ahearn de raciste (étant donné qu'il est blanc) et les autres trouvaient que l'artiste offrait une vision détournée du quartier à travers son choix de personnes représentées en plus qu'il glorifiait de façon illégitime des éléments de la communauté associés à la délinquance. Ceci était, à leur avis, peu convenable vis-à-vis des tensions par rapport à l'organisme de police qui se trouvait à proximité du monument public. Face à cette polémique, Ahearn fut obligé de démonter ses sculptures à peine cinq jours après son installation.



John Ahearn, *Corey, Daleesha, Raymond and Tobey*, 1991.

Même si Kwon distingue la démarche de Serra de celle d'Ahearn, la première comme « disruptive » vis-à-vis du contexte et la deuxième interagissant directement avec une partie des habitants du lieu, tous les deux ont généré des réactions de rejet parmi la communauté concernée. Bien qu'Ahearn propose un pas en avant vers l'intégration de l'œuvre au contexte, prenant une partie de leurs habitants comme sujet central, il a aussi provoqué le refus d'un secteur de la communauté du quartier en question. Enfin, la preuve qu'aucune des deux œuvres ne s'est intégrée au contexte est que toutes les deux ont subi le même sort en étant retirées des emplacements publics respectifs pour lesquels elles ont été conçues. Cela confirme qu'une approche critique vis-à-vis d'un contexte donné s'inscrit plutôt dans le sens d'une opération d'*intervention* que d'intégration.

Cette analyse de Kwon à propos du cas d'Ahearn s'inscrit dans le débat autour des implications sociales et politiques des pratiques *in situ* associées au « tournage social » de la spécificité au site aux États-Unis entre la fin des années 1980 et le début des années 1990⁴²⁷. Le cas des sculptures d'Ahearn appartient au domaine de l'art dans l'espace public, mais une autre facette de ce tournage vers le social a concerné des pratiques de l'exposition de l'art ciblant des espaces privés de la vie urbaine. Dans le contexte francophone, ce type de manifestations artistiques localisées hors du cadre conventionnel d'exposition a été désigné comme des pratiques « *ex situ* », soit pour les différencier du travail *in situ* soit pour les identifier comme une forme particulière de celui-ci.

Les expériences « Pour vivre heureux, vivons cachés » (organisée par Yves Auetitallot en 1984) et « Chambres d'amis » (commissionnée par Jean Hoet deux ans plus tard) peuvent être considérées comme précurseurs de ce type d'initiatives dites « *ex situ* ». La première a eu lieu à l'intérieur de neuf appartements – huit dans la ville de Nevers et un dans la localité voisine de Varennes-Vauzelles, au centre de la France – pour lesquelles Auetitallot a commandé à une dizaine d'artistes à réaliser des pièces spécifiques. Hoet de son côté, alors directeur du Museum van Hedendaagse Kunst de Gand, a proposé de présenter 52 artistes internationaux

⁴²⁷ En plus de l'ouvrage de Miwon Kwon, à ce sujet voir : Hal FOSTER, Renée GREEN, Mitchell KANE, Miwon KWON, John LINDELL et Helen MOLESWORTH, « On Site Specificity: A Discussion », dans revue *Documents* 4-5, New York, 1994 ; Alex COLES (sld.), *Site-specificity: the ethnographic turn*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Black dog publishing limited, 2000.

dans 58 maisons privées de cette ville belge, en dehors des murs du musée, faisant sortir l'art de ses lieux institutionnels pour l'étendre à des lieux moins normatifs et moins consacrés.

En 1993, Aupetitallot reprend ce modèle d'exposition pour la proposition du « Projet Unité » réalisé dans un bâtiment d'habitation situé à Firminy dans le sud-est de la France. L'édifice –conçu par Le Corbusier et construit entre 1965 et 1967 et composée par 14 étages et 414 appartements– était demeuré inoccupé dans sa moitié nord depuis 1983. Depuis, l'accès à cette partie de la structure était bloqué par un panneau de plexiglas, ce qui permettait de voir l'abandon de ce côté du bâtiment. Christian Philipp Müller, l'un des participants au « Projet Unité », s'est rendu compte de l'état de la structure en 1988 pendant une recherche menée pour un travail personnel. Ensuite, lui et Aupetitallot (alors commissaire de la Maison de la Culture et de la Communication Saint-Étienne) ont décidé d'organiser une exposition expressément dédiée et réalisée dans la délaissée Unité d'Habitation. Cinq ans plus tard, le « Projet Unité » s'est matérialisé au septième étage de la moitié nord normalement fermée du bâtiment. Les 28 appartements vides ont été livrés à une sélection d'environ 40 artistes, groupes d'artistes et architectes. Leurs travaux ont exploré des aspects socioéconomiques et culturels qui à ce moment-là ont contribué à l'utopie ratée de l'urbanisme moderniste à Firminy. Les appartements eux-mêmes ont été rénovés seulement en partie, puisque le souci principal était de préserver la condition existante du site pour afficher son état de détérioration.

« Projet Unité » a réunit des artistes de la scène de Cologne alors rattachés au Kontext Kunst et d'artistes français plus tard associés à l'Esthétique Relationnelle. Kontext Kunst est, d'une certaine manière, un parallèle allemand de cette dernière, mais plus programmatique, politique et académique. Le terme allemand « *kontext kunst* » (art de contexte) a été introduit à travers l'exposition séminale et une publication jointe intitulées « Kontextkunst - Kunst der 90er Jahre » (« Kontext Kunst. L'art des années 90 ») organisée par Peter Weibel à la Neue Galerie im Künstlerhaus Graz (Autriche) en 1993. À propos du dénommé Kontext Kunst, Weibel signale :

Il ne s'agit plus seulement de critiquer le système de l'art, mais de critiquer la réalité et d'analyser et de générer des processus sociaux. Dans les années 1990, les contextes non artistiques sont de plus en plus intégrés dans les discours de l'art. Les artistes deviennent des agents autonomes des processus sociaux, partisans du réel. L'interaction entre les artistes et les situations sociales, entre les contextes artistiques et non artistiques a conduit à une nouvelle forme d'art où les deux se combinent : l'art de contexte. L'objectif de cette construction sociale de l'art est de participer à la construction sociale de la réalité⁴²⁸.

Selon la perspective du Kontext Kunst, la critique institutionnelle (dans un sens qui déborde le système de l'art), les positions féministes, de même que les critiques des conditions économiques précaires et les problèmes de la mondialisation, tous étroitement liés aux changements sociaux et politiques, sont devenus des thèmes importants de la production artistique.

Pour revenir sur l'expression « *ex situ* », si une intervention artistique réalisée directement « dans le lieu » définit dans un sens élémentaire le travail *in situ*, l'« *ex situ* » suggère une réalisation « hors lieu⁴²⁹ ». La question qui se pose est sur quel paramètre peut-on déterminer une telle « extériorité ». Une interprétation possible énoncerait que l'*ex situ* consiste en une pratique artistique qui a lieu hors de l'institutionnalité artistique étant donné qu'une telle manifestation explore des lieux encore plus exclus de la sphère conventionnelle de la socialisation de l'art, même plus que les espaces publics urbains. Mais, cela suffit-il pour assurer que ces expériences esthétiques sont à la marge du système de l'art ? Il ne faut pas perdre de vue que les agents qui produisent ces réalisations (commissaires d'exposition et artistes) intègrent l'institutionnalité de l'art⁴³⁰ de même que les rapports critiques, les débats et les élaborations théoriques au sein de l'art que ces manifestations ont suscités⁴³¹. Ainsi, plus qu'« à la marge » du système officiel de l'art contemporain, ces manifestations constituent une extension de celui-ci. À cet égard, une idée d'« *ex situ* » appliquée à des interventions artistiques, surtout face à la tradition

⁴²⁸ Peter WEIBEL, *Kontextkunst - Kunst der 90er Jahre*, traduit de l'allemand à l'anglais par Barnaby Drabble, Cologne, Allemagne : DuMont Verlag, 1994, p. 57.

⁴²⁹ Sous une approche différente de la notion d'« *ex situ* », nous reprendrons plus tard dans la deuxième partie de notre thèse l'idée de « hors lieu » associée au concept de « dys-location ».

⁴³⁰ Dans le cas d'Aupetitallot ainsi que d'Hoet, tous les deux étaient liés à des institutions muséales au moment de l'organisation de « Chambres d'amis » et de « Projet Unit » respectivement. De même, les artistes associés ces deux expériences intégraient déjà le circuit de l'art au moment de sa participation à chacune de ces manifestations.

⁴³¹ À ce propos voir : Paul ARDENNE, « L'*ex situ* comme lieu commun ? », publié dans *Art press* n° 204, juillet-août 1995.

déjà établie de pratiques artistiques localisées hors les musées, galeries et centres d'art, s'avère du moins problématique⁴³².

Interaction avec le contexte au-delà des seules relations statiques

Nous commençons à entrevoir que les pratiques artistiques intrinsèquement liées à un lieu concret ne se limitent seulement pas à l'établissement des rapports formels et que l'intervention expresse dans un contexte compromet des aspects idéologiques, voire qu'elle peut engager une dimension événementielle⁴³³ et sociale.

Cette perspective mettant en valeur la confrontation directe de l'art envers la réalité, concerne aussi le travail que nous venons d'identifier comme « spécifique au non-site ». Celui-ci est rapporté à la réalité institutionnelle qui supporte le système de l'art nécessairement lié à son entourage (la ville où il est localisé par exemple) et à la réalité sociale, politique, et même économique. Dans ses réflexions ainsi que dans sa pratique artistique, Buren tient compte autant de ses structures architecturales que de leur logistique opérative. Parmi ses « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit », l'artiste énonce :

L'architecture d'une galerie dans laquelle l'œuvre doit s'articuler ce n'est peut-être pas seulement la salle d'exposition proprement dite (là où la marchandise se montre), mais aussi le bureau directorial (là où la marchandise se vend), la réserve (là où la marchandise se conserve), le salon de réception (là où la marchandise se discute). C'est peut-être aussi l'architecture extérieure de la

⁴³² Entre le 13 avril et le 16 juin 2013, le Centre Georges Pompidou a proposé une autre application de l'expression *ex situ* associée à des pratiques artistiques. À cette occasion-là, une programmation intitulée avec ce vocable a été dédiée à l'art urbain (*street art*). L'événement, convoquant un public adolescent au Studio 13/16 du Centre, a été l'annoncé dans le communiqué de presse ainsi : « *Ex Situ* explore les modes de présentation de l'art urbain hors de son milieu naturel qu'est la rue. » De même, on peut considérer « *ex situ* » cette tendance artistique exposée à l'intérieur de salles de musées, de galeries ou de centres d'art.

⁴³³ En considérant ces aspects de la spécificité au lieu, nous entrons dans le terrain qui Paul Ardenne dénomme l'« art contextuel » : « Le « contexte », consigne le lexique, désigne l'« ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait ». Un art dit « contextuel » opte donc pour la mise en rapport direct de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles. Plutôt que de donner à voir, à lire des signes qui constituent, sur le monde référentiel, autant d'« images », l'artiste « contextuel » choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle. » Paul ARDENNE, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, France : Flammarion, 2002, p. 12.

galerie, l'escalier qui y mène ou l'ascenseur, la rue qui y conduit, le quartier où elle se trouve, la ville...⁴³⁴

D'autre part, la perspective d'insérer l'art hors ses lieux conventionnels n'assure pas une interaction déterminée préconçue avec le contexte, de cela la polémique autour de l'intervention de Serra à la Foley Federal Plaza fait exemple. Dans un entretien tenu avec Douglas Crimp en 1982, à l'occasion de l'installation du *Tilted Arc* sur la Federal Plaza à Manhattan, Serra décrivait le projet ainsi :

J'ai trouvé un moyen de casser ou de changer la fonction décorative de la place et de faire entrer le gens activement dans le contexte de la sculpture. J'ai prévu de construire un arc de 36,58 m de long dans un espace semi-circulaire. Il traversera l'espace entier, barrant la vue de la rue au Palais de Justice et réciproquement. Il fera 3,66 m de haut et s'inclinera 30,5 cm vers l'Hôtel fédéral et le Palais de Justice. La courbure de l'arc sera très douce, elle va à intégrer à son volume les gens qui marchent sur la piazza⁴³⁵.

Crimp demanda alors à Serra si son intention était de barrer la vue conventionnelle de l'Hôtel Fédéral, des tribunaux avoisinants et de la fontaine, ce à quoi Serra répond négativement en réaffirmant que son but était d'amener le spectateur dans la sculpture puisque l'orientation de l'œuvre changerait l'espace de la place, perçu en fonction de la sculpture une fois installée⁴³⁶. Crimp contre-réplique en lui disant qu'il n'était pas donc motivé autant à subvertir le site qu'à le faire œuvrer en faveur de sa sculpture⁴³⁷. Dans la suite de la conversation, l'artiste reconnaît que « tout contexte a sa structure et ses harmoniques idéologiques⁴³⁸ » et que la confrontation avec cela est un facteur déterminant dans sa démarche dans l'espace public. Dans les notes à propos de son œuvre publique *Sight Point Road*, Serra réaffirme qu'il n'y a pas de sites neutres et que dans chaque contexte, surtout urbain, on trouve une structure et des implications idéologiques⁴³⁹. Dans ce même écrit, il déclare :

Quand je conçois une structure pour un lieu public, un espace que les gens traversent à pied, je prends en compte les flux de circulation, mais je ne me

⁴³⁴ Daniel BUREN, « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit », *Ibid.*, p. 127.

⁴³⁵ Richard SERRA, « La sculpture urbaine de Richard Serra » entretien avec Douglas Crimp, 1982. *Ibid.*, p. 162.

⁴³⁶ Douglas Crimp, *Ibid.*, p. 162.

⁴³⁷ Serra, *Ibid.*, p. 162.

⁴³⁸ Serra, *Ibid.*, p. 162.

⁴³⁹ Richard SERRA, « Notes développées depuis *Sight Point Road* » (1982), *Ibid.*, p. 197.

soucie pas nécessairement de gens qui habitent le quartier. Je ne vais pas m'occuper de ce qu'« ils » croient d'être les solutions adéquates et appropriées. Il est difficile de dépenser l'argent des contribuables pour construire une œuvre qui manifeste son indifférence à l'égard des « besoins de gens », comme c'est le cas pour une sculpture « inutile » dans un lieu public. [...] Pour être réel, mon travail doit se désengager du contenu préexistant dans le site⁴⁴⁰.

En effet, dans l'exercice de sa pratique, Serra évite tout lien idéologique et tout engagement avec le contexte au-delà de l'implantation de son œuvre ; il l'affirme à plusieurs reprises dans les premières années de la décennie de 1980. Dans ces déclarations il montre sa préférence par des emplacements « dépolitisés », étant donné que « les œuvres construites dans le cadre contextuel d'institutions gouvernementales, religieuses ou d'entreprises courent le risque d'être lues comme des signes de ces institutions » et que « ce sont des environnements difficiles à subvertir⁴⁴¹ ». En conséquence il conseille : « Un des moyens d'éviter la cooptation idéologique, c'est de choisir des sites abandonnés qui ne peuvent pas être l'objet d'interprétations idéologiques erronées⁴⁴² ». Ce positionnement de Serra contredit la supposée prémisse de vouloir s'insérer dans des contextes de la vie, hors de l'abri des musées et de galeries qu'il énonce comme l'une des motivations pour le travail spécifique au site. Paradoxalement, et en dépit des critères qu'il avoue appliquer dans la pratique, Serra établit plus tard les conditions attribuées à l'œuvre conçue expressément pour un site décrivant le cadre idéal de la spécificité au contexte :

Les analyses préparatoires d'un site prennent en compte à la fois les caractéristiques formelles, sociales et politiques du site. Les œuvres en site spécifique portent nécessairement l'expression d'un jugement de valeur sur le contexte social et politique plus large dans lequel elles s'intègrent. Fondées sur l'interdépendance du site et de l'œuvre, les sculptures spécifiques au site abordent de manière critique le contenu et le contexte de leur propre site. Une orientation nouvelle du comportement et de la perception à l'égard d'un site requiert une adaptation critique nouvelle à l'expérience du lieu de chacun. Les œuvres en site spécifique engendrent d'abord un dialogue avec ce qui les entoure⁴⁴³.

⁴⁴⁰ SERRA, *Ibid.*, p. 200.

⁴⁴¹ Richard SERRA, « St. John's Rotary Arc » (1980), *Ibid.*, p. 154, 161.

⁴⁴² Richard SERRA, *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴³ Richard SERRA, « La destruction de *Tilted Arc* », *op. cit.*, p. 288.

À ce stade, il est pertinent de préciser les différences entre les notions de *site specific* et d'*in situ*. L'historien de l'art Jean-Marc Poinot, établit un parallèle comparatif entre l'approche du *site specific* de Serra et celle de l'*in situ* de Buren⁴⁴⁴. Selon lui, l'œuvre *in situ* consiste à opacifier, et rendre ainsi visible, la circonstance de sa mise en vue et non son seul lieu. Il remarque également ce que nous venons de signaler à propos des déclarations de Serra, à savoir qu'il élude les implications idéologiques du contexte d'emplacement de l'œuvre. De même il souligne que la notion de *site specific* maintient l'idée que l'œuvre appartient au site en annulant la possibilité de considérer que le site s'intègre, à son tour, à l'œuvre.

Poinot insiste également sur l'événement comme aspect dont le *site specific* manque et qui, en revanche, est intrinsèque à l'*in situ*. Selon lui, au *site specific* « on pourrait opposer des « *events* » ou « *audience specificities* » où, par exemple, l'artiste pourrait opérer le réglage de sa référence sur l'« événementialité » de l'exposition, [...] ou sur le type de public convoqué⁴⁴⁵ ». Il est vrai d'ailleurs que, comme Buren le considère, les outils indiciels qu'il introduit sont des éléments « actifs ». Il est certain aussi qu'il réussit à fusionner l'œuvre et ses conditions de présentation et, dans ce sens, l'*in situ*, d'après la conception de Buren, coïncide avec la situation d'exposition. Néanmoins, il est loin de comporter une dimension « événementielle » au sens plein, d'avoir un développement dans le temps évidemment percevable, telle que les *happenings*, les actions publiques ou encore les dispositifs suscitant la rencontre associée à l'art relationnel. De ce point de vue, autant le *Tilted Arc* (même si de façon fortuite) que les interventions de Buren,

⁴⁴⁴ POINOT, *op. cit.*, p. 100-107.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 102. Bernard Guelton souligne que la notion d'événement rapporté au travail *in situ* « peut recouvrir des situations très diverses, et les circonstances de mise en vue propres à l'œuvre *in situ* procèdent d'une idéologie énonciative qui se distingue d'une logique médiatique qui est autonome ». Il appuie cette affirmation en évoquant une remarque faite par John Lindell : « ce qui est intéressant c'est que le site premier n'est plus le site physique. C'est l'événement et tout ce qui tourne autour, parce que personne ne voit ces expositions. [...] Il semble que les artistes puissent manipuler le matériel autour du projet comme le site réel et le projet physique initial est juste un point de départ. Je pense que les artistes ont besoin de concevoir des projets spécialement pour générer ces espaces médiatiques. » Bernard GUELTON, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, *op. cit.*, p. 118 ; John LINDELL, « On Site Specificity: A Discussion », *op. cit.*, p. 14.

*exercer une incidence sur les dynamiques et l'opérativité des contextes concernés, mais ces réalisations ne sont pas dynamiques pour elles-mêmes*⁴⁴⁶.

En reconnaissant ces facettes rapportées à la mise en évidence de relations spatiales, contextuelles et la possibilité d'une dimension dynamique que la pratique de la spécificité au lieu peut présenter, le conservateur James Meyer identifie deux versants de celle-ci qu'il dénomme respectivement « site littéral » et « site fonctionnel⁴⁴⁷ ». Au premier appartient l'œuvre de Serra, qui comporte, comme le remarque Meyer –de même qu'auparavant Rosalind Krauss⁴⁴⁸ et Thomas Crow–, un caractère phénoménologique manifeste. Ainsi :

Le site littéral est [...] *in situ*, une localisation actuelle, un lieu singulier. L'intervention de l'artiste s'adapte aux contraintes de son emplacement, même si (ou précisément quand) ceci peut être l'objet d'une approche critique. L'œuvre est donc formellement déterminée par un lieu physique, elle est conséquence de la compréhension du lieu. En reflétant une perception du site comme unique, l'œuvre est en elle-même « unique ». Elle est, pour autant, une espèce de monument, une œuvre publique commissionnée *pour* le site⁴⁴⁹.

En revanche, le site « fonctionnel » ne reste pas fixe à un emplacement et il ne privilégie surtout pas un lieu unique :

[...] il est un processus, une opération qui se développe entre des sites, un mappage des filiations institutionnelles et textuelles et les corps qui bougent entre elles (l'artiste surtout). Il s'agit d'un site informationnel, un palimpseste de texte, de photographies et d'enregistrements vidéographiques, de lieux physiques, parmi d'autres choses [...] Ce n'est plus le mur obstiné d'acier ancré dans la place pour l'éternité. Tout au contraire, l'œuvre fonctionnelle refuse l'intransigeance de la spécificité littérale au lieu. Elle est quelque chose de

⁴⁴⁶ On trouve néanmoins certains exemples parmi l'œuvre de Buren qui comportent une dimension clairement événementielle et dynamique, comme par exemple *Voile/Toile-Toile/Voile* réalisé à plusieurs reprises entre 1975 et 2011 à Berlin, Genève, Villeneuve-d'Ascq, Grasmere, Tel-Aviv et Séville. Ce travail est constitué de deux parties distinctes. La première partie consiste à équiper neuf optimistes (petites embarcations pour enfants et adolescents) de voiles en tissu à bandes blanches et colorées (rouge, bleu, jaune, vert et marron) dont les deux bandes blanches extrêmes sont recouvertes de peinture blanche, et à les faire participer à une régata. À l'issue de cette compétition a lieu la seconde partie : les voiles sont exposées dans un espace muséal situé dans la ville où s'est déroulée la régata. Elles sont présentées dans l'ordre d'arrivée des bateaux, d'un à neuf et de gauche à droite.

⁴⁴⁷ James MEYER, «The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity», dans *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis, Etats-Unis d'Amérique : University of Minnesota Press, 2000, p. 23-37.

⁴⁴⁸ Voir : Rosalind KRAUSS, « Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra », dans le catalogue de l'exposition *Richard Serra*, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 26 octobre 1983-2 janvier 1984, p. 29-35.

⁴⁴⁹ MEYER, *op. cit.*, p. 24.

temporaire, un mouvement, une chaîne de signifiés et d'histoires imbriquées : un lieu marqué et rapidement abandonné. Le site mobile assume sa destruction, il est délibérément temporaire ; sa nature n'est pas de perdurer mais de *disparaître*⁴⁵⁰.

La série *Mirrors Displacements* de Smithson accomplit les traits du site fonctionnel décrits par Meyer⁴⁵¹. Cette réalisation a consisté en une série de déplacements de douze surfaces de miroirs qu'il a placés dans neuf environnements naturels différents les photographiant à chaque fois à la manière des épisodes de son expérience. À propos de ce travail, l'artiste annote :

Si tu visites le site (une probabilité douteuse), tu ne trouves rien d'autre que des



Robert Smithson, *Mirrors Displacements*, 1969.

traces de mémoire sur le miroir car les déplacements ont été démantelés juste après avoir été photographiés. Les miroirs sont quelque part à New York. La lumière reflétée a été effacée. Les souvenirs ne sont plus que des numéros sur une carte, des souvenirs vides qui constellent des terrains intangibles dans des espaces éliminés. Ce qu'il reste à trouver, c'est la dimension de l'absence. La couleur effacée qui reste à voir. Les voix fictives des totems ont épuisé leurs arguments. Le Yucatan est ailleurs⁴⁵².

Une expérience similaire mais qui a eu lieu dans la ville a été mise en pratique par Michael Asher au Skulptur Projekte à Münster, Allemagne. Une partie de cet événement propose d'investir des lieux publics de la ville. Le commissaire en

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 25. Ce que Meyer relève comme « site fonctionnel » est associé à des procédés artistiques qui mettent en avant les dynamiques impliquées dans une intervention artistique localisée dans un site. Cependant, il faut reconnaître le déplacement impliqué dans toute intervention située hors les contextes habituels de l'art, surtout celles qui concernent des endroits à l'écart des concentrations urbaines. À ce propos Bernard Guelton affirme : « S'ancrer dans un lieu, paradoxalement, c'est se donner la possibilité de s'en extraire, d'accomplir un petit ou un grand voyage qui permet de révéler ce site. » Bernard GUELTON, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*, op. cit., p. 110.

⁴⁵¹ Parmi ses exemples illustratifs de la catégorie de « site fonctionnel » James Meyer prend en compte le travail de Simitson ainsi que les franchissements irréguliers de frontières réalisés par l'artiste suisse Christian Philipp Müller, cas sur lequel nous reviendrons dans le chapitre prochain comme exemple d'une stratégie transgressive face aux dispositifs de délimitation territoriale.

⁴⁵² SMITHSON, « Incidents of mirror-travel in Yucatan » (1969), op. cit., p. 132.

chargé, Kasper König, a invité pour la première édition de 1977 dix artistes, Asher parmi eux, à installer des œuvres à l'extérieur. La proposition d'Asher a consisté à pendre une petite caravane ordinaire à remorque et à la placer dans différents endroits de la ville, l'un à chaque fois toutes les semaines pendant les dix-neuf que l'exposition a duré. Un dépliant était trouvable au Musée d'art de la ville où il était indiqué chacun des emplacements exacts accompagnés de tout le programme de l'itinérance de la caravane. L'expérience fut répétée pour les éditions postérieures de 1987, 1997, et 2007 du Skulptur Projekte –qui a lieu tous les dix ans- jusqu'à la mort de l'artiste en 2012. À chaque fois le protocole a été le même sur les mêmes localisations exactes en prenant une photo de la caravane dans son contexte d'emplacement. Cela a permis d'enregistrer et percevoir les changements de certains endroits à travers le temps.



Michael Asher, réalisation pour le « Skulptur Projekte », Münster, 1977.

À propos de cette réalisation, l'artiste commente :

Ce travail répondait au concept de l'exposition et à la tradition intrinsèquement statique de la sculpture extérieure publique qu'elle véhiculait. [...] Contrairement à la pratique dominante de la sculpture extérieure publique, cette installation - en raison de sa spécificité temporelle- n'est pas restée identique à elle-même ni ne s'est répétée dans une série d'objets d'identification placés arbitrairement dans divers contextes spatiaux. [...] Mon travail, tout en n'étant pas nécessairement spécifique à un endroit particulier, se décompose activement

dans une variété de relations contextuelles plutôt que de se prendre pour une structure statique [...] ⁴⁵³

En effet, les interventions de ce type sont notamment localisées mais mobiles, articulées par rapport à une série de sites ⁴⁵⁴. Meyer attribue le *site fonctionnel* surtout à des interventions nomades localisées dans des sites naturels ou urbains. Néanmoins, à notre avis le terme proposé par Meyer suggère un autre sens en plus de la mobilité : celui attribué au *mode de fonctionnement*, sens qui concerne autant les lieux conventionnels de l'art que ceux de la vie pratique. De cela nous avons exposé des exemples approximatifs dans ce chapitre : la galerie devenue temporairement « écurie » à travers le placement des douze chevaux (Kounellis) ou la proposition du petit observatoire de la vie intime dans la salle d'exposition (Elmgreen & Dragset). Cette perspective ouvre la possibilité de considérer la « spécificité au non-site » au-delà du dispositif indiciel proposé par Buren ⁴⁵⁵.

Dans ce chapitre, nous avons d'exposé une série de réflexions et de notions présentant un spectre large de motivations pour le travail dans l'espace qui vont de l'immersion sensorielle et fictionnelle passant par des initiatives confrontant directement le spectateur à la réalité pour enfin arriver aux rapports intrinsèques de l'œuvre spatiale au contexte –lieu et circonstances– d'exposition.

À travers cette révision, nous avons esquissé la carte d'un domaine créatif composé par une série d'opérations artistiques que l'on peut synthétiser graphiquement dans un schéma qui précise celui sommairement tracé par Mark Rosenthal. Ce nouveau schéma élargi est configuré à partir de deux champs principaux de procédés artistiques concernant l'espace et le contexte que nous identifions comme « création d'ambiances » et « spécificité de l'œuvre au lieu » ;

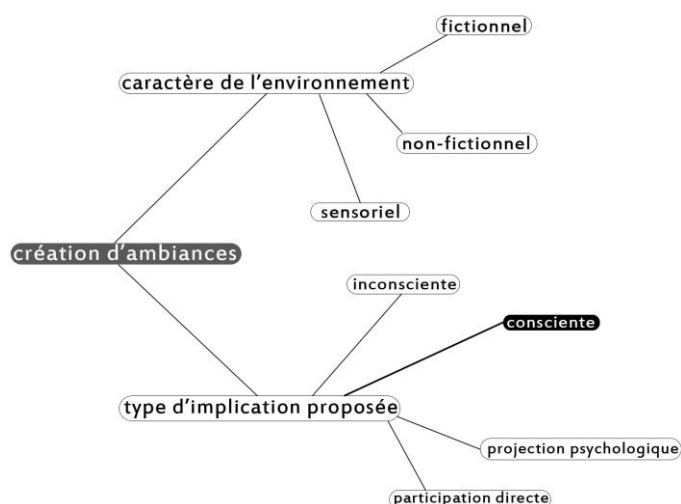
⁴⁵³ Michael ASHER, *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*, Halifax, N.S., Canada : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 167, 168.

⁴⁵⁴ Des cas plus récentes de pratiques d'intervention situées mais mobiles appuyées sur des supports technologiques sont abordés dans l'ouvrage collectif, publié sous la direction de Bernard Guelton, *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2016.

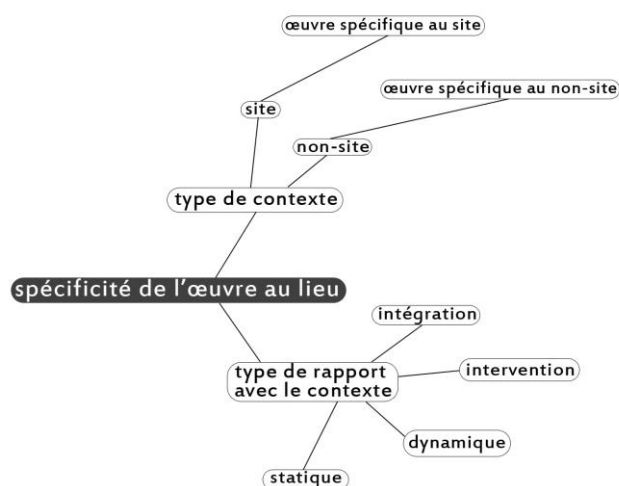
⁴⁵⁵ On pourrait aussi citer ici le « parking » que Buren a créé au sous-sol du Centre George Pompidou pour son exposition « Le musée qui n'existe pas » réalisée en 2002, mais celui-ci n'était pas effectivement fonctionnel : si bien il garait des vraies voitures (ce qui a été inédit dans la démarche de l'artiste toujours réticent à l'inclusion des objets), il fonctionnait juste comme un « signallement » cherchant attirer l'attention sur un endroit un peu à la marge des espaces « officiels » d'exposition (du moins jusqu'au moment de l'exposition de Buren). Nous reviendrons sur ce cas mis en rapport avec la réalisation *Antesala* dans la troisième partie de cette thèse.

ceux-ci équivalent respectivement aux catégories de « *filled-space installations* » et « *site-specific installations* » proposées par Rosenthal.

Les opérations créatives associées à chacun de ces deux champs sont classées selon deux critères de chaque côté. Par rapport à la création d’ambiances, on trouve des procédés artistiques liés à la conception de trois modalités d’environnement –une première à vocation purement sensoriel et les autres présentant un caractère soit fictionnel soit non-fictionnel–. En même temps, la création de ces modalités d’ambiance propose quatre types différents d’expérience immersive ou d’implication pour le public –consciente ou inconsciente, se projeter psychologiquement ou interagir par moyen d’une participation directe–.



Pour la spécificité de l’œuvre au lieu, les opérations sont discriminées, d’un côté, selon le type de contexte visé –site ou non-site, des lieux appartenant à l’institution de l’art ou ceux hors le circuit artistique– et, de l’autre, selon le type de rapport que l’on veut établir avec contexte en question –intégration harmonieuse à lui ou, au contraire, intervention en y introduisant de tensions ; à partir de relations spatiales statiques ou en proposant des interactions dynamiques (*littéral site* ou *functional site* selon les termes de Meyer)–.

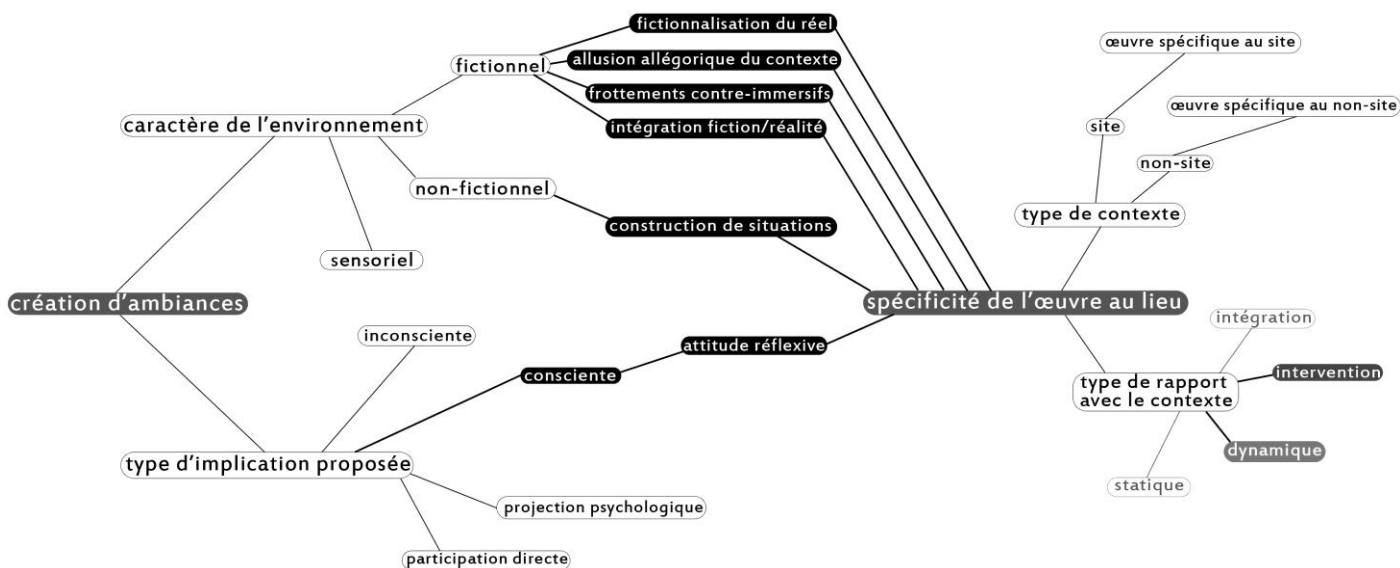


Outre l'identification des opérations artistiques concernant l'espace et le contexte, ce qui nous intéresse particulièrement de relever à travers ce schéma est les possibilités de lien entre ces deux champs pratiques. Ainsi, l'on repère les opérations qui permettent que la conception d'une ambiance puisse être rapporté au lieu et aux circonstances de son exposition. Dans le cadre de la création d'un environnement cherchant à matérialiser temporairement un lieu fictif ou hypothétique, parmi les alternatives que nous avons identifiées pour lier son contenu avec le sens du contexte on trouve les opérations de fictionnalisation du réel où le contexte d'accueil est référé dans le contenu thématique de la fiction. Cette première option de figuration tend à l'allégorie et, pour autant, l'allusion au contexte est masquée par elle ; ce qui fait que le lien en question reste plus ou moins cryptique ou peu évident.

Une deuxième possibilité concernant un environnement à caractère fictionnel touche certaines stratégies formelles intégrées à la conception de la structure physique du dispositif spatial, l'inclusion de « frottements contre-immersifs » délibérément calculés cherchant à motiver des retours réflexifs de la part du spectateur. En fonction d'un but de connexion avec le contexte, ces « fuites » vers le « monde actuel » doivent concerner la réalité immédiate qui entoure l'environnement en question, l'espace du lieu qui l'abrite en mettant en évidence ses traits particuliers. Une autre possibilité, qui d'une certaine façon dérive de la dernière la poussant plus loin, suggère une intégration directe –une fusion même– entre la logique interne de fiction construite et le lieu qui l'accueille, opération

matérialisée à travers des interventions spatiales cherchant à détourner ponctuellement le sens du lieu concerné.

Selon ces critères, nous privilégions la construction de situations se déroulant en temps réel s'appuyant sur des ambiances expressément aménagées qui peuvent comporter une réinterprétation fictionnée du contexte ou le détournement de son sens. Enfin, pour que ces possibilités de connexion entre les deux champs pratiques principaux aboutissent effectivement à un travail axé sur le lieu, le projet doit tenir compte des particularités du contexte ciblé de manière telle que l'intervention spatiale en question réussisse à changer le regard sur lui.



À travers l'analyse exposée dans cette première partie, nous confirmons que le terme *environnement* (ou *ambiance*, selon la notion élargie de celui-ci que nous proposons) est notamment plus approprié que celui d'*installation* pour désigner certains types de démarches spatiales. En effet, la catégorie d'environnement s'avère moins ambiguë et générique que la désignation d'installation, bien que le spectre de pratiques qu'il recouvre soit quand même varié : la construction d'un environnement peut répondre à des intentions si distinctes que la proposition d'une expérience purement sensorielle, la mise en scène d'un lieu fictif ou l'arrangement d'un espace pour le développement d'une activité ou la rencontre en temps réel. Nous gardons néanmoins ce terme pour nous référer à l'arrangement d'un espace visant à créer une ambiance thématique ou un lieu temporaire.

De même, l'utilisation des termes *in situ* et *site specific*, proposées et définies respectivement par Buren et Serra –selon des intentions très précises rapportées à leur travail–, a transcendé la généralité des pratiques inscrites au lieu de son emplacement s'éloignant du caractère que ces artistes leur ont octroyés, au point de « neutraliser » leur sens critique.

Étant donné que la mise en question du contexte d'instauration de l'œuvre est un aspect capital pour notre enquête, il nous faut des notions encore plus ajustées à un esprit d'antagonisme critique que celles d'environnement, d'*in situ* ou de *site specific*. Cet objectif guidera le développement de la deuxième partie de notre thèse. Pour cela nous laisserons de côté quelques points de l'exposé jusqu'ici en en gardant néanmoins d'autres.

L'impression sensible de l'espace et les mécanismes d'implication inconsciente du spectateur seront écartés de notre étude pour privilégier des stratégies de création de dispositifs spatiaux visant plutôt une implication consciente des individus. La notion d'ambiance que nous préciserons ne tournera ni autour de « mythologies individuelles » ni autour de la récréation de mondes fantaisistes, mais sera rapportée à la réinterprétation des lieux connus et à la proposition des versions alternatives de ceux-ci ; autrement dit, un type de création supporté sur un certain marge de fictionnalisation du réel. Dans cet ordre d'idées, le phénomène immersif ne sera plus une prémisse pour notre étude mais, au contraire, les tactiques motivant des réponses réflexives et critiques. De même, on mettra l'accent sur la praticabilité des dispositifs spatiaux, la faculté de rendre ses composantes manipulables par des utilisateurs potentiels. En ce qui concerne les liens entre ledit dispositif spatial et son contexte d'emplacement, on mettra en avant des stratégies d'introduction de tensions et d'altération de logiques spatiales ainsi que de détournement du sens des contextes concernés, arrivant même à altérer (bien que temporairement) leurs dynamiques opératives.

II

LA DYS-LOCATION : PERTURBER L'ESPACE ET DESTABILISER LE SENS DU LIEU

Pour cette deuxième partie, nous proposons une transposition de termes et de leurs notions respectives : premièrement, d'environnement et installation artistique à dispositif spatial et, deuxièmement, d'*in situ* et *site specific* à « dys-location ».

La notion de dispositif spatial nous permet de mettre en parallèle l'installation artistique avec d'autres types de structures spatiales, à savoir les moyens de délimitation spatiale, les constructions architecturales, les scénographies théâtrales et les dispositifs expographiques au sens large. Parmi le spectre de possibilités que la catégorie de *dispositifs spatiaux* convoque, nous nous concentrerons, particulièrement, sur ceux liés à des fins de « contre-dispositif », à des stratégies cherchant à contrer la fonction et/ou le fonctionnement d'un dispositif spatial donné.

Comme une modalité particulière de travail *in situ* et d'intervention – autant spatiale que contextuelle –, nous proposons l'élaboration de la notion de *dislocation* précisée sous la forme de « dys-location ». La formulation de ce concept est motivée par l'intention de spécifier un sens d'antagonisme critique vis-à-vis du contexte ciblé par le type de configuration spatiale que nous cherchons à cerner. À ce propos, « dys-location » et « contre-dispositif » spatial conflueront dans la catégorie de « dispositif de dys-location ».

Dispositifs spatiaux et antagonisme

L'exposition des approches théoriques autour de la création d'environnements et de la spécificité de l'œuvre au lieu, développée dans la première partie, a été traversée par un terme présent de façon réitérée : celui de *dispositif*. Ce terme apparaît accompagné par plusieurs adjectifs pour décrire les différentes facettes de la création d'ambiances : comme dispositif d'« immersion » sensorielle et fictionnelle, comme dispositif « scénographique » ainsi que comme dispositif « participatif », « ludique » et « relationnel ». Le vocable est aussi présent pour se référer au contexte d'exposition –« dispositif expographique »– ou encore pour décrire le petit observatoire indiscret proposé par Elmgreen & Dragset dans *How are you today ?* De même, les « outils visuels » de Buren ont été présentés comme des « dispositifs indiciels ». Au vu de cela, nous nous concentrerons ensuite sur la notion de dispositif rapportée à l'espace.

De même, dans cette étape de cette étude nous affirmerons le caractère antagonique de notre approche. En conséquence, dans la deuxième partie de ce chapitre nous présenterons une typologie de stratégies de « contre-dispositif » en réponse à diverses modalités de dispositifs spatiaux.

De l'expérience immersive au dispositif spatial praticable

Un premier niveau de signification du terme *dispositif* est associé *disposition* ou *manière dont sont disposés les composants d'un appareil*. En concordance avec cette idée, Bernard Vouilloux, dans son écrit « Du dispositif ⁴⁵⁶», souligne que toute réflexion sur le sujet commence par rencontrer le *modèle*

⁴⁵⁶ Texte faisant partie de la publication liée à un colloque consacré aux relations entre la création littéraire et divers dispositifs de représentation. Philippe ORTEL, Bernard VOUILLOUX, et al., *Discours, image, dispositif*, Paris, France : L'Harmattan, 2008, p. 16.

*machinique*⁴⁵⁷. Cette idée s'applique, par extension, « à tout *agencement* d'éléments à l'intérieur d'un ensemble, quel qu'il soit ⁴⁵⁸» et ceci constitue le premier trait fondamental du dispositif, affirme-t-il. L'auteur retrace ensuite brièvement l'histoire sémantique du mot :

[...] anciennement comme adjectif, signifie « qui prépare », « qui est arrêté, réglé » ; puis, comme substantif, dans le vocabulaire du droit, il désigne l'énoncé final d'un jugement qui contient la décision du tribunal ; enfin, passé dans le vocabulaire militaire, il y a le sens d'« ensemble des moyens disposés conformément à un plan »⁴⁵⁹.

Vouilloux remarque que cette dernière acception militaire du dispositif relève la dimension temporelle de la notion à travers l'inclusion de l'élément tactique. Évoquant un autre participant au même colloque, Philippe Ortel précise que « le propre du dispositif est de maîtriser à la fois l'espace et le temps⁴⁶⁰ ». En soulignant que la stratégie est tout ce qui consiste à ajuster les moyens (humains, matériels) et la logistique qui les appuie, Vouilloux poursuit l'élaboration de sa définition comme le « choix des moyens employés pour parvenir à une fin » et « la rationalité mise en œuvre pour atteindre un objectif ⁴⁶¹ ». Ceci nous permet, dans un premier moment, d'en déduire que la conception d'un dispositif répond toujours à un but stratégique et qu'elle ne se limite pas à la seule configuration d'un mécanisme. Cela pour ce qui concerne une définition globale de dispositif. Nous allons ensuite cerner cette notion par rapport à la spatialité et au champ de la création.

Dispositif artistique, dispositif esthétique

En 2016, Bernard Guelton⁴⁶² souligne que la notion de dispositif n'a pratiquement jamais été débattue frontalement dans le champ artistique, à l'exception de Raymond Bellour⁴⁶³ ou d'un numéro spécialement dédié au sujet

⁴⁵⁷ Bernard VOUILLOUX, « Du dispositif », dans *Ibid*, p. 16.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶² Bernard GUELTON (sld), « Introduction » dans *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 10.

⁴⁶³ Raymond BELLOUR, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, France : 2012, 573 p.

dans la revue *Marges*⁴⁶⁴. Guelton évoque alors une définition énoncée par Suzanne Pagé concernant le domaine des arts plastiques :

J'entends dispositif comme l'ensemble de moyens conformes à un plan – agencement et mécanisme– impliquant aussi bien l'idée d'utilisation tactique de l'espace que celui d'une stratégie (esthétique et idéologique) englobant le musée proprement dit⁴⁶⁵.

Cette définition réaffirme les trois traits du dispositif : *mécanisme*, *agencement* et *tactique*. L'association de cette dernière à l'occupation de l'espace de l'institution artistique et son rapport pas seulement esthétique mais « idéologique » avec celle-ci, rappelle l'idée de la spécificité de l'œuvre au lieu. Néanmoins, le contexte dans lequel Pagé énonce cette définition écarte le lien possible entre celle-ci et la démarche du *site specific*. Sa définition de « dispositif artistique » est insérée dans le texte de présentation pour l'exposition « Dispositif-sculpture » au Musée d'art moderne de la ville de Paris entre décembre 1985 et février 1986. Cette exposition était constituée par des pièces de Jürgen Drescher, d'Harald Klingelhöller, de Reinhard Mucha et de Thomas Schütte. Le terme proposé par Pagé, qui donne le titre à l'exposition, relie l'idée de dispositif à une œuvre objectale qui, selon le point de vue de Pagé, en porte la qualité. L'intention de Pagé avec la formulation de ce vocable composé est d'élargir l'acception de sculpture liée à une notion de construction « qui va de l'Objet au Monument, de l'Installation à l'Architecture, voire au Mobilier⁴⁶⁶ » dont les œuvres des quatre artistes allemands sont des exemples. Conformément à l'interprétation de Pagé, les quatre artistes choisis pour intégrer le groupe de la manifestation sont tous concernés par l'idée du dispositif de présentation au sens muséal⁴⁶⁷.

L'« utilisation tactique de l'espace » et la « stratégie englobant le musée », mentionnées dans la définition de Pagé, visent bien à préciser les dispositifs artistiques en les particularisant parmi d'autres types de dispositifs, mais ils restent des énoncés très ouverts pour notre approche. Rappelons que notre intérêt

⁴⁶⁴ Revue *Marges*, n°20 «Dispositif(s) dans l'art contemporain», Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, printemps-été 2015.

⁴⁶⁵ MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Dispositif-sculpture : Jürgen Drescher, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte : 19 décembre 1985-16 février 1986*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1985, p. 6.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

se focalise sur la création de dispositifs spatiaux qui reflètent une attitude réflexive vis-à-vis du contexte, ceux qui proposent des rapports critiques, conflictuels même, avec le lieu ; des configurations spatiales qui introduisent des contradictions, des tensions ou des troubles dans le lieu concerné. En plus, la définition de Pagé est restreinte au contexte muséal dans le cadre spécifique d'une exposition –bien évidemment juste avec les œuvres choisies– mais n'est pas applicable à n'importe quel dispositif artistique ; notamment, les pièces ou les interventions localisées hors du musée restent exclues. À cet égard, Guelton actualise la définition de Pagé en précisant que la notion intègre aujourd'hui des initiatives d'*interactivité*, d'*opérativité* (« caractère d'une action ou série d'actions organisées en vue d'atteindre un but donné ») et de *performativité*⁴⁶⁸ et remarquant que l'œuvre en tant que dispositif ne saurait se réduire à un objet matériel, mais plutôt à une série d'opérations dont l'espace d'exposition devient une condition déterminante. En conséquence, il relie l'ensemble d'éléments conçus dans un cadre spatio-temporel constituant le dispositif avec la question de la spécificité au lieu :

Si la conception d'une œuvre en rapport avec le lieu vient élargir la conception d'une œuvre restreinte à un simple objet matériel, le concept de dispositif vient à son tour à élargir la conception d'une œuvre attachée à un territoire et à un événement⁴⁶⁹.

Cette précision étend la notion de « dispositif artistique » de Pagé, le rendant applicable, au-delà de l'espace muséal, à des possibilités d'interaction avec des contextes très variés. La perspective du dispositif proposée par Guelton est liée à des stratégies d'« interaction située », des insertions artistiques qui entretiennent des échanges actifs avec les contextes concernés. Cette idée rejoint d'une certaine manière ce que James Meyer dénomme site « fonctionnel », des interventions *in situ* à caractère dynamique qui peuvent même opérer entre plusieurs lieux, à la différence de l'ancrage basé sur des relations spatiales statiques avec un lieu unique qu'il définit comme site « littéral »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ GUELTON, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷⁰ Déjà évoqué dans le chapitre précédent à propos de la problématique du *site specific* et l'interaction de l'œuvre avec le contexte. James MEYER, «The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity», dans *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis, Etats-Unis d'Amérique : University of Minnesota Press, 2000, p. 23-37.

Nous constatons que cette notion de « dispositif artistique » peut être déterminée soit par une perspective institutionnelle soit par les dynamiques qu'il peut entretenir avec un contexte donné. D'autre part, la révision de la notion de dispositif met en lumière que celui-ci peut concerner autant un objet ou appareil que des structures se déployant dans l'espace, de même qu'une stratégie mobilisant des ressources humaines. Cette ampleur du concept est aussi présente dans l'idée de « dispositif artistique », applicable sans distinction à une pièce, à un artefact, ou à une configuration environnementale. Notre propos concerne particulièrement cette dernière ; en raison de cela la notion de « dispositif artistique » reste imprécise. Il est donc plus convenable de nous concentrer concrètement sur l'idée de *dispositif spatial*.

Parmi la littérature dédiée au sujet de l'« art de l'installation », Alain Alberganti⁴⁷¹ présente l'installation comme dispositif spatial depuis une perspective de la théorie esthétique. Notamment son approche s'inscrit au paradigme de l'immersion que nous avons présenté dans la partie précédente. Rappelons que pour Alberganti l'installation immersive –entendue comme environnement total– est un *dispositif esthétique* qui offre une « spatialité » hors du commun, inédite dans la vie courante. Selon lui, ladite spatialité induit chez le visiteur « des tactiques d'appropriation d'un espace autre qu'il peut exporter dans son espace quotidien pour le détourner et le subvertir⁴⁷² ». Alberganti esquisse sa définition d'installation en soulignant qu'elle implique, avant tout, un espace. Il précise qu'à partir d'un espace « animé par des objets agencés entre eux, une spatialité est générée par l'immersion du corps du visiteur. Décrire une installation, c'est donc décrire un dispositif spatial [...]»⁴⁷³ ». Cette formulation comprend l'*agencement* d'éléments et son *activation*, deux aspects souvent associés à la notion de dispositif.

De même que Vouilloux, Alberganti reconnaît lui aussi une double dimension (structure et mécanisme) du dispositif. Il envisage la configuration du dispositif immersif d'une installation sous deux aspects : l'*aspect structurel* et l'*aspect*

⁴⁷¹ Alain ALBERGANTI, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, Paris, France : l'Harmattan, 2013.

⁴⁷² ALBERGANTI, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 265.

fonctionnel. Le premier, est lié à l'organisation spatiale des éléments et, le deuxième, à l'organisation temporelle qui régit les processus en jeu, les phénomènes qui dépendent du temps (échanges, flux, transferts...). Ainsi, « structure et fonction, espace et temps, état et processus, sont des couples opérationnels visant à [...] échapper à la vision fixiste et unitaire que l'on applique en général à l'œuvre-objet⁴⁷⁴ ». Alberganti entend l'installation au-delà de leur caractère en tant qu'œuvre-objet pour les aborder depuis une vision plus opérative « qui laisse de côté les questions *qu'est-ce que c'est ?* et *qu'est-ce que cela signifie ?* pourquoi travailler les questions *comment cela fonctionne ?* et *qu'est-ce que cela produit ?*⁴⁷⁵ ». Ceci concorde avec la perspective de Vouilloux et d'Ortel qui soulignent la dimension pratique du dispositif en affirmant que celui-ci est fait pour « servir », que son sens commence avec sa fonction. Selon Vouilloux : « [...] un dispositif est un agencement qui résulte de l'investissement ou de la mobilisation de moyens et qui est appelé à fonctionner en vue d'une fin déterminée⁴⁷⁶ ». Alberganti avertit néanmoins, qu'il faut être attentif à ne pas transposer cette méthode d'analyse de la même façon que son application à des systèmes économiques, physiques, biologiques et sociaux, propres aux approches fonctionnalistes qui cherchent à évaluer le fonctionnement d'interactions à des fins d'efficacité⁴⁷⁷. Selon son point de vue, l'efficacité du dispositif de l'installation artistique relève d'un ordre purement qualitatif, non quantifiable, ni mesurable.

L'approche d'Alberganti est inspirée de la pensée systémique du scientifique Joël de Rosnay⁴⁷⁸. Dans cette perspective, il considère le dispositif de l'installation comme un ensemble systémique composé d'«objets agencés entre eux» en interaction dynamique et organisés en fonction d'un but⁴⁷⁹. Ainsi, vis-à-vis de la reconnaissance d'une dynamique opératoire, la perspective de dispositif déborde un certain sens générique d'« installation artistique » restreint à l'aménagement d'éléments dans l'espace et des rapports formels avec le lieu d'accueil. Selon

⁴⁷⁴ ALBERGANTI, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁷⁶ VOUILLOUX, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷⁷ Nous reviendrons plus tard, dans la troisième partie de cette mémoire de thèse, sur la « dysfonctionnalité » intentionnelle comme une prise de distance avec l'approche fonctionnaliste.

⁴⁷⁸ Joël de ROSNAY, *La macroscopie : vers une vision globale*, Paris, France : éd. Du Seuil, 1977.

⁴⁷⁹ ALBERGANTI, *op. cit.*, p. 270.

Alberganti, une vision de système et de dispositif implique que tous les éléments qui la composent s'articulent dans son mode opératoire : « Au lieu d'isoler les éléments du dispositif, elle [l'approche systémique] les relie en se concentrant sur les interactions des éléments. Plus que la nature des parties en jeu, elle considère les effets des interactions⁴⁸⁰ ».

Cette perspective systémique par rapport au dispositif spatial artistique proposé par Alberganti trouve un antécédent dans le domaine théorique de l'art contemporain. En 1968, l'historien de l'art, critique et commissaire Jack W. Burnham Jr. anticipe de façon inédite l'approche systémique appliquée à l'analyse de certains environnements et artefacts artistiques sous l'appellation d'*esthétique des systèmes*⁴⁸¹. L'artiste Hans Haacke de son côté, à travers une série de réalisations –s'appuyant sur des éléments comme l'air ou le vent mais aussi sur des processus de changement d'état de l'eau se manifestant comme de la vapeur ou de la glace, évoquées d'ailleurs par Burnham parmi ses cas d'analyse– et des déclarations du milieu des années 1960 rapprocha lui aussi l'idée de système. De même que Burnham, il conteste l'étiquette de sculpture attribuée à certaines situations spatiales :

Une sculpture qui « réagit » physiquement à son environnement ne doit plus être considérée comme un objet. La portée des facteurs extérieurs qui l'affectent, tout comme son propre rayon d'action, vont bien au-delà de l'espace qu'elle occupe. Elle se fond ainsi avec l'environnement dans un rapport que l'on peut mieux décrire comme un « système » de processus interdépendants⁴⁸².

De même qu'Alberganti, Burnham propose une vision en tant que système appliquée à des manifestations spatiales qui, à son avis, méritaient d'être considérées au-delà de leur dimension purement objectale présentant des traits d'*ensembles organisés*, décrits comme des « complexes de composants en interaction ».

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁸¹ Jack BURNHAM, «System Esthetics» (1968), trad. par Franck Lemonde dans *Esthétique des systèmes*, Dijon, France : les Presses du réel, 2015, p. 62.

⁴⁸² Hans HAACKE, déclaration publié comme annonce de l'exposition personnelle «Hans Haacke», Howard Wise Gallery, New York, 13 janvier - 3 février 1968 ; «Déclarations», *Esthétique des systèmes*, *Ibid.*, p. 99.

Cette approche systémique proposant une notion de dispositif entendu comme un ensemble *actif* de relations internes ainsi que la perspective de Guelton le considérant comme un mécanisme visant à *activer* des échanges dynamiques avec un contexte donné suggèrent un élément clé pour notre propos : l'« activable » comme une qualité du dispositif en question. Relever l'*activable* comme condition du dispositif spatial nous permet de nous focaliser sur un aspect lié à sa conception écartant de notre étude l'approche esthétique centrée sur les effets psychologiques ou émotionnels que l'œuvre produit sur le spectateur.

L'« activable » plutôt que l'« immersif »

L'événement associé au dispositif –dimension temporelle liée à l'interactivité, à l'opérativité et à la performativité, selon les termes proposés par Guelton– correspondent à la qualité d'activable du dispositif en question, à son potentiel d'activation effective. Cela conduit à la définition du dispositif comme moyen d'agencement d'interactions ou, selon les mots d'Ortel, comme une *matrice interactionnelle*⁴⁸³ : une structure d'éléments interagissant entre eux ; précision compatible avec la vision de système. Cependant, une différence fondamentale entre l'approche de Burnham et de Haacke et celle d'Alberganti, est que ce dernier attribue au spectateur (visiteur) le rôle de *centre de décision*, constituant une partie intégrante du système. En revanche Burnham et Haacke s'intéressaient, à l'époque, à des systèmes autonomes de l'intervention du spectateur. La théorie de Haacke privilégie, en principe, le système qui fonctionne indépendamment même de la présence de l'observateur. En même temps, il prévoit néanmoins l'intervention de ce dernier dans un type de système où sa participation active –entendue comme des actions physiques et non pas actes mentaux ou perceptifs– est intégrée à son schéma opératoire⁴⁸⁴. La logique de l'approche de Haacke admet, parmi les possibilités de sa conception de système, l'action du spectateur comme « source d'énergie physique » essentielle, des réalisations conçues expressément pour la

⁴⁸³ Philippe ORTEL, « Avant-propos », dans *op. cit.*, p. 6.

⁴⁸⁴ Hans HAACKE, texte écrit à New York en 1967, publié à l'origine en allemand dans Edward Fry (sld.), *Hans Haacke, Werkmonographie*, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1972 ; « Déclarations », *Ibid.*, p. 101.

participation du spectateur : « En ce cas, ses actions –tirer, poser, tourner– font partie du programme⁴⁸⁵ ».

Le schéma de fonctionnement du dispositif immersif décrit par Alberganti conflue notamment avec tous les deux dans l'activation du spectateur. Comptant sur l'expérience immersive comme critère fondamental, la présence du spectateur est décisive pour Alberganti ; il lui octroie même un rôle indispensable : il explique que les *flux* d'information qui transitent par le réseau d'éléments qui constituent le dispositif, « sont régulés par le visiteur, par son déplacement à l'intérieur de l'installation. Il peut décider de bouger, de s'immobiliser, de regarder un objet, de s'absenter mentalement, de parler à son voisin, d'interagir, etc.⁴⁸⁶ ». De son point de vue, la présence du spectateur et son interaction *sensible* avec l'installation immersive sont déterminantes pour l'activation du dispositif spatial proposé par l'artiste. Enfin, son focus de l'analyse sur l'installation en tant que dispositif, en réponse à la question « qu'est-ce que cela produit ? », se trouve au niveau de l'expérience esthétique : « D'un point de vue spatial, le but du dispositif immersif de l'installation est de produire une perception autre de l'espace chez le visiteur⁴⁸⁷ ». C'est ce qu'il appelle « spatialité sensibilisée » qui consiste à transformer la perception spatiale quotidienne d'un espace neutre, vide et abstrait en une perception extra-quotidienne⁴⁸⁸. Pour lui, les différentes réponses de réaction du spectateur face à une installation immersive correspondent à « différents niveaux de perceptions spatiales, du plus superficiel, soit une perception identique à la perception quotidienne, au plus profond, avec une altération momentanée de la perception spatiale⁴⁸⁹ ». Ainsi, sa thèse va de l'approche esthétique à celle phénoménologique qui mène à l'idée de l'installation immersive comme une « œuvre-espace habitable » qui accueille le spectateur. Le discours d'Alberganti suppose un dispositif comme entité qui est *déjà là* ; le centre

⁴⁸⁵ Hans HAACKE, *Ibid.*, p. 101. Cela, suivant la logique de notre analyse on peut le définir comme *dispositif de participation*, ce qui rejoint l'approche de Bishop sur l'installation dont le point culminant est l'engagement actif du spectateur à l'œuvre. Claire BISHOP, *Installation art: a critical history*, London, Royaume-Uni : Tate, 2005.

⁴⁸⁶ ALBERGANTI, *op. cit.*, p. 270.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 270.

d'intérêt pour nous est associé aux critères qui soutiennent la création du dispositif.

En ce qui concerne l'interaction du spectateur avec l'œuvre dans la pratique de Haacke, l'historienne d'art, commissaire et critique américaine Caroline A. Jones remarque le fait que l'artiste, qui dans un premier temps avait banni les humains de l'équation des systèmes, dans la continuation de son parcours artistique a fini par s'ouvrir aux aspects sociaux :

Haacke s'assurait que les anciennes boîtes de Plexiglas de ses œuvres-systèmes – initialement tout à fait dénuées d'intentions « humaines » et humanistes – pouvaient être réutilisées pour mettre à l'épreuve des systèmes sociaux⁴⁹⁰.

Jones fait notamment référence ici à la série d'œuvres sous la forme d'enquêtes pour les visiteurs des expositions que Haacke a entreprises au début des années 1970 et pour lesquelles il utilisait comme dispositif des urnes transparentes qui permettaient de visualiser la statistique des réponses aux questions proposées par l'artiste⁴⁹¹. Jones identifie cette étape comme le « tournant social » de la pratique artistique de Haacke⁴⁹². Jones souligne également que la généalogie théorique de Burnham à propos d'une esthétique des systèmes s'est « dispersée » – parmi les courants principaux de l'art contemporain – dans des manifestations plutôt marginales de l'art numérique entre les années 1970 et 1980, en général, les œuvres Net art ou celles qui s'approchent des jeux vidéo ou de la réalité virtuelle⁴⁹³. Cependant l'auteure reconnaît l'héritage tacite des idées de l'esthétique des systèmes de Burnham dans l'art dit processuel, les pratiques de la critique institutionnelle ou l'art relationnel⁴⁹⁴.

⁴⁹⁰ Caroline A. JONES, «Systématique» (2015), dans *Esthétique des systèmes*, *op. cit.*, p. 109-134.

⁴⁹¹ À l'occasion de l'exposition *Information* au MoMA, réalisée en 1970, Haacke a proposé comme question : « Est-ce que le fait que le gouverneur Rockefeller n'a pas dénoncé la politique du président Nixon en Indochine serait une raison pour vous de ne pas voter pour lui en novembre ? » ; celle-ci ne fut révélée que juste avant le vernissage. L'artiste a disposé deux boîtes transparentes en Plexiglas, l'une pour les réponses affirmatives et l'autre pour les négatives. À la fin de l'exposition, il y avait environ deux fois plus de bulletins « Oui » que de bulletins « Non ». La question de Haacke concernait directement la participation d'un important donateur et membre du conseil d'administration du MoMA, Nelson Rockefeller. Cette manifestation de Haacke est souvent considérée comme pionnière de la critique institutionnelle comme pratique artistique.

⁴⁹² JONES, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹⁴ BURNHAM et al., *op. cit.*, p. 110.

La conception de l'œuvre à la manière d'un appareil organique dont les composants constitutifs interagissent en générant des mouvements qui l'animent – une activité d'ailleurs autonome et dont l'intervention directe d'un agent externe n'est pas forcément déterminante –, suggère quelque chose de fermé plutôt qu'ouvert. Cela, selon la perspective d'Alberganti, correspondrait à une vision statique : celle attribuée à la relation de distance et de jugement esthétique établie dans la situation conventionnelle d'un objet contemplé frontalement⁴⁹⁵. En dépit des divergences, la confluence entre l'approche de Burnham et celle d'Alberganti est, sans conteste, la mise en avant du *dynamique* en opposition au *statique*.

Étant donné les croisements mis en relation entre les notions de système et de dispositif, à ce point il est nécessaire de faire la différence entre les deux. La systémique cherche à révéler un mode ou une dynamique opératoire constituant un système tel que Haacke l'exprime, il s'agit « d'expliquer des phénomènes de changement, de recyclage et d'équilibre constants⁴⁹⁶ ». Une perspective du dispositif, en revanche, met l'accent sur une essence stratégique : le dispositif est avant tout une *tactique* mise en œuvre à travers la configuration d'un mécanisme pour atteindre un but ; en reprenant la remarque de Vouilloux, le dispositif a pour vocation d'entrer en fonctionnement en vue d'une fin déterminée. Il y a donc entre les deux, système et dispositif, une différence marquée par le passage sémantique entre *actif*, caractéristique inhérente au système, et *activable*, condition et qualité associée au dispositif ; comme point d'intersection entre les deux se trouve l'*activation*.

Il faut remarquer, également, la distinction entre « système d'interactions » et « système interactif ». Le premier est une caractéristique essentielle du systémique, le deuxième en est une alternative, une qualité optionnelle. L'interaction est un phénomène dans un double sens : elle implique une action et une réaction réciproque⁴⁹⁷. Pour considérer un système –de même qu'un

⁴⁹⁵ ALBERGANTI, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁹⁶ Hans HAACKE, BURNHAM et al., *op. cit.*, p. 100.

⁴⁹⁷ L'artiste et chercheur Samuel Bianchini et le critique et curateur Erick Verhagen expliquent que le terme *interactivité* « suggère un processus d'échange réciproque, pas nécessairement médié technologiquement, entre acteurs de différents types. » Ils remarquent, également, que le terme *interaction* est utilisé dans différents champs d'études pour désigner des relations intersubjectives.

dispositif- comme interactif, en plus d'actif et d'activable, il doit être susceptible de modifier son comportement, son fonctionnement ou même sa configuration en réponse à l'intervention du spectateur. De cela on déduit que l'interactivité n'est pas intrinsèque aux notions ni de système ni de dispositif. En revanche, ce qui reste établi est que tant l'approche systémique que la perspective du dispositif impliquent *activation*.

Comme on le constate, cet aspect de l'activation présente une double optique : celle concernant un dispositif potentiellement activable ou celle concernant l'activation du spectateur. Claire Bishop (2005) s'inscrit dans la deuxième à propos de la pratique de l'installation :

Malgré le manque d'un manifeste, on peut néanmoins indiquer une persistance de certaines idées dans le travail des artistes contemporains qui continuent sa tradition. Ces valeurs concernent un désir d'activer le spectateur –par opposition à la passivité de consommation des moyens de communication de masse– [...] ⁴⁹⁸

Ladite activation du spectateur, selon Bishop, consiste à lui donner un rôle dans l'œuvre, différente de tout simplement regarder un tableau ou une sculpture⁴⁹⁹. Guelton, pour sa part, objecte une telle distinction entre spectateur « actif » et « passif ». Dans son texte « Le spectateur en situation d'interaction. Un spectateur scindé et en latence⁵⁰⁰ », il remarque que le spectateur, même dans la situation la plus basique de contemplation d'un tableau, est toujours actif. Il démontre, par son argument, que la passivité de l'attitude contemplative n'est qu'apparente, en raison de l'activation que les processus cognitifs de perception et d'interprétation exigent. Guelton prend également en compte pour son analyse les micro-actions oculaires nécessaires pour l'appréhension visuelle ainsi que les déplacements corporels que ce spectateur supposé « passif » doit exécuter pour accéder à l'appréciation d'un objet exposé. Il démonte ainsi ce préjugé d'un récepteur « passif » que certains discours de l'art dit interactif ou participatif

Samuel BIANCHINI et Erik VERHAGEN (éditeurs), *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*, Cambridge, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : [s.n.], 2016, p. 14.

⁴⁹⁸ Claire BISHOP, « But is it installation art? », dans revue *Tate Etc*, n°3: printemps, 1 janvier 2005. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>. Consulté le 21 juillet 2014.

⁴⁹⁹ Claire BISHOP, *Installation art: a critical history*, London, Royaume-Uni : Tate, 2005, p. 102.

⁵⁰⁰ Bernard GUELTON, « Le spectateur en situation d'interaction. Un spectateur scindé et en latence », *op. cit.*, p. 99 - 108.

cherchent à dépasser. Guelton questionne également la généralisation tacite de l'expression « *le spectateur* » :

La réflexion sur « Le spectateur » omet souvent son nom. De quel « spectateur » s'agit-il ? De celui du théâtre ? Du cinéma ? Du tableau ? De la sculpture ? De l'installation ? De l'exposition ? Ses perceptions, ses modes d'action et de réaction, ses cultures, ses comportements sont bien différents⁵⁰¹.

À cet égard, plutôt que de suggérer un dépassement d'une supposée attitude « passive », il s'agit de penser en termes de *modalités* de participation du sujet convoqué comme récepteur d'une œuvre ; nous en avons déjà évoqué quelques-unes dans ce texte : « témoin », « visiteur », « participant », ou envisagé d'autres telles que « pratiquant », « usager » ou encore « co-créateur ». Ainsi, du point de vue de la conception de configurations spatiales, il serait plus convenable de se poser la question sur la manière selon laquelle on espère qu'un individu entre en contact, interagit ou utilise une structure, quel type de récepteur et quelle attitude on attend de lui. À l'égard de ces considérations, et en acceptant que toute réalisation artistique demande une activation, nous proposons de renverser le rapport spectateur-œuvre –entendu comme une relation réciproque– et de l'aborder en nous concentrant sur la *qualité d'activable* du dispositif et ses possibilités d'utilisation.

Concernant la mise en avant du dispositif « activable » ou artefact sollicitant son activation, revenons sur le motif utilisé par Guelton dans son argumentation contre la supposée passivité du spectateur : la contemplation d'un tableau. Si nous acceptons comme dispositif le tableau accroché au mur –en vertu de sa disposition normalement verticale (au moins, la plus conventionnelle) convenable au regard du spectateur– il est, en effet, facultativement « activable ». Ainsi vu le tableau –de la peinture normalement sur toile montée sur un châssis– peut être considéré comme dispositif cherchant à capter visuellement l'attention et qui, à son tour, fait partie intégrante d'un autre qui l'inclut comme élément : le *dispositif expographique*, sa situation d'exposition. Ceci s'applique par extension à toute œuvre créée pour être regardée à travers diverses stratégies de monstration. De même que pour le spectateur on peut reconnaître plusieurs modalités d'activation,

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

l'œuvre, en tant que dispositif, peut motiver de mécanismes et de stratégies d'activation aussi diverses. Sous cet angle, on peut considérer un tableau accroché conventionnellement dans une salle d'exposition de même que le protocole d'un *happening* cherchant à convoquer la participation d'un certain groupe de personnes ou encore une œuvre interactive utilisant un support technologique comme des dispositifs. En conséquence, pour mieux cerner notre approche du dispositif impliquant une mise en espace, il faut préciser le type d'activation que ceci concerne.

La « praticabilité » comme qualité

En 2005, Bishop remarquait l'intérêt des artistes pour la praticabilité de leurs configurations spatiales associée aux manifestations de l'esthétique relationnelle⁵⁰² : « l'accent est moins mis sur l'apparence visuelle de l'espace que sur les usages faits de celui-ci par les visiteurs », affirmait-elle⁵⁰³. Une perspective de dispositif soulignant le principe d'opérativité, particularise la conception généraliste d'installation comme arrangement d'un ou de plusieurs éléments dans un espace donné. La vision de *dispositif praticable* est donc plus convenable que celle d'*installation* pour inclure à la fois la structure physique d'une configuration spatiale et son mode opératoire.

De notre point de vue, le concept de praticable particularise l'idée d'activation concernant une structure spatiale. Dans l'argot du théâtre, on distingue un décor « figuré » d'une scénographie « praticable » en ce que cette dernière correspond à une structure où l'on peut passer, marcher, jouer et qui consiste en objets réels, non simulés. Samuel Bianchini (artiste et chercheur) et Erik Verhagen (critique d'art et curateur) empruntent ce vocable français comme titre et sujet de réflexion

⁵⁰² Bishop appuie cette affirmation sur deux exemples : la manifestation de Rirkrit Tiravanija *Untitled (chaque jour suffit sa peine)* de 1997 où l'artiste a recréé son appartement de New York à Kunstverein de Cologne et cela est resté ouvert 24h/24, permettant aux visiteurs d'y entrer et d'y faire la cuisine, dormir, regarder la télé, ou se doucher ; et le magasin de vêtements d'occasion entièrement fonctionnel *Volksboutique* proposé par l'artiste Christine Hill pour la Documenta X en 1997. Claire BISHOP, « But is it installation art? », *op. cit.*

⁵⁰³ *Ibid.*

de l'ouvrage *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*⁵⁰⁴, édité en 2016 en collaboration avec une cinquantaine de contributeurs parmi artistes, critiques et historiens d'art. Il s'agit d'une révision concernant toute une variété d'artefacts et des modalités artistiques invitant à la participation active du spectateur, son intervention directe dans l'œuvre. Cette publication inclut des études de cas de réalisations artistiques qui « reflètent le désir d'enrichir l'expérience esthétique à travers l'implication physique du spectateur, de donner au public plus de responsabilité, en privilégiant ainsi le processus relationnel sur l'objet⁵⁰⁵ ». Ainsi énoncé, ce propos semble *à priori* retrouver l'approche de Bishop sur la participation. Cependant, Bianchini et Verhagen coïncident, en quelque sorte, avec la vision de Guelton sur une distinction entre spectateur « passif » et « actif » ; à ce sujet ils affirment :

Nous n'avons pas l'intention d'encourager une opposition stérile et sans fondement entre des spectateurs actifs dans le sens physique et d'autres ostensiblement passifs en raison de ne pas être physiquement actifs. Chaque perception est déjà une action, comme Edgar Morin, Roland Barthes parmi d'autres l'ont démontré de manière convaincante [...]⁵⁰⁶.

Bianchini et Verhagen reformulent l'action du spectateur en tant qu'*activité*, proposée par l'artiste à travers la mise en œuvre d'un dispositif. Appuyés sur des idées de Michel de Certeau, ils distinguent les pratiques –« manières de faire »– des usages –« manières d'utiliser⁵⁰⁷ »–, ces dernières correspondant au *practicable*. Penser les dispositifs artistiques dans une qualité de praticabilité recadre tant l'instance de la création que celle de la réception. Le praticable est donc entendu comme le matériellement *utilisable* au-delà de l'ordre du symbolique ou contemplatif. Ce point de vue offre un stade intermédiaire entre l'usage et le faire (produire), identifiant trois niveaux de l'activité : fabrication, pratique et usage, dans une dynamique de passage fluide de l'un à l'autre⁵⁰⁸. Ainsi le spectateur devient *pratiquant* ou *usager* et, sous ce schéma, diverses possibilités de réponse de sa part sont envisageables, des « manières que les utilisateurs ont de faire

⁵⁰⁴ Samuel BIANCHINI et Erik VERHAGEN, *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*, *op. cit.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

autrement, de déjouer des attentes et d'échouer dans le suivi des instructions, de concevoir des tactiques, de réutiliser et de combiner⁵⁰⁹ ».

L'approche de Bianchini et Verhagen part d'une série de dichotomies de procédures entre production et consommation, transmission et réception, manufacture et utilisation, enfin, pour l'œuvre d'art, entre contemplation et usage, dilemmes face auxquels ils proposent le praticable comme une troisième voie :

Même s'il n'y a pas une opposition stricte entre pratique et usage, il y a des différences entre l'une et l'autre. La pratique se rapproche de l'action immanente, l'usage de l'action transitive. La pratique combinée avec la contemplation, comme un composant de l'expérience esthétique, peut donner naissance à une activité réflexive⁵¹⁰.

Selon Bianchini, considérer la praticabilité demande, logiquement, de penser l'art au mode conditionnel. En ce sens, les œuvres praticables préparent des actions en posant des conditions. On y trouve, à ce titre, un paradigme programmatique proche du « si-alors ». De son point de vue, on passe, par la suite, d'une esthétique relationnelle à une esthétique opérationnelle⁵¹¹. Cette perspective est tout à fait solidaire d'une logique de création. L'œuvre praticable est donc décrite, du point de vue de son opérativité, en tant que dispositif :

Cette manière de voir les œuvres pointe un principe fondamental : elles sont avant tout des *dispositifs*. Elles cherchent moins à *poser* des conditions qu'à les arranger (*disposer*) de manière à les rendre *disponibles*. En effet, l'art du dispositif est étroitement lié à l'installation mais en ajoutant nécessairement un principe opératif : les divers éléments qui la composent doivent opérer ou avoir la capacité d'opérer.⁵¹²

Bianchini et Verhagen interrogent le mode opérationnel à travers la praticabilité, qualité des œuvres susceptibles d'« être actualisées par une pratique⁵¹³ ». L'*actualisation* il faut la comprendre ici dans un sens philosophique : celui du passage de la puissance à l'acte, de l'état virtuel à l'état réel⁵¹⁴. Concernant le domaine des arts plastiques, cela équivaut à une réalisation se trouvant à la

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹¹ Samuel BIANCHINI, journée d'étude à l'occasion du lancement de l'ouvrage *Practicable: from participation to interaction in contemporary art* qui a eu lieu à l'INHA, Paris, 10 octobre 2017.

⁵¹² BIANCHINI et VERHAGEN, *op cit.*, p. 10.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹⁴ Christian GODIN, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, France : Fayard : Editions du Temps, 2004, p. 37.

marge de la logique de la représentation métaphorique et qui se déroule dans l'« ici et maintenant », dans le temps présent de sa réception. De cette manière, l'artefact devient acte dans l'usage pratique de la part de son utilisateur. Voici une première alternative d'« actualisation à travers la pratique » : l'activation du dispositif par le moyen de son utilisation. On parle, dans ce cas de l'*interaction* avec un dispositif qui motive une *action*. Une deuxième déclinaison du « devenir acte » se traduit par l'engagement du récepteur l'invitant à la réalisation d'une *activité*. Il faut remarquer que ces deux versants de l'activation du dispositif, *interactivité* et *activité*, sont souvent –même intrinsèquement– entremêlés. Évidemment, l'activité est plus complexe que l'action –du moins dans ce contexte– ; l'activité implique, si l'on veut, une série d'actions prenant sens ensemble.

La notion d'activité englobe –en concordance sémantique avec le concept d'œuvre praticable– l'*agir* et le *faire*⁵¹⁵. Dans la rencontre entre l'utilisateur et le dispositif, on peut dévoiler un double sens d'activité. Premièrement, le dispositif – structure, système ou mécanisme comportant une *activité* latente– est actualisé, c'est-à-dire qu'il passe au mode *actif*, à travers son utilisation de la part de l'utilisateur. Réciproquement, ce dernier est *occupé* dans l'interaction avec le dispositif, autrement dit, il se met aussi en *activité*. Dans la perspective du dispositif spatial praticable, vu comme le siège d'une activité ou d'une *matrice d'activités*, la *pratique*, que Bianchini et Verhagen rapprochent de l'« action immanente », devient *activité immanente*, ayant ses effets dans le sujet qui agit. Quant à l'*usage*, « action transitive », il est traduit en *activité transitive*, celle qui s'exerce sur un autre sujet ou « actant⁵¹⁶ ». Rappelons que nous parlons ici d'activités au-delà de celles appartenant à la sphère des opérations exclusivement subjectives, mentales ou perceptives. À cet égard, l'engagement participatif dans l'œuvre praticable admet plusieurs modalités dont on peut esquisser quelques-unes dans un premier

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁵¹⁶ Notion clé de la théorie de l'acteur-réseau proposée par Bruno Latour, Michel Callon et Madeleine Akrich. Depuis une approche sociologique, cette théorie est initiée dans le champ des études sociales de la science des années 1980 et son élément distinctif est de considérer comme actants – entité qui agit sur la dynamique d'un réseau– tant les humains que les non-humains et les discours. Madeleine AKRICH, Michel CALLON et Bruno LATOUR, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, France : Presses de l'École des Mines, 2006.

avis : comme activité ludique ou de loisir, comme activité de création ou dans la réalisation d'une activité qui couramment a lieu ailleurs, dans dans la vie réelle.

Cette notion d'activité a été présente dans notre analyse autour de la création d'ambiances dans la première partie de notre étude. Dans l'approche de l'immersion comme *absorption* dans une situation réelle (non virtuelle ni fictionnelle), la conscience du sujet est principalement investie dans une activité qui concentre son attention⁵¹⁷. Pour la psychologie environnementale et sociale, l'environnement est entendu comme l'ensemble d'éléments et de structures qui conditionnent, gèrent, façonnent et déterminent les activités des individus⁵¹⁸. Comme nous l'avons exposé précédemment, ces deux idées sont applicables aux dispositifs spatiaux proposés au sein des pratiques associées à l'art relationnel. L'activité fait aussi partie de la typologie de *happenings* selon Allan Kaprow, dont celle-ci est la dernière catégorie directement impliquée dans la vie de tous les jours⁵¹⁹.

Comme nous l'avons signalé à propos de l'idée d'activité exposée par Kaprow, on attend que la réalisation ou la proposition d'activités avec un propos esthétique ou dans le contexte de l'art constitue une expérience hors du commun, se démarquant de l'exécution mécanique et inconsciente d'une tâche quotidienne. Lié à un dispositif environnemental, cela dépend en grande partie de la stratégie qui soutient la création du dispositif en question et des modalités d'usage que sa structure réussit à fournir. *Gravity Greater Than Velocity* de l'artiste sud-coréenne Lee Bul, propose pour l'utilisateur une activité mondaine : chanter en tant qu'amateur comme on peut le faire à l'intimité d'une douche matinale. Réalisée pour la Biennale de Venise en 1999,



Lee Bul, *Gravity Greater Than Velocity*, 1999.

⁵¹⁷ Gordon CALLEJA, *In-Game, From immersion to incorporation*, Cambridge, The MIT Press, 2011, p. 26.

⁵¹⁸ Karine WEISS et Patrick RATEAU, *Psychologie sociale environnementale*, Paris : éditions In Press, 2018, p. 11.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

l'œuvre consistait en une cabine phoniquement isolée où l'utilisateur, enfermé individuellement, pouvait donner libre cours au plaisir de chanter.

Quelques années plus tard, on retrouve une initiative similaire à celle de Lee Bul mais poussée un peu plus loin. L'artiste Rirkrit Tiravanija, pour son projet *On Air* (2012), a convoqué des jeunes musiciens amateurs à disposer gratuitement – pour une heure sous réservation – d'un studio de répétition et d'enregistrement expressément construit dans les locaux du Centre Pompidou. Cet espace, transparent permettant aux visiteurs de regarder les activités qui se déroulaient à l'intérieur mais en les privant de l'expérience sonore⁵²⁰, était équipé d'instruments musicaux –deux guitares électriques, une basse, une batterie– ainsi que des appareils nécessaires pour l'enregistrement des morceaux joués. À propos de cette réalisation, l'artiste déclare :

Je voudrais que le spectateur joue un rôle actif dans l'activation de la situation (le montage de l'œuvre). Pour moi l'œuvre est toujours dans la construction. Sans interaction ou activation, elle n'existe pas. L'objectivation d'une image ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est l'expérience subjective⁵²¹.



Rirkrit Tiravanija, *On Air*, Centre Georges Pompidou, 2012.

Tiravanija exprime ses motivations en termes d'« activation » et de « rôle actif du spectateur » ; dans *On Air*, ceci correspond à l'utilisation effective d'un dispositif spatial en tant que cabine de répétition et d'enregistrement.

⁵²⁰ Les visiteurs peuvent cependant, à tour de rôle, écouter ce que les exécutants jouaient à l'intérieur de la cabine grâce à des casques situés sur les parois du cube et aux enregistrements mis à disposition.

⁵²¹ Rirkrit TIRAVANAJA, entretien avec Mauricio Estrada-Muñoz, commissaire de la programmation « On air », chargé de Direction de Publics, Centre Georges Pompidou, 2012. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdq6AK4/r8EKEpb>.

En raison des arguments exposés, l'*activable* est une qualité inhérente à tout dispositif et, en conséquence, une condition intrinsèque à la conception de toute configuration spatiale entendue comme dispositif, autant d'un dispositif d'immersion esthétique (Alberganti) ou sensorielle que d'un dispositif d'immersion fictionnel (Schaeffer). Pour le cas des dispositifs spatiaux, nous particularisons la condition d'activable à leur *praticabilité* ; cela implique que –à part d'être temporairement « habitable » comme tout environnement artistique que l'on peut parcourir–, si, par exemple, la mise en espace inclut la présence de meubles ou n'importe quel autre objet d'usage courant, ceux-ci doivent être tout à fait manipulables et utilisables par le visiteur.

Le dispositif spatial au sens large

Au début des années 2000, une approche du terme « dispositif spatial » est introduite par le géographe Michel Lussault pour l'analyse des dynamiques sociales dans l'espace urbain. La vision de dispositif spatial proposée par lui cherche à comprendre le fonctionnement des aménagements citadins d'un point de vue sociologique ; cette approche académique est applicable à une multiplicité de lieux comme objet d'étude : les places, les parcs, le jardin zoologique⁵²², la prison⁵²³, mais aussi la banlieue, le « quartier sensible », le squat⁵²⁴, etc.

À la base, Lussault accorde la notion de dispositif au sens courant du terme entendu comme une ressource stratégique créée pour gérer convenablement une situation ou « problème » ; il en donne comme exemple explicatif la mise en place des structures nécessaires à ce qu'un grand événement se déroule au mieux⁵²⁵. Cet auteur reprend la notion d'*actant* pour construire sa description générique du

⁵²² Jean ESTEBANEZ, « Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal », *L'espace géographique*, n° 39, 2010.

⁵²³ Olivier MILHAUD, « L'enfermement ou la tentation spatialiste. De « l'action aveugle, mais sûre » des murs des prisons », *Annales de géographie*, n°s 702-703, 2015.

⁵²⁴ La banlieue, le « quartier sensible » et le squat sont motif d'étude de Claire HANCOCK, « Construction spatiale de l'altérité : entre dispositifs et bio-pouvoir », colloque *Lo spazio della differenza*, Università di Milano-Bicocca, 20-21 octobre 2010 ; ces cas constituent, comme nous le verrons, des exemples de dispositifs spatiaux « non-légitimes » par rapport à l'ordre social dominant, selon les analyses de Hancock et Lussault.

⁵²⁵ Jacques LEVY et Michel LUSSAULT (dirs.), *Dictionnaire de Géographie et de l'Espace des Sociétés*, Paris, France : Belin, 2003, p. 287.

fonctionnement des opérations spatiales. Comme Bruno Latour, Lussault regroupe sous ce terme humains et non-humains, ainsi que des choses inanimées. Dans son modèle systémique, l'actant correspond à une entité « sociale quelconque dotée d'une capacité de contribuer à l'organisation et à la dynamique d'une action individuelle ou/et collective » et, de cette qualité, il est « actif dans un processus social, qui *opère* des actes⁵²⁶ ». C'est pourquoi, pour lui, le terme est interchangeable avec celui d'*opérateur*. Un être ou entité n'est pas actant *per se*, il le devient en fonction d'une situation d'interaction opérationnelle : « un actant est donc toujours circonstanciel (*sic.*)⁵²⁷ ». Ainsi, la systémique du dispositif spatial est entendue comme un ensemble d'opérateurs, de nature diverse, en interaction. Ces actants agissant dans un dispositif peuvent être, en plus de personnes, des opérateurs vivants non-humains –formes biologiques telles que les animaux, les virus, etc.–, les machines présentant des capacités opérationnelles, les espaces, les artefacts, les ressources techniques, ainsi que les éléments discursifs.

Les personnes y jouent potentiellement deux rôles : celui d'*acteur* ou celui d'agent, selon une situation donnée. En tant qu'acteur, l'individu, en vertu de son intériorité subjective et d'une intentionnalité, a une compétence énonciative :

[les acteurs] sont pourvus de potentiel de réflexibilité, des compétences linguistiques, des capacités à agir. Cette attribution n'est pas donnée une fois pour toutes, elle est construite par et pour la socialisation [...] Il s'agit d'un capital actualisable dans les interactions, inégalement distribué. Ceci pour bien faire comprendre qu'il n'est pas douteux que les sociétés soient stratifiées [...]⁵²⁸.

Le composant stratégique est également capital pour le concept de dispositif spatial parce qu'il est consubstantiel à la notion d'acteur : « un acteur n'est acteur que parce qu'il possède une compétence stratégique » et peut « assortir des moyens à déployer pour la faire advenir⁵²⁹ » ; autrement dit, l'acteur est celui qui a la capacité à produire des dispositifs. Selon Lussault, un acteur privé de son intentionnalité stratégique et des potentiels de choix –un acteur défectueux en raison d'une carence de ses compétences– est considéré comme agent. Ce schéma

⁵²⁶ Michel LUSSAULT, *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*, Paris, France : Éd. du Seuil, 2007, p. 149.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁵²⁸ LEVY et LUSSAULT, *op. cit.*, p. 53.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 961.

interactionnel suppose certaines dynamiques entre les individus participants au système : les uns opèrent comme agents générateurs des dispositifs tandis que d'autres agissent comme activateurs ou utilisateurs :

En tant qu'opérateur réduit au statut d'agent, par opposition à acteur, il est le réalisateur concret de l'action mais non son décideur, moins encore son concepteur. L'agent peut donc être considéré comme un instrument entre les mains de ceux qui le font agir⁵³⁰.

Pour Lussault, l'orientation stratégique est par définition active, assimilatrice et instituante, par opposition à une attitude réactive, accommodatrice, adaptative, associée à l'idée d'une société composée d'agents⁵³¹. Toutefois, un même individu peut être, à la fois, acteur et agent à l'intérieur d'un même système social (ou « dynamique socio-spatiale ») mais dans des situations différentes. Également, le modèle théorique de Lussault prévoit l'association d'individus tels que les communautés, les institutions ou les consortiums, et, par le biais de ces formes d'organisation, les individus peuvent éventuellement devenir acteurs⁵³².

Conformément à ces paramètres, le dispositif correspond à l'agencement spatial produit par un acteur –individu ou collectif– cherchant à accomplir une « fonction opérationnelle et normative⁵³³ ». En conséquence, l'espace social résulte d'une construction en tant qu'il est organisé par les actions et les interactions des actants d'une société, ce que Lussault nomme « action spatiale » :

[...] toute activité engage une relation de l'opérateur à la dimension spatiale (idéelle ou/ et matérielle) de la société. [...] la moindre pratique exige de maîtriser l'espace [...] Toutes les activités imposent de trouver le bon arrangement spatial, de choisir la bonne place pour soi et les autres réalités, le bon mode de relation aux différentes réalités (et à leurs spatialités propres) qui s'agencent en situation. [...] les opérateurs n'agissent pas *sur* l'espace mais [...] *avec* l'espace⁵³⁴.

Selon Lussault, l'espace joue le premier des deux rôles, celui d'« opérateur de traduction » ; par ce rôle « l'espace assure la jonction entre un ensemble d'acteurs sociaux, un ensemble de phénomènes et un ensemble de destinataires des actes

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 961.

⁵³² *Ibid.*, p. 59.

⁵³³ *Ibid.*, p. 287.

⁵³⁴ LUSSAULT, *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*, op. cit., p. 181.

prévus et/ou entrepris (la population-cible)⁵³⁵ ». Le deuxième des rôles qu'il attribue à l'espace est celui de servir de « support de délégation », entendu comme « objet spatial organisé –matériel et chargé de valeurs– sur lequel on se repose pour qu'une action atteigne ses objectifs⁵³⁶ », ce qui correspondrait à la structure du dispositif.

Comme pour le dispositif immersif de l'installation dans l'approche d'Alberganti, Lussault inscrit sa notion de dispositif spatial dans une vision systémique. Il identifie des actants interagissant dans le complexe d'une dynamique urbaine. L'identification en qualité d'actants des composants de ces structures opérationnelles de la ville ainsi que la description de leurs liens d'interrelation assimile le dispositif spatial à une logistique de système. Burnham, pour sa part, les reconnaît comme systèmes non-organiques :

Les priorités de l'époque présente tournent autour des problèmes d'organisation. Une perspective de système s'attache à la création de rapports stables, suivis, entre systèmes organiques et non-organiques, que ce soient les quartiers, les complexes industriels, les fermes, les moyens de transport, les centres d'information, les centres de divertissement, ou toute autre matrice de l'activité humaine⁵³⁷.

Une différence ressort néanmoins entre la vision de système de Burnham et celle de Lussault : tandis que la première s'intéresse aux configurations spatiales en tant qu'ensembles autorégulés pour essayer de comprendre ses dynamiques internes, la deuxième cherche à dévoiler les structures et les mécanismes normatifs qui soutiennent leur fonctionnement. Il faut préciser que la définition de Lussault garde une relation étroite avec les postulats foucauldien sur les dispositifs disciplinaires et de pouvoir comme mécanismes de contrôle gérés par organismes institutionnels ; pour Foucault un dispositif est

[...] un ensemble hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 287.

⁵³⁶ LEVY et LUSSAULT, *op. cit.*, p. 287.

⁵³⁷ BURNHAM et al., *op. cit.*, p. 59.

philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que le non-dit⁵³⁸.

En continuité avec cette perspective, Lussault conçoit lui aussi le dispositif spatial sous un régime institutionnel ; selon son point de vue il « procède d'une intentionnalité et vise à produire des effets de régulation du champ social et politique⁵³⁹ ». D'après cette vision, l'ensemble des éléments qui composent ledit dispositif sont configurés stratégiquement par une institution qui vise à produire des cadres normatifs, même répressifs, sur les individus. La conception de dispositif de Giorgio Agamben s'inscrit aussi dans ce registre :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁵⁴⁰.

Pour lui, la relation entre les dispositifs et les êtres vivants établit des processus de subjectivation qui constituent les sujets. L'analyse d'Agamben se dirige vers un positionnement critique face à la prolifération de dispositifs invitant à ce qu'il nomme leur « profanation », une espèce de sabotage aux mécanismes d'assujettissement imposés par eux⁵⁴¹.

Dans notre cas, nous entendons les dispositifs spatiaux comme un moyen de *capturer, d'orienter* ou *d'intercepter* les comportements des usagers potentiels mais sans arriver au propos de vouloir « déterminer, modeler, contrôler ou assurer » leurs gestes et leurs conduites, tel que le souligne l'approche socio-politique de Foucault, Lussault et Agamben. Cependant, mis à part ce caractère du dispositif comme mécanisme d'agencement sur les individus, la conception de Foucault –qui précède, d'ailleurs, presque toutes les théories sur le sujet évoquées ici– met l'accent sur la fonction stratégique du dispositif d'intervenir sur un système dynamique d'interrelations ou, avec les mots du philosophe, de « rapports de force » :

⁵³⁸ Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits*, tome II, Paris Gallimard, 1994, p. 299.

⁵³⁹ LEVY et LUSSAULT, *op. cit.* p. 287.

⁵⁴⁰ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007.

⁵⁴¹ Cela constitue son idée de « contre-dispositif » sur laquelle nous reviendrons.

J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser⁵⁴².

En effet, comme nous le verrons plus tard, la démarche artistique de création de dispositifs spatiaux dans notre cas répond à des initiatives d'insertion et d'incidence sur des systèmes ou contextes institutionnels. Nous prenons le dispositif spatial dans un sens plus restreint et moins complexe que la vision appliquée à l'étude des dynamiques spatiales propres à la perspective sociale de la géographie urbaine, pour nous référer à des structures physiques ponctuelles, des « microsystemes » stratégiques si l'on veut.

Pour le cadre de notre étude, synthétisons la notion de dispositif spatial entendu comme une *structure praticable définissant l'espace et l'opérativité d'un lieu, en y déterminant une matrice d'activités et d'interrelations*. Nous nous focalisons donc sur des configurations environnementales « susceptibles d'être actualisées à travers la pratique » –en reprenant l'expression de Bianchini et Verhagen–, des structures où on peut passer, marcher, s'asseoir, rester et dont les éléments qui les composent sont des objets réels et non pas représentés en offrant la possibilité d'une utilisation effective. Par contre, la condition d'interaction – entendue comme « processus d'échange réciproque » entre usager et dispositif où ce dernier est susceptible de modifier son comportement, son fonctionnement ou sa configuration en réponse à l'intervention du premier– ne sera pour nous pas forcément un critère essentiel.

Cette définition de dispositif est applicable à diverses configurations spatiales, dans le contexte de la vie pratique, autant qu'à d'autres qui opèrent dans la sphère de la représentation comme les scénographies dans le théâtre, les dioramas ou les environnements artistiques. Le terme *dispositif spatial* admet également plusieurs possibilités de structures physiques dont leur création répond à une diversité de discours pas seulement artistiques ou esthétiques, ce qui enrichit notre réflexion. Parmi les modalités qu'un dispositif spatial peut prendre, quelques-unes ont été

⁵⁴² Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 300.

mentionnées dans ce texte : *fictionnelle, expographique, scénique, esthétique, institutionnelle*. Nous aborderons ensuite une typologie de dispositifs spatiaux que ces déclinaisons suggèrent conditionnée par l'*antagonisme*.

L'antagonisme comme attitude créative : des stratégies spatiales de « contre-dispositif »

Pour mieux cerner les tactiques spatiales à étudier, nous nous concentrerons sur celles ayant par vocation la recherche de la *contrariété*, d'*aller contre* une série de présupposés, de sens ou de conditions prédéterminées par les dispositifs spatiaux qu'elles contestent. Claire Bishop (2005) encourage une telle attitude concernant la pratique de l'installation, incitant à une « vigilance critique » vis-à-vis des environnements de notre milieu socioculturel :

Quand l'expérience d'entrer dans un musée est de plus en plus en concurrence avec celle de fréquenter des restaurants, des magasins, ou des clubs, les œuvres d'art n'ont plus autant besoin de prendre la forme de l'immersion ou de l'expérience interactive. Au lieu de cela, le meilleur art de l'installation est celui marqué par un sens d'antagonisme envers son environnement, une friction avec son contexte qui résiste à la pression organisationnelle et impose plutôt ses propres termes d'engagement⁵⁴³.

Cette idée d'une pratique artistique basée sur l'antagonisme avait été déjà énoncée par l'historienne britannique dans un article précédent, intitulé « Antagonism and Relational Aesthetics », publié un an plus tôt dans la revue *October*⁵⁴⁴. Ce texte est une lecture critique des axiomes de l'esthétique relationnelle formulés par Nicolas Bourriaud. Bishop explique que les pratiques que Bourriaud associe à la qualité du relationnel ne s'adressent pas seulement aux spectateurs en tant que collectif ou entité sociale, mais elles établissent avec les individus des situations dans lesquelles on leur fournit les moyens pour créer une communauté, aussi temporaire ou utopique que celle-ci puisse être⁵⁴⁵.

⁵⁴³ Claire BISHOP, « But is it installation art? », *op. cit.*

⁵⁴⁴ Claire BISHOP, « Antagonism and Relational Aesthetics », dans revue *October*, vol. 1, n° 110, 2004, p. 51-79.

⁵⁴⁵ Paraphrase de Bishop des énoncés de Bourriaud, *Ibid.*, p. 54.

Du point de vue de Bourriaud, les artistes solidaires avec l'initiative relationnelle contribuent à l'actualisation de « micro-utopies » –« apprendre à mieux habiter le monde⁵⁴⁶ »– : en réponse aux relations virtuelles à travers Internet, ils proposent des solutions provisoires opérant dans un temps et un espace limités facilitant les interactions face à face entre les personnes⁵⁴⁷. Tel que Bishop l'expose dans son argumentation, pour Bourriaud, une esthétique relationnelle appropriée à l'évaluation d'œuvres convoquant la participation n'appliquerait pas seulement un critère esthétique mais politique et même éthique⁵⁴⁸. Bishop met à l'épreuve ces postulats –dans le sens sociopolitique que Bourriaud octroie à l'art relationnel– en les confrontant de manière stricte aux réalisations de deux artistes que le commissaire présente comme exemplaires de cette tendance, Liam Gillick et Rirkrit Tiravanija.

Gillick crée des structures physiques souvent décrites –même par l'artiste– comme des constructions qui gardent une ressemblance avec des espaces de bureau, stations de bus, salons de réunion et cantines. Ces dispositifs ont pour objectif de fournir un espace invitant au dialogue entre les visiteurs. Tiravanija, de son côté, s'est rendu célèbre pour avoir organisé des rencontres et le partage entre personnes participant à une activité collective, un repas par exemple. Bishop souligne que pour Bourriaud *ce que* Tiravanija cuisine dans ces manifestations, *comment* et *pour qui* est moins important que le fait que l'artiste offre gratuitement de la nourriture qu'il prépare. Ainsi, Bourriaud présente ce genre de pratiques – dans lesquelles le public participe activement à la construction de l'œuvre en les rendant ouvertement accessibles– comme une démocratisation du fait esthétique propre à l'art relationnel⁵⁴⁹.

Liam Gillick, prototype de salle de conférence, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 1999. / Rirkrit Tiravanija,



⁵⁴⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, France : Les Presses du réel, 1998, p. 25.

⁵⁴⁷ Paraphrase de Bishop des énoncés de Bourriaud, p. 54.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

Pour l'historienne, en revanche, les implications du public dans ce type de réalisations dites relationnelles sont essentiellement condescendantes avec ceux qui y participent mais aussi avec le contexte où elles s'insèrent : « Gillick est typique d'une génération qui ne trouve aucun conflit entre l'œuvre et le « cube blanc » conventionnel d'exposition », affirme-t-elle⁵⁵⁰. Bishop signale, également, que l'esthétique relationnelle, notamment telle que Bourriaud la propose, n'examine ni ne remet jamais en question la *qualité* des relations dont elle s'occupe : « Si l'art relationnel produit des relations humaines, alors la question logique est de demander quels *types* de relations il construit, pour qui et pourquoi ?⁵⁵¹ ». C'est à ce point qu'elle introduit le concept d'*antagonisme*, emprunté à Ernesto Laclau et Chantal Mouffe⁵⁵². Ces auteurs soutiennent qu'une démocratie pleinement fonctionnelle n'est pas celle qui néglige l'antagonisme, mais celle dans laquelle les frontières politiques sont constamment questionnées et débattues. Autrement dit, dans une société authentiquement démocratique les rapports de conflit sont soutenus, non effacés : sans antagonisme il n'y aurait que le consensus imposé par un ordre autoritaire. À la lumière de ces considérations, Bishop signale que les relations établies par l'esthétique relationnelle ne sont pas essentiellement démocratiques comme Bourriaud le suggère, puisqu'elles supposent une convivialité intrinsèque, un idéal de communauté harmonieuse où le conflit reste exclu⁵⁵³.

Suivant la théorie sur la démocratie de Laclau et Mouffe, Bishop propose alors comme paradigmes d'un « antagonisme relationnel » l'œuvre de Thomas Hirschhorn et de Santiago Sierra.

En effet, le travail de Hirschhorn propose un décentrement du fait artistique envers un public dit « non-exclusif », tel qu'il le dénomme, des récepteurs et participants potentiels qui, de préférence, ne font pas partie des spectateurs

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁵² Ernesto LACLAU et Chantal MOUFFE, *Hegemony and socialist strategy: towards a radicalisation of democracy* (1985) trad. par Julien ABRIEL, *Hégémonie et stratégie socialiste: vers une radicalisation de la démocratie*, Paris, France : Pluriel, 2019.

⁵⁵³ BISHOP, *op cit.*, p. 68.

habituels de l'art contemporain. L'un des exemples le plus parlant de ce propos est son projet *Musée Précaire d'Albinet* réalisé dans le cadre des Laboratoires d'Aubervilliers en 2004. À cette occasion l'artiste a construit, en collaboration avec les habitants de la banlieue, un musée conformément au langage formel de l'artiste à partir de matériaux bon marché tels que le bois, le plastique d'emballage, le carton et du scotch complété par une muséographie faite à la main avec des feutres et des photocopies. À travers un processus de négociation avec le Centre Pompidou à Paris, l'artiste a réussi le transfert de quelques pièces de la collection de cette institution –œuvres de Duchamp, Malevitch, Mondrian, Dali, Beuys, Warhol, Le Corbusier et Léger– avec et autour desquelles un cycle d'expositions et de programmation d'activités pédagogiques s'est consolidé. Toute l'équipe de ce Musée Précaire, qui a fonctionné du 20 avril au 14 juin, a été constituée entièrement par les jeunes du quartier expressément formés pour l'exercice de leurs fonctions dans le musée et percevant un salaire pour leur travail.

Dans la réalisation de son « musée précaire », Hirschhorn ramène l'institution de l'art au cœur d'une communauté qui reste normalement à l'écart des contextes où l'art circule « officiellement », en la décentrant au sens strict vers la périphérie. Cela matérialise une opération plutôt inédite parmi les artistes associés à l'art relationnel qui tend à placer leurs activités au sein des circuits institutionnellement confirmés de l'art.

Pour sa part, Sierra s'est fait connaître par la démarche d'engager des personnes désavantagées sur le plan socioéconomique en mettant en évidence leur situation défavorisée. Ainsi, pour la présentation de chacun de ses événements participatifs, l'artiste espagnol insiste sur le fait que les participants ont été rémunérés en échange de l'exécution d'une tâche parfois dénigrante ou du moins pénible dans la plupart des cas ; cela est devenu possible justement grâce à la condition sociale des individus concernés.

Du point de vue de Bishop, tandis que les œuvres de Gillick et de Tiravanija tentent de créer des espaces aimables pour la rencontre, le dialogue et le rassemblement dans de petites communautés harmonieuses éphémères – composées par des personnes familiarisées d'une façon ou d'une autre avec le

champ de l'art contemporain- , les réalisations de Hirschhorn et de Sierra seraient en contradiction avec ces prétendues « micro-utopies⁵⁵⁴ » propres à l'art relationnel :

Les relations produites par leurs environnements et leurs événements [celles proposées par Hirschhorn et Sierra] sont marquées par des sensations de malaise et d'inconfort plutôt que d'appartenance, puisque, à travers leurs travaux, ces artistes semblent reconnaître l'impossibilité d'une « micro-utopie » ; au lieu de cela, ils établissent une tension entre les spectateurs, les participants et le contexte. Une partie intégrante de cette tension est l'introduction de collaborateurs de milieux économiques divers, lesquels contribuent au défi d'incorporer dans le domaine de l'art contemporain des structures sociales et politiques externes⁵⁵⁵.

Au fond, ce que Bishop met en avant dans les pratiques de Hirschhorn et Sierra est la manifestation du dissentiment et de la différence, la confrontation à la non-identification et à l'exclusion dans un sens politique⁵⁵⁶. Notre réflexion privilégie ce type de résistance, d'antagonisme et de recherche de frictions, pas forcément dans une direction exclusivement sociopolitique comme celle décrite par Bishop, mais plutôt dans l'intention de contrer certaines modalités de dispositifs spatiaux, tant dans leurs structures physiques que dans leurs stratégies de fonctionnement.

L'une des réalisations de Sierra évoquées par Bishop en appui de son argumentation est celle faite pour la Biennale de Venise en 2003. À cette occasion l'artiste a clôturé l'espace interne du Pavillon espagnol en construisant un mur du sol au plafond parallèlement à 65 cm du mur d'entrée. Le portique principal du bâtiment est resté ouvert en laissant à la vue la paroi en brique. Le seul accès possible au bâtiment était une porte arrière, réservée aux citoyens espagnols sous présentation d'une pièce d'identité ou d'un passeport attestant la réalité de leur nationalité. Ainsi restreint, ce public pouvait constater qu'à l'intérieur du pavillon

⁵⁵⁴ Nous verrons plus tard comment cette approche « anti-utopique » rencontre une partie du sens de notre concept de « dys-location ».

⁵⁵⁵ BISHOP, *op cit.*, p. 70.

⁵⁵⁶ Bishop affirme : « Mon intérêt pour le travail de Thomas Hirschhorn et de Santiago Sierra dérive non seulement par leur approche plus dure et plus perturbatrice des « relations » que celles proposées par Bourriaud, mais aussi de leur filiation avec des initiatives surgies depuis les années 1980 à la recherche des « nouveaux publics » pour l'art. Mais le fait que l'œuvre de Sierra et de Hirschhorn démontre un meilleur sens démocratique en fait-il un meilleur art ? Pour de nombreux critiques, la réponse serait évidente : bien sûr que oui ! » *Ibid.*, p. 77.

il n'y avait rien d'autre que l'espace en l'état lors du décrochage de la dernière exposition. En effet, Sierra a mis en place une tactique créant une contrariété pas seulement spatiale mais aussi institutionnelle en réponse à l'invitation de représenter l'Espagne dans le cadre du dispositif de la biennale.

Ce souci d'aller à contre-sens coïncide avec la suggestion proposée par Agamben de « profanation » des dispositifs que nous avons annoncée plus haut. En dépit des divergences entre sa notion de dispositif et la nôtre, son initiative anarchiste face au régime des dispositifs reste convenable en rapport à l'élaboration de notre approche :

Il s'agit en fait de libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun. [...] la césure qui sépare les deux sphères [le profane et le sacré] est essentielle, comme est essentiel le seuil que la victime doit passer dans un sens ou dans l'autre. Ce qui a été séparé par le rite peut être restitué par le rite à la sphère profane. La profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé⁵⁵⁷.

Pour lui, l'idée de « contre-dispositif » est une espèce d'opération de sabotage envers les dispositifs qui exercent des formes de contrôle sur les individus. Cette initiative fait surtout sens en relation avec la perspective foucauldienne du dispositif comme mécanisme de pouvoir. De même, Agamben souligne comment les dispositifs demandent des plus en plus aux individus de s'adapter à eux et qu'il faut redresser cet ordre en cherchant plutôt à ce que les dispositifs soient au service des individus s'adaptant à leurs besoins et désires.

Philippe Ortel, pour sa part, avertit que la généralisation absolue des dispositifs en tant que formes aliénantes pour l'individu est abusive et qu'il y a bien ceux qui « visent au contraire à rendre au sujet son autonomie⁵⁵⁸ » ; il en donne comme exemple les stratégies et mécanismes de santé, cherchant à le prémunir contre certaines maladies. Il attire l'attention sur le fait que « certains dispositifs contraignent, mais d'autres ouvrent simultanément le champ des possibles [...] ⁵⁵⁹ » Selon cette perspective, une idée de *contre-dispositif* perdrait, d'une certaine façon,

⁵⁵⁷ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin RUEFF, Paris, France : Éd. Payot & Rivages, 2007, p. 37-40.

⁵⁵⁸ ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », *op. cit.*, p. 56.

⁵⁵⁹ ORTEL, « Avant-propos », dans *op. cit.*, p. 7.

du sens. Ortel revendique, néanmoins entre les lignes, une initiative de contre-dispositif mais répondant à un autre raisonnement. Il propose l'appropriation des dispositifs existants, en considérant la possibilité, par le biais de la fiction, de « subvertir leur capacité d'aliénation et leur sens cachés⁵⁶⁰ ». En conséquence, il considère qu'« une œuvre peut créer des contre-dispositifs à valeur critique par rapport à l'ordre social dominant⁵⁶¹ ». Aline Caillet⁵⁶² est solidaire de cette appréciation et avance, à son tour, l'idée de *dispositif critique*⁵⁶³. Face à la conception du dispositif comme moyen d'assujettissement, elle souligne également que cette perspective n'est pas irrémédiablement et exclusivement attachée à son essence, et que leur création peut bien se tourner en pratique de liberté⁵⁶⁴. Ainsi, concernant la création audio-visuelle documentaire, elle suggère d'appeler *dispositifs critiques* « les protocoles mis place par les artistes dans leurs projets pour donner naissance et accès à d'autres modes de réalité et produire dans l'ensemble des protagonistes des expériences créatrices, à même de nourrir un projet critique⁵⁶⁵ ».

À la lumière de ces considérations théoriques et conformément au cadre particulier de notre analyse, nous synthétisons la notion de contre-dispositif en tant que *stratégie cherchant à contrer la fonction et/ou le fonctionnement d'un dispositif donné*. Dans cette perspective, une tactique de contre-dispositif répondant à un dispositif spatial donné peut soit profiter de ou agir sur la structure physique du dispositif qu'elle questionne soit demander une configuration spatiale supplémentaire pour son fonctionnement.

Avec ces paramètres comme guide pour l'étude de cas qui suit, nous ne nous soucions ni de les inscrire en vertu de leur artisticté (« dispositifs artistiques ») ni de l'instance de leur réception (approche esthétique). Nous proposons donc, comme méthode d'analyse, de prendre quelques modalités que la catégorie de dispositifs spatiaux suggère –les frontières territoriales, les structures

⁵⁶⁰ ORTEL, *op. cit.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² Maître de conférences en esthétique et philosophie.

⁵⁶³ Aline CAILLET, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2014.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

architecturales, les dispositifs scéniques au théâtre, diverses formes et stratégies expographiques– pour ensuite trouver des cas de contradiction ou de désobéissance aux principes ou normes qui régissent la logique de fonctionnement et le sens essentiel de chacun d’eux.

Quelques procédés transgressant la délimitation territoriale

La configuration de dispositifs spatiaux comme démarche artistique est liée au signalement et à l’intervention de lieux, à l’arrangement d’ambiances et à construction de structures⁵⁶⁶. Étant donné que notre intérêt pointe les initiatives d’antagonisme critique, nous allons traiter l’analyse de ces procédés depuis quelques tactiques de contre-dispositif qui leur correspondent. Ainsi, apparaissent en première instance les dispositifs de délimitation territoriale et les procédés qui les défient, puis les stratégies d’occupation sauvage de terrains pour après aborder le contre-dispositif architectural proprement dit.

La disposition de surfaces délimitées de terrain précède le dispositif architectural, celui-ci dépendant d’une *localisation*. C’est dans ce sens que le philosophe Benoît Goetz aborde la réflexion autour de la notion d’architecture en proposant ce qu’il nomme le « principe de localisation⁵⁶⁷ ». Goetz explique que,

⁵⁶⁶ Rosalind Krauss, dans son célèbre essai « La sculpture dans le champ élargi » de 1979, aborde les pratiques spatiales se trouvant entre le paysage et l’architecture identifiant des catégories telles que « sites marquées » –des interventions directes dans des endroits naturelles– ou « structures axiomatiques » –rapportées à des éléments articulés à l’architecture–. Rosalind E. KRAUSS, *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre CRIQUI, Paris, France : Macula, 1993, p. 110-127. D’autres auteurs –notamment Nicolas d’Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, ainsi qu’Itzak Goldberg– reviennent sur les liens entre l’installation artistique et l’architecture. Ils décrivent, depuis la perspective de l’histoire de l’art, des formes constructives de l’installation assimilables à l’échelle architecturale ou ils retracent les rapports que l’art de l’installation a entretenus avec les structures architecturales. Voir : Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry et Michael Archer, *Installations: l’art en situation*, traduit par Françoise Gaillard, Paris, France : Thames & Hudson, 1997, p. 156-176 ; Itzhak GOLDBERG, *Installations*, Paris, France : CNRS, 2013, p. 109-116. Alain Alberganti, pour sa part, aborde cette relation depuis une perspective phénoménologique de l’espace « architectural » en faisant la différence entre celui de l’architecture et celui de l’installation : « l’une inventant des lieux réels et l’autre des lieux virtuels en tant que lieux en puissance [...] Ce dernier, libre de contingences techniques de l’architecture, pourra concentrer sa recherche sur l’expérimentation des mécanismes de perception de l’espace. » Alain ALBERGANTI, *De l’art de l’installation : la spatialité immersive*, Paris, France : l’Harmattan, 2013, p. 155. Nous traitons, en principe indistinctement, l’une et l’autre en tant que dispositifs.

⁵⁶⁷ Benoît GOETZ, *La dislocation : architecture et philosophie*, [s.l.] : (1er. ed. Editions de la Passion, 2001) Editions Verdier, 2018, p. 41.

d'un point de vue philosophique, on ne parle pas d'espace mais de lieu (*topos*, *locus*), d'étendue (*extensio*), d'endroit, de position (*to pou*, *situs*), de distance ou de vide (*khaos*, *spatium*). Ainsi, le philosophe nomme lieu (*topus*, *locus*), non pas une tranche ou une portion d'espace quelconque (un « endroit »), mais au contraire une place ou un site déterminés par une *chose* (cruche, temple, paysage) qui précède l'espace et l'instaure. Goetz remarque que « le lieu instaure un espace, loin que l'espace soit découpé ou divisé en lieux. Le lieu est donc essentiellement fini, et ordonné à d'autres lieux⁵⁶⁸ ». La localisation est, pour lui, connexe à la fragmentation spatiale, à la division du territoire⁵⁶⁹. Cette conception nous suggère une première modalité de dispositif spatial : les moyens de démarcation territoriale qui déterminent les bornes d'un lieu. Ces dispositifs qu'on peut nommer « limitrophes » servent à définir le terrain d'une propriété ou d'un territoire, voire d'un pays.

Comme on le sait, les limites d'un terrain peuvent être établies par des clôtures en fer barbelé ou barreaudées, des palissades ou des murailles, comme celles autrefois utilisées pour protéger les villages ou les châteaux-forts au Moyen Âge. Ces moyens de délimiter un terrain –plus ou moins perméables ou solides les uns que les autres– sont toujours susceptibles d'être transgressés. Michael Asher nous en fournit un exemple. Il s'agit d'un travail que l'artiste a réalisé pour une collection privée à Los Angeles en 1978 où il a modifié la limite entre deux propriétés, celle du collectionneur et celle de ses voisins : « Dans ce quartier assez résidentiel, les gens sont très conscients de ce qui leur appartient. Un mur fait tout le tour de la propriété à l'exception de l'entrée⁵⁷⁰ ». La démarcation séparant les deux propriétés dans ce cas est déterminée par un mur formé par des sections assemblées avec des colonnes entre elles : « L'espace entre les deux colonnes est de 5,50 m à 6 m. Entre deux colonnes, une section du mur central a été déplacée vers la propriété du collectionneur et le voisin avait d'un seul coup un peu plus de

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ Goetz formule cette idée en termes de *dislocation*, concept sur lequel on reviendra en reprenant les postulats de cet auteur.

⁵⁷⁰ Michael ASHER et al., *Quand les artistes font école*, Édition : Nouvelle, Paris : Marseille : Editions du Centre Pompidou, 10 mars 2004, p. 193.

terrain⁵⁷¹ ». L'artiste a demandé au collectionneur de choisir sur quelle section intervenir et il a choisi un endroit près de l'entrée parce qu'il s'inquiétait de la subtilité du travail, du manque éventuel de visibilité. Bien que du point de vue de l'artiste les deux propriétaires bénéficient de son travail, un avocat a accompagné le processus et il a été statué que « malgré tout, l'endroit où le mur a été démoli appartient toujours à l'ancien propriétaire, à moins qu'au bout de sept ans le voisin puisse démontrer qu'il utilise cette partie du terrain, ce qui est très peu vraisemblable⁵⁷² ».

Cette intervention d'Asher touche un aspect essentiel de la définition de la propriété territoriale : le litige entre voisins concernant les bornes de leurs domaines contigus. Cela est aussi présent dans le discernement entre l'espace privé et l'espace public. Franchir les barrières conventionnelles distinguant ces deux sphères, sans autorisation, peut constituer une transgression aux normes, plus ou moins grave selon la situation et le système légal d'une juridiction donnée.

Něsa Paripović ose un exercice similaire dans une performance artistique dans sa ville natale, Belgrade, en 1977. L'artiste serbe trace aléatoirement une ligne droite sur une carte de la ville et tente de suivre le parcours que le tracé suggère en traversant autant d'espaces ouverts qu'en franchissant des barrières et des endroits d'accès difficile. Paripović se fait filmer dans cette déambulation pour produire sa pièce *NP 1977*, un film de 22 minutes et 20 secondes, tourné en couleur grâce à une caméra Super-huit où « On voit [...] l'artiste, en costume deux-pièces, prendre le temps de s'allumer une cigarette, désinvolte, marchant à grandes enjambées, sautant d'un toit à l'autre, escaladant des murs⁵⁷³ ». En effet, l'artiste s'y montre dans une attitude bien résolue et sans hésitation.



571 *ib*

572 *ib*

573 C

Continuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est : Centre Pompidou, Galerie sud et Espace 315, 14 avril-14 juillet 2010, Paris, France : Centre Pompidou, 2010, p. 128.

Něsa Paripović, *NP 1977*, Bgrade, 1977.

Le procédé de Paripović semble suivre celui de la *dérive situationniste* en vertu du déterministe et le concret de son but et de l'initiative de parcourir de façon alternative la ville, mais le caractère tellement arbitraire et automatiste de son exécution l'écarte un peu des principes situationnistes. En effet, la dérive situationniste s'oppose à la flânerie erratique des explorations des surréalistes « guidées » par l'inconscient⁵⁷⁴. Telle que Guy Debord la décrit, la dérive répond à un but « psychogéographique », à l'étude des effets psychiques que le contexte urbain produit sur les individus⁵⁷⁵ :

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent [...] aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et de rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisées⁵⁷⁶.

L'incursion pénible dans certaines zones de la ville fait aussi partie de la traversée que Paripović s'est proposée, poussée dans son cas à l'absurde. L'exécution rigoureuse du parcours en suivant la ligne droite tracée sur la carte entraînerait l'irruption non autorisée dans certains endroits. À partir des éléments fournis par l'artiste –le film, composé des séquences découpées et montées, accompagné d'une carte avec le tracé supposément suivie⁵⁷⁷– on ne peut pas assurer une véritable intrusion dans des endroits privés ou interdits ; en fait, les morceaux de l'action qu'on peut apprécier se rapprochent plus de la mise en scène et de la performance d'un comédien. Cependant, même si l'on ne valide l'acte de

⁵⁷⁴ Francesco CARERI, *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*, traduit par Jérôme ORSONI, Paris, France : J. Chambon, 2013, p. 79.

⁵⁷⁵ En concordance avec la définition de *psychogéographie* d'Asger Jorn, revue *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

⁵⁷⁶ Guy DEBORD, « Théorie de la dérive », revue *Internationale Situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19.

⁵⁷⁷ C'est de cette manière que l'œuvre a été présentée au Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition *Les promesses du passé*, Galerie sud et Espace 315, 14 avril-14 juillet 2010.

Paripović qu'au niveau symbolique, il reste pertinent comme suggestion d'un acte à contre-courant du dispositif urbain et de sa logistique⁵⁷⁸.

Un autre dispositif démarquant une limite territoriale et dont le franchissement sans permission constitue un délit est la frontière entre pays. Ce dispositif peut s'établir par la construction d'une barrière visant à restreindre le passage d'un côté à l'autre mais aussi il peut être défini conventionnellement reposant sur des éléments topographiques naturels introduisant des ruptures dans la continuité du terrain et qui, normalement, empêcheraient ou rendrait difficile le passage d'un territoire à un autre politiquement différencié tel que le littoral, une chaîne de montagnes ou un fleuve.

Les dispositifs frontaliers sont souvent enfreints par des individus anonymes partout dans le monde, en s'exposant à des expériences souvent pénibles. L'artiste Christian Philipp Müller se lance dans cette aventure en croissant de façon clandestine la frontière entre l'Autriche et la principauté du Liechtenstein en 1993, avec un équipement d'excursion léger et un imperméable comme tenue. Pour arriver à la zone frontalière en question l'artiste a pris un train de Vienne à Feldkirch (7h45 min. de trajet), et a ensuite continué en autobus de Feldkirch à Bangs (15 min.) pour enfin compléter son parcours à pied (45min) entre et Bangs (Autriche) et Rugell (Liechtenstein). L'artiste décrit cette dernière étape ainsi :



Nous traversons la route, marchant en direction de la chapelle et de l'orme planté en 1813 (pour marquer la libération du joug de Français). Prenant à droite, nous traversons la ferme blanche et les étables –la barrière rouge et blanche avec la cabane douanière, déjà sur le site. Prudemment, nous traversons la prairie et gagnons le couvert de la rive du Hassenbach. Au pas de course, nous franchissons

578 ||

acrobChristian Philipp Müller, Franchissement clandestin de la frontière entre l'Autriche et la principauté du Liechtenstein, 1993.

praticqué par Paripović n'arrive à être si risqué ni (2001). Ce film a popularisé la démarche reconnue anchrir successivement des obstacles urbains ou naturels, puis à pied, sauts, gestes d'escalade, déplacements en équilibre, etc.) et sans l'aide de matériel. Considéré actuellement comme sport extrême, sa pratique sauvage constitue parfois un défi aux normativités urbaines, au point d'être motif interdictions officielles dans certains pays. <http://russianparkour.blogspot.com/2009/04/forbidden-parkour.html>

cette frontière naturelle. Le fossé de drainage pourrait provoquer quelque confusion. Seul le terrain marqué par des poteaux de bois rouges et bleus indique que ce n'est plus le territoire autrichien. Nous faisons attention de ne pas gagner trop rapidement le couvert. De grands champs cultivés protègent peu, de sorte qu'il n'est pas facile de passer inaperçus pour entrer dans Ruggell⁵⁷⁹.

Cette action fait partie d'une série de huit frontières traversées par Müller. Apparemment, dans une de ces occasions, l'artiste a été arrêté par des douaniers tchèques et interdit de séjour pendant trois ans⁵⁸⁰.

En effet, parmi les lisières délimitant le territoire entre pays, il en a certaines qui présentent plus de tensions que d'autres. La zone limitrophe entre les États-Unis et le Mexique, l'une des plus contrôlées, est souvent source de conflit avec un taux élevé d'immigration illégale. L'une des mesures pour empêcher le passage irrégulier a été la construction d'une barrière de sécurité, initiative engagée sous le mandat de Bill Clinton en 1994⁵⁸¹. Restant inachevé, ce projet a été repris par le président Donald Trump comme partie de son programme de candidat. Actuellement, la frontière est clôturée dans certaines zones, d'autres restant sans mur de séparation, sur à peu près la moitié de sa longueur totale qui est –selon l'*International Boundary and Water Commission* qui régit les limites entre les deux pays– de 3185 kilomètres. Dans certaines parties, la structure physique divisant les deux territoires est constituée par des cylindres d'acier de 8 mètres de haut, de sections de grillages et de béton ponctuées de projecteurs et de caméras de surveillances détectant les mouvements aux abords du mur. Cette clôture consiste en deux barrières parallèles entre lesquelles la patrouille de la Border Patrol peut circuler quand elle doit intervenir. Devant chaque barrière est creusé un fossé destiné à empêcher l'approche de véhicules et, devant chaque fossé, a été érigée une ceinture de barbelés de plus de deux mètres de hauteur, équipée avec des tours de surveillance. En dépit de ces robustes moyens de sécurité, cette frontière

⁵⁷⁹ Christian Philipp Müller cité par Brian WALLIS et Jeffrey Éditeur scientifique KASTNER, *Land art et art environnemental*, traduit par Denis-Armand CANAL, Paris, France : Phaidon, 2004, p. 133.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ Joseph NEVINS, *Operation Gatekeeper: The Rise of the "Illegal Alien" and the Making of the U.S.-Mexico Boundary*, New York, États-Unis; London, Royaume-Uni : éd. Routledge, 2010.

est l'une des plus transgressées par les immigrés clandestins, au point qu'ils risquent leur vie en tentant de la franchir⁵⁸².

La rive de l'imposant fleuve Río Bravo constitue une partie de la séparation naturelle entre les territoires des deux pays. L'artiste mexicaine Minerva Cuevas a repéré un secteur peu profond de ce fleuve où il est possible de traverser d'un côté à l'autre en se servant des pierres se trouvant dans l'eau. À cet endroit, au sein d'un paysage paisible, l'artiste réalise le passage en marquant la trace de son parcours à l'aide de la peinture blanche sur les cailloux : « L'acte d'en marcher traversant du sud vers le nord c'est l'acte le plus politique qu'on peut faire », exprime-t-elle⁵⁸³.



Minerva Cuevas, Río Bravo, frontière entre les États-Unis et le Mexique, 2010.

Cuevas n'a pas été la seule artiste qui s'est intéressée à cette frontière si conflictuelle. En 1992 l'événement d'art public « inSite » a été créé pour convoquer des artistes mexicains et étrangers à concevoir des propositions expressément contextualisées dans cette région frontalière entre le Mexique et les États Unis. Depuis cette date et jusqu'en 2012, cinq éditions ont été réalisées. Parmi les centaines de projets qui ont été intégrés à cette manifestation durant ses vingt ans d'activité, l'œuvre de Javier Téllez intitulée *One Flew Over the Void (Balle perdue)*, lors de la cinquième édition, est devenue l'image emblématique. Pour la performance qui a constitué le point culminant de sa proposition, Téllez a engagé David Smith, homme-canon très célèbre, pour être projeté d'un côté à l'autre de la frontière.

⁵⁸² Selon la chaîne d'information CNN, 376 personnes sont mortes en tentant de traverser illégalement cette frontière en 2018. <https://cnnspanol.cnn.com/video/cifra-muertes-frontera-estados-unidos-mexico-2018-cafe-cnnee/>

⁵⁸³ Minerva Cuevas, « Bridging Borders », vidéo publiée le 24 mars 2017 sur art21.org/watch/extended-play/minerva-cuevas-bridging-borders-short/ Consulté le 24 février 2018.

Les cas évoqués de procédés transgressant des dispositifs de délimitation territoriale sont manifestement motivés par une attitude d'antagonisme, de sabotage ou de défi à un ordre normatif établi. Il s'agit bien d'actions localisées mais avec un caractère



Javier Tellez, *One Flew Over the Void (balle perdue)*, frontière entre les États-Unis et le Mexique, 2005.

éphémère. Conformément au principe de localisation tel que Goetz l'énonce, celui-ci implique un aspect qui suit à la délimitation spatiale : l'« instauration de lieux », l'établissement d'*emplacements*. Envisageons donc maintenant des actions contestataires qui déclenchent des formes d'ancrage au territoire, des « contre-emplacements ».

« Contre-emplacement » ou dispositif spatial « non-légitime »

Si l'*emplacement* est l'« instauration d'un lieu », un « contre-emplacement » serait, par analogie, l'instauration d'un « contre-lieu ». Le géographe Michel Lussault utilise ce terme pour se référer aux localisations « hors norme ».

L'approche théorique de Lussault à propos du dispositif spatial suppose deux genres d'individus : les acteurs, qui bénéficient d'une capacité stratégique, et les agents, disciplinés à travers les dispositifs spatiaux produits par les premiers. En raison de cela, Lussault étiquette comme « légitime » tout dispositif disciplinaire forgé par l'élite dominante ; ainsi, il entend celui-ci comme un « agencement spatial produit par des acteurs à capital social élevé, doté d'une fonction opérationnelle et normative⁵⁸⁴ ».

Pour Lussault, ces agencements spatiaux possèdent un caractère normatif et prescriptif marqué : ils « constituent des formes d'organisation de l'espace porteuses intrinsèquement de modèles des bonnes pratiques sociales⁵⁸⁵ ». Rappelons que la perspective de ce théoricien est ancrée au concept du « dispositif de pouvoir » foucauldien. Il souligne que les dispositifs spatiaux sont le plus souvent

⁵⁸⁴ LEVY et LUSSAULT (sld.), *Dictionnaire de Géographie et de l'Espace des Sociétés*, op. cit., p. 287.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

mis en place par des individus privilégiés d'un certain statut de pouvoir et qui disposent d'un capital significativement plus élevé que les autres individus, ce qui les habilite à « arranger l'espace de façon qu'il puisse servir de cadre normatif⁵⁸⁶ ». Ce cadre normatif, géré à travers les dispositifs spatiaux « légitimes », est lié aux « bonnes pratiques sociales », entendues comme les usages « corrects » en conformité à ce que leurs concepteurs disposent. Cela fait penser qu'il peut y avoir des usages « illégitimes » des dispositifs, des modalités de désobéissance par rapport au « cadre normatif ». Le « dispositif spatial légitime » suggéré par Lussault, de même que le fonctionnement d'agencements spatiaux qu'il décrit, suppose l'existence d'autres dispositifs spatiaux « non-légitimes ». Cet aspect semble, en principe absent de sa conception ou, au moins, il reste tacite. Lussault le suggère néanmoins entre les lignes soulignant le potentiel d'acteurs défavorisés ou marginalisés dans un système socioéconomique :

[...] toute fois, s'il existe des dotés et de démunis, les acteurs sont tous mus par le besoin et la volonté d'agir et même les plus faibles possèdent le plus souvent (sauf dans des cas limites) des compétences stratégiques, des marges d'action, des capacités d'arbitrage et peuvent provoquer par leurs actes (individuels et/ou collectifs) de puissants effets⁵⁸⁷.

En effet, les compétences stratégiques de résistance de ces groupes de « démunis » peuvent générer, éventuellement, des « contre-emplacements ». Claire Hancock⁵⁸⁸ support son étude sur la banlieue –plus précisément ce qui concerne ledit « quartier difficile »– et le squat sur cette considération :

[...] il ne faut sans doute pas présupposer, comme le fait la notion de dispositif spatial « légitime », que la production d'espace soit nécessairement le fait d'« un (des) acteur(s) à capital social élevé » [...] il faut prendre au sérieux l'aptitude d'acteurs sociaux « à capital social faible » à produire des agencements spatiaux, ou à subvertir ceux qui existent par leurs pratiques⁵⁸⁹.

Hancock souligne qu'il convient de s'intéresser à la façon dont les communautés marginalisées génèrent des espaces de résistance ou « contre-

⁵⁸⁶ Michel LUSSAULT, *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*, Paris, France : Éd. du Seuil, 2007, p. 201.

⁵⁸⁷ LEVY et LUSSAULT, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸⁸ Maître de conférences en géographie à l'Université de Paris-Est.

⁵⁸⁹ Claire HANCOCK, « Construction spatiale de l'altérité : entre dispositifs et bio-pouvoir », colloque *Lo spazio della differenza*, Università di Milano-Bicocca, 20-21 octobre 2010.

espaces⁵⁹⁰ ». Il faut noter que ce que Hancock nomme ici comme « contre-espaces » correspond, dans notre cadre conceptuel, à « contre-emplacements » ou contre « contre-lieux », des structures et des stratégies plus ou moins complexes par rapport à son mode opératoire et aux matrices d'interaction sociale qu'elles établissent. Pour nous un « contre-espace » reste une transgression formelle sans forcément impliquer une dynamique ni opératoire ni relationnelle.

Lussault, pour sa part, revient ultérieurement sur cette idée de *contre-emplacement* comme « espace du refus » ou « contre-lieu » qu'il décrit ainsi :

Cette revendication de se tenir ici et pas ailleurs, d'y rester, d'y demeurer, est essentielle dans toutes les installations sur places [...] On retrouve cette caractéristique dans des actions de contestations plus extrêmes encore de l'ordre urbain établi. Elles sont à l'origine de l'émergence de localités qui, pour s'insérer dans la famille des lieux-événements, présentent suffisamment de spécificités pour qu'on s'y intéresse en propre, d'autant plus qu'elles sont emblématiques de la montée en puissance d'un nouveau type de rapport agonistique à la mondialisation, fondé sur un idéal de la localité conçue comme un espace de refuge [...]⁵⁹¹

Lussault en prend comme cas exemplaire la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Une ZAD (« zone d'aménagement différé ») est, à la base, une espèce de statut transitoire définit par la loi française concernant un secteur de la ville qui est l'objet d'un projet de réaménagement urbain⁵⁹². En reprenant cet acronyme juridique, une communauté de résistance civile –s'opposant au projet d'aéroport du Grand Ouest à Notre-Dame-des-Landes, près de Nantes– a détourné sa signification à « zone à défendre ». De même, le terme « zadiste » s'est fait dès lors extensif à tous les opposants aux projets environnementaux de grande

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Michel LUSSAULT, *Hyper-lieux : les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*, Paris, France : Éditions du Seuil, 2017, p. 201.

⁵⁹² « Les ZAD ont été créées par une loi du 26 juillet 1962 pour éviter que des terrains nécessaires à la réalisation d'un projet d'aménagement public soient renchérissés lors de l'annonce de ce projet. L'exercice du droit de préemption est assorti d'une disposition particulière, le droit de délaissement, en vertu de laquelle tout propriétaire d'un bien immobilier dans une ZAD peut exiger que le titulaire du droit de préemption procède à l'acquisition de son bien, souvent à un prix inférieur au marché. » Corinne Saint-Alary-Houin, *Le Droit de préemption*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1979, p. 46

envergure⁵⁹³. Ainsi redéfinies, ces ZAD sont des espaces instaurés par l'action de militants. Selon Lussault :

Ce qui est visé par cet assemblage de personnes très différentes, chacun s'engageant comme il le peut et il l'entend, très actif un moment, puis absent quelque temps après, c'est bel et bien l'inscription dans la durée d'une installation d'un *autre habitat*, sous la forme d'un campement dont la précarité ne serait pas un défaut mais une condition de possibilité et un choix assumé témoignant du refus des modes de vie dominants proposés par les acteurs de la globalisation. [...] Ils entendent seulement faire exister cet en-commun spatial comme un espace en « réserve » de la mondialité⁵⁹⁴.

Ces emplacements sont bien des formes de contestation situées, mais leur emplacement est éphémère ; son existence demeure jusqu'à ce qu'ils soient évacués par les forces de l'ordre ou que les revendications demandées soient satisfaites. Ces « contre-localités », dit Lussault, investissent la métropole pour perturber son cours, elles « jouent la carte qui consiste à se soustraire à l'impératif urbain⁵⁹⁵ ». Toutefois, Lussault distingue les tactiques spatiales des zadistes des tout une longue tradition –revivifiée par eux– d'un grand nombre de communautés « anti-urbaines » fortement marquées par les idéaux libertaires et alternatifs tels que les squats, les campements urbains de sans-logis et/ou de migrants, dont « la tenue impose une solidarité du collectif au jour le jour⁵⁹⁶ ». Toutes ces initiatives communautaires constituent bien des « contre-dispositifs spatiaux » en tant que tactiques d'occupation défiant un cadre légal.

En reprenant l'idée de division territoriale impliquée dans le principe de localisation exposé par Goetz, on trouve, parmi les terrains résultants de la fragmentation de l'espace urbain –en laissant de côté les zones communes telles que des lieux publics, des places et des parcs– des surfaces non occupées par des structures architecturales, des terrains vagues ou excédentaires. Si, comme l'affirme Goetz « le lieu instaure un espace », ces surfaces à la marge de l'urbanisme

⁵⁹³ Blandine Le Cain, « Comment le mot « zadiste » s'est intégré dans le langage courant », publié dans *Le Figaro*, le 7 février 2015. <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2015/02/07/01016-20150207ARTFIG00061-comment-le-mot-zadiste-s-est-integre-dans-le-langage-courant.php>

⁵⁹⁴ LUSSAULT, *op. cit.*, p. 214-215.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 233.

viendraient à se constituer comme des « lieux entre les lieux » ou des d'« anti-lieux⁵⁹⁷ ».

Le collectif italien Stalker –dont le noyau est composé d'architectes– se livre à l'exploration de ces terrains vagues. Pour leurs pratiques de dérive situationniste dans la ville, ils ciblent des espaces périphériques de la ville, des endroits n'offrant aucun charme particulier et où il est très improbable qu'un touriste ose s'aventurer étant donné son aspect vide et sans intérêt. Cependant, les interventions menées par ce collectif octroient à ces espaces désaffectés un certain trait particulier ; ils deviennent l'objet de traitements spécifiques : « marquages *in situ*, relevés cartographiques, archives vidéo ou encore [...] appropriation de certaines zones de transit par l'organisation de rencontres festives multiethniques⁵⁹⁸ ».

L'un des membres fondateurs du groupe, Francesco Careri, explique les deux étapes de leur activité : « Stalker a connu deux phases : une première, vraiment liée à la marche, et une seconde, caractérisée par un engagement dans certains territoires⁵⁹⁹ ». Par rapport aux réalisations de cette deuxième étape, Careri déclare que leur volonté « était vraiment de transformer le territoire, pas de faire uniquement une performance⁶⁰⁰ ». En effet, à travers l'évolution de leur démarche, ce collectif a réussi à générer des lieux temporaires de rencontre et de partage avec des communautés locales. Cela a été le cas pour leur intervention à Campo Boario, un ancien abattoir de Rome qui se trouve dans un quartier assez central de la ville, mais en même temps caché et fermé où un groupe de Gitans, Sénégalais et d'autres immigrés Maghrébins se sont installés de façon clandestine. Les Stalker ont y

⁵⁹⁷ Nous optons pour cette appellation en raison d'éviter le rapport erroné de ces surfaces non occupées ou inhabitées avec la catégorie de « non-lieux » proposée par Marc Augé, des espaces de passage où l'individu reste anonyme et où il ne construit pas des liens sociaux : « Lieux et non-lieux s'opposent (ou s'appellent) comme les mots et les notions qui permettent les décrire. [...] Ainsi pouvons-nous opposer les réalités du *transit* (les camps de transit ou les passagers en transit) à celles de la résidence o de la demeure [...] » Marc AUGE, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, France : Éditions du Seuil, 1992, p. 135.

⁵⁹⁸ Maurice FRECHURET, catalogue *Stalker*, exposition du 5 février au 23 mai 2004, Bordeaux, France : CAPC-Musée d'art contemporain, 2004, p. 8.

⁵⁹⁹ Francesco Careri, *Ibid.*, p. 22.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

travaillé et vécu trois ans en participant de leurs dynamiques internes. À propos de cette expérience Careri raconte :

Nous qui sommes en majorité architectes, nous nous étions demandés comment on pouvait travailler avec un espace comme celui-là : pouvait-on intervenir sur lui avec des moyens architecturaux ? [...] Nous avons compris que c'était plutôt une architecture de relation qu'il fallait construire.⁶⁰¹

Les formes avancées dans la trajectoire de Stalker coïncident avec l'idée de « lieu-événement » décrit par Lussault. Plusieurs de leurs réalisations démontrent que la condition d'espaces inhabités, comme ceux auxquels les membres de ce collectif se sont intéressés au début de leur activité, n'empêchait pas qu'ils soient éventuellement transformés en habitables. Des « anti-lieux » ont donc le potentiel de devenir des lieux anthropologiques, des espaces « identitaires, relationnels et historiques », selon les attributs définis par Marc Augé⁶⁰².

En effet, le passage d'« anti-lieu » à territoire peut être possible par l'initiative d'une communauté marginale. Comme exemple, nous évoquons ici l'anecdote d'une occupation et emplacement hors norme qui a eu lieu à Bogotá (Colombie) où un groupe de personnes dépourvues de foyer a colonisé un terrain vacant au cœur de la ville. Après plusieurs tentatives plutôt discrètes d'occupation sauvage par quelques taudis dans un extrême de la surface abandonnée d'environ treize hectares, le 8 avril 1966 –Vendredi saint– a été choisi pour en prendre massivement la possession définitive. Pour cette journée historique, qui est restée dans la mémoire collective des citoyens, un groupe nombreux de familles sans abri se s'est mis d'accord pour préparer la construction des tentes –fabriquées en plastique et en toile et structurées avec des tasseaux légers– facilement portables chacune par quatre ou six personnes dans son intérieur. La tactique, dite « de tentes marchantes », a consisté à soulever et déplacer de quelques



Occupation illégale d'un terrain, origine du quartier Policarpa Salavarrieta, 8 avril 1966, Bogotá, Colombie.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰² Marc AUGÉ, *op cit.*, p. 102.

mètres, une ligne de tentes à chaque fois et de façon coordonnée à intervalles de temps suivant un signal, jusqu'à occuper progressivement la totalité du terrain. Ainsi, après quelques heures, un nouveau quartier s'y était installé⁶⁰³.

La tactique de « contre-emplacement » exécutée par cette communauté a impliqué un dispositif architectural, bien que simple, expressément conçu et convenable à l'action menée. Cela introduit une autre dimension du « contre-dispositif » spatial en plus du franchissement de limites territoriales ou de l'occupation illégitime de surfaces : celle de la matérialisation d'une attitude antagoniste et du défi aux normes en une structure architecturale en soi.

Contre les fondamentaux de l'architecture et de la logistique urbaine

Le sens de contre-dispositif lié à l'architecture dépend de la reconnaissance de son essence, de dévoiler à quoi consiste l'« architecturalité ». Notamment, nous ne proposons pas ici une analyse exhaustive de la théorie architecturale mais de repérer quelques traits qui définissent essentiellement une structure architecturale pour après trouver ce qui peut lui correspondre comme « contre-dispositif ».

Benoît Goetz définit l'architecturalité comme « la puissance d'une chose de faire exister un espace, de le modifier et de le singulariser⁶⁰⁴ ». Cette qualité repose sur l'établissement d'un *dedans* en le séparant d'un *dehors*. À ce propos Goetz évoque le philosophe Alexandre Kojève qui affirme :

L'architecture crée des espaces tels qu'on puise *y* entrer ou *en* sortir. Ce n'est donc pas seulement [...] l'espace interne qui serait sa spécificité, mais, plus

⁶⁰³ Ce jour même la forte répression violente de la police exercée contre les participants de l'opération a laissé une centaine de blessés et un mort, raison pour laquelle cette date est enregistrée comme « Vendredi saint sanglant ». Le quartier a été baptisé Policarpa Salavarrieta en hommage à l'héroïne colombienne qui a résisté à la reconquête espagnole au début du XIX siècle. Après des années de lutte et de résistance communautaire, le quartier a progressé et les maisons ont été peu à peu remplacées par des structures solides. Luis Orlando GALLO CUBILLOS et María Mercedes MALDONADO, *La lucha por la vivienda popular en Bogotá entre 1930 y 1975: el caso del barrio Policarpa Salavarrieta*, Uniandes, Bogotá, 2002.

⁶⁰⁴ GOETZ, *op. cit.*, p. 34.

profondément, la création d'un dedans-dehors, c'est-à-dire d'un partage instituant à la fois l'internalité et l'externalité « dans » l'espace [...]»⁶⁰⁵

Le mur est, en principe, l'élément qui détermine cette séparation ; la division spatiale par des murs est donc consubstantielle des structures architecturales. Selon ce raisonnement, Goetz identifie la *compartimentation d'espaces* comme caractéristique essentielle de l'architecture⁶⁰⁶. L'architecte et théoricien Arnaldo Rivkin, exprime ce trait de l'architecture comme « emboîtement », en faisant une description un peu plus complète de l'acte d'édifier :

Construire un édifice est encadrer un lieu, emboîter un dedans. Les sols qui se plient, les murs qui se dressent, mais aussi les percements et les toits sont les éléments matériels permettant d'encadrer un lieu [...]»⁶⁰⁷

Pour sa part, Leland M. Roth, historien américain de l'architecture, la présente comme « l'art inévitable⁶⁰⁸ ». Selon lui, les produits de tous les arts ne sont pas indispensables pour vivre sauf les structures architecturales, car elles « nous affectent constamment, configurent notre comportement et conditionnent notre état d'esprit⁶⁰⁹ ». Selon cette perspective, toute construction architecturale comporterait le caractère de dispositif.

Roth aborde son étude sur « la science et l'art de la construction⁶¹⁰ » en exposant ses principes fondamentaux. Selon cet auteur, les qualités des bons immeubles sont restées inchangées depuis l'Antiquité coïncidant encore avec ce que Marco Vitruvio a établi : « l'architecture doit assurer utilité, solidité et beauté⁶¹¹ ». Roth formule ces principes sous une série de questions que tout projet architectural doit bien résoudre : « premièrement, sert-il l'édifice pour accomplir ses buts ? ; deuxièmement, est-il suffisamment bien construit pour rester debout ?,

⁶⁰⁵ Kojève cité par Goetz, *Ibid.*, p. 29.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

⁶⁰⁷ Arnaldo RIVKIN, « Figures de la dislocation », dans Michel MANGEMATIN, Philippe NYS et Chris YOUNES, *Le sens du lieu*, Bruxelles, Belgique : Ousia, 1996, p. 334.

⁶⁰⁸ Leland M. ROTH, « Introduction. Architecture the Unavoidable Art », *Understanding Architecture: Its Elements, History and Meaning*, Boulder, Etats-Unis d'Amérique : Westview Press : Icon Editions, 2007,

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 9.

les matériaux que le composent, résistent-ils aux intempéries atteignant ? ; et troisièmement, est-il attirante ?, offre-t-il du plaisir esthétique ?⁶¹² »

Poursuivant son introduction sur l'essentiel d'un bâtiment, Roth se concentre sur la première de ces questions associée à la *fonction*. Celle-ci est détaillée par lui depuis plusieurs angles. Tout d'abord il fait allusion à l'*utilité pragmatique*, l'aptitude efficace d'un espace architectural par rapport à un usage particulier ou une *activité* déterminée. Ensuite, il passe à la *fonction de circulation*, la création de zones de passage convenables aux déplacements d'un espace à un autre. On trouve après la *fonction symbolique*, la manifestation visuelle de son usage, le rapport entre ce qu'un bâtiment suggère et son utilité pratique. Roth termine son exposition des qualités fonctionnelles avec la *fonction psychologique*, qu'il définit comme le résultat de la satisfaction optimale de toutes les fonctions décrites. L'impératif fonctionnel est devenu le motif central du courant fonctionnaliste au début du XXe siècle, synthétisé dans la prémisse de l'architecte américain Louis Sullivan : « la forme suit la fonction ».

Les principes architecturaux brièvement décrits ici comportent un fort sens fonctionnaliste établissant à quoi sert l'architecture. À l'égard de cela, concevoir des structures qui laissent ouvertes la distinction entre un « dedans » et un « dehors » ou qui ne présentent pas une fonctionnalité expresse de même que l'intervention sur des structures existantes mettant en crise l'utilité pour laquelle a été conçue peuvent constituer des stratégies de « contre-dispositif ». Passons maintenant à considérer ce type d'opérations.

Architectures « para-fonctionnelles »

Un projet d'architecture qui délibérément ne suit pas le principe de compartimentage d'espaces ou qui contredit l'un ou plusieurs des aspects fonctionnels décrits par Roth peut donner comme résultat une construction architecturale « dysfonctionnelle », non pas forcément inutile mais présentant un fonctionnement à contre-courant du pragmatisme fonctionnaliste ou au moins peu efficace dans l'accomplissement satisfaisante d'un usage pratique. Les structures

⁶¹² *Ibid.*, p. 9.

conçues par Bernard Tschumi pour le Parc de la Villette dites « folies » sont des exemples d'une telle initiative, des structures partiellement ouvertes pour les unes, partiellement fermées pour les autres, ne possédant pas des fonctions précises ou prédéterminées.



Bernard Tschumi, *Folie P6*, Parc de la Villette.

Ce projet semble reprendre les constructions qui faisaient partie du jardin au XVIIIe siècle, associées aux noms d'architectes tels que Claude-Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullée et Jean Jacques Lequeu. L'historien de l'art et de l'architecture Javier Maderuelo décrit les « folies » du siècle des lumières ainsi :

Le jardin comme image du paradis, a été propice pour la création d'éléments capricieux dépourvus d'utilité pratique, dont le but était de susciter de la joie et de fournir l'illusion de bonheur, même momentanément. Surgie ainsi une série d'éléments architecturaux absentes de fonctionnalité, tels que des jetées, des pagodes, des labyrinthes, des ponts et des pavillons évoquant des fantaisies interdites par la discipline architecturale, mais autorisées dans l'Eden [...] ⁶¹³

Maderuelo signale que l'intérêt pour la « folie » a été revitalisé dans les années 1980 lié à quatre événements : La Biennale de Venise de 1980 où l'exposition « La presenza del passato » a été présentée ; l'exposition « Follies » réalisée dans la galerie Leo Castelli à New York en 1983 ; l'exposition « Landesgartenschau » qui a eu lieu à Friburgo en 1986 et la construction du Parc de la Villette à Paris ⁶¹⁴. Tschumi, pour sa part, raconte que ses « folies » ont commencé comme une série de pièces pour des commandes publiques à New York, à Kassel et à Londres :

Ce n'était pas une sculpture ; c'était plutôt une sorte de véhicule expérimental permettant de poser la question de la transposition de certains concepts dessinés après avoir été écrits. J'ai entamé alors une série de ces *Folies*. Je les appelle ainsi par ironie ; je ne voulais pas les appeler « sculptures » –je ne suis pas sculpteur. [...] c'était surtout un moyen d'explorer des dimensions complémentaires à mon travail ⁶¹⁵.

⁶¹³ Javier MADERUELO, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Espagne : Akal, 2008, p. 345.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁶¹⁵ Bernard Tschumi, entretien avec Frédéric Migayrou, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Bernard Tschumi: architecture, concept & notation*, ouvrage publié à l'occasion de

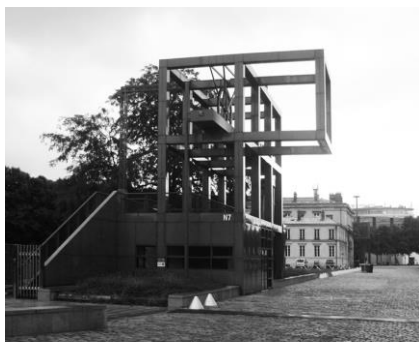


Bernard Tschumi, *Folie L4*, Parc de la Villette.

En effet, le projet pour La Villette a été pour Tschumi l'opportunité de mettre en pratique ses explorations des années précédentes : « les modes de notation, la notion de concept, la dissociation entre action, mouvement et espace [...] la question du sens, même en négatif [...] »⁶¹⁶.

Pour lui l'architecture est une « forme de la connaissance plutôt que la simple connaissance de la forme⁶¹⁷ », ce qui fait la distinction entre la discipline comme pratique créatrice et les structures architecturales : « c'est la fabrication de concepts qui légitime l'architecture ; sinon, des bâtiments fonctionnels ayant des formes attrayantes suffiraient », affirme-t-il⁶¹⁸.

Les sources d'inspiration de Tschumi incluent des concepts philosophiques, notamment des idées empruntées de la pensée de Jacques Derrida telles que « discontinu, disloqué, démantelé, disjoint, dérèglé, déconstruit, dissocié... »⁶¹⁹. Le philosophe écrira en 1985 « Point de Folie – Maintenant l'architecture⁶²⁰ » un essai dédié au projet de La Villette où il le décrit en termes de « déconstruction programmatique » et de « dislocation générale », par rapport à son processus de conception : des points et de lignes « dispersées » dans la surface du parc.



Bernard Tschumi, *Folie N7*, Parc de la Villette.

Tschumi est emphatique en affirmant que sa proposition pour La Villette n'est pas « déconstructiviste ». Derrida, d'ailleurs, n'emploie pas cet adjectif pour se référer aux structures de Tschumi. À propos de l'association entre la pensée du philosophe et le déconstructivisme en architecture, Tschumi

l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 30 avril au 28 juillet 2014, Paris, France : Centre Georges Pompidou, 2014, p. 78.

⁶¹⁶ *Ibid.* p. 78.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁶¹⁹ Gilles de BURE, *Bernard Tschumi*, Paris, France : Norma éd., 2008, p. 67.

⁶²⁰ Jacques DERRIDA, « Point de folie – Maintenant l'architecture » Bernard TSCHUMI, Alvin BOYARSKY, Jacques DERRIDA et Anthony VIDLER, *Bernard Tschumi: la Case Vide: La Villette 1985*, London : Architectural Association, 1986, p. 65-75.

évoque une rencontre avec Derrida au moment de la réalisation du projet :

Quand j'ai invité Derrida à venir me rencontrer et lui ai expliqué l'intérêt que nos portions à son travail, il a exprimé son étonnement en se demandant pourquoi les architectes s'intéressaient à la déconstruction alors qu'elle est anti-forme, anti-hiérarchie et anti-structure. Je lui ai répondu que c'était précisément pour cette raison. [...] Une série de débats se sont ensuivis qui ont enrichi la discussion autour du parc. Mais il ne s'agissait pas du tout de déconstructivisme, plutôt d'un questionnement⁶²¹.

En fait, la construction du parc, initiée en 1982, précède à la reconnaissance de la tendance déconstructiviste en architecture. L'un des événements qui a contribué à la promotion de cette étiquette a été l'exposition «Deconstructivist architecture» réalisée au MoMA en 1988. L'architecte Mark Wigley, co-concepteur de cette manifestation avec Philip Johnson, lie les réalisations des créateurs qui s'y trouvaient regroupées –Tschumi et son projet pour La Villette parmi eux– au constructivisme russe. Dans le texte paru dans le catalogue de l'exposition, Wigley décrit les œuvres des architectes Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi et du cabinet Coop Himmelblau comme une reprise des initiatives des premières manifestations utopiques de l'avant-garde soviétique. Wigley souligne que les esquisses projectives et les maquettes telles que ceux de Tatlin, Rodchenko et Krinski où il régnait le dynamisme ont été transformées en stabilité dans son passage à la réalité et que, dans ce sens, ils ont échoué. Du point de vue de Wigley, l'architecture constructiviste ne constitue qu'un tournage stylistique étant donné qu'elle a été corrompue par la pureté du mouvement moderne, obsédé par une fonctionnalité esthétique élégante et non par la dynamique complexe de la fonction elle-même⁶²². Wigley décrit les réalisations regroupées dans l'exposition comme un défi aux valeurs architecturales d'harmonie, d'unité et de stabilité⁶²³ ; « elles réussissent à retourner le constructivisme, ce tournage est le « dé » de « dé-constructiviste »⁶²⁴ ».

⁶²¹ Tschumi, *op. cit.*, p. 79.

⁶²² Philip JOHNSON et Mark WIGLEY, *Deconstructivist architecture: the Museum of modern art, New York, Boston, Etats-Unis d'Amérique* : Little, Brown and company, cop 1988, 104 p. 16.

⁶²³ *Ibid.*, p. 11.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 16.

À la différence des premiers projets non réalisés –du moins tels qu’ils avaient été dessinés sur papier– de l’avant-garde russe, les projets déconstructivistes visent à être construits, ils sont tout à fait réalisables ; ils confrontent, sans altération de son essence, tous les problèmes basiques de la construction –la structure et la fonction– même de manière peu conventionnelle. « La forme pure est interrogée en menant la structure à ses limites, mais non pas au-delà d’elles. La structure s’agite, mais elle ne tombe pas ; elle pousse jusqu’au point où elle commence à être menaçante⁶²⁵ ». Wigley remarque que le projet moderne ne prenait pas en compte la qualité désordonnée des requis fonctionnels réels et que, en revanche, la rupture de la forme pure de l’architecture constructiviste est plus conforme à la complexité fonctionnelle ; dans son cas, « la forme ne suit pas la fonction, la fonction suit la déformation⁶²⁶ ».

En dépit d’être une mise en question de la rétorque fonctionnaliste moderne, chaque projet déconstructiviste est rigoureusement fonctionnel. Les « folies » de Tschumi sont, en revanche, exceptionnelles dans ce sens, même par rapport à la tendance déconstructiviste à laquelle elles sont associées. Ces constructions vont plus loin au point de renverser l’axiome fonctionnaliste. En privilégiant la forme à la fonction, ces structures architecturales ne répondent pas à des fonctions concrètes, les rapports possibles entre forme et fonction sont aléatoires et non précisés dans leur conception. La série vingt-six « folies » érigées à La Villette, va des quasi « sculptoriques » –en se revendiquant en tant que architecturales en vertu de son échelle–, en passant par les « para-fonctionnelles » ou « pseudo-fonctionnelles » jusqu’à celles potentiellement « multifonctionnelles », admettant aléatoirement une variété de fonctions possibles.

Les « folies » inversent la logique normale qui régit la conception de structures architecturales où un programme fonctionnaliste les prédétermine. Ici, il s’agit de structures ouvertes à des usages imaginables. Cela rejoint, du moins conceptuellement, la suggestion de « contre-dispositif » proposée par Agamben consistant à rendre aux individus le contrôle sur l’usage des dispositifs. Notamment, le plan associé aux « folies » de Tschumi, en tant que patrimoine

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 19.

architectural de la ville, n'est pas si ouvert à l'appropriation libre de la part de n'importe quel citoyen. Néanmoins, indéniablement ces « pseudo-architectures » n'opèrent pas comme des structures qui contraignent des comportements ou des attitudes.

« Anarchitecture » : une notion critique

En 1970 l'architecte et théoricien Robin Evans publia un essai dans la revue *AA Quarterly* intitulé « Towards Anarchitecture⁶²⁷ ». Le titre semble faire une allusion ironique au texte de Le Corbusier « Vers une architecture » de 1923, considéré l'un des piliers de la modernité. Le livre est une compilation d'écrits de l'architecte publiés dans la revue *L'Esprit Nouveau* fondée par lui et l'artiste peintre Amédée Ozenfant trois ans auparavant. Ces textes expriment la pensée créatrice de son auteur qui était convaincu que l'avancement de l'industrialisation était le véhicule pour satisfaire les besoins de l'homme. On comprend ainsi que l'« une », annoncée dans le titre, correspondait à *une nouvelle* architecture, tel qu'il a été traduit dans sa version anglaise⁶²⁸. La publication, bien illustrée avec des images et dotée d'un caractère pédagogique manifeste, exposait les impératifs d'un projet architectural à venir : « Les choses actuelles de l'architecture ne répondent plus à nos besoins, pourtant il y a les standards du logis », « une maison est une machine à habiter », « l'architecture agit sur les standards », « les standards sont chose de logique, d'analyse, de scrupuleuse étude ; ils s'établissent sur un problème bien posé ». Le Corbusier considérait que les structures inefficaces et insalubres du passé devaient être jetées à la poubelle, ainsi que l'ouvrier rejette un outil obsolète. Pour lui, la ville devait être rationnellement organisée et les logements anciens remplacés par l'habitation de production en masse. L'architecte traçait ainsi le *plan* d'un nouveau modèle urbanistique –« le plan est le générateur », déclarait-t-il– lié à un « état d'esprit » qui est de concevoir, de

⁶²⁷ Robin EVANS, «Towards Anarchitecture», *Translations from drawing to building and other essays*, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : [s.n.], 1997, p. 11-34.

⁶²⁸ LE CORBUSIER, *Towards a new architecture*, trad. par Frederick ETCELLS, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : J. Rodker, 1931.

construire et d'habiter des maisons en série. Il a envisagé ainsi un système qui inévitablement imposait de la discipline aux habitants.

En revanche, l'« anarchitecture » d'Evans interroge l'idée de l'architecture destinée à satisfaire les besoins d'habitation et sa capacité de procurer le bonheur à ses habitants. Pour Evans l'architecture produit des systèmes d'artefacts interférant dans le monde physique que nous occupons. Les choses dans le monde –les structures architecturales en font partie– peuvent soit nous aider à faire ce qui nous ne pouvions pas faire sans nous empêcher de faire ce que nous faisons déjà, c'est-à-dire, étendent nos possibilités d'action, soit, au contraire, contribuent à les restreindre. Les idées d'Evans pointent une notion critique d'architecture, mais aussi d'espace comme lieu d'interaction social ; il esquisse ainsi, entre les lignes, un concept d'individu différent de celui conçu par Le Corbusier dans son « Modulor », par exemple. Celui-ci n'est pas seulement un prototype de mesures permettant de construire un meuble, un bâtiment ou une ville avec des proportions harmonieuses mais, au fond, il suppose un prototype d'homme ; la standardisation de l'habitation et des ustensiles d'usage quotidien impliquent aussi une standardisation des individus. Bref, l'opposition d'Evans à un certain projet d'architecture moderne est à celle-ci en tant que productrice des dispositifs contraignants.

Le néologisme créé par Evans suggère un sabotage, une attitude de résistance ou un refus d'un certain système architectural. Dans une interprétation plus radicale, le vocable admet même la signification de « non-architecture » ; ce sens est celui que prend l'« anarchitecture » selon la perspective de Gordon Matta-Clark. Cet artiste est célèbre par ses dissections et ses coupures sur des bâtiments abandonnés souvent condamnés à être démolis, sur lesquels il enlève des morceaux de planchers, de plafonds et de murs. Il estime que ses interventions sur des bâtiments, *a priori* avec des implications architecturales, « traitent en réalité de la non-architecture, d'une alternative à ce que normalement est considérée comme architecture⁶²⁹ ». Même si Matta-Clark, en tant qu'artiste, peut paraître distincte de Tschumi ou d'Evans, il garde avec eux un point d'origine commune : sa formation

⁶²⁹ Gordon Matta-Clark, entretien avec Liza Bear, mai 1974. Gloria MOURE, Gordon MATTA-CLARK et CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*, Barcelona, Espagne : Polígrafa, 2006, p. 166.

en architecture et urbanisme. D'ailleurs, la transformation de sa ville natale, New York, l'a beaucoup marqué. L'ancienne maison au quartier de Greenwich, où lui habitait depuis l'âge de six ans avec sa famille, a disparu avec le passage à la modernité sous le plan de réaménagement urbanistique conçu et orchestré par Robert Moses. Ce processus a continué pendant que Matta-Clark a réalisé ses études en architecture et urbanisme à l'Université de Cornell, entre 1964 et 1968. Depuis les années 1930, les idées de Le Corbusier ont eu beaucoup d'impact en Amérique et ses écrits de comptaient parmi les références incontournables dans les écoles d'architecture. Suite à sa formation, Matta-Clark a travaillé un an au renouveau urbanistique de Bringhamton dans l'État de New York⁶³⁰, laissant après l'activité professionnelle en tant qu'architecte. En dépit de cela, il a gardé de l'intérêt pour les bâtiments :

Même si j'avais arrêté de travailler comme architecte, je continue sur l'attention centrée sur les édifices, puisque ceux-ci entraînent une évolution culturelle en miniature reflétant un modèle de structures sociales prédominantes. [...] Il s'agit de sortir de l'atelier pour interagir avec les bâtiments qui ont été abandonnés par un système qui ne les entretient pas, imposant l'utilisation et la propriété comme une fin en soi⁶³¹.

Il a alors trouvé, en 1969, l'ambiance propice au développement de ses motivations dans un lieu expressément dédié à l'expérimentation et les processus éphémères des artistes disposé par Holly et Horace au 98 Greene Street, un espace fournit par le couple pour travailler, exposer, se retrouver, organiser concerts de dance et performances⁶³² ». Au début de la décennie suivante, le groupe d'artistes proches du 98 Green Street se retrouvait quelques numéros plus loin sur la même rue, au 112⁶³³. Intégré depuis le début à cette naissante scène alternative de l'art à Soho, Matta-Clark a créé, en association avec un groupe d'artistes très investis au 112 Green Street, l'équipe baptisée par ses membres « Anarchitecture ». Ce collectif, composé par Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Richard Landry, Gordon Matta-Clark, Bernard Kirschenbaum et Richard Nonas, se réunit régulièrement entre la fin de l'année 1973 et 1974 afin de réfléchir à différents

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 417.

⁶³¹ Matta-Clark, « Proposition aux travailleurs de Sesto San Giovanni », Milan, 1975. *Ibid.*, p. 120.

⁶³² Pauline CHEVALIER, *Une histoire des espaces alternatifs à New York: de SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, France : les Presses du réel, 2017, p. 118.

⁶³³ *Ibid.*, p. 122.

concepts de construction, d'architecture et de sculpture⁶³⁴. Les réflexions menées par l'équipe ont abouti à une exposition, homonyme du groupe, en mars 1974⁶³⁵.

Les premières matérialisations des réflexions autour l'anarchitecture comme projet d'exposition ont été des sentences linguistiques et des jeux de mots⁶³⁶. Dans son article « Towards Anarchitecture : Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », James Attlee met en lumière que les notations consignées par Matta-Clark pendant la préparation de l'exposition exprimant une opposition au projet architectural de l'influent architecte. Attlee évoque un passage d'une lettre de décembre de 1973 destinée à Carol Goodden, une danseuse rattachée au 112 Greene Street, où l'artiste écrit :

UNE MACHINE POUR NE PAS VIVRE AVEC UN EXTRAIT DU « VERSO UN ARCHITECTE (bordure du papier déchirée) » DE CORBUSIER, MONTRANT LA MACHINE VIERGE DANS LAQUELLE IL VEUT QUE NOUS VIVIONS TOUS⁶³⁷.

Attlee explique que le détournement « *verso un architect(ure)* », autant que le travail de Matta-Clark, ont une connotation d'« échos inverses » des idées de Le Corbusier. En conséquence, l'exposition d'anarchitecture proposait des déclarations aphoristiques de ce genre accompagnées d'images photographiques. Ce contre-point entre « pseudo-axiomes » et images semble être aussi un clin d'œil ironique face à la mise en page de *Vers une Architecture*. À contre-sens, les images de l'« Anarchitecture » n'étaient pas du tout didactiques, elles n'étaient pas là pour être lues dans un sens stricte. Selon Attlee, ces images représentaient métaphoriquement l'opposé de la structure sociale harmonieuse et de l'environnement urbain imaginé par Le Corbusier : le chaotique centre-ville avec sa juxtaposition insensée d'époques et de styles ; un bâtiment semi-détruit par une explosion qui sinistrement montrait encore un panneau de « disponible » sur son côté ; ou un train accidenté puis abandonné à la place du pont ruiné.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶³⁶ James ATTLEE, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », in *Tate Papers*, no.7, Spring 2007. www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier. Consulté le 2 juillet 2018.

⁶³⁷ Matta-Clark, *Ibid.*

Dans la même lettre dirigée à Carol Goodden, Matta-Clark rend explicite la méthodologie à suivre pour l'exposition ainsi que son sens antagonique. Le premier élément qu'il suggère est un panneau avec le texte « RIEN NE MARCHE », déclaration objectant manifestement les préceptes fondamentaux du design et de l'architecture modernes. En même temps, il confirme ce non-sens dans les annotations de ses cahiers, où il détourne l'une des postulats de Le Corbusier, « Il ne faut pas oublier le problème », en l'adaptant à son propos comme « L'anarchitecture ne tente de résoudre aucun problème⁶³⁸ ».



Notes et photographies exposées dans « Anarchitecture », 112 Green Street, New York, 1974.

Pauline Chevalier⁶³⁹ souligne qu'à l'ouverture de l'exposition, Soho, secteur où le 112 Greene Street était situé, avait été déclaré « quartier historique » et que la transformation et le classement de la zone était une préoccupation constante de personnes qui l'habitaient :

Le passé proche, les ruines et les restes des industries déclinantes des années 1940, les garages et autres entrepôts disgracieux attenants aux « palais de verre et de fer » semblent alors condamnés. L'anarchie met justement en valeur l'entre-deux, ces espaces vitaux, ces passages et territoires laissés à l'abandon et pourtant indispensables à la respiration de la ville. Ces architectures sont inspiration et matériaux de la déconstruction⁶⁴⁰.

⁶³⁸ ATTLEE, *op. cit.*

⁶³⁹ Maître de conférences à l'Université de Bourgogne.

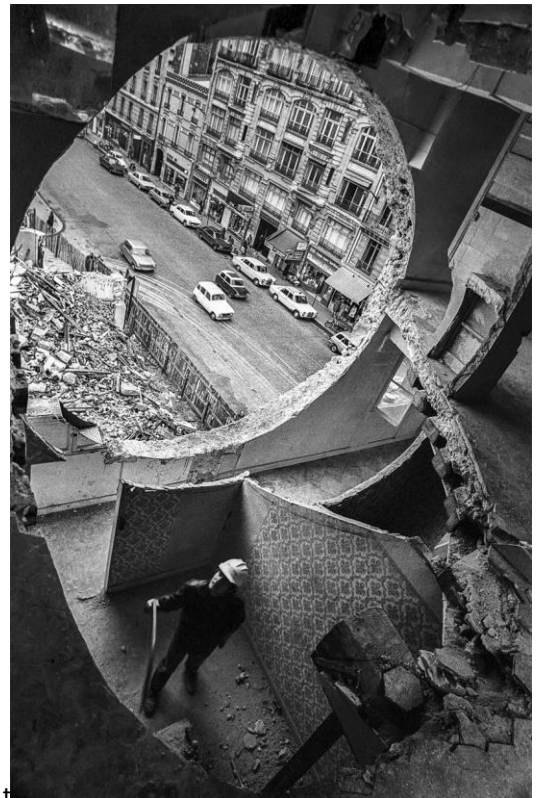
⁶⁴⁰ CHEVALIER, *op. cit.*, p. 208.

Cette auteure remarque que les définitions d'anarchitecture exprimées par les membres du groupe sont variables⁶⁴¹ et cite un passage énoncé par le groupe que Matta-Clark évoque à son tour dans un entretien avec Liza Bear réalisée pendant la dissection d'une maison faite par l'artiste à la rue Humphrey⁶⁴² deux mois après l'exposition d'« Anarchitecture ». Face à la question de Bear demandant s'il considérait l'intervention qu'il était en train d'exécuter comme une pièce d'anarchitecture, Matta-Clark répond négativement, en rappelant l'idée de celle-ci que le groupe avait exploré :

Nos intentions par rapport à l'anarchitecture étaient beaucoup plus intangibles que de faire des pièces qui démontreraient une prise de position autre par rapport aux bâtiments, ou plutôt face aux attitudes qui déterminent le remplissage de l'espace utilisable. [...] Nous étions plutôt préoccupés par des vides métaphoriques, des trouées, des espaces excédentaires, des endroits non exploités⁶⁴³.

Ensuite, Bear interpelle l'artiste en lui posant la question sur qu'est-ce qu'un « vide métaphorique » ce à quoi Matta-Clark répond : « métaphorique dans le sens où l'intérêt porté sur lui ou sa valeur ne réside pas sur son usage possible ». Bear insiste alors pour savoir si cela voulait dire qu'ils s'intéressaient à ces lieux à un niveau non-fonctionnel, à ce quoi l'artiste réplique : « à un niveau fonctionnel si absurde qui ridiculiserait l'idée de fonction » et donne comme exemple les coins où on s'arrête pour relacer les chaussures et qui ne sont que des interruptions dans le cours de vos mouvements de tous les jours⁶⁴⁴.

Il est certain que dans les déclarations à propos de son travail Matta-Clark n'abuse pas du terme ni ne restreindre sa pratique à la notion d'anarchitecture, d'ailleurs, vaguement esquissée.



Gordon Matta-Clark, *Intersection conique*, Paris 1975.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁴² Nous reviendrons sur le processus de cette intervention plus tard dans le chapitre consacré à la notion de *dislocation*.

⁶⁴³ Gordon Matta-Clark, entretien avec Liza Bear, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 166.

Cependant la cohérence indéniable entre les idées exprimées dans les notations qui ont accompagné la préparation de l'exposition et celles consignées par Matta-Clark dans ses cahiers et la pratique personnelle que l'artiste a poursuivie après la manifestation au 112 Green Street. En tant que contradiction aux fondamentaux universelles de l'architecture, ses interventions sur des bâtiments destinés à être démolis renverse le principe de compartimentage ; voici une autre manière d'entendre son initiative d'« anti-architecture » : « [...] j'ai pratiqué des coupures sur des murs et sur des sols qui avaient été des défenseurs forts de l'intimité ou de l'isolement de leurs occupants », déclare-t-il⁶⁴⁵. La puissance critique de son procédé tenait surtout au type très spécifique de logement social ciblé par lui. Même s'il a pratiqué ses interventions sur des immeubles délogés, l'artiste n'écartait pas l'idée de travailler dans un logement habité : « [...] il serait intéressant de faire des changements dans un lieu où toujours habitent des gens... prendre une idée très conventionnelle d'espace habitable et l'altérer jusqu'à le rendre inutilisable...⁶⁴⁶».

Le travail de l'artiste recevait souvent des retours favorables, mais aussi des critiques sévères parfois. Il y a eu des accusations de la part des architectes qui affirmaient qu'il violait la sainteté et la dignité des édifices abandonnés en interrompant son transit à la ruine et l'écroulement ou des reproches par rapport à la formation d'architecte de Matta-Clark, qui dénigrerait la profession en ce qui concerne la solution des besoins humains. Il manifeste alors son positionnement face au métier :

Je ne pense pas que la plupart de ses pratiquants résolvent quoi que ce soit à part comment gagner leur vie. L'architecture est un laquais des grandes entreprises. C'est une activité extrêmement coûteuse, donc elle est équipée, comme le gouvernement, avec tout un arsenal de propagande. Je pense que la résolution de problèmes « idéalistes monolithiques » non seulement n'a pas résolu de problèmes, mais a créé un état déshumanisé tant au niveau national qu'institutionnel⁶⁴⁷.

À travers son travail, Matta-Clark cherche à mettre en évidence les victimes du développement urbanistique moderne, tel qu'il le déclare, son œuvre, plutôt

⁶⁴⁵ Gordon Matta-Clark, « Work with abandoned structures », 1975, (texte dactylographié), *Ibid.*, p. 141.

⁶⁴⁶ Gordon Matta-Clark, entretien avec Liza Bear, *Ibid.*, p. 174.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 251.

qu'appeler à la conservation, « réagit contre une obsession hygiénique au nom de la réhabilitation qui rase le peu qui reste du passé américain, avec une purge des sols et des parkings⁶⁴⁸ ». L'artiste agit en conséquence à son positionnement anarchiste, il attaque les bastions de la modernité urbaine, il identifie et révèle le problème, mais il ne s'occupe pas d'en proposer des solutions. Ses interventions sur des structures architecturales portent un sens critique fort sans doute, mais il ne propose que des contre-dispositifs architecturaux proprement dits qui subvertissent la logique du programme de modernisation de Le Corbusier et de Robert Moses. Différemment de l'architecture, l'anarchitecture de Matta-Clark ne se traduit pas dans des structures architecturales physiques, elle « déconstruit » celles existantes ; ou, comme il le décrivait, son procédé consistait à « faire de l'espace sans le construire⁶⁴⁹ ».

Enfin, l'anarchitecture reste un concept critique qui ne se matérialise forcément pas dans la proposition des structures architecturales. Cependant, à la marge du travail de Matta-Clark et de la manifestation qui a eu lieu à 112 Green Street, la notion peut motiver des initiatives de construction alternatives à celles produites par un certain ordre hégémonique.

Architectures « subversives »

La possibilité de passage de l'action « déconstructive » à celle constructive envisagée est exploré, parmi d'autres architectes, par l'Espagnol Santiago Cirugeda. Connu dans son milieu comme « architecte social », il est convaincu que l'architecture doit assurer l'amélioration des conditions sociales. Cirugeda fait partie d'Arquitecturas Colectivas, un réseau de personnes et de collectifs (hackers, activistes, urbanistes, architectes, ingénieurs, etc) intéressés à la construction d'un environnement urbain à travers de la participation active des citoyens. Face à l'hégémonie des projets officiels de construction –même ceux concernant le logement social– cet architecte exhorte à une « architecture participative » ; il motive les individus à agir de manière indépendante et autonome et à s'investir

⁶⁴⁸ Entretien donné par Matta-Clark à Amberg en 1975. *Ibid.*, p. 252.

⁶⁴⁹ Matta-Clark cité par James Attlee, *op. cit.*



Santiago Cirugeda, *Andamio*, Sevilla, 1998.

dans des projets architecturaux accompagnant leurs processus d'autogestion et d'auto construction.

En 2003 Cirugeda créa le studio Recetas Urbanas (toujours actif) qui projette, conseille et collabore à l'installation de prothèses architecturales sur des constructions existantes ou à la prise de structures de projets publics jamais terminés ou ratés et laissées à l'abandon. Il a aussi contribué à des occupations systématiques d'espaces tels que des cours publiques par moyen de l'utilisation des conteneurs convenablement arrangés. Tout cela en négociant entre légalité et illégalité en réponse à la négligence des administrations publiques qui s'intéressent peu aux besoins des citoyens. En s'appuyant sur le réseau d'Architecturas Colectivas et en étudiant en permanence les cadres légaux, Cirugeda identifie les faiblesses des projets urbanistiques sur lesquelles il intervient au profit de communautés spécifiques d'individus. Beaucoup des «recettes urbaines⁶⁵⁰» qu'il propose comme « subversives » et « révolutionnaires » défient les limites et profitent les imprécisions des cadres normatifs urbains en installant, par exemple, des échafaudages et des constructions sur les toits pour créer des extensions de logements dans le but de trouver des solutions de logement dans des espaces résiduels convenus avec les voisins d'une localité.

Llorenç Bonet, éditeur de la publication intitulée *Situaciones Urbanas*⁶⁵¹ qui présente quatorze projets développés par Cirugeda entre 1995 et 2007, expose la démarche de l'architecte autour de quatre axes : *architecture sans ancrages, auto-construction, autonomie professionnelle et citoyenne* et



Santiago Cirugeda, *Tretzevents*, Sant Cugat del Vallès, Espagne, 2013.

⁶⁵⁰ On peut les trouver sur son site internet www.recetasurbanas.net.

⁶⁵¹ Santiago CIRUGEDA et Llorenç BONET, *Situaciones urbanas*, Barcelona, Espagne : Tenov, 2007.

détournement. Bonnet remarque que les « architectures subversives » de Cirugeda désobéissent à une condition essentielle des structures architecturales : leur qualité d'immeubles ; les bâtiments s'installent normalement sur des fondations solides qui ne sont réversibles que par démolition. Cependant, les recours matériels et techniques d'aujourd'hui permettent de concevoir et de construire une architecture n'ayant pas forcément besoin d'ancrage car étant suffisamment solides et stables pour accomplir sa fonction. Bonnet évoque comparativement *l'Instant City* (1968) d'Archigram, un prototype utopique de ville mobile et démontable conçu pour rendre possible une nouvelle organisation sociale. Le modèle théorique de *l'Instant City* propose une notion d'architecture non comme une technique pour construire des édifices, mais comme une branche de la connaissance capable de concevoir des nouveaux habitats. Bonnet situe le travail de Cirugeda dans cette ligne idéologique mais doté d'une faculté pragmatique : « opter pour une architecture légère et portable n'est pas une dans son cas produit d'une décision formelle, mais lui sert à apporter des solutions efficaces à des problèmes déterminés⁶⁵² ».

Bonnet relève la qualité d'auto-construction des réalisations accompagnées par Cirugeda comme une forme de résistance à la « ville-inversion ». En effet, pour certaines des réalisations coordonnées par Recetas Urbanas, ils utilisent les matériaux résiduels de constructions au moment de leur démolition. L'auteur signale que l'architecture informelle des zones oubliées de la ville créée à partir de déchets est une manifestation précaire qui répond à la nécessité et à l'urgence. Il argue que Cirugeda, en revanche, recourt à l'auto-construction pour mettre en question des modèles urbanistiques régnants tout en générant un type d'habitation digne et confortable. Ainsi, l'auto-construction comme choix conscient et raisonnée laisse d'être synonyme de précarité et ressort comme une pratique libératrice des stratégies économiques liés au logement.

Bonnet souligne également que dans le domaine de l'« architecture-spectacle » et de l'« architecture-inversion », l'architecte devient un designer d'objets subordonné à des promoteurs et des gestionnaires de la ville qui cherchent

⁶⁵² Llorenç BONET, « Introducció », *Ibid.*, p. 6.

reproduire une formule de succès économique, sans s'interroger sur son rôle social. Les projets de Cirugeda, au contraire, visent subvertir la logique de la ville comme inversion économique, une subversion qui ne prétend pas déstabiliser les pouvoirs politiques mais démontrer qu'il peut y avoir des alternatives viables face à un projet urbain qui ne tient pas compte de ses habitants.

Enfin, Bonet met l'accent sur la capacité des recettes urbaines de Cirugeda de d'affronter un problème avec une solution imprévisible : « Cette capacité de « retourner » une situation est la stratégie essentielle de l'architecte sévillan, soit par rapport à la contrainte des matériaux, aux méthodes de construction ou au cadre légal⁶⁵³ ». Le détournement dans les procédés de Cirugeda est aussi manifeste dans la transformation des structures existantes et dans leur adaptation pour des usages distinctes à la conception d'origine qui a motivé leur construction. Cela rappelle la lecture qu'Attlee faite de l'image du train accidenté à la place du pont exposée dans « Anarchitecture » : « permettre à l'apparence d'un objet de suggérer spontanément de nouvelles utilisations », ou du bâtiment semi-détruit : « l'intérieur de l'édifice est en effet disponible pour de nouvelles façons; pour le spectateur, à qui on accorde une vue différente; et pour ceux qui pourraient maintenant entrer s'ils le voulaient, pour se mettre à l'abri ». L'agir prémédité et politiquement consciente de Cirugeda trouve une coïncidence avec la déclaration de Matta-Clark admettant d'être pervers : « [...] l'est tout ce qui jouit d'enfreindre les normes étant convaincu d'avoir raison⁶⁵⁴ ». Cependant, l'attitude de Matta-Clark reste idéologiquement embryonnaire par rapport à la démarche de



Santiago Cirugeda, *House of Words*, Göteborg, Suède, 2015.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵⁴ Entretien avec Donald Wall, *op. cit.*, 59.

Cirugeda qui met en place une espèce d'« anarchisme architectural proactif ».

Dans le projet de Cirugeda se rejoignent la contravention de la fonction préétablie des structures architecturales, liée à l'idée

d'« anarchitecture », et la notion d'emplacement « illégitime » ou « contre-emplacement » de Lussault. Pour l'architecte espagnol, la connaissance des supports normatifs qui règlent l'activité urbaine et qui définissent les droits et les devoirs des citoyens est capitale pour l'exécution des interventions urbaines qu'il promeut :

L'inconvénient majeur est pouvoir maîtriser la grande quantité de lois et de décrets existants qui, d'ailleurs, sont continuellement actualisées. Ces aspects juridiques sont méconnus, voire ignorés par les citoyens mais aussi par la plupart des professionnels de l'architecture ; cela et la peu diffusion des possibilités légales disponibles, m'ont poussé à utiliser instamment les moyens de communication pour les faire connaître, ainsi que pour encourager des propositions pour les reformuler⁶⁵⁵.

La démarche de Cirugeda rejoint aussi certaines idées de l'Internationale Situationniste. La dénomination de « situations urbaines » avec laquelle il présente ses projets, semble un clin d'œil à la notion de *situation construite* proposée par la célèbre collectivité, qui l'entendait comme un « moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements⁶⁵⁶ ». Leur conception de l'architecture selon laquelle celle-ci est un moyen de *connaissance* et d'*agir* concorde également avec la démarche de l'architecte sévillan ; en 1953 ils proclamaient : « Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants⁶⁵⁷ ».

Les tactiques cherchant à contrer les dispositifs de délimitation territoriale, celles d'occupation illégitime d'un terrain ainsi que les constructions désobéissant aux fondamentaux de l'architecture ou au cadre normatif urbanistique entravent les dispositifs spatiaux qui régissent la vie pratique et quotidienne, avec un sens critique fort parfois. Néanmoins, pour compléter notre cadre d'analyse, il faut aussi tenir compte des dispositifs spatiaux appartenant au domaine de l'art qui impliquent des logiques de mise en scène comme ceux associés au théâtre et aux expositions.

⁶⁵⁵ CIRUGEDA, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁵⁶ Asger JORN, « Définitions », revue *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.

⁶⁵⁷ Gilles IVAIN, « Formulaire pour un urbanisme nouveau » (1953), publié dans la revue *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 16.

Les possibilités d'intervention sur ces deux sphères, celle de l'art et celle de la vie pratique, où les dispositifs spatiaux peuvent agir, nous mettent à nouveau, bien que depuis une autre perspective, face à la dichotomie entre la spécificité de l'œuvre au site et au non-site. Pour considérer des stratégies créatives de « contre-dispositif », le cadre des espaces dédiés à l'art pose des conditions différentes des contextes où la vie pratique se déroule.

Des approches critiques par rapport à la mise en scène

La scénographie dans le théâtre ainsi que celle impliquée dans la mise en exposition constituent des dispositifs spatiaux qui normalement et conventionnellement prennent comme emplacement d'autres lieux : la scène et la salle d'exposition, le théâtre et le musée, la galerie ou le centre d'art, respectivement. Ces dernières, les lieux d'emplacement, sont aussi des structures spatiales comportant le caractère des dispositifs. Par conséquent, ces deux pratiques, la scénographie et l'expographie, impliquent l'instauration d'un dispositif spatial à l'intérieur d'un autre. Dans ces conditions, le dispositif qui se trouve inséré dedans peut jouer comme « contre-dispositif » du contenant. À cet égard, il faudrait reconnaître les logiques de mise en scène du théâtre et de l'expographie pour identifier ce qui pourrait correspondre à des stratégies de « contre-dispositifs » pour chacun des domaines.

Dans la première partie, nous avons exposé certains rapports entre les environnements à caractère fictionnel et la mise en scène théâtrale. Maintenant, nous aborderons les logiques de mise en scène impliquées autant pour le dispositif scénographie du théâtre que pour le dispositif expographique ou « *display* » à la marge de l'environnement artistique. De même, les notions de « théâtralité » et de « théâtralisation » seront rapportées ici au dispositif scénique du théâtre et non à l'« art de l'installation », sujet déjà traité auparavant.

Remises en cause de la scénographie et de l'espace scénique

Dans le passage de notre analyse dédié à l'environnement fictionnel, nous avons fait allusion au théâtre naturaliste promu par le metteur en scène André Antoine au début du XXe siècle. Selon sa perspective, il faut que la scénographie

« dissimule le fait théâtral » ; pour assurer une immersion plus efficace dans la fiction, elle doit « cacher » l'existence de la scène et faire oublier au public qu'il se trouve dans un théâtre. Les postulats d'Antoine reprenaient ceux de Diderot d'un siècle et demi avant qui, dans ses écrits de critique, a énoncé les bases théoriques de la notion de théâtralité. Même s'il n'utilise pas le terme, il donne les éléments-clés qui établissent la limite entre le monde fictif de la représentation et le monde réel.

Dans son *Discours de la poésie dramatique*, Diderot suggéra : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas⁶⁵⁸ ». Reprenant cette idée, Antoine propose le concept du « quatrième mur », principe fondamental dans sa conception de la mise en scène :

Pour qu'un décor fût original, ingénieux et caractéristique, il faudrait l'établir d'abord, d'après une chose vue, paysage ou intérieur ; il faudrait l'établir, si c'est un intérieur, avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisser pénétrer le regard du spectateur⁶⁵⁹.

Des initiatives ultérieures d'autres metteurs en scène ont visé la remise en cause de ce modèle en mettant en avant l'artifice propre du théâtre. Le metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold était l'un des promoteurs de ce propos avec son « théâtre de la convention consciente » qui revenait sur l'essence théâtrale du théâtre, il était pour une « ré-théâtralisation du théâtre ». Également solidaire de cette perspective, Bertolt Brecht, à travers la formulation de son principe de « distanciation », cherchait à motiver une prise de distance critique chez le spectateur. L'un des procédés pour provoquer une telle attitude concernait la mise en scène ; selon lui : « Le théâtre doit, en tant que théâtre, acquérir cette réalité fascinante qu'a le palais des Sports quand on y boxe. Le mieux est de montrer la machinerie, palans et cintres⁶⁶⁰ ».

⁶⁵⁸ Denis DIDEROT, *Discours de la poésie dramatique* (1758), Paris, France : Larousse, (Nouveaux classiques Larousse. Spécial documentation thématique), 1975, p. 201.

⁶⁵⁹ André ANTOINE, *Causerie sur la mise en scène*, *Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903, Paris, p. 603 ; publié dans André ANTOINE, Jean-Pierre SARRAZAC et Philippe MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène: anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, France : Actes Sud, 1999 (Parcours de théâtre), p. 164.

⁶⁶⁰ BRECHT, *Ecrits sur le théâtre (Kleines Organon für das Theater, 1948)*, Paris, France : Gallimard, L'Arche, 2000, p. 733.

D'autre part, si l'on considère l'espace de la scène tout seul, sans le décor qui vise à recréer un autre lieu sur scène, on peut reconnaître que la configuration de l'espace disposé face au spectateur est déjà là, autrement dit, que la scénographie à trois murs ne fait qu'affirmer la structure essentielle du dispositif de la scène. Néanmoins, il est pertinent de rappeler que ce schéma de la scène face au public, présent depuis le théâtre antique grec, n'est pas le seul existant. Un autre modèle dispose le public tout autour de la scène :

L'aire circulaire est le lieu théâtral qui se forme spontanément lorsque sur une place publique, par exemple, un individu ou un groupe capte l'attention du public par des récits, des mimes, des saynètes. Le public entoure les artistes, délimitant ainsi un cercle dans lequel se donne le spectacle. Cette scène circulaire est généralement considérée comme la plus ancienne aire de jeu. Elle a été conservée par le cirque et reprise dans quelques théâtres modernes, comme le Théâtre en Rond construit à Paris en 1954⁶⁶¹.

Cette configuration de l'espace théâtral permet aux comédiens d'être vus sous tous les angles en créant ainsi plus d'intimité entre le public et les acteurs, même si elle limite les possibilités au niveau scénographique. Cette contrainte ne représente pas un problème pour le théâtre contemporain dans la mesure où certains metteurs en scène ont opté plutôt pour une suppression du décor. Antonin Artaud, par exemple, propose d'éliminer le décor dans son projet pour ledit « théâtre de la cruauté ». Son modèle inverse complètement la configuration conventionnelle de la structure théâtrale :

La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui. En effet, l'absence de scène, dans le sens ordinaire du mot, invitera l'action à se déployer aux quatre coins de la salle⁶⁶².

De cette manière, Artaud établit un rapport entièrement différent entre l'acte théâtral et le spectateur, du fait que ce dernier, placé au milieu de l'action, est enveloppé et sillonné par l'action⁶⁶³. Peter Brook, metteur en scène et théoricien

⁶⁶¹ Martine DAVID, *Le théâtre*, Paris, France: éd. Belin, 1995, p. 210.

⁶⁶² Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double* (1958), Paris, France : Gallimard, 1985, p. 149.

⁶⁶³ ARTAUD, *Ibid.*, p. 148.

du théâtre défenseur aussi de la « vérité du théâtre⁶⁶⁴ », considère que l'essence du théâtre peut se passer de la scénographie et du décor ; il l'exprime dans sa célèbre formule : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène⁶⁶⁵ ». L'activation de cet espace vide en tant que scène suffit avec l'exécution d'une action dans ledit espace désigné comme « cadre de jeu » et la présence de quelqu'un qui la regarde⁶⁶⁶.

Les postulats de Brook se rapprochent de ceux du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski, pour qui l'essence du théâtre réside dans le rapport entre l'acteur et son spectateur. Selon lui, le théâtre peut exister sans costumes ni décors, sans musique pour accompagner l'action, sans effets de lumière, voire sans texte dramatique mais absolument pas sans acteurs ni public : « Nous pouvons donc définir le théâtre comme ce qui se passe entre spectateur et acteur⁶⁶⁷ ». Sous cette prémisse il propose pour ces mises en scène, un rapprochement entre acteurs et public, au point de mélanger les uns avec les autres. À propos de la disposition spatiale pour leurs pièces il souligne :

Les acteurs peuvent jouer au milieu des spectateurs, contactant directement le public et lui donnant un rôle passif dans le drame [...] Ou bien, les acteurs peuvent édifier des structures parmi les spectateurs, les incluant ainsi dans l'architecture de l'action, en les assujettissant à une espèce de pression, d'amoncellement et de limitation de l'espace [...] Les acteurs peuvent encore jouer parmi les spectateurs et les ignorer, regardant à travers eux. Les spectateurs peuvent être séparés des acteurs, par exemple, par une haute palissade que seules leurs têtes peuvent dépasser [...] dans cette perspective radicalement inclinée, ils regardent les acteurs en bas, comme si c'était des animaux sur un ring, ou comme des étudiants en médecine en train de suivre une opération (cette vue détachée, vers le bas, donne par ailleurs à l'action un sens de transgression morale)⁶⁶⁸.

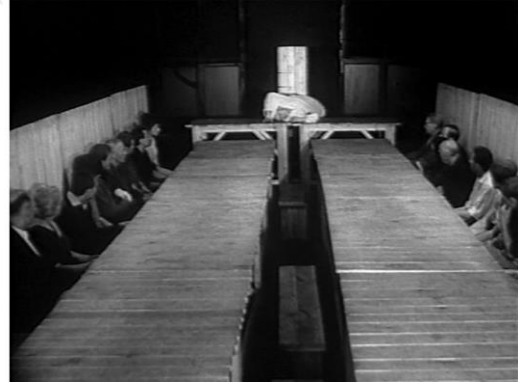
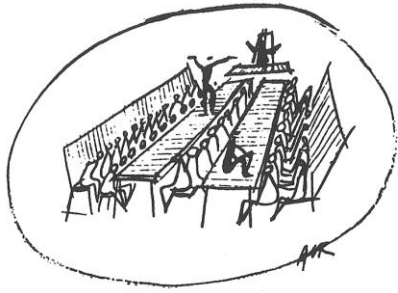
⁶⁶⁴ Il exprime le rapport entre représentation théâtrale et réalité à travers la notion du « comme si » : « Dans la vie quotidienne, l'expression "comme si" est une expression grammaticale, au théâtre, *comme si* est une expérience. Dans la vie quotidienne *comme si* est une évasion ; au théâtre, *comme si* est la vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un. » Peter BROOK, *L'Espace vide (The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate, 1968)*, traduit par Christine ESTIENNE et Franck FAYOLLE, Paris, France: Édition du Seuil, 1977, p. 183.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

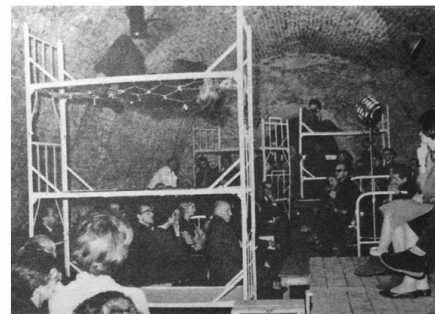
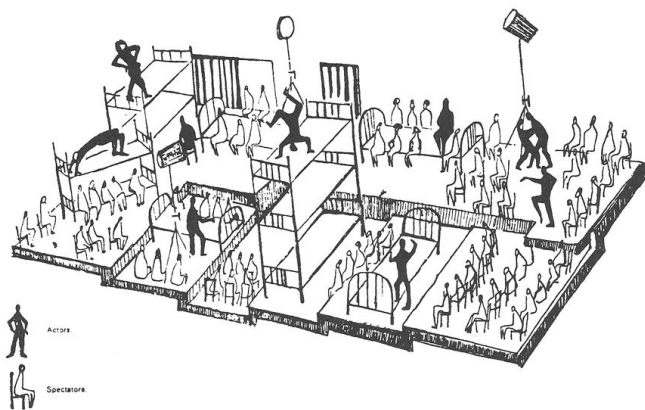
⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Suisse : La Cité : L'Âge d'homme, 1971, p. 31.

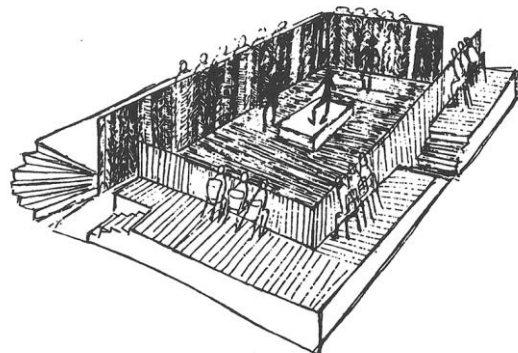
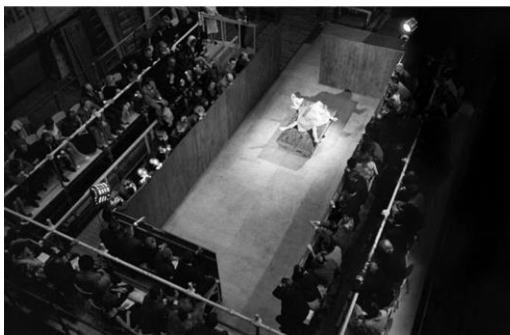
⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.



(Dessin de Jerzy Grotowski). Vue de l'action scénique pour le *Dr Faust*, d'après le texte de Mârlowe. Une heure avant sa mort, Faust offre un dernier dîner à ses amis (les spectateurs).



Vue de l'action scénique de *Kordian*, basé sur le texte de Slowacki. Toute la salle est aménagée pour suggérer l'intérieur d'un hôpital psychiatrique et les spectateurs sont incorporés dans cette structure en tant que patients. (Dessin de Jerzy Grotowski).



Vue de l'action scénique de du *Prince Constant*, d'après un texte de Calderon-Slowaki. Les spectateurs regardent en bas un acte interdit, leur position suggérant une arène ou une salle d'opérations.

À travers ces propositions novatrices d'agencement de l'espace, le metteur en scène polonais révolutionne le dispositif scénique conventionnel à trois murs face au public en brisant de manière radicale la distance entre l'acteur et le spectateur : « L'essentiel consiste à trouver la relation spectateur/acteur propre à

chaque type de spectacle et à incarner la décision dans des arrangements physiques⁶⁶⁹ ». Grotowski propose ainsi des scénographies praticables mais pas seulement pour les acteurs mais aussi pour le public.

L'initiative d'éliminer la séparation conventionnelle entre un espace pour le public et un autre pour les acteurs est prise en compte par le théoricien de la performance et metteur en scène américain Richard Schechner. Sa vision du « théâtre environnemental » est énoncée de façon synthétique à travers une série d'axiomes⁶⁷⁰, dont le deuxième et le troisième concernent la mise en espace de l'acte théâtral. Le deuxième axiome dicte que « tout l'espace est dédié à la représentation » et que, en même temps, tout l'espace est dédié au public.⁶⁷¹ Schechner souligne que la seule convention qui est restée à travers le temps depuis les Grecs est que le théâtre est joué dans une « surface spéciale ». Il remarque que dans le théâtre au Moyen Âge les acteurs se déplaçaient à l'extérieur déclamant sur des chariots tirés par des chevaux et se dirigeant vers un public de spectateurs qui se trouvaient assis sur la rue. Il rappelle de même que les représentations folkloriques dans les villages sont exécutées dans des zones délimitées momentanément dédiées au spectacle. En revanche, ledit « théâtre environnemental » –très proche du « *happening* », les manifestations publiques et le théâtre de la rue des années 1960– propose des situations spatiales distinctes, autant pour les acteurs que pour le public :

Une fois éliminés les sièges fixes et la définition de l'espace, des relations inédites deviennent possibles. Le contact corporel entre les acteurs et les spectateurs peuvent arriver ; le niveau de la voix peut varier ainsi que l'intensité de l'interprétation ; la sensation de participer d'une expérience commune peut se générer. Ce qui est le plus important, chaque scène peut créer son propre espace, soit en s'inscrivant à une surface limitée soit s'étendant pour remplir tout l'espace disponible⁶⁷².

Dans cette perspective, Schechner considère l'inclusion du spectateur au point de sa participation active dans la performance. Le troisième axiome énonce que « le fait théâtral peut avoir lieu aussi bien dans un espace complètement

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷⁰ Richard SCHECHNER, *Environmental Theater: An expanded new edition including "Six axioms for Environmental Theater*, New York, États-Unis d'Amérique : éd. Applause, 1994.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. xxviii.

⁶⁷² *Ibid.*, p. xxix.

transformé que dans un espace laissé tel qu'il est trouvé⁶⁷³ ». Pour ce principe, l'« environnement » peut être compris de deux façons. Premièrement, par rapport à ce l'on peut faire avec et dans un espace. Deuxièmement, en acceptant un espace donné tel qu'il est. Dans le premier cas, une ambiance nouvelle est créée en modifiant un espace ; dans le deuxième, il s'agit de négocier avec une ambiance déjà existante, en établissant un dialogue avec lui⁶⁷⁴. À ce stade, le théâtre se passe complètement de l'édifice exclusivement dédié pour lui.

Ces prémisses postulées par Schechner sont actualisées dans les pratiques récentes du dénommé « théâtre immersif ». De même que Schechner le proposait, dans cette tendance du théâtre contemporain, le public joue un rôle actif à l'intérieur de la pièce et ceci peut même interagir directement avec les acteurs ou être interpellé par eux⁶⁷⁵.

Dans le théâtre immersif, la mise en scène peut investir le bâtiment conventionnel pour le théâtre bien que l'occupant d'une manière différente. Pour apprécier la pièce *Smoke Rings* –créée par l'actrice Léonore Confino⁶⁷⁶–, par exemple, les spectateurs sont invités à plonger dans les coins et recoins du théâtre. La pièce propose plusieurs histoires de couples avec tous les conflits émotionnels causés par leurs relations :

[...] un texte à sketches mettant en scène des couples qui s'aiment, se détestent, se désirent, se trompent, se fiancent, divorcent, s'ennuient, s'engueulent ou se disent des mots doux. [...] Cette mosaïque de duos conjugaux trouve sa résolution dans un spectacle éclaté dans tous les espaces du théâtre. Scène,

⁶⁷³ *Ibid.*, p. xxx.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. xxx.

⁶⁷⁵ Étant très proches, le « théâtre immersif » est souvent mêlé avec les notions de « théâtre participatif » et « théâtre interactif ». De ces deux dernières tendances, on peut citer par exemple la démarche du collectif allemand Rimini Protokoll, fondé en 2000 par Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzlar, qui explore avec les rapports entre le théâtre-document, le théâtre localisé, le théâtre immersif, le théâtre itinérant et la technologie. Pour l'une de ses pièces, *Situation Rooms*, les membres du public convoqué –un groupe restreint à 20 personnes chacune munie d'un casque et une tablette– deviennent participants en interagissant entre eux à travers une transmission vidéo en temps réel et suivant une structure narrative préétablie. À propos des distinctions entre « théâtre immersif » et « interactif » voir : Catherine BOUKO, « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité », publié dans revue *Tangence*, « Engagement du spectateur et théâtre contemporain », n° 108, 2015, p. 29-50. Diffusion numérique 30 mai 2016. <https://www.erudit.org/en/journals/tce/2015-n108-tce02513/1036453ar/> Consulté le 17 novembre 2018.

⁶⁷⁶ Cette mise en scène a été créée en mai 2017 pour être présentée au Théâtre Lepic et a été rejouée en 2019 au Théâtre Michel.

coulisses, balcon, escalier, bar, accueil. Selon que la rose qu'on vous donne à l'entrée est rouge ou blanche, suivez le guide : il vous amène vers un couple, puis un autre, puis un autre. À serrer de près les actions, on entre dans l'intimité des personnages⁶⁷⁷.

Le théâtre immersif utilise aussi pour leurs mises en scène des intérieurs architecturaux très diverses (des bâtiments à plusieurs étages ainsi que des espaces ouverts par exemple) que les assistants parcourent en suivant, en cherchant ou en se retrouvant avec la représentation jouée, arrivant même à « donner des spectacles eux-mêmes⁶⁷⁸ ». Cette méthode de mise en scène, occupant plusieurs endroits à la fois d'un lieu ou d'une structure architecturale, propose également des structures narratives alternatives au récit linéaire dans lesquelles de multiples événements peuvent se produire simultanément comme ils se produisent dans la vie courante. Ainsi, à l'intérieur des différents espaces personnalisés, le public peut se déplacer d'une pièce à l'autre ; les intérieurs peuvent être configurés à différents niveaux, chaque chambre pouvant être une scène totalement différente de la pièce.

Sleep no more, créée par la compagnie britannique Punchdrunk, illustre clairement le projet du théâtre dit immersif. Cette pièce, présentée récemment en France, a été diffusée dans la presse locale ainsi :

Le concept du théâtre immersif fait fureur à New-York depuis 2011. *Sleep No More* est devenue une pièce mythique. Cette production théâtrale inspirée par l'histoire de *Macbeth* est présentée dans un bâtiment de cinq étages nommé McKittrick Hotel. Pour cette création en France, la compagnie Big Drama a pris possession d'un bâtiment dans le 11^e arrondissement sur 700 m² et 3 niveaux dont l'adresse n'est délivrée qu'au dernier moment aux spectateurs pour maintenir le suspense. Cette nouvelle forme de théâtre demande aux acteurs d'être en permanence en interaction avec le public qui déambule dans le décor, un peu à la manière d'un Escape Game. Ici, les spectateurs sont propulsés en 1917, dans le cabaret Phénix, où ce sont parfois les hommes qui se maquillent, et toujours les femmes qui commandent. Ils sont conviés au mariage de Blanche. La production propose deux types de billets d'entrée (à 38 et 58 euros). Pour les spectateurs VIP, l'expérience immersive est encore plus poussée car ils doivent influencer sur l'action du scénario par un vote. Pour ce faire discret, chaque spectateur porte un masque. Les invités du mariage sont libres de déambuler dans ce cabaret libertin, où l'on peut visiter des chambres privatives ! Les

⁶⁷⁷ <https://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/smoke-rings,n5330194.php?ccr=oui>.

⁶⁷⁸ Gareth WHITE, « On Immersive Theatre », publié dans *Theatre Research International*, vol. 37, n° 3, septembre 2012, p. 221.

scénaristes, dont Ariane Raynaud, ont écrit une centaine d'heures d'histoires. Il y a deux tiers du spectacle qui est improvisé tous les soirs. Les comédiens réagissent par rapport à l'ambiance de chacune des représentations. Ils maîtrisent parfaitement leur personnage et peuvent réagir à toutes les interpellations du public. Les comédiens jouent avec beaucoup de tact. Aucun spectateur n'est contraint à entrer dans l'action, et peut très bien rester en dehors du scénario en sirotant par exemple du champagne au bar !⁶⁷⁹



Mise en scène de *Sleep no more*, de la compagnie britannique Punchdrunk.

Le théâtre immersif réclame de l'« espace réel⁶⁸⁰ » comme partie intégrante de la mise en scène, ce qui permet au public de se sentir plus plongé dans représentations théâtrales, participant directement du sens, du mouvement et du temps de la pièce jouée. Ainsi, si celle-ci se déroule dans un château, par exemple, le public se rendra dans un vrai château pour pouvoir se sentir immergé dans le spectacle théâtral⁶⁸¹. De cette manière, et par rapport au bâtiment conventionnel pour le théâtre, ce versant immersif constitue une espèce de théâtre « délocalisé » ou bien « situé » hors des lieux et des espaces scéniques traditionnels.

Toutes ces stratégies « avant-gardistes » de mise en scène, en remettant en cause un certain modèle frontal conventionnel de scénographie classique « à

⁶⁷⁹ Stéphane CAPRON, « Close, le spectacle immersif arrive en France », publié dans *France inter* le 26 avril 2019. <https://www.franceinter.fr/culture/close-le-theatre-immersif-arrive-en-france>. Consulté le 17 octobre 2019.

⁶⁸⁰ Elizabeth SAKELLARIDOU, « Oh My God, Audience Participation!: Some Twenty-First-Century Reflections », publié dans *Comparative Drama*, vol. 48, n° 1/2, édition spéciale printemps-été 2014, p. 13.

⁶⁸¹ Ici le « décor » devient encore plus réaliste que celui du théâtre naturaliste de début du XXe siècle en coïncidant avec le lieu actuel qui abrite le spectacle.

l'italienne », élargissent les possibilités de la structure du dispositif théâtral. Dans ce sens, et face à la versatilité pour la scène qu'elles démontrent, il est difficile de déterminer si ces dispositions scéniques alternatives correspondent bien à des manifestations de « contre-dispositif ». Brecht met en évidence la structure et l'échafaudage de la scène et pour Brook n'importe quel espace vide peut servir de scène. Parmi les metteurs en scène cités qui ont révolutionné la mise en scène moderne, Artaud et Grotowski se rapprochent plus clairement des logiques contraires à la mise en scène conventionnelle ; le premier, en plaçant le public au centre et, le deuxième, qui entremêle les spectateurs parmi l'action (ou les acteurs parmi le public, selon le point de vue), principe poussé plus loin dans le projet de Schechner ou le théâtre immersif.

La transgression des principes fonctionnels des dispositifs spatiaux liés à la vie pratique –les structures de délimitation territoriale, les emplacements et les structures architecturales– répond à des stratégies de résistance face à l'agencement qui exercent ces dispositifs sur les individus dans leurs vies. Le domaine plus expérimental du théâtre, restant à la marge des dynamiques de la vie pratique, répond à un défi constant des modèles existants liés à la représentation théâtrale même. Les positionnements des metteurs en scène évoqués démontent certaines conventions s'affirmant, en même temps, sur d'autres. Aucun d'eux n'annule le fait théâtral, bien au contraire, ils reformulent son essence. Bien que pour certaines de ces propositions la scénographie proprement dite tend à disparaître, l'espace scénique persiste bien qu'à travers des formes alternatives aux conventionnelles.

« Contre-dispositifs » d'exposition

Comme nous venons de constater, le dispositif scénique est régi par les dynamiques d'interaction entre l'acte théâtral et le public. Les metteurs en scène qui l'interrogent s'affirment sur le fait théâtral dans sa qualité d'artifice et dans son caractère de mis en scène, autrement dit, ils sont *pour* la théâtralité du théâtre. Le débat autour de la théâtralité peut aussi se trouver dans la théorisation sur l'installation artistique ; l'approche sur sa réception esthétique est basée sur cette

notion⁶⁸². Quoi qu'il en soit, l'inclusion du spectateur à l'intérieur de l'« espace scénique » n'est pas exclusive des installations environnementales ; d'une certaine manière, cette caractéristique est présente de manière généralisée dans toute situation d'exposition. Jean Davallon, spécialiste en médiation culturelle et du patrimoine, signale que dans l'exposition « la séparation entre scène et espace du spectateur disparaît⁶⁸³ ». Davallon va plus loin dans cette appréciation en octroyant au visiteur de l'exposition un rôle performatif :

Ainsi le visiteur est-il un peu dans la situation d'une personne à qui l'on présenterait une carte et des illustrations que l'on a confectionnées à la lecture d'un récit, en lui demandant à son tour de (re)jouer une histoire à partir de là. À ceci près que la lecture "faite" par le visiteur n'est pas un texte littéraire écrit, mais une série d'actions et de représentations : par ses déplacements, ses regards, ses actes, ses commentaires, il "joue" et "interprète", au sens théâtral du terme, l'exposition⁶⁸⁴.

De même, il souligne que dans l'exposition « le visiteur [...] se met en relation non avec un acteur en train de jouer mais avec les objets qui sont en situation de monstration⁶⁸⁵ ».

Les comparaisons entre la mise en scène théâtrale, l'installation et l'exposition suggèrent, en même temps qu'elles semblent confirmer, le lien étroit entre la

⁶⁸² Comme nous l'avons signalé auparavant, la notion de théâtralité est introduite par Michael Fried dans sa critique du minimalisme en 1967, puis reprise en 1999 par le commissaire d'exposition Robert Storr comme une qualité dudit « art de l'installation » et après lui par l'historienne et critique de l'art Claire Bishop, ainsi que par les esthètes Julianne Rebutish et Alain Aberganti, parmi d'autres auteurs. À ce propos voir : Michael FRIED, « Art and Objecthood », vol. 5, n° 10, été 1967, p. 12-23, trad. Fabienne Durand-Bogaert, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, France : Gallimard, 2007, p. 113-140 ; Robert STORR, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *The New York Times*, sect. Arts, 28 novembre 1999 ; Claire BISHOP, *Installation art: a critical history*, London, Royaume-Uni : Tate, 2005, p. 53-54 ; Juliane REBENTISCH, « Theatricality » dans *Aesthetics of installation art*, Berlin : Sternberg Press, 2012, p. 21-73 ; Alain ALBERGANTI, « Théâtralité de l'installation » dans *De l'art de l'installation: la spatialité immersive*, Paris, France : l'Harmattan, 2013, p. 109-114.

⁶⁸³ Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, France, Canada, 2000, p. 27.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 188. À l'égard de notre analyse sur les environnements fictionnels et non-fictionnels, exposée dans la première partie de notre thèse, cette appréciation de Davallon à propos de la participation du visiteur comme « interprète » d'un scénario est un peu surdimensionnée : il y a une différence notable entre « visiteur » et « acteur ». Cette potentialité d'intervention directe de la part du public est certaine seulement s'il s'agit d'un dispositif d'exposition effectivement interactif ou praticable, ou encore plus ajusté aux *happenings* ; comme le signalait Allan Kaprow, dans ceux-ci : « de très petits groupes de visiteurs sont mêlés de quelque façon à l'événement, se laissant porter par l'action et y jouant un rôle. » Allan KAPROW, « Les happenings sur la scène new-yorkaise » (1961), trad. Jacques Donguy, dans *L'art et la vie confondus*, Paris, France : éd. Centre Georges Pompidou, 1996, p. 48.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

forme installative et la forme expographique. Néanmoins, Davallon distingue l'exposition de l'installation comme œuvre en ce que la première « serait non pas réflexive, mais transitive » ; à la différence de l'installation, l'exposition « ne se montrerait pas, elle montrerait⁶⁸⁶ ». Cette précision est en concordance avec sa perspective de l'exposition comme *dispositif de monstration*. Selon cette approche, le dispositif de présentation est constitutif, même synonyme, du fait expositif. Cela marque une différence manifeste avec la mise en scène du théâtre. Pour l'acte théâtral (essence du théâtre) le dispositif scénique est accessoire : comme Artaud, Brook et Schechner le démontrent, la scénographie peut bien disparaître et n'importe quel espace peut être pris par scène.

Dans l'introduction du numéro de la revue *Marges* dédié au sujet « Dispositif(s) dans l'art contemporain », Angélica Gonzalez⁶⁸⁷ signale que, dans le cadre de l'histoire de l'exposition et de sa théorisation, l'exposition en tant qu'agencement d'éléments en vue de produire un effet sur un public peut être comprise comme un type de dispositif⁶⁸⁸. Ensuite, elle évoque une citation de Davallon synthétisant la fonction de l'exposition : « Monter une exposition, c'est en même temps créer un moyen de mettre le public en contact avec les objets⁶⁸⁹ ». Dans son ouvrage *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, il précise l'idée de l'exposition comme dispositif en affirmant que « l'exposition [...] est un agencement de choses dans un espace avec l'intention de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux⁶⁹⁰ ». De même, il reconnaît que le dispositif de l'exposition comporte un cadre spatio-temporel manifeste, d'un côté, un composant structurel –le dispositif physique de monstration– et, de l'autre, un composant fonctionnel –concernant la dimension opérative de l'exposition comme événement–. En vertu de ces deux aspects, « le visiteur reconnaît un dispositif de présentation d'objets comme étant une exposition et que ses interactions avec le

⁶⁸⁶ *Ibid.* p. 7.

⁶⁸⁷ Membre du comité de rédaction de la revue *Marges*.

⁶⁸⁸ Angélica GONZALEZ, revue *Marges*, n°20, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, printemps-été 2015, p. 16.

⁶⁸⁹ Jean DAVALLON (sid) *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou-CCI, 1986, p. 206.

⁶⁹⁰ DAVALLON, *op. cit.*, p. 13-14.

dispositif peuvent répondre au fonctionnement de ce dispositif comme exposition⁶⁹¹ ».

En ce qui concerne le composant structurel du dispositif d'exposition, Davallon signale : « Celui qui conçoit et réalise une exposition dispose de « choses » (panneaux, vitrines, objets, éclairages, audio-visuel, parois, etc.) en un lieu⁶⁹² ». Ainsi, il identifie les socles, les panneaux explicatifs, les cloisons mobiles et même la salle qui abrite l'exposition comme des « outils d'exposition⁶⁹³ ». Tout cet ensemble d'éléments physiques –différents des artefacts ou des objets naturels qui constituent le motive central d'une exposition– est désigné dans le domaine anglo-saxon de la théorisation sur l'exposition par le terme de « *display*⁶⁹⁴ ». Celui-ci est le sujet de la thèse de l'historien de l'art et de la culture Mary Anne Staniszewski consignée dans son ouvrage *The power of display*⁶⁹⁵.

Staniszewski remarque que les historiens de l'art moderne (du moins jusqu'à 1998, année de publication de son ouvrage) concentraient ses études sur les œuvres par rapport à leur contexte historique négligeant leur disposition spatiale selon les contextes expositifs où celles-ci ont été socialisées. Conformément à cette observation, Staniszewski réalise une révision historique des manifestations du MoMA relevant de leur conception expographique. Selon ce critère, elle tient compte des expositions de design et d'architecture (en relation aux techniques d'exposition dans le secteur commercial), les stratégies spatiales pour montrer les objets de la vie courante et de l'« art ethnographique », les manières de présenter des images associées à des contenus politiques dans les expositions promues par l'initiative des instances du gouvernement, pour enfin arriver aux manifestations de l'art contemporain où les pièces exposées incorporent leurs propres dispositifs

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 206

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁹⁴ Ce terme apparaît depuis les premières publications dédiées à l'histoire des expositions pour se référer à la disposition spatiale de celles-ci. On peut le constater dans les ouvrages *A Story of Exhibitions* (1951) de Luckhurst, *The Shock of the New* (1972) d'Ian Dunlop et *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (1994) de Bruce Altshuler. Ceux-ci sont, selon Angélica González, les précurseurs sur le sujet. Angélica GONZALEZ, *Les écrits des curateurs : analyse depuis la théorie curatoriale et l'histoire des expositions*, thèse doctorale, sous la direction de Jérôme Glicenstein, Paris, France : Université Paris 8, Esthétique, sciences et technologies des arts, 2016, p. 84.

⁶⁹⁵ Mary Anne STANISZEWSKI, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique : The MIT Press, 1998.

expographiques. Ce dernier cas correspond, selon le critère de Staniszewski, aux expositions composées par des œuvres spatiales et par des installations artistiques. Bien qu'elle considère ces dernières comme un cas particulier où le *display* est intrinsèque à l'œuvre exposée, il ne faut pas confondre l'installation artistique comme une modalité de dispositif d'exposition. L'installation en tant qu'œuvre, comme bien le signale Davallon, est « réflexive » –comporte une signification pour elle-même– et non « transitive » –elle ne sert pas de support et de « outil de médiation » pour communiquer des contenus associés à la chose exposée–, caractéristique du dispositif au sens strict.

Cependant, le dispositif d'exposition n'est pas si neutre, dans certains cas plus que d'autres, il dirige toujours la réception du contenu exposé vers un sens ou vers un autre, par rapport à une intention précise. Comme Davallon même le précise, l'exposition, en tant qu'objet culturel, peut se définir comme un dispositif à l'intérieur duquel l'événement de la réception se produit⁶⁹⁶. En termes tactiques, il le décrit comme *mode de réception* de ce qui est exposé. Il ne faut pas oublier que le lieu d'énonciation des postulats de Davallon est le domaine de la théorie communicationnelle ; pour lui l'exposition comporte la qualité essentielle à tout média de présenter un contenu et simultanément proposer une manière d'appréhender ce contenu : « Non seulement elle montrerait des « choses », mais toujours elle *indiquerait comment* les regarder », affirme-t-il⁶⁹⁷. Selon cette idée, le dispositif d'exposition est potentiellement porteur d'un discours ; voire, le critère ou positionnement qui motive la proposition d'un dispositif ou d'une stratégie d'exposition peut donner lieu à des *dispositifs expographiques à caractère critique*.

Alison Green, commissaire d'exposition, historien et critique d'art, propose dans son ouvrage *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*⁶⁹⁸, une révision des pratiques d'artistes comme concepteurs d'expositions. L'un des chapitres de son étude s'intitule précisément « *Displays à*

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁹⁸ Alison GREEN, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, London, Royaume-Uni : Reaktion books, 2018. Depuis une perspective proche de celle de Green, le curateur et historien de l'art James Voorhies relève des cas des artistes et des curateurs qui assument l'exposition comme un médium artistique et comme une forme critique. James VOORHIES, *Beyond objecthood: the exhibition as a critical form since 1968*, Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique : The MIT press, 2017.

caractère » (« Displays of Criticality⁶⁹⁹ »). Dans ce chapitre, Green fait allusion au dispositif spatial conçu par Liam Gillick pour l'exposition *Utopia Station*, organisée par le curateur Hans Ulrich Obrist en collaboration avec Molly Nesbit et l'artiste Rirkrit Tiravanija dans le cadre de la 50th Biennale de Venise en 2003. *Utopia Station* a proposé, au sens autant strict que métaphorique, une station « utopique », un arrêt, un point de rencontre. Gillick a dessiné l'un des modules principaux qui constituaient cette station servant de plateforme pour la présentation de projets divers, d'objets de petit format, ainsi que pour le partage et la discussion entre les gens.

Green identifie la structure en contreplaqué disposant des tables et de sièges pour les personnes ainsi que des étagères, dessinée par Gillick, comme une œuvre « (non)installative »⁷⁰⁰. En effet, ce type de structures destinées à être activées par l'usage dépasse le sens de l'aménagement spatial comme support d'expression plastique pour lui-même, caractéristique de l'« art de l'installation » antérieur aux pratiques relationnelles. Le dispositif proposé par Gillick peut être compris soit comme une « installation relationnelle » soit tout simplement comme un *display* qui sert de support à une œuvre à caractère événementielle. À ce propos, l'artiste déclare :

Il y a eu plusieurs malentendus autour du projet « Utopia Station ». Le principal, dû à qu'il a été et est en quelque sorte lié à une structure d'exposition ouverte qui met l'accent sur des événements. [...] c'est avant tout une organisation discursive qui n'a de sens qu'au milieu de sa fonction. [...] Comme présentation d'un événement, il apparaît généralement comme une structure d'exposition semi-alternative seule. [...] Une « station utopia » ne repose pas sur une présomption mais sur la présence d'une séquence de discussions qui ne trouvent pas de forme que dans la présentation de l'événement lui-même. La question est peut-être de savoir comment reconfigurer un projet comme celui-ci et réorienter le focus vers une structure d'exposition à contresens qui souligne les tensions en cours fournies par le contexte plutôt que d'adopter un format d'exposition théoriquement égalitaire où chaque participant « installe son étalage » dans un cadre large et apparemment inclusif⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ GREEN, *Ibid.*, p. 211.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁰¹ LIAM GILLICK, « For a... functional utopia ? A review of a position », dans PAUL O'NEIL (sld.), *Curating subjects*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Open Editions, 2007, p. 136.



« Utopia Station », 50^e Biennale de Venise, 2003.

En effet, *Utopia Station* propose des dynamiques alternatives à celles conventionnelles de l'exposition, de là le sens « critique » dont Green parle. Cependant, sa structure expographique, bien que praticable, fonctionne selon les qualités du dispositif énoncées par Davallon : il sert à véhiculer une information, à rendre accessible un contenu mais il sert aussi de support pour l'activation d'un public, enfin il est tout à fait fonctionnel en tant que dispositif de médiation. Ce que *Utopia Station* propose s'inscrit d'ailleurs dans ce que Paul O'Neill et Mick Wilson identifient comme le « tournage éducationnel » dans les pratiques de l'exposition, des dynamiques visant à générer des plateformes de rencontre pour la discussion⁷⁰². À cet égard, il ne constitue pas pour nous un exemple de « dispositif à caractère critique », de « contre-dispositif » ou d'« anti-*display* » proprement dit.

Pour notre part, nous formulerons la notion de « contre-dispositif » d'exposition ou d'« anti-*display* » en contradiction avec les traits identifiés par Davallon pour le dispositif expographique : 1) l'exposition entendue comme une « stratégie communicationnelle » associée à sa qualité de « mobiliser des savoirs et de contenus » de manière efficace, autrement dit, à sa fonction pédagogique ; 2) l'attribut du dispositif expographique de « rendre accessible » l'exposé à un public et 3) d'être subordonné à l'exposé, d'avoir pour fonction principale de servir de

⁷⁰² Paul O'NEIL et Mick WILSON, « Introduction », *Curating and the Educational Turn*, Lenders, Royaume-Uni de Grande-Bretagne : Open Editions, 2010.

moyen pour « montrer quelque chose ». De ces axiomes découlent trois voies visant à remettre en cause le dispositif expographique : des interventions critiques sur des dispositifs d'expositions existants mettant en question leur sens communicationnel et pédagogique, la conception de structures expographiques qui entravent l'accessibilité aux objets ou aux contenus exposés et la mise en avant du dispositif expographique en devenant le motif central de l'exposition.

Des interventions critiques au sein du dispositif expographique

Plus haut, nous avons considéré des procédés transgressant la délimitation territoriale et des emplacements « hors norme » comme des stratégies spatiales de « contre-dispositif » ; cela nous suggère qu'un « contre-dispositif » d'exposition peut également consister en une intervention à caractère critique au sein du dispositif expographique visant à mettre en question certaines de ses logiques conventionnelles ou habituelles. Dans ce sens, Susan Vogel, en tant que directrice du Center for African Art de New York, organise en 1988 l'exposition « Art / Artifact : African Art in Anthropology Collections ». Celle-ci montrait, dans une révision critique, diverses manières de présenter un même type d'objets modifiant à chaque fois l'appréciation sur eux et leur statut. Centré sur la culture matérielle africaine, Vogel présente l'exposition dans le texte du catalogue ainsi :

Celle-ci n'est pas une exposition sur l'art africain ou sur l'Afrique. Ce n'est même pas tout à fait sur l'art. « Art/ Artifact » est une exposition sur les manières dans lesquelles l'art et la culture matérielle africaine ont été vus depuis le regard externe occidental⁷⁰³.

L'exposition était composée d'objets sélectionnés de trois musées d'anthropologie –le Buffalo Museum of Science dans le nord de New York, le Hampton University Museum en Virginie et l'American Museum of Natural History en New York– disposées selon différentes ambiances dans lesquelles ce type d'objets issus de la culture africaine ont été montrés en occident, du cabinet de curiosités en passant par la galerie d'art, le musée d'anthropologie et le musée d'art.

⁷⁰³ Susan VOGEL, « Introduction to *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections* », dans Morgan PERKINS et Howard MORPHY (sld.), *The Anthropology of art: a reader*, Malden, MA ; Oxford : Blackwell Pub, 2006, p. 209.



Exposition « Art/Artifact », salle « The Curiosity Room ».



Exposition « Art/Artifact », salle « The Art Gallery ».

À l'intérieur de l'environnement type « cabinet de curiosités » (basé sur celui qui existait à l'Université de Hampton), des objets de différentes tribus sont massés dans des armoires et des vitrines en bois non éclairées et sans aucun cartel. Exposés sous le format de la galerie d'art, ce type d'objets sont magnifiquement installés et minimalement identifiés, présentés comme des pièces d'art pseudo-modernes. Dans l'espace aménagé selon le style des salles d'un musée d'anthropologie, le même genre d'objets est montré dans des vitrines et contextualisés dans des dioramas accompagnés de textes muraux détaillés expliquant l'iconographie et les utilisations de reliquaires et de récipients, décrivant des rituels, des croyances et des pratiques relatives aux corps et aux âmes des morts. Enfin, dans les deux dernières salles, imitant le cadre du musée d'art, les pièces sont présentées comme des objets précieux, mis en valeur dans des vitrines tapissées de tissu et expliquées avec des cartels brefs mais informatifs.



Exposition « Art/Artifact », salle « The Natural History Museum ».



Exposition « Art/Artifact », salle « The Art Museum ».

Toutes ces dispositions, retraçant un siècle d'approches expographiques, réunies dans les différents épisodes d'une même exposition, mettaient en évidence les lectures arbitraires de la culture africaine depuis le regard d'occident qui classe les productions d'une culture étrangère parfois comme de l'art et d'autres comme artefacts.

L'attitude critique de Vogel manifeste dans « Art / Artifact » face au dispositif muséographique rappelle des procédures de la pratique artistique connue comme critique institutionnelle ; des interventions comme celle réalisée par Joseph Kosuth au Brooklyn Museum de New York, celles de Fred Wilson au musée d'histoire et société de Maryland ou encore les visites guidées réalisées par Andrea Fraser dans les musées prenant l'institution même comme sujet.

En 1990, dans grand hall du Brooklyn Museum, Kosuth rassembla une centaine d'objets, parmi tableaux, sculptures et photographies, issus des différents départements du musée et de ses réserves appartenant à des cultures et à des époques diverses. Cette sélection apparemment disparate d'éléments répondait au « jeu de ce qui ne se nomme pas » (*The play of the unmentionable*) comme critère. Cette interdiction d'être mentionné était, en l'occurrence, tout ce qui, ayant trait à la sexualité ou à la politique, était objet de censure⁷⁰⁴. *The play of the unmentionable* traite en particulier de la question de la censure et de l'iconoclasme dans l'histoire de l'art, dictés selon les époques par le goût ou bien les

⁷⁰⁴ Le terme « *unmentionable* » au pluriel désigne aussi en anglais les sous-vêtements féminins. Le cadre qui a motivé cette exposition conçue par Kosuth a été la censure de l'art dans le cadre d'expositions, particulièrement le cas du procès contre le commissaire d'exposition Dennis Barrie qui avait exposé en 1989 au Contemporary Arts Center sept photographies prétendument « obscènes » de Robert Mapplethorpe : « Pour le sénateur Jesse Helms, qui réclamait plus de censure et moins d'argent pour le National Endowment for the Arts qui avait financé la création de ces « saletés », la corruption de l'art signifiait la corruption de la société. » Tony GODFREY, *L'art conceptuel*, Paris, France : Phaidon, 2003, p. 406.

circonstances politiques ou religieuses. Selon cette prémisse, les éléments choisis par Kosuth devaient avoir choqué ou paru inappropriés à une époque.



Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable*, Brooklyn Museum, New York, 1990.

L'arrangement spatial de cette sélection d'objets a été complété par des textes sur les murs correspondant à des citations provocatrices empruntées à de célèbres philosophes, écrivains et personnages historiques. Ce support informatif, inhabituel selon la mission pédagogique conventionnelle du musée et dont les liens avec les objets exposés étaient d'ailleurs peu évidents, s'oppose à la neutralité des cartels et des textes muraux conventionnels. Les citations choisies par Kosuth s'adressaient directement au spectateur pour l'encourager à en explorer la signification et les implications.

Pour sa part, l'artiste afro-américain Fred Wilson intervient dans les collections des musées patrimoniaux en changeant la disposition des éléments exposés de leurs collections proposant des juxtapositions d'objets qui mettent en évidence des rapports normalement cachés par le discours institutionnel. Suivant ce procédé, dans le Maryland Historical Society à Baltimore, par exemple, Wilson a modifié le discours expographique pour révéler des contenus sous-jacents à propos de la dominance d'une élite blanche sur les peuples Afrodescendants et Amérindiens.



Fred Wilson, *Mining the Museum*, Maryland Historical Society, Baltimore, 1992.

Wilson avait travaillé dans le département d'éducation du Metropolitan Museum of Art, de l'American Museum of Natural History et de l'Américan Craft Museum.

En travaillant dans le département d'éducation de ces trois institutions simultanément, m'a fait réfléchir sur comme l'environnement dans lequel la production culturelle se trouve a une incidence sur la manière dans laquelle perçoit l'œuvre et l'artiste qui la produite. Étant un artiste et étant aussi un Afro-Américain et métis et en travaillant dans le musée à la fois, j'étais en position de remarquer quelques incongruités présentes dans ces espaces⁷⁰⁵.

Néanmoins, l'artiste manifeste que son intention avec l'arrangement n'était pas particulièrement contre le sens éducatif du musée, mais qu'il proposait l'élargir :

Dans *Mining the Museum*, je n'essaie pas de dire que celle-ci est l'histoire à laquelle on doit faire attention. Je signale juste que, dans un lieu qui supposément présente l'histoire de Maryland, on peut trouver une autre histoire qui n'a pas été racontée. De même, il est possible de réaliser une exposition sur l'histoire des femmes, sur l'histoire des juifs, sur l'histoire des immigrants, à partir d'une révision des éléments de la collection⁷⁰⁶.

Le procédé suivi par Wilson met en relief la construction de sens à travers l'arrangement des pièces dans une exposition, il cherche démontrer ainsi le pouvoir rhétorique de cet exercice dans la construction et la présentation de l'histoire culturelle. Les stratégies mises en pratique par Kosuth et par Wilson cherchent à remettre en question le dispositif expographique à travers le réglage de deux de ses composantes : les textes explicatifs et l'arrangement des pièces.

⁷⁰⁵ Fred WILSON, « Constructing the spectacle of culture in museums » (1992), dans Alexander ALBERRO et Blake STIMSON (sld.), *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*, Cambridge, Mass., Etats-Unis: The MIT Press, 2009, p. 330.

⁷⁰⁶ Fred WILSON, « A conversation with Martha Buskirk » (1992), dans *Ibid.*, p. 351.



Andrea Fraser (Jane Castelton),
Museum Highlights: A Gallery Talk,
Philadelphia Museum of Art, 1989.

De son côté, Andrea Fraser assume la forme orale de la médiation en jouant le rôle d'une guide de musée qu'elle a baptisé Jane Castelton. Cette médiatrice proposait une visite par les installations du musée présentant leurs zones et les détails les plus inattendus du musée tels que le vestibule d'accueil, les toilettes, le vestiaire, la boutique, la cafétéria. Cette inhabituelle visite guidée était accompagnée d'une série ininterrompue de commentaires détaillés à propos du bâtiment et de l'institution même. Ainsi, Fraser parodie les stratégies de médiation typiquement neutres et condescendantes vis-à-vis des institutions muséales. Contrairement à cela, le discours prononcé par Castelton, hautement perspicace et s'occupant peu des œuvres de la collection présentes dans les salles, exposait des citations bien documentées relatives à la politique et aux stratégies du musée. À propos de la guide que Fraser incarne, l'artiste déclare :

Bien que Jane soit une guide fictive, j'aimerais que l'on voie moins qu'un « personnage » individuel avec des traits autonomes que comme un lieu de la parole construit au sein de diverses relations constitutives du musée. En tant que telle, Jane est déterminée avant tout par le statut de l'éducateur comme bienveillant non expert⁷⁰⁷.

Ces procédés de Kosuth, Wilson, Fraser et même celui de Vogel, touchent depuis une perspective critique un aspect essentiel du dispositif muséal : sa mission pédagogique, sa qualité de transmettre efficacement un savoir ou de le diriger convenablement dans un certain sens ou selon une perspective idéologique déterminée.

Le « pédagogique » et le « didactique » sont des concepts qui tendent à s'entremêler l'un avec l'autre, leur distinction relève des sciences de l'éducation. Pour le cas qui nous occupe, nous entendons le pédagogique comme l'une des fonctions du musée –la diffusion de savoirs– tandis que le didactique nous l'attribuons aux *moyens*, aux supports matériels qui visent à accomplir ladite fonction. Ainsi, concernant la mise en exposition, nous entendons la composante

⁷⁰⁷ Andrea FRASER, « Museum Highlights: A Gallery Talk » (1992), revue *October*, n° 57, été 1991, p. 108.

didactique associée au *comment* un contenu est présenté. En conséquence, contrer l'exposition comme moyen efficace de communication ou le *display* comme support didactique peut constituer des initiatives à contre-courant de l'un de sens essentiels du dispositif expographique.

Confusion et anti-didactisme : entraver l'accessibilité

Des formes de l'expographie immersive⁷⁰⁸ telles que les dioramas des musées d'histoire naturelle et des musées ethnographiques, les chambres d'époque et les reconstitutions des musées historiques et d'architecture, parmi d'autres constituent des stratégies visant à mettre en valeur le patrimoine ou à attirer l'intérêt des visiteurs et de les fidéliser au musée en montrant des artefacts ou des spécimens en contexte dans un décor. Ces dispositifs spatiaux ont, avant tout, une vocation pédagogique. De même, l'ensemble des supports de médiation tels que des textes de présentation, les cartels identifiant les objets exposés et leur signification, la signalétique ainsi que le catalogue de l'exposition accomplissent la fonction didactique de communiquer un contenu, des informations utiles à la compréhension de ce qui est exposé. Cela concernant l'expographie au sens large ; néanmoins, l'art pose un défi particulier pour la médiation.

Dans son texte « Explore or educate ?⁷⁰⁹ », la curatrice et historienne culturelle Clémentine Deliss questionne le didactisme conventionnel du dispositif muséal vis-à-vis de la médiation de l'art. Dans ce texte elle affirme que « [...] le musée et ses respectables concepteurs d'expositions transforment le monde inconnu à découvrir et les merveilles élaborées que les artistes ont produites en un jeu éducatif mal oxygéné⁷¹⁰ ». Comme des initiatives de résistance à ce phénomène, Deliss présente deux réalisations artistiques qui intègrent des dynamiques pédagogiques alternatives à la fonction de formation de publics conventionnelle des institutions muséales. Ces manifestations ont eu lieu à l'automne 2004, d'un

⁷⁰⁸ Terme proposé par Dominique GELINAS dans son article « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », publié dans *Conserveries mémorielles*, revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs, n° 16, mis en ligne le 25 septembre 2014, <http://journals.openedition.org/cm/2000>. Consulté le 25 février 2019.

⁷⁰⁹ Clémentine DELISS, « Explore or Educate ? », dans O'NEILL (sld.), *Curating Subjects*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Open Editions, 2007, p. 87-91.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

côté « Klütterkammer » de l'artiste allemand John Bock à l'Institute of Contemporary Arts à Londres et de l'autre « 24h Foucault » de Thomas Hirschhorn au Palais de Tokyo à Paris.

Dans « Klütterkammer⁷¹¹ », Bock mélangeait la présentation de quelques-uns de ses propres films avec des extraits de documentaires du type National Geographic en plus de divers référents à des productions de l'art et du pop des années 1970 et du début des années 1980 ; des vidéoclips de The Cure, à côté de photographies de l'actionnisme viennois, en passant par des allusions visuelles à l'œuvre d'artistes tels que Georg Baselitz, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Matthew Barney et Mike Kelley, parmi d'autres. Tout cet ensemble disparate de contenus était présenté dans un décor très dans le style des réalisations de Bock : des structures enchêtrées faites à partir de matériaux simples, souvent trouvés par hasard.



John Bock, Klütterkammer, l'Institute of Contemporary Arts, Londres, 2004.

À propos du corpus si aléatoire de références visuelles présenté dans la « Klütterkammer », Deliss commente :

Bock a emprunté et s'est approprié une sélection d'œuvres qui ont une signification pour sa propre trajectoire conceptuelle mais aussi un désir presque

⁷¹¹ Celui-ci est un mot composé formé du vocable *klütter* (apparemment ancienne et tombé en désuétude) qui signifie « saleté » et *kammer* qui désigne une chambre petite, « klütterkammer » peut signifier donc « chambre sale, peu confortable et en désordre », ce qui équivaut en français à « taudis ».

malicieux de sa part de démystifier les affichages muséographiques, personnaliser l'histoire de l'art et engager une jeune génération dans les mystères de trouver des informations pertinentes⁷¹².

De même, Deliss remarque le manque de panneaux informatifs dans cette exposition :

Très conscient de l'absence de documentation murale pour guider le spectateur à travers l'exposition, il joue sur la confusion initiale que cela crée en étendant littéralement des couvertures pour protéger des notables références de l'histoire de l'art assimilées à d'autres productions culturelles [...] Bock vous emmène à une chasse au trésor caractérisée par la cryptologie et l'absurde⁷¹³.

En effet, les constructions et les performances de Bock sont souvent jugées absurdes. L'artiste de son côté exprime qu'il aime l'idée de « connecter différents objets et matériaux dans un collage » et qu'il « essaie de donner des indices pour le public⁷¹⁴ ». On déduit donc qu'il doit y avoir des liens entre les éléments disposés par Bock, mais ces rapports restent cryptiques et que le public devrait les découvrir –ou bien les spéculer– lui-même : notamment la marge d'interprétation y est large. « Confusion » est un autre qualificatif récurrent associé au travail de Bock, en ce qu'il déclare que cette impression ne correspond pas à ses intentions et qu'il présente simplement « une façon différente de voir l'art⁷¹⁵ ».

Quoiqu'il en soit, étant donné la nature de ses mises en scène, ce qui est clair est que son propos est, manifestement, de ne pas se faire comprendre complètement. Son travail et particulièrement ses performances reflètent une attitude « pseudo-didactique ». Le philosophe et commissaire d'expositions Raimar Stange remarque que ces actions « abordent des genres aussi différents que la farce paysanne, la pièce didactique complexe ou le psychodrame polymorphe et pervers [...]⁷¹⁶ ». Bock avait été étudiant en sciences économiques et, à partir des connaissances acquises lors de cette première formation, il propose des liens entre la créativité et l'économie à travers des formules qui échappent à l'entendement.

⁷¹² DELISS, *op. cit.*, p. 88.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ John Bock, « A man in space », entretien avec Michele Robecchi, dans *Flash Art*, n° 38, janvier-février 2005, p. 92.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ Raimar Stange, Uta GROSENIK (sld.), *Art now: 137 artists at the rise of the new millennium*, Cologne, Allemagne : Taschen, 2002, p. 48.

Depuis ses premières réalisations, Bock « a réussi à improviser avec très peu d'éléments un flux textuel saturé de vocabulaire pseudo-scientifique, exprimé graphiquement à l'aide de projecteurs, de bostols et de tableaux à écrire. Avec ceux-ci, il prétendait se focaliser sur des aspects concrets du contexte artistique et les expliquer jusqu'à l'absurde », affirme le critique d'art Jens Asthoff⁷¹⁷. Cette attitude motivant les performances de Bock est tout à fait anti-pédagogique.

En plus de contrer la vocation didactique du dispositif d'exposition, un sens plus littéral d'« anti-*display* » suggère que celui-ci serve à compliquer l'accès à l'objet exposé ou même à le cacher. La « Klütterkammer » de Bock présentait des liens non dévoilés entre les contenus qui y sont rapportés. En même temps, à l'intérieur de l'architecture rustique qu'il construit, l'accessibilité aux choses exposées n'était pas évidente. Cette structure en contreplaqué, difficilement praticable, était composée de petits espaces pénibles à parcourir où les visiteurs devaient ramper à travers des trous, des échelles rudimentaires en bois et s'asseoir sur des balles de foin pour réussir à découvrir ce que l'artiste avait disposé⁷¹⁸.

Une fois dedans dans cette installation labyrinthique, le visiteur se trouvait tout à coup, dans ce qui semblait être un repaire de fermiers rempli de paille, où des images d'une colonie de phoques se prélassant sur un rivage rocheux étaient projetées avec le Parsifal de Richard Wagner comme accompagnement musical. Quelque part dans un tunnel, dans lequel on redoutait de rester coincé, se trouvait une vidéo sur l'alpinisme. Dans la deuxième galerie supérieure, il y avait un dortoir improvisé de cabines grillagées, protégées avec des couvertures à motifs colorés. Une chambre à la manière d'une cabane dans les arbres (il fallait monter une échelle pour y accéder) contenait une vitrine d'objets liés à l'exploration polaire – prêtés par la Royal Geographic Society – et une série de vidéoclips de The Cure. Regarder les courts métrages de Bock, projetés dans le hall de l'ICA, entraînait

⁷¹⁷ Jens Asthoff, Uta GROSENIK (sld.), *Art now vol 2: the new directory to 136 international contemporary artists*, Cologne, Allemagne : Taschen, 2005, p. 56.

⁷¹⁸ À propos de cette structure, l'historien de l'art et philosophe Graham Coulter-Smith commente : « *Klütterkammer* présentait une qualité infantile et insensée particulièrement attirante. On pouvait entrer dans l'installation par des tunnels, mais pour les moins doués il y avait quelques portes. [...] En rampant par ces tunnels et monter ces escaliers, on remarquait que tout était solidement construit. En dépit de l'apparence déraisonnable de cette architecture, elle avait sa structure. » Graham COULTER-SMITH, *Deconstructing installation art*, première édition web: décembre 2006, *Deconstruyendo las instalaciones*, Madrid : Brumaria A.C., 2009, p. 60.

d'autres indignités : une montée vers le haut d'une autre échelle, se coinçant la tête dans quelque chose qui ressemblait à un chenil de chien, ou assis dans une baignoire vide.

Le niveau d'implication de la part du visiteur pour accéder aux éléments exposés dans « Klütterkammer », exigé par son concepteur, rappelle l'ancienne formule des environnements des années soixante ou encore l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938 où, dans l'une des salles, les spectateurs devaient littéralement découvrir les œuvres exposées au milieu de la pénombre à l'aide des lampes de poche⁷¹⁹. Au moyen de ce raccourci ou par l'accès compliqué proposé par Bock, l'objet exposé reste dissimulé au lieu de le faciliter à la vue ou le mettre en valeur, but du dispositif d'exposition conventionnel.

L'exposition chaotique de contenus était aussi un trait de l'œuvre-événement de Hirschhorn *24h Foucault*. Le chaos est en fait l'une de prémisses de l'artiste suisse, à ce propos il déclare :

Je veux travailler dans le chaos, cela veut dire comprendre l'Art comme un outil de confrontation à la Réalité, comme un outil pour connaître le monde et comme un outil pour vivre dans le temps dans lequel je suis. Et le chaos est omniprésent. Je veux donc entrer dans le chaos non pas pour m'en sortir, le combattre ou l'ordonner. Je veux travailler dans le chaos car c'est la seule façon possible de résister. Résistance aux faits, à l'Information, à l'Opinion⁷²⁰.

En effet, Hirschhorn se nourrit du flux excessif d'information qui est diffusée par l'Internet et ses réalisations reflètent cette saturation de contenus textuels, visuels et audiovisuels qui nous dépassent aujourd'hui. Pour lui, en fait, « l'Art est un dépassement, il est excès. L'art doit risquer la transgression par l'excès⁷²¹ ». Paradoxalement, il ne veut contribuer ni à la retransmission ni à la communication dirigée de contenus ni moins encore à l'analyse des informations :

⁷¹⁹ Bruce ALTSHULER, *Exhibitions that made art history. Volume 1, 1863-1959, Salon to biennial*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : Phaidon, 2008, p. 281.

⁷²⁰ HIRSCHHORN, « À propos de *Concrétion Re* » (2007), dans *Une volonté de faire*, Paris, France : éd. Macula, 2015, p. 76. Les soulignés sont à Hirschhorn.

⁷²¹ HIRSCHHORN, « Dionysiac » (2005), *Ibid.*, p. 69. L'excès est aussi l'une des visées de sa proposition pour la Nuit Blanche au Palais de Tokyo : « Je veux que « 24h Foucault » affirme et prouve qu'il est nécessaire de travailler en tant qu'artiste avec précision et avec excès. Je veux que ce projet soit précis et exagéré ! » HIRSCHHORN, « *24h Foucault* » (2004), *Ibid.*, p. 65.

[...] je ne veux pas tomber dans le piège de l'information. Le piège de l'information veut que je m'incline devant les faits. Les Faits – rien que les Faits ! j'entends ! Non, au contraire, il s'agit d'agir au-delà des faits, ni pour, ni contre, mais au-delà, pour essayer de constituer une vérité par la Forme nouvelle. La Forme m'illumine, sans me neutraliser, me laisse l'opportunité de ne pas comprendre. [...] Il faut résolument contrer toutes les tentatives d'explications et d'informations⁷²².

Hirschhorn insiste souvent sur son intérêt, non pas à *fabriquer* des formes mais à « donner » forme à cette masse de contenus et d'informations, à partir de l'accumulation. Il décrit ce procédé comme « donner Forme à l'affirmation⁷²³ ». C'est de cette manière qu'il présente ses intentions pour l'œuvre-événement réalisée au Palais de Tokyo dans cadre de la Nuit Blanche le soir du 2 au 3 octobre 2004 dans un texte rédigé l'année d'avant intitulé « *Foucault Art Work* » :

Je veux essayer, ici, d'exprimer la volonté pour *Foucault Art Work*. C'est le titre du travail et en même temps le programme de l'exposition Michel Foucault. Il s'agit pour moi de montrer, d'affirmer, de donner forme au fait que Michel Foucault était un artiste. Que sa vie et son œuvre étaient une œuvre d'art. [...] Je ne connais pas la philosophie de Foucault, mais je vois son œuvre d'art. [...] Dans le projet *Foucault Art Work*, il y a plus qu'une vision singulière sur un philosophe. [...] Il y a affirmation que l'œuvre d'art est philosophie, et la philosophie est œuvre d'art ! Il faut se libérer des expositions⁷²⁴.

Dans ce même texte d'intention, il manifeste sa position face à la documentation et à la médiation :

Foucault Art Work n'est pas une documentation. [...] Car la documentation veut se placer au milieu. Je ne veux pas me placer au milieu. Je veux dépasser le document, le documentaire. Je veux faire une expérience. Une expérience est quelque chose dont je ressors changé. Une expérience me transforme. Je veux que le public sorte transformé de l'expérience de *Foucault Art Work*. [...] Je ne veux pas que le public comprenne. Je veux que le public saisisse le pouvoir. Le pouvoir de l'art, le pouvoir de la philosophie. [...] Que cette expérience produit quelque chose : des rencontres, de la confrontation, de la production, de la pensée, plus du travail, de la perte, des discussions, de l'amitié⁷²⁵.

Pour son projet, l'artiste compte inviter un philosophe, ami à lui, et un écrivain qui collaboreront en interprétant l'œuvre de Foucault à travers des interventions orales. Cependant, Hirschhorn ne conçoit pas ces contributions dans

⁷²² *Ibid.*, p. 75-76.

⁷²³ *Ibid.*, p. 76.

⁷²⁴ HIRSCHHORN, « *Foucault Art Work* » (2003), *Ibid.*, p. 62.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 60.

un but pédagogique. Son intention vise plutôt à ce que le public assistant à la manifestation s'imprègne de la pensée du philosophe :

Je veux que le public soit à l'intérieur d'un cerveau en action. Il n'y aura aucune narration, aucune discussion, aucune illustration. Il y aura de l'affirmation. Il y aura des idées. Il y aura de la confrontation. Quand je dis qu'il n'y pas de discussion, je veux dire qu'il n'y a pas à débattre, à discuter la philosophie, l'art. Il faut s'y confronter. Il faut s'y forger une résistance⁷²⁶.

La réalisation du projet *24h Foucault*, au cadre de la Nuit Blanche, a enfin comporté : un auditorium (« simple et condensé pour les lectures concerts, déclamations⁷²⁷ »), une bibliothèque/centre de documentation, une audio-vidéothèque (« avec tous les livres et dans toutes les langues, toutes les vidéos et tous les documents auditifs de Foucault⁷²⁸ »), une exposition, des archives « Peter Gente » (Gente, membre de l'éditoriale berlinoise Merve-Verlag spécialisée en philosophie, avait réalisé une exposition dédiée à Foucault au ZKM à Karlsruhe), un bar-lounge, un souvenir-shop (« le shop n'est pas un lieu de vente, c'est en fait une autre exposition, une exposition de souvenirs manufacturés à regarder, pas à acheter⁷²⁹ ») et un journal.



Thomas Hirschhorn, *24h Foucault*, Palais de Tokyo, Paris, 2004.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 61.

Sous cette structure, l'artiste donne accès à l'information et aux contenus mais pas d'une façon ordonnée ou classée, cela impliquerait de l'interprétation et du didactisme. Du point de vue de Deliss,

Une clé centrale de la réussite de cette exposition au Palais de Tokyo est son articulation de la valeur d'usage comme un exercice pédagogique transitoire [...] le public parisien, prêt à s'engager avec le populisme de l'annuelle Nuit Blanche, arrive à être conduit à écouter les conférences qui continuent longtemps jusqu'aux premières heures de la matinée, en prenant un verre de vodka pour 1 euro dans le bar Foucault et en photocopiant librement les publications qu'Hirschhorn a ramenées⁷³⁰.

En effet, Hirschhorn est pour une démocratisation des contenus qu'il y partage. L'ensemble des documents, qu'il nomme les « Archives Foucault » –audio, vidéo et papiers–, avait été collectés par l'association Centre Michel Foucault et conservés au sein de l'IMEC, Abbaye d'Ardenne à Caen. Ce matériel était jusqu'alors indisponible et pour une partie inédit⁷³¹.

La manière dans laquelle Hirschhorn se rapproche de la figure de Foucault et de sa production intellectuelle est celle d'un admirateur enthousiaste : « Je ne suis pas un théoricien, je ne suis pas un historien, je ne suis pas un spécialiste et je ne suis pas un connaisseur. Je suis un fan. Avant toute chose, un fan partage avec d'autres le fait d'être fan », déclare-t-il⁷³². Deliss identifie cette même attitude de la part de Bock dans sa « Klütterkammer » : « Bock nous offre un retour à l'empirisme comme geste de la part de l'artiste en tant qu'historien, conservateur et fan », affirme-t-elle⁷³³. De même, Deliss considère que, de manières différentes, les deux expositions jouent avec les découvertes physiques et conceptuelles subies par les visiteurs et que, à cet égard, on est loin d'une approche neutre des départements d'éducation des musées⁷³⁴.

⁷³⁰ DELISS, *op. cit.*, p. 89.

⁷³¹ HIRSCHHORN, « *Foucault Art Work* », *op. cit.*, p. 62.

⁷³² HIRSCHHORN, « *Dionysiac* », *op. cit.*, p. 71.

⁷³³ DELISS, *op. cit.*, p. 88.

⁷³⁴ Il faut néanmoins tenir en compte que cette lecture du travail de Hirschhorn n'est pas valable pour toutes les réalisations de l'artiste. Son *Musée précaire d'Albinet*, évoquée plus haut, comporté une forte composante pédagogique visant un public alternatif à celui habituel des musées d'art moderne et contemporain, ou comme lui les identifie un « public non-exclusif ». Ce qu'il propose avec le *Musée précaire* est de renverser la logique et déplacer temporairement l'institution du musée au sein du quartier où ce type de public habite.

En effet, ces deux cas comportant un caractère « anti-didactique », proposent un « contre-sens » de la vocation correcte de la médiation consistant à faciliter à un public la compréhension de contenus d'une exposition. Considérons maintenant le « display » proprement dit, la problématisation de la manière dans laquelle les choses sont montrées, la structure qui sert de support à l'exposition.

Exposition du display et mise en avant du contexte expositif

Le dernier point que nous considérons comme « contre-dispositif » d'exposition constitue le défi au principe du dispositif expographique de servir de support pour montrer quelque chose. Ainsi, l'« anti-*display* » se propose ici comme une structure sans objet à exposer. La manifestation « an Exhibit », réalisée en 1957 par les artistes Richard Hamilton et Victor Pasmore en compagnie du critique d'art et curateur Lawrence Alloway⁷³⁵, se rapproche comme exemple de l'exposition d'un *display* tout seul.



Vue de l'exposition « Man, Machine and Motion », Hatton Gallery, Newcastle, 1955.

Après avoir participé à la conception de quelques expositions, Hamilton avait avancé quelques modèles de structures de monstration. En 1951 pour l'exposition « Growth and Form » et, deux ans avant de la réalisation de « an Exhibit », pour l'exposition « Man, machine and Motion ». Pour ces manifestations, Hamilton avait conçu des structures réticulaires se déployant dans l'espace inspirées des *displays* d'expositions sur l'architecture, la technologie et l'industrie des années 1930 et le début des années 1950 réalisées à Berlin et à Milan⁷³⁶. Les cadres de ces structures à plusieurs niveaux

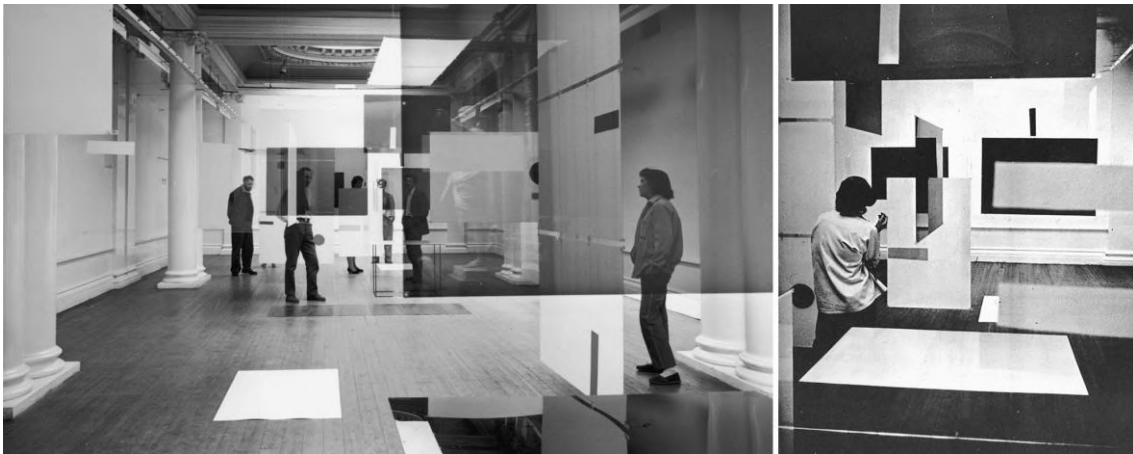
servaient de support à des images et des objets. « Man, machine and Motion » abordait le sujet du déplacement de l'homme à l'aide de la machine dans une série

⁷³⁵ « an Exhibit » fut montré pour la première fois à la Hatton Gallery à Newcastle du 3 au 18 juin 1957 puis réinstallé au Institute of Contemporary Arts (ICA) à Londres du 13 au 24 août la même année.

⁷³⁶ Elena CRIPPA et al., *Exhibition, design, participation: 'an Exhibit' 1957 and related projects*, London, Angleterre : Koenig Books, 2016, p. 46-47.

de 223 images photographiques regroupées selon quatre axes thématiques : sous-marin, terrestre, aérien et spatial. La structure modulaire permettait de disposer les images à différentes hauteurs et orientations (en concordance au contenu des images, les sous-marines en bas, les aériennes en haut, par exemple), même parallèles au plafond au-dessus de la tête du spectateur, l'entourant et occupant presque tout son champ visuel bien que laissant quelques espaces du réticule libres.

La structure proposée pour « an Exhibit » a été créée selon le même principe de surfaces cadrées et rectangulaires mais dépourvue de structure réticulaire comme support et surtout dépourvue d'images. Ainsi, « an Exhibit » disposait pour le visiteur des feuilles en plexiglas semi-translucides en différentes couleurs (les disponibles dans le marché à l'époque : rouge foncé, blanc, gris, noir et transparent) suspendues dans l'espace à différentes hauteurs et orientations. Le système d'accrochage permettait aux visiteurs de déplacer et bouger les feuilles à leur gré pour explorer toutes sortes de compositions dans l'espace de la salle.



Vues de l'exposition « an Exhibit », Hatton Gallery, Newcastle, 1957.

Dans le carton d'invitation, ses créateurs présentaient cette réalisation ainsi : « *an Exhibit* est : un jeu, une œuvre, un environnement ; prémédité, individualisé, verbalisé ; pour être : joué, regardé, habité ». De même ils ont édité un cartel-catalogue pliable qui était fourni aux visiteurs de l'exposition. Dans cet imprimé le projet est décrit comme suit :

1. Les règles d'un jeu ont été définies préalablement pour ce qui s'appelle *an Exhibit*.

Un ensemble d'éléments ont été choisis, organisés et disposés pour être utilisés. Cette disposition ne concerne pas l'apparence définitive d'*an Exhibit* mais un assemblage de matériaux pour le rendre possible. Bien que des résultats généraux ont été prévus, on a fait attention de ne pas prédéterminer la forme. [...] plusieurs combinaisons ont été calculées, mais les décisions sur leurs arrangements et leurs localisations ont été reportés. [...] Une fois les règles ont été fixées, un grand nombre de mouvements est possible.

2. *an Exhibit* tel qu'il est, registre une série de mouvements possibles.

La personnalisation de la structure n'est accomplie que jusqu'à l'œuvre est sur place. Ce n'est qu'alors qu'elle prend forme comme résultat d'une série de décisions empiriques. Quelques gestes improvisés seront réalisés pour simplement être abandonnés ; d'autres seront préservés ou serviront de base pour la prise de décisions futures. Tous les mouvements, les actions visibles des joueurs, seront faits au fur et à mesure. Ce scénario suit certaines règles, dans la limite desquelles toute action de la part du public est possible. Ainsi, une zone dans le temps et dans l'espace est délimitée. [...] *an Exhibit* pourrait être assemblé ailleurs pour enregistrer d'autres mouvements, tout aussi valables, selon les mêmes règles.

3. Les visiteurs d'*an Exhibit* sont immergés dans le jeu, le jeu est la structure de l'Exposition.

La plupart d'expositions sont collections de choses séparées. Plusieurs tentatives ont lieu au cours de XXe siècle pour briser l'isolement d'œuvres d'art séparées, souvent en leur octroyant une fonction architecturale. Cependant, *an Exhibit* ne consiste pas en un décor idéal pour l'art abstrait, ni un modèle idéal pour la ville du futur. Le visiteur est motivé, non à voir des œuvres séparées ni des symboles, mais à habiter, pendant la durée du jeu, un environnement réel. Le sens d'*an Exhibit* dépend des interventions du visiteur, juste comme, auparavant, dépendait des artistes qui étaient les joueurs. Quels itinéraires prendront-ils, se déplaceront-ils dans des espaces étroits ou larges, où décideront-ils de s'arrêter et d'évaluer l'ensemble ? *an Exhibit* est un essai et un divertissement [...]⁷³⁷

À l'égard de ces caractéristiques, « an Exhibit » n'était pas seulement la confluence entre œuvre et exposition mais, dans sa qualité d'activable, il est aussi un dispositif interactif⁷³⁸ ; une structure dont la forme est susceptible d'être constamment reconfigurée par l'intervention directe des visiteurs ou, d'un autre point de vue, un *display* modifiable. Cette interprétation d'« an Exhibit » comme *display* se confirme dans liens entre les énoncés « *an Exhibit* est un jeu » et « le jeu est la structure de l'Exposition » ainsi que dans le rapport formel avec d'autres structures modulaires servant de dispositifs de monstration comme celles conçues

⁷³⁷ Richard Hamilton, Victor Pasmore et Lawrence Alloway, publié dans *Ibid.*, p. 116-118.

⁷³⁸ À ce propos la curatrice Elena Crippa signale : « Dû à son apparence, « an Exhibit » était comprise en termes conflictuels –comme une exposition, comme une œuvre d'art et même comme un 'dispositif' ». Elena CRIPPA et al., *Ibid.*, p. 12.

par Hamilton pour les expositions « Growth and Form » et « Man, machine and motion », par exemple. Son statut entre œuvre environnementale et dispositif de monstration interactif est quand même diffus.

Quoi qu'il en soit, une structure conçue comme ou imitant la forme d'un dispositif de monstration, vidée d'objets et exposée toute seule dans la salle d'exposition d'un lieu dédié à l'art, deviendrait motif de contemplation esthétique,



Vue de l'exposition de Heimo Zobernig à la Kunsthau Bregenz, 2015.

autrement dit, elle deviendrait l'œuvre à regarder. L'artiste autrichien Heimo Zobernig le démontre en plaçant, dans la salle d'exposition de la Kunsthau de Bregenz, Autriche, en 2015, une variété de structures indiscernables de rayonnages, d'étagères et de comptoirs inoccupés, fabriqués en aggloméré et à taille normale. Présentant un style de design formellement très austère et achromatique, ces constructions deviennent une sorte de sculptures post-minimalistes gardant un rapport direct avec l'échelle humaine.

Juste avant de cette exposition au KUB, Zobernig avait représenté son pays à la 56^e Biennale de Venise. L'intervention dans le lieu d'exposition pratiquée par l'artiste n'était pas facilement remarquable ; en revanche, ce qui résultait d'inquiétant était la vacuité du Pavillon autrichien, il fallait un regard très attentif pour apercevoir l'œuvre exposée. Zobernig a modifié l'espace architectural à l'intérieur du bâtiment construit en 1934 selon les plans de Josef Hoffmann et Robert Kramreiter⁷³⁹. L'artiste a abaissé le plafond en posant un nouveau plancher noir (réduisant la hauteur du sol au plafond presque à la moitié) et il a nivelé toutes les différences du sol existantes par la superposition d'un sol provisoire également noir. Il a aussi ajouté quelques bancs blancs simples et il a planté quelques arbres dans la cour du bâtiment. Par ces altérations, Zobernig a effacé les

⁷³⁹ Marco MULLAZANI, *Guide to the pavilions of the Venice biennale since 1887*, Milan, Italie : éd. Electa, 2014, p. 82-87.



Intérieur du Pavillon autrichien à la Biennale de Venise.



Intervention réalisée par Heimo Zobernig à l'intérieur du Pavillon autrichien à la Biennale de Venise, 2015.

traits particuliers de l'architecture du pavillon, son imposante hauteur intérieure ainsi que les arcs de ses seuils, les deux marches qui descendent du niveau du couloir d'entrée à l'espace des salles, enfin, les majestueux axes visuels du bâtiment et les formes claires et rationnelles constituées des matériaux de construction modernes.



Heimo Zobernig, Pavillon autrichien, Biennale de Venise, 2015.

Cette intervention spatiale tellement impersonnelle de Zorbenig rappelle les procédés de Michael Asher ciblant directement le lieu d'exposition et retrouve en même temps l'une des prémisses de travail de l'artiste américain qui affirme :

Si on mettait quelque chose sur ce mur, on réintroduirait la notion d'exposition de la subjectivité d'un auteur individuel au lieu d'exposer les fondations sur

lesquelles ce système est basé. On réactualiserait le mythe de l'individualité de l'artiste –c'est contre quoi mon travail essaie de s'imposer⁷⁴⁰.

La réalisation de Zobernig au Pavillon autrichien, au lieu d'installer des pièces dans les salles destinées pour un tel effet, dissimule l'architecture intérieure du bâtiment par moyen de quelques altérations spatiales. Il ne s'agit pas d'une « exposition vide » mais de remarques sur le lieu qui normalement abrite la représentation nationale de l'Autriche. Zobernig expose l'espace altéré, ce qui définit physiquement le lieu d'exposition.

En effet le lieu qui abrite une exposition constitue le support et la structure de base du dispositif expographique. Ne pas introduire « des choses à voir » à l'intérieur de l'espace architectural expressément conçu comme lieu d'exposition contredit d'une certaine manière sa fonction essentielle⁷⁴¹. Zobernig a décidé de le modifier en le niant partiellement et en changeant son ambiance et son apparence habituelles, mais une autre manière de mettre l'accent sur lui, voire plus radicale encore, serait de l'exposer tel qu'il est sans aucune modification et sans y ajouter aucun objet ni élément. Cette option a été choisie par Ivo Mesquita, en tant que commissaire-chef de la 28^e Bienal de **São Paulo**, et Anna Paula Cohen, en qualité co-curatrice, comme une partie de leur proposition pour l'édition de cette manifestation en 2008.

Mesquita et Cohen ont décidé de laisser inoccupé le premier étage du Pavillon Ciccillo Matarazzo, comme manifestation d'une prise de position face à l'institution de la biennale. À ce propos le commissaire commente :

Il me semblait pertinent de créer un espace silencieux. Même sacré. Quelque chose de différencié à la voracité extérieure. Cela ne veut pas dire que je ne suis pas au courant de ce qui se passe, mais si qu'il faut se donner du temps, il faut que tout puisse aller plus lentement⁷⁴².

⁷⁴⁰ Michael ASHER, et. al., *Quand les artistes font école: vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques*, Tome I, Paris, Marseille : Éditions du Centre Pompidou, 10 mars 2003, p. 190.

⁷⁴¹ Nous reviendrons plus tard, à propos de l'exposition du projet Galería Vacui, sur l'exposition du lieu d'exposition inoccupé comme geste artistique.

⁷⁴² Ivo Mesquita cité par Fietta JARQUE, « La bienal vacía », publié dans *El país*, 9 février 2008. En ligne : http://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556_850215.html. Consulté le 7 avril 2019.

Le comité curatorial a pris cette décision radicale onze mois avant face à une crise organisationnelle de la part des directives de la biennale qui a retardé la nomination de Mesquita comme commissaire à une date où il était pratiquement impossible de développer un programme sérieux, avec moins d'un an d'avance. En conséquence, lui et Cohen ont proposé une révision de la biennale même comme fondement de cette nouvelle édition. Cette proposition réflexive ne s'est pas limitée à l'exposition d'une partie vide du monumental bâtiment qui a servi de siège de la biennale depuis sa 4e édition en 1957, conçue par les architectes Oscar Niemeyer et Héli Uchôa. Le rez-de-chaussée est resté libre pour la réalisation d'un programme présentant des performances, de bandes de musique, et du cinéma (plutôt des projections de vidéo, non pas de vidéo-installation au sens d'œuvre d'auteur). Ce premier espace de la biennale offrait donc des choses à voir même si celles-ci étaient éphémères dû à leur caractère événementiel. Puis, l'espace vide au premier étage « fonctionne comme un lieu de libération d'énergies pour les filtrer », comme l'explique Mesquita⁷⁴³. Enfin, en arrivant au troisième étage, les visiteurs trouvaient une grande bibliothèque sur les biennales avec les archives des 58 ans d'histoire de celle de São Paulo et la documentation des 200 autres biennales qui existent dans le monde.



Vue de la 28^e Biennale de São Paulo, 2008.

Bien que les détracteurs de la proposition de Mesquita et Cohen ont condamné l'absence d'œuvres et l'exclusion des artistes dans cette édition de la biennale. Cependant, ils y étaient présents bien que d'une manière différente que d'exposer ses œuvres dans une salle⁷⁴⁴. Les artistes invités, dont le travail comporte des thèmes d'histoire, de mémoire, d'archéologie, ont contribué à la manifestation en

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ L'artiste plasticien et designer colombien Gabriel Sierra a été convoqué pour concevoir et produire le mobilier pour cette édition de la biennale.

créant les accès aux archives. D'autres ont participé aux rencontres et aux débats qui ont lieu dans la bibliothèque.

Pour Mesquita et Cohen il fallait repenser le format même de biennale et remettre en question sa stratégie et son rôle actuels. La 28e biennale, selon ses curateurs, cherchait à créer un espace de réflexion différent à propos de ce qui signifie réaliser aujourd'hui une biennale. À la place de l'habituelle visite du spectateur qui déambule d'une œuvre spectaculaire à une autre, le spectateur pouvait à cette occasion se confronter directement à l'espace architectural de la biennale mais aussi à l'institutionnalité de cette manifestation de l'art contemporain. Mesquita justifie sa proposition en se remontant à l'origine de la biennale de São Paulo :

Dans le premier catalogue de la première biennale, le réalisateur a écrit que son but était de faire de la ville un grand centre cosmopolite d'art et de mettre les artistes brésiliens en contact direct avec l'art du monde. À partir de là, j'ai compris que cet objectif avait déjà été atteint. São Paulo avait à l'époque 2 musées, aujourd'hui il en a 6, 4 centres culturels et 30 galeries d'art. La biennale avait une mission, et celle-ci a été accomplie. Quel est donc le rôle de la biennale au XXIe siècle ? On ne peut pas oublier que le modèle de biennale d'art vient de Venise, du XIXe siècle. Et maintenant il y a aussi les foires d'art, qui sont des vitrines. À côté de cela, il faut redéfinir la relation de la biennale avec la ville, avec le pays, mais aussi le fait que dans les années 1950 c'était la troisième biennale qui a été instituée dans le monde et la première dans l'hémisphère sud. Et il en fut ainsi jusqu'aux années 1970. Aujourd'hui, il y a presque 200 biennales dans le monde. Venise est toujours active, c'est comme le musée des biennales. Celle de São Paulo était toujours plus avant-gardiste. Tandis que Venise était une exposition de consécration, São Paulo était plus d'œuvres émergentes, elle promouvait des artistes plus jeunes⁷⁴⁵.

En effet, la proposition pour cette « biennale vide » –comme elle a été souvent nommée par la presse– est en concordance avec une série de débats autour des biennales internationales. Les années 1990 sont marquées par le phénomène identifié comme « biennalisation », une croissance exponentielle de nombreux événements de ce type (biennales, triennales, quadriennales) dans plusieurs villes autour du monde⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ Ivo Mesquita, *op. cit.*

⁷⁴⁶ Le phénomène de la « biennalisation » a été étudié par Marieke van Hal. Cet auteur analyse les aspects positifs et négatifs de la biennalisation. Ainsi, positivement, la biennale est un espace ductile où il est possible d'envisager l'expérimentation de l'art et de traiter certains aspects critiques tels que la

Ivo Mesquita a déclaré, à plusieurs reprises, que la proposition de la 28^e Biennale correspond parfaitement à la mission générale de la biennale de consolider et de promouvoir au niveau international l'art brésilien. Sa proposition consiste donc à « convertir l'exposition dans une plateforme pour une réflexion et un débat à propos du système de la biennale à travers le circuit international de l'art⁷⁴⁷ ». Cette proposition apparemment paradoxale de positionner l'art brésilien et en même temps susciter de la réflexion et du débat, peut cependant s'expliquer par un changement du système international de l'art contemporain qui incorpore la critique institutionnelle. En effet et de plus en plus, il est récurrent que la critique institutionnelle ne soit plus seulement une pratique exercée par les artistes mais aussi par les curateurs, voire par l'institution elle-même⁷⁴⁸.

Bref, le « vide stratégique⁷⁴⁹ » proposé dans cette édition de la biennale cherchait à attirer l'attention sur la léthargie des institutions culturelles et le besoin de créer une rupture avec une continuité monotone d'une biennale après une autre. La proposition cependant a été mal comprise. L'absence d'œuvres dans le sens conventionnel a suscité de la polémique, du mécontentement et de la déception de point de vue de la réception du public, face à la frustration de ne pas trouver des œuvres à découvrir⁷⁵⁰.

politique, la race, l'éthique, l'identité, la globalisation ou le post-colonialisme, entre autres sujets de l'actualité. Dans cet espace, il est possible de traiter des sujets qui ne peuvent pas être traités avec la même liberté dans d'autres institutions telles que les musées ou les galeries. Négativement, la biennale est le symptôme d'une culture de plus en plus spectaculaire. Elena FILIPOVIC, Marieke VAN HAL et Solveig OVSTERBO (sld), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, 2010.

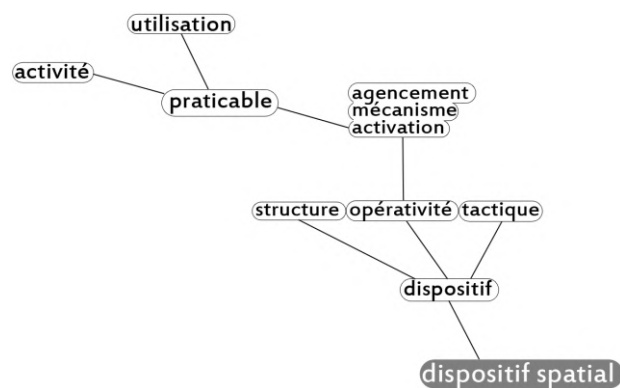
⁷⁴⁷ Vinicius SPRICIGO, « Changes in the strategies of (re)presentation at the São Paulo Biennial », *Ibid.*, p. 347.

⁷⁴⁸ À ce propos voir : Jonas EKEBERG, *New institutionalism*, Verksted # 1, Oslo, Norvège : éd. OCA Office for Contemporary Art, 2003 ; Lucie KOLB et Gabriel FLÜCKIGER (sld.), «(New) institution(alism) », revue *ONCurating.org*, n° 21, janvier 2014. En ligne : <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/both-a-radical-and-mild-change.html#.XqXi21czblU>. Consulté le 8 avril 2019.

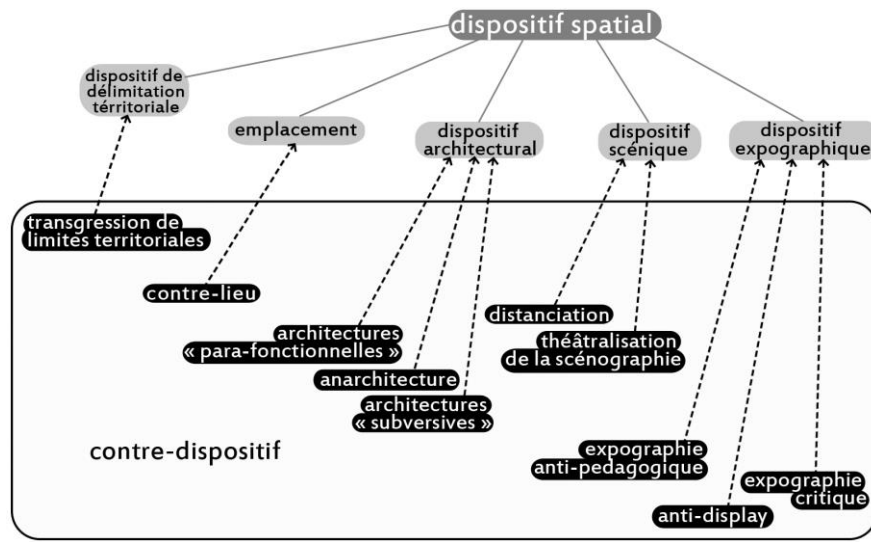
⁷⁴⁹ Voir Joaquín Barriandos et Vinicius Spricigo, entretien avec Ivo Mesquita, « *Horror vacui* : Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte », *Estudios Visuales*, no. 6, Barcelona, décembre 2008, p. 143.

⁷⁵⁰ Une partie du public récepteur a même réagi de manière agressive. Le premier jour de l'aperture de l'exposition au public, plusieurs groupes de graffitis ont commencé à envahir l'espace immaculé du premier étage du bâtiment avec des marques et des signes de protestation, ce qui a créé un débat d'échelle internationale après la rétention en prison de certaines personnes qui ont participé à ces faits. Camila MOLINA, « *Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura* », publié dans *Estadão*, 26 octobre 2008. En ligne : <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>. Consulté le 8 avril 2019.

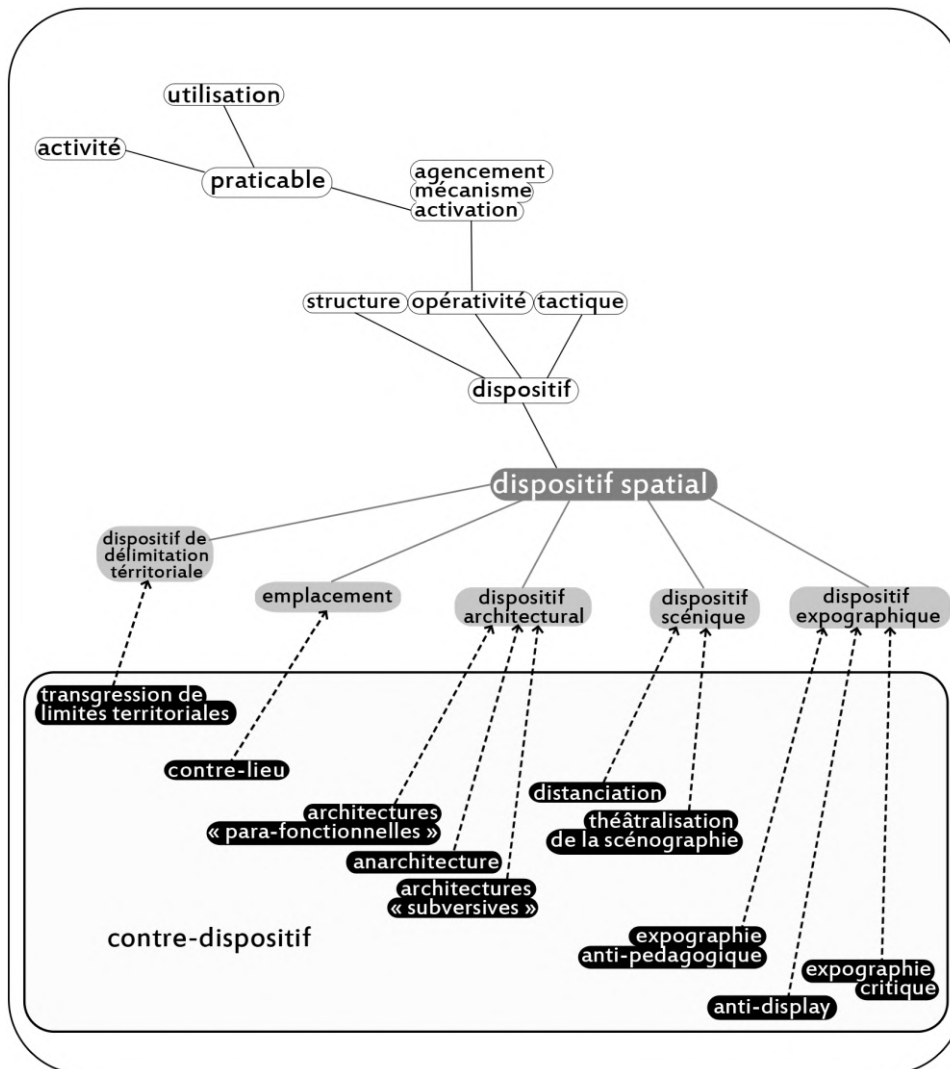
Synthétisant les idées exposées dans ce chapitre, du concept de dispositif nous soulignons le potentiel d'*activation* d'une *structure* ou aménagement spatial, sa qualité de *praticable*, entendu comme le matériellement utilisable au-delà de l'ordre du symbolique. En tant que praticable, un *dispositif spatial* est potentiellement le siège d'une *matrice d'activités*. De même, nous mettons l'accent sur le composant *tactique* du dispositif.



La catégorie de *dispositif spatial* convoque plusieurs modalités de structures : celles pour la délimitation territoriale, les constructions architecturales, les aménagements spatiaux pour la mise en scène dans le théâtre ainsi que ceux liés à l'expographie. Des approches antagonistes comme réponse critique à chacune de ces modalités de dispositifs spatiaux motivent des stratégies de « contre-dispositif ». Selon cette perspective, à chaque modalité de dispositif spatial correspondent une ou plusieurs stratégies de « contre-dispositif » possibles. Parmi elles, on compte la création d'architectures « para-fonctionnelles » ou le détournement de structures architecturales existantes ; stratégies de « contre-emplacment » cherchant à transgresser un cadre normatif gérant l'occupation de l'espace ; des conceptions scénographiques mettant en évidence la mise en scène ; des tactiques d'expographie critique et anti-pédagogique, ainsi que la conception de formes d'« anti-*display* ».



Les traits associés au dispositif spatial ainsi que les stratégies de « contre-dispositif » que nous venons d’explorer constituent le premier de deux champs qui contribuera à l’élaboration de la catégorie de « dispositif de dys-location ». Le deuxième champ sémantique, motif du chapitre qui suit, correspond à la notion de *dislocation*.



La *dys-location* comme opération spatiale et contre-dispositif

Parmi la révision de la littérature associée à l'« art de l'installation », j'ai repéré un terme qui a particulièrement attiré mon attention : celui de « dislocation ». Ce vocable a servi de titre à l'une des expositions canoniques promouvant la tendance de l'installation artistique au début des années 1990 réalisée au MoMA. Une décennie après, une autre exposition a repris la dislocation depuis une perspective différente l'associant au contexte géopolitique de l'Amérique du sud. Chacune de ces approches au concept –que nous traiterons ensuite– si distincte l'une de l'autre, m'a fait remarquer la polyvalence de cette notion, son rapport essentiel à la spatialité et, le plus pertinent concernant notre problématique, le sens de dérangement, de trouble et de conflit qu'elle suggère ; du moins en langue anglaise et espagnole.

Nous proposons l'élaboration de la notion de dislocation, premièrement, comme un point de confluence de diverses stratégies de « contre-dispositif » et, deuxièmement, pour condenser le caractère antagoniste que certaines démarches artistiques concernant l'espace comportent ; celles motivées par une intention de mettre en crise ou de déstabiliser le lieu et le contexte d'emplacement.

Une particularité de cette notion est le double sens qu'elle comporte, strict et figuré. Comme nous le verrons, le premier de ces sens est applicable à des opérations spatiales concrètes et le deuxième à la dislocation comme concept et comme intervention au sens contextuel.

Pour l'élaboration de cette notion centrale de notre thèse, nous écartons l'usage courant en français du mot *dislocation* comme synonyme de disjonction, de séparation, de désagrégation ou de dispersion, pour considérer ses acceptions spécialisées comme technicisme inscrit dans divers domaines (médecine, sciences des matériaux, géologie et linguistique).

Deux initiatives d'exposition autour de la notion de dislocation

L'évocation de la notion de dislocation est présente dans deux expositions prenant ce vocable pour titre. La première, « *Dislocations* », est formulée dans un contexte anglophone ; le propos de la seconde, « *Dislocación* », énoncé en langue espagnole, est lié à un contexte socio-politique. L'analyse du discours de ces deux expositions nous permettra d'explorer cette notion telle qu'elle est comprise dans deux contextes idiomatiques différents du français.

« *Dislocations* » au MoMA : délocaliser le spectateur

Dans la première moitié des années 1990, plusieurs institutions muséales aux États-Unis ont eu l'initiative de présenter des expositions entièrement composées par des installations⁷⁵¹. L'une de ces manifestations, « *Dislocations* », réalisée au MoMA de New York entre le 20 octobre 1991 et le 7 janvier 1992 sous le commissariat de Robert Storr, est particulièrement reconnue comme marquante pour le « boom » de l'installation du début de cette décennie. Nicolas Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry signalent que cette manifestation « fut l'un des premiers événements à véritablement établir l'art de l'installation comme discipline majeure⁷⁵² ». Julie Reiss, l'inclut comme l'un des cas importants de son corpus d'analyse⁷⁵³. L'historienne signale que « *Dislocations* » est la première exposition de groupe qui convoquait des artistes pour réaliser aussi des œuvres directement dans les salles du MoMA depuis « *Spaces* » réalisée dans la même institution en 1969 sous le commissariat de Jennifer Litch⁷⁵⁴. Après cette exposition, entre 1969 et jusqu'à 1991, le musée avait apparemment relégué des œuvres spatiales telles qu'environnements ou installations dans un espace

⁷⁵¹ Parmi elles, la 51^e édition de la triennale Carnegie International [Carnegie Museum of Art, Pittsburg, 19 octobre 1991 - 16 février 1992] commissionnée par Lynne Cooke et Mark Francis ; « *Dislocations* » [MoMA, New York, 20 octobre 1991 - 7 janvier 1992] commissionnée par Robert Storr ; « *Art at the Armory : Occupied Territory* » [Museum of Contemporary Art de Chicago, 13 septembre 1992 - 23 janvier 1993] commissionnée par Beryl Wright.

⁷⁵² Nicolas de OLIVEIRA, Nicola OXLEY et Michael PETRY, *Installations II: l'empire des sens*, traduit par Mona de PRACONTAL, Paris, France : Thames & Hudson, 2003, p. 17.

⁷⁵³ Julie H. REISS, *From margin to center: the spaces of installation art*, Cambridge, MA : MIT Press, 1999.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 145.

marginal pour des projets expérimentaux. Pendant cette période, la place pour ce type d'œuvres a été progressivement réduite dans la programmation du musée.

À l'arrivée de Storr comme conservateur du département de peintures et sculptures du musée, il reprend l'initiative d'exposer des œuvres spatiales : « Nous avons mis fin à une vaste hostilité du musée envers les installations temporaires, hostilité qui reposait sur l'idée que le public du MoMA n'était pas prêt », dit-il⁷⁵⁵. Le nouveau commissaire organise donc son projet d'exposition pour positionner l'installation au sein du musée avec la dislocation comme motif central, concept formulé dans le communiqué de presse de cette manière :

Le terme dislocation implique des changements délibérés de localisation et de point de vue. Dans l'exposition « *Dislocations* », artiste et public collaborent dans la cartographie d'espaces précédemment insoupçonnés ou dans la re-cartographie de ceux qu'on croyait évidents⁷⁵⁶.

Ces lignes suggèrent que l'exposition est basée sur une confrontation entre un espace conventionnellement objectif et des projections d'espaces subjectifs possibles. C'est peut-être la dislocation que Storr veut souligner, une espèce de *décalage* qu'il peut y avoir entre ces deux types de conceptions spatiales. Ainsi énoncé, ce critère de base pour l'exposition convient tout à fait au but de privilégier l'installation, au moins dans le sens dans lequel ce commissaire la caractérise : des « environnements d'immersion totale » et des « pièges pour l'imagination⁷⁵⁷ ». Dans sa proposition d'exposition, il octroie aux œuvres qui la composent la qualité de *disloquer*, d'opérer des « changements délibérés d'emplacement et de point de vue », autrement dit, une capacité particulière de *délocalisation*.

Il faut remarquer la distinction du suffixe *dis-* dans la formulation du titre de l'exposition, toujours en italique dans les textes allusifs à l'événement ou en rouge dans le graphisme du catalogue et de la médiation. Ce distinguo fait associer la lecture du titre à une façon déterminée de voir le lieu et l'emplacement.

⁷⁵⁵ Robert Storr, Eleanor HEARTNEY, Jean-Hubert MARTIN, Catherine MILLET et Alfred PACQUEMENT, *Robert Storr, série Les grands entretiens d'artpress*, Paris, France : artpress, 2017, p. 82.

⁷⁵⁶ Communiqué de presse, MoMA, septembre de 1991, p. 1.

⁷⁵⁷ Robert STORR, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *The New York Times*, sect. Arts, 28 novembre 1999.

Storr réélabore dans le texte du catalogue l'idée de l'exposition comme une série d'œuvres cherchant à *désorienter* et *déstabiliser* le spectateur. Le commissaire introduit son écrit de présentation en parlant de l'expérience de se repérer dans un lieu inconnu et de l'exploration de nouveaux mondes. Il s'appuie métaphoriquement sur un passage de *Le Magicien d'Oz* où Dorothy l'exprime à son petit chien Toto : « J'ai l'impression que nous ne sommes plus au Kansas », le commissaire évoque la sensation d'étrangeté provoquée au moment du retour à son environnement habituel, après l'avoir quitté, et de retrouver que rien n'est pareil qu'avant ; remarquer que le mobilier a été déplacé avec la distorsion résultante du souvenir de sa configuration d'origine. Storr suggère que cette sensation de désorientation, provoquée par l'exploration d'une disposition spatiale déconcertante à nos yeux, peut être corrigée ou intensifiée par l'art⁷⁵⁸. Soit corriger soit intensifier, l'art nous permet –dit Storr– de nous laisser abandonner hors de nos circonstances habituelles et de sortir de nous-mêmes pour retourner sur notre quotidienneté avec un regard renouvelé.

À ce point, l'auteur reprend la question qui introduit son texte : « Où sommes-nous ? ». Cette interrogation rappelle le principe de localisation formulé par Benoît Goetz, qui s'occupe aussi du concept de dislocation d'un point de vue philosophique⁷⁵⁹ : « Le lieu est un espace sensé, c'est-à-dire approprié à nos sens (un espace qui nous convient, un espace sensible), mais aussi orienté et un espace d'orientation (qui permet de répondre à la question : où sommes-nous ?) [...]»⁷⁶⁰. À la différence de Storr, pour le philosophe cette interrogation est résolue par le lieu comme espace orienté et référence d'orientation ; tandis que le sens de la question formulée par Storr est tout à fait contraire : la *désorientation*. Ensuite, Storr fait référence ici au contexte du musée, le « cube blanc » dont comme lieu sacré et immaculé dont la neutralité spatiale est susceptible d'être transgressé par les artistes. Storr poursuit donc dialectiquement son écrit confrontant des idées entre l'ordre et le désordre ; en associant la modernité à une notion de pureté logique et de régulation à laquelle s'oppose une nouvelle perspective qui évoque la

⁷⁵⁸ Robert STORR et al., *Dislocations*, catalogue de l'exposition, New York, États-Unis : Museum of Modern Art, 1991, p. 18.

⁷⁵⁹ Nous reviendrons ensuite sur l'approche de Goetz à propos de la notion de dislocation.

⁷⁶⁰ Benoît GOETZ, *La dislocation : architecture et philosophie* (1ère. éd. Editions de la Passion, 2001), Lagrasse, France : Editions Verdier, 2018, p. 41.

confusion et la vision d'un monde désarticulé. Cette manière d'aborder le sens de l'exposition manifeste une certaine volonté de « déranger » l'institutionnalisme du MoMA. C'est ainsi que la proposition a été interprétée par une partie de la presse, comme une dislocation du modernisme que cette institution muséale incarne. Le critique Holland Cotter, par exemple, intitule son article « Dislocating the Modern », à propos de l'exposition⁷⁶¹. Cela confirme que le titre de l'exposition suggère une certaine attitude subversive ou perturbatrice, l'intention de forcer l'institution à se démarquer un peu de ses lignes directrices et, en conséquence, confronter son public à des formes d'art qui se démarquent de celles qu'ils sont habitués à retrouver au MoMA.

Le texte du catalogue est complété par une brève description de la démarche artistique de chaque participant et, en guise de conclusion, l'écrit finit avec le sous-titre « As différent as » où le commissaire réitère l'énoncé dans le premier texte d'intention : « Étant donné la quantité et la diversité d'œuvres installatives produites aujourd'hui, les artistes ont été choisis avec le propos de réunir un spectre large de pratiques formelles, poétiques et sociales⁷⁶² ». En effet, Storr établit un nombre réduit de sept artistes –trois femmes et quatre hommes– avec une composition variée races et nationalités, ainsi qu'une hétérogénéité de thématiques. Le commissaire a fait sa sélection, en raison des réalisations précédentes de ces artistes associées au format spatial, en leur laissant carte blanche à partir d'une proposition basale ouverte.

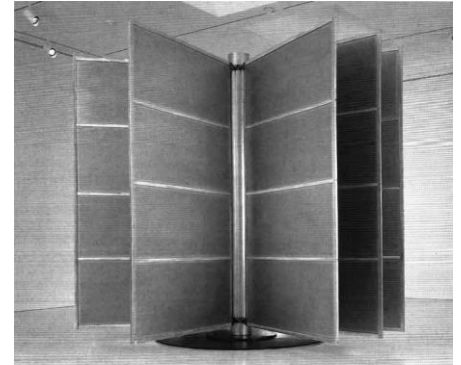
Le propos de « dislocation » prévoit la participation d'artistes contestataires ou dont le travail fait preuve de dérangement esthétique. Chris Burden répond à cette invitation en proposant pour l'exposition *The Other Vietnam Memorial*. L'œuvre est une réponse antithétique du *Vietnam War Memorial*, un monument public à Washington, qui liste les noms des soldats américains morts durant cette guerre entre 1959 et 1975. La pièce de Burden, composée de douze plaques de grand format en acier et cuivre (d'environ 3,6 m de hauteur par 1 m chacune) assemblées autour d'un même axe, contenant des noms qui représentent 3

⁷⁶¹ Holland COTTER « Dislocating the Modern », publié dans la revue *Art in America*, janvier 1992, p. 100 - 106.

⁷⁶² Communiqué de presse, MoMA, septembre de 1991, p. 1.

millions de vietnamiens assassinés pendant ce conflit, alors que le monument à Washington comprend 58 220 noms de soldats américains. Malgré la véracité de la statistique utilisée par l'artiste à travers son contre-mémorial, les noms ne correspondent pas complètement aux victimes réelles⁷⁶³.

Les réactions critiques à l'exposition ont été particulièrement sévères avec la pièce de Burden. Arthur Danto, dans un rapport critique de l'exposition publié dans *The Nation* en janvier 1992, condamne *The Other Vietnam Memorial* comme l'un des échecs de la manifestation, bien qu'elle soit fondée sur une bonne initiative. Son argument est dirigé contre l'inefficacité esthétique de la stratégie formelle choisie par Burden face à la capacité de connexion émotive que le monument conçu par Maya Lin à Washington réussit avec le public. À part la matérialité et le format inconvenants du contre-mémorial, Danto signale que les noms vietnamiens présentés par Burden sont trop génériques et qu'ainsi le lien de chaque nom avec un individu en particulier est difficile, ce qui fait, en conséquence, que la pièce ne touche personne.



Chris Burden, *The Other Vietnam Memorial*, MoMA, New York, 1991.

L'artiste, pour sa part, justifie la présence de sa pièce dans l'exposition en disant que pour lui c'était une espèce d'épreuve en supposant qu'elle pouvait être motif de choc ou de controverse pour l'élite qui fréquente le MoMA. Il considérait que les gens, face à cette liste de 3 millions de noms, se demanderaient : « Mon Dieu, mais qu'est-ce que nous avons fait au Vietnam ?⁷⁶⁴ » Selon les attentes de l'artiste, le potentielle de dislocation de son contre-mémorial fonctionne en subvertissant une supposée valeur patriotique. Dans le cas de la pièce de Burden, la dislocation n'est ni spatiale ni contextuelle. À la lumière de l'intention qui a motivé la pièce, et en dehors de l'évaluation quant à son efficacité esthétique, son objectif était de *délocaliser* éthiquement le spectateur.

⁷⁶³ À ce propos l'artiste déclare : « Je soupçonnais qu'avec de la chance on réussirait avec vingt-cinq pour cent de noms ; les autres pourraient être des anonymes, essentiellement sans visage, des corps. » dans STORR et al., *Dislocations*, *op. cit.*, p. 43. Selon Holland Cotter Burden a obtenu les noms de 4000 vietnamiens abattus et il a complété le chiffre de 3 millions à partir d'opérations générées par ordinateur. Holland COTTER *Op cit.*, p. 102.

⁷⁶⁴ Chris Burden, dans STORR, *Dislocations*, *op. cit.*, p. 43.

Une autre œuvre dans l'exposition présentant le caractère d'anti-monument est *Public Enemy* de David Hammons. C'est une mise en scène de dénigrement symbolique de la statue équestre de Theodore Roosevelt jouxté par un amérindien et un esclave noir qui l'accompagnent à pied, monument qui se trouve devant le Museum of Natural History de New York. Reproduite photographiquement en grandeur nature, l'image de la statue est encerclée par une barricade de sacs de sable –imitant celles disposées dans le champ de bataille pour la défense– derrière laquelle se trouve quelques barrières comme celles utilisées par la police pour bloquer le passage. Quelques mitrailleuses pointant vers la représentation de l'ex-président le suggèrent comme l'« ennemie » à combattre. L'ambiance était complétée par des feuilles mortes d'automne par terre, des ballons et des serpentins.



David Hammons, *Public Enemy*,
MoMA, New New York, 1991.

Au moment de l'exposition, Hammond venait de commencer à être reconnu, non par des installations de ce genre et moins encore par l'apparition de son œuvre dans les musées. L'artiste lui-même, reconnaît qu'il n'était ni familiarisé ni attiré par le musée :

Il est difficile de s'entendre avec le cube blanc. Je ne vois pas l'importance d'interagir avec lui. [...] Les murs blancs sont si difficiles parce que tout est hors contexte. Ils ne me donnent aucune information. Ce n'est pas la façon dont ma culture perçoit le monde⁷⁶⁵.

En effet, l'environnement habituel de ses interventions artistiques était la rue, les parcs publics, les bars, les cafés ou des terrains vagues de la ville et les

⁷⁶⁵ David Hammons, dans STORR et al., *Dislocations, op. cit.*, p. 55.

matériaux employés pour ses configurations éphémères étaient des objets trouvés tels que des bouchons de bouteille, des sachets en papier, des cigarettes, des disques : « Ces travaux reflétaient l'enracinement de l'artiste dans la culture urbaine et son héritage afro-américain⁷⁶⁶ ».

Pour sa participation dans « *Dislocations* », et en contraste avec sa démarche habituelle, l'artiste a opté pour un « diorama politique », affirme Danto. À son avis, une telle intervention aurait été définitivement plus significative dans l'espace public autour du monument réel et cela aurait pu être plus inspirant et même « disloquant⁷⁶⁷ ». De ce point de vue, l'installation de Hammons au MoMA devient le simulacre d'une dislocation possible dans l'espace public, contexte plus approprié et légitime à la logique de la pratique de l'artiste.

Selon Reiss, apparemment Hammons n'avait jamais eu auparavant un budget aussi large que celui qu'il a reçu pour sa réalisation à « *Dislocations* ». L'historienne raconte même que l'une des premières idées pour cette exposition avait été de laisser l'espace assigné vide sauf pour une tranche de pain blanc au milieu de la salle. En conséquence avec les traits connus de marginalité et de résistance de sa pratique artistique, on s'attendait de la part de Hammons à une mise en question de l'espace muséal, une espèce d'irruption inappropriée.

À l'époque, David Hammons et Adrian Piper étaient des artistes qui bénéficiaient déjà d'une certaine reconnaissance parmi le groupe de « *Dislocations* » et ils représentaient l'exclusion. En effet, la problématique de la ségrégation raciale et de l'identité sont aussi contenues, et de manière plus énonciative, dans l'œuvre de cette dernière. Pour *What it's like, what it is, # 3* l'artiste arrange une espèce de salle d'audience entièrement blanche. Le dispositif spatial présentait une configuration de tribune carrée autour d'un bloc vertical, également blanc à quatre faces et d'une hauteur correspondant à la taille moyenne d'une personne debout ; la partie supérieure présente l'image en vidéo de la tête d'un homme afro, prise de face, de profil et de derrière. Cet homme prononce, calmement et avec de dignité, des phrases répétitives telles que : « Je ne suis pas un

⁷⁶⁶ Communiqué de presse, MoMA, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁶⁷ Arthur Coleman DANTO, *Embodied meanings: critical essays & aesthetic meditations*, New York, Etats-Unis d'Amérique : Farrar Straus Giroux, 1994, p. 241.

voleur », « Je ne suis pas un violeur », « Je ne suis pas un tueur », « Je ne suis pas stupide », « je ne suis pas fainéant », parmi d'autres également allusives à des injures et préjugés racistes. Pour l'artiste, la configuration carrée et blanche est, par contraste, sa réponse critique et ironique face au cube blanc muséal⁷⁶⁸ fondée sur son engagement de dénoncer la ségrégation raciale. Cependant, au regard d'une partie de la critique, cette solution formelle ait été peu convaincante⁷⁶⁹. En revanche, par rapport au propos de Storr de générer de la controverse à travers l'exposition, la contribution de Piper a été très pertinente : « Certaines des œuvres étaient extrêmes. Celle d'Adrian Piper était très controversée, celle de David Hammons l'était moins qu'on ne l'a dit, mais très bonne malgré tout⁷⁷⁰ ». Évidemment Piper cherche, à travers sa démarche artistique, à faire prendre conscience au spectateur de se libérer des présomptions et clichés socioculturels. Autrement dit, en contextualisant l'œuvre avec la notion centrale de l'exposition, elle peut être lue comme une initiative de dislocation au niveau éthique.



Adrian Piper, *What it's like, what it is, # 3*, MoMA, New York, 1991.

Bruce Nauman s'occupe aussi des aspects liés au langage, sauf que, dans son cas, la déconstruction linguistique est beaucoup plus marquée. Le décalage dans la synchronie entre le geste de la parole et le son qui lui correspond fait partie depuis longtemps des expérimentations de l'artiste⁷⁷¹. L'exercice de répétition des mêmes

⁷⁶⁸ Adrian Piper, dans STORR et al., *Dislocations*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶⁹ Pour Cotter, les écrans étaient trop petits et l'audio trop faible pour que la vidéo soit appréciée avec clarté depuis l'imposante tribune, ce qui allait à l'encontre de la dénonciation voulue Piper. HOLLAND COTTER, *op. cit.*, p. 101. Danto pour sa part, considère que l'installation de Piper est éclipsée par celle de Nauman dans l'ensemble de l'exposition, avec laquelle elle garde des points formels communs. DANTO, *op. cit.*, p. 242.

⁷⁷⁰ Robert Storr, dans *Robert Storr*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁷¹ Par exemple *Lip Sync* de 1969, une vidéo expérimentale où l'artiste enregistre l'image inversée d'un premier plan de son menton et de ses lèvres en train de prononcer de manière répétitive la phrase « lip sync » pendant plus d'une heure. L'enregistrement audio a été réalisé séparément pour, après, être monté ensemble avec la séquence d'image rendant impossible, à cause de cette procédure, la synchronie entre image et son.

phrases dans son œuvre, est poussé au bout de l'intelligible dans le montage de l'installation vidéo *Anthro/Socio*. La difficulté dans la compréhension de l'articulation vocale des phrases est due, dans le cas de cette multi-projection, à la superposition des différentes sources audiovisuelles. Toute l'installation est configurée à partir d'une seule vidéo dans laquelle le chanteur lyrique Rinde Eckert entonne des séries de mots de façon alternée et réitérée : « *Feed me - Eat me - Anthropology / Help me - Hurt me - Sociology* ». L'image de la tête de l'interprète vue de face occupe la totalité de l'encadrement. Ce matériel audio-visuel est reproduit sur six moniteurs de taille moyenne, disséminés dans l'espace de la salle obscure, et sur trois projections du sol au plafond entourant le spectateur. L'effet assourdissant de cet environnement sonore est la conséquence de la cacophonie vocale que produit la superposition désynchronisée de différentes sources audio. Cette ambiance de confusion est accentuée par le discernement difficile de chaque audio et son lien avec la séquence de vidéo qui lui correspond. Reiss la décrit comme une « expérience disjonctive⁷⁷² ». Concernant ses motivations, l'artiste déclare : « Je pense que je suis plus intéressé à la désorientation qu'à contrôler le mouvement des spectateurs⁷⁷³ ».



Bruce Nauman, *Anthro/Socio*, MoMA, New York, 1991.

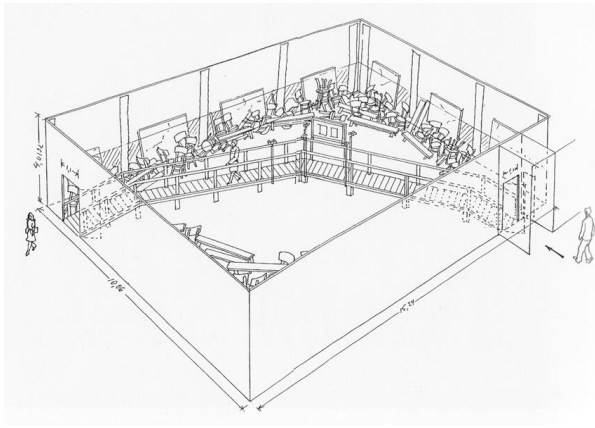
Bien que l'artiste s'appuie sur le langage verbal, de toute évidence son intention n'est pas d'adresser un message clair. Ici le rapport entre la série de mots et la possibilité d'appréhension de leur contenu est évasif, la relation signifiant-signifié fortement désarticulée. Par ailleurs, la perception acoustique et sa relation confuse avec le composant visuel disloquent les coordonnées sensorielles du repérage spatial du spectateur. Bruce Nauman offre une expérience immersive à travers une émission chaotique de stimuli sonores et visuels.

⁷⁷² REISS, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁷³ Bruce Nauman, dans STORR et al., *Dislocations*, *op. cit.*, p. 67.

Ilya Kabakov, pour sa part, représente le chaos scénographiquement à travers son installation *The bridge*⁷⁷⁴. Un couloir conduit à une porte verte d'aspect vieillot que le spectateur doit ouvrir pour accéder à l'installation de l'artiste russe. Le seuil est connecté tout à coup à un « pont » étroit qui traverse diagonalement la salle en s'élevant à quelques centimètres du sol. Depuis ce pont les visiteurs peuvent apprécier la scène disposée par Kabakov : un salon de réunion faiblement illuminé par une lampe centrale et dont les tables et les chaises ont été poussées contre les murs en laissant une zone apparemment vide au centre de la salle. Coincés derrière ce chaos de meubles, se trouvent une série de tableaux posés par terre et contre les murs, distribués potentiellement pour leur accrochage ou comme si ceux-ci avaient été décrochés. Les images de ces peintures ne sont pas discernables dans la pénombre. Dans le parcours sur le pont les visiteurs trouvent à disposition des binoculaires dirigées vers le cercle central pour découvrir quelque chose de difficilement visible à l'œil nu. Il s'agit d'une multitude de minuscules personnages blancs. Un texte à côté des binoculaires raconte des faits supposément survenus. Ce récit précise que le salon en question correspond aux locaux d'un club d'habitants d'un ensemble résidentiel en Union Soviétique où des critiques et des historiens d'art renommés avaient été convoqués pour l'examen d'une série de tableaux. L'événement avait été suspendu à cause de l'irruption dans le local, la veille au soir, d'un groupe de petits hommes blancs. Le récit se poursuit en disant qu'une commission fut créée spécialement à ce sujet et que celle-ci avait décidé de laisser les lieux en l'état et qu'ils ont proposé la construction d'une passerelle pour l'observation en permanence des petits êtres bizarres.

⁷⁷⁴ Selon Storr, c'était la première fois qu'Ilya Kabakov exposait une installation aux Etats Unis. STORR et al., *Robert Storr, op. cit.*, p. 82.



Ilya Kabakov, dessin projectif pour *Le Pont* / installation réalisée au MoMA, New York, 1991.

Si l'installation de Nauman présentait une désorientation perceptive, la confusion ici touchait l'intrigue, à cause d'un mystère qui n'est pas complètement élucidé. Pour Kabakov, le contenu de la fiction qu'il construit « représente une tentative assez ambitieuse de définition des rapports entre l'art et la mystique⁷⁷⁵ », une initiative de transcendance que l'art, à son avis, avait perdue dans la modernité. Danto, pour sa part, se montre sceptique face à la prétendue aura de mysticisme de cette installation : « On sent qu'un peu de la magie de l'installation de Kabakov a dû s'enfuir dans son passage de Moscou à New York, devenant une espèce de gâchis en tentant d'être un hybride entre satire politique et science-fiction⁷⁷⁶ ». En revanche, l'historien d'art canadien Luis Cummins, dans un rapport critique de l'exposition, revendique le déplacement de la fonction moderne de l'art par la réintroduction de la dimension mystique sur le plan narratif et visuel proposé par Kabakov et estime, en outre, que *The Bridge* « est sans doute l'œuvre qui a le mieux réussi à transformer l'espace habituel du musée, au point où nous avons le sentiment très réel de pénétrer dans un tout autre lieu [...]»⁷⁷⁷, l'un des propos centraux pour la réalisation de « *Dislocations* ».

Conformément au récit apporté par Kabakov, la dislocation, provoquée par un événement étranger et mystérieux, a causé un détournement abrupt de situation forçant l'annulation d'une exposition pour l'évaluation des œuvres d'art. En ce qui concerne l'intervention physique de l'espace, le pont, qui devient le motif central de l'installation, coupe la salle d'exposition en traversant l'espace et restreint la perspective du visiteur. Kabakov représente scénographiquement une dislocation fictive, sollicitant l'imagination pour entrer dans son monde fantaisiste

⁷⁷⁵ Ilya Kabakov, dans STORR et al., *Dislocations*, op. cit., p. 61.

⁷⁷⁶ DANTO, op. cit., p. 240.

⁷⁷⁷ Louis CUMMIN, « *Dislocations* », revue *Parachute* n° 66, avril-juin, 1992, p. 36.

à travers l'installation comme « vecteur d'immersion », pour la décrire dans les termes de la théorie de la fiction de Jean-Marie Schaeffer⁷⁷⁸. Il y a donc, dans le cas de l'œuvre de Kabakov, un double sens de la dislocation : physique et fictive.

Le caractère métaphorique qu'on peut retrouver dans l'œuvre de Kabakov, fait aussi partie du travail de Louise Bourgeois, présent dans l'exposition avec *Twosome*. L'imposante pièce est composée à partir de deux cylindres de réservoir à essence autrefois utilisés pour contenir des huiles polluantes. Le diamètre interne de chacun des récipients permet d'accueillir une personne debout. L'artiste a tiré profit de ce rapport à l'échelle humaine pour suggérer une maison familiale de manière très simple en pratiquant des trous sur l'un des cylindres à la manière d'une porte et de deux fenêtres. Mais cet habitacle rustique n'étant pas conçu pour abriter des personnes, le deuxième cylindre s'enfonce dans le premier, tous les deux disposés horizontalement. Un système mécanique dote la pièce de mouvement, en faisant entrer et sortir de façon alternée, répétée et constante l'un des cylindres dans l'autre sur un rail qui limite sa trajectoire. Une lecture récurrente parmi les textes critiques associe l'allumage rouge et le comportement cinétique de la pièce avec une connotation sexuelle.

Dans certaines de ses déclarations, l'artiste accorde, en partie, cette lecture de l'œuvre : « Un duo [*twosome*] est un monde fermé. Deux personnes constituent un environnement. Une personne seule est un objet⁷⁷⁹ ». Mais elle révèle aussi des associations possibles avec d'autres fonctions physiologiques en dehors du sexe : naissance, excrétion ; prendre et renvoyer⁷⁸⁰. Bourgeois suggère ainsi une



Louise Bourgeois, *Twosome*, MoMA, New York, 1991.

signification différente : la relation fondamentale entre les deux objets peut aussi représenter l'enfant qui laisse l'utérus de la mère pour ensuite y retourner continuellement en raison du cordon ombilical qui n'est jamais

⁷⁷⁸ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pour quoi la fiction ?*, op. cit.

⁷⁷⁹ Louise Bourgeois, dans STORR et al., *Dislocations*, op. cit., p. 37.

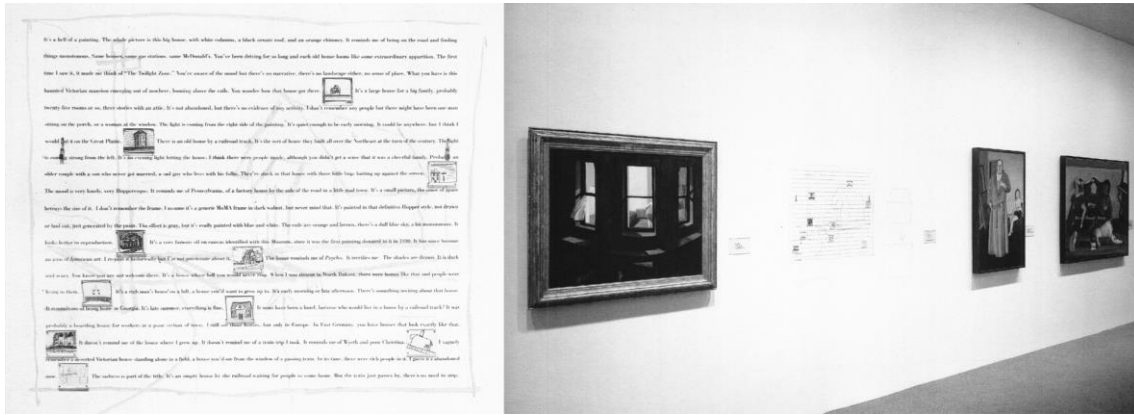
⁷⁸⁰ *Ibid.*

coupé. En même temps, la figuration basique de foyer suggère un fils qui cherche l'indépendance à tout prix en fuyant constamment la tyrannie parentale, mais qui, pourtant, ne sait pas quoi faire de son indépendance et qui retourne ainsi continuellement à la maison⁷⁸¹.

Cette œuvre de Bourgeois convient tout à fait pour enrichir le concept global avancé par Storr. D'un côté, son fonctionnement mécanique illustre graphiquement la *désarticulation* et le ré-accouplement. D'autre part, vis-à-vis de la signification de l'œuvre, celle-ci rapportée à la relation passionnelle ou au lien mère-fils, confirme qu'elle exprime, métaphoriquement, une dislocation dans le sens affectif, psychique et corporel. Dans le cas de Bourgeois, la dislocation est inhérente à la création de l'œuvre. Son art répond à un besoin interne, étant une projection de son univers personnel, une sensibilité qu'elle reflète ici dans la configuration même de la pièce *Twosome* et la conception de son comportement cinétique : la pièce se disloque physiquement et se réincorpore constamment.

Parmi les œuvres participantes, il y en a une qui ne présente un caractère ni symbolique ni métaphorique, ni théâtral ni exactement fictif non plus : il s'agit de *Ghosts* de Sophie Calle. Cette autre artiste française, présente dans l'exposition, part d'une anecdote muséographique qui a lieu quand une pièce faisant partie de la collection est prêtée et qu'une notice informative est mise à sa place indiquant au public que l'œuvre manquante se trouve ailleurs. En français cela est connu comme « fantôme ». Pour son intervention au MoMA, intitulée pareillement *Ghosts*, Sophie Calle remplace quelques pièces manquantes de la collection au deuxième étage du musée par des descriptions et des dessins des tableaux absents qu'elle demande de faire aux membres de l'équipe du musée, conservateurs, gardiens et des employés, à partir de leurs souvenirs de ces pièces. Du point de vue du procédé que Calle met en place, la dislocation opère dans son cas au niveau de la logistique muséale.

⁷⁸¹ Marie-Laure BERNADAC, *Louise Bourgeois*, Paris, France : Flammarion : Centre national des arts plastiques, 1995, p. 130.



Sophie Calle, *Ghosts*, MoMA, New York, 1991.

Ghosts fonctionne comme une opération de dislocation au moins à deux niveaux. Premièrement physique et concrète, par rapport à l'*enlèvement* et au *déplacement* temporaire de plusieurs pièces de la collection du musée y créant une *discontinuité* provisoirement occupée par des descriptions et des dessins faits à partir de souvenirs. Deuxièmement, au niveau cognitif de la représentation mentale, les souvenirs imprécis et parfois incongrus de l'un à l'autre, présentés par Calle mettent en évidence le *décalage* entre l'image de l'œuvre et l'impression qui reste d'elle dans la mémoire.

L'exposition est répartie sur trois étages du musée. Au plus bas, on trouvait les projections de Bruce Nauman, l'installation d'Ilya Kabakov et la pièce de Louise Bourgeois, disposées dans des espaces en enfilade, séparés par des couloirs contribuant à maintenir l'indépendance entre elles ; ce qui effaçait, selon Reiss, tout sens de la structure de l'espace du musée⁷⁸². Storr décrit ultérieurement la scénographie délibérément théâtrale à cet étage :

Au niveau inférieur de l'exposition, les cloisons temporaires, montées en panneaux Sheetrock, avaient été laissées à l'état brut, pour sensibiliser le public au fait que les espaces au-delà avaient été spécifiquement configurés par les artistes, pour chaque installation, en collaboration avec le commissaire⁷⁸³.

⁷⁸² REISS, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁸³ STORR, *Louise Bourgeois: géométries intimes, op. cit.*, p. 509.

Il est certainement un défenseur du caractère théâtral de l'installation comme l'une de ses vertus, tel qu'il l'a déclaré à plusieurs reprises⁷⁸⁴. Dans cette exposition, ce positionnement devient manifeste : « Plus de la moitié des œuvres présentées dans « *DISLOCATIONS* » supposaient une forme ou une autre de mise en scène. », affirme-t-il⁷⁸⁵. Bourgeois, pour sa part, exprime son point de vue sur l'installation vis-à-vis de son œuvre : « L'installation est en réalité une forme entre la sculpture et le théâtre, et cela me dérange. Ce que le visiteur pense et sent m'intéresse. Mais je ne fais pas les choses *pour* les gens, je fais les choses pour moi-même⁷⁸⁶ ». Ces déclarations confirment que les préoccupations sur la réception ne sont pas essentielles à son travail créatif.

Parmi les collections du musée, au deuxième étage, se trouvait l'intervention de Sophie Calle. Et, au troisième étage, dans des salles séparées et avec des accès indépendants les uns des autres, les installations de David Hammons, d'Adrien Piper et la pièce de Chris Burden. Cette distribution des œuvres coïncide avec les trois sous-groupes selon l'esprit du travail des artistes : en bas, sont réunies les œuvres à caractère métaphorique ou symbolique ; tout en haut, celles qui démontrent un certain militantisme politique ; et, au milieu, la seule insertion directe dans la structure muséale.

Dans un entretien avec Alfred Pacquement, tenu le 16 septembre 2017, Storr synthétise le concept de l'exposition en déclarant que celle-ci « interroge les repères mentaux par lesquels nous orientons notre manière de penser⁷⁸⁷ ». Cette affirmation suggère le potentiel de subversion idéologique de l'art ; appréciation qui va au-delà de la spécificité du MoMA –voire de l'œuvre dans le musée dans un sens large– pour la contextualiser avec un idéal plus général de la pratique artistique, celui de l'art comme instrument pour changer notre regard du monde. Cette récente déclaration de Storr confirme son idée sur la notion en question : la dislocation, pour lui, a lieu au niveau de la réception esthétique. Le mode dans

⁷⁸⁴ Voir par exemple Robert STORR, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *op. cit.* ; Louise Bourgeois : *géométries intimes*, traduit par Jean-François ALLAIN, Vanves, France : Hazan, 2016, p. 509.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ Louise Bourgeois, dans STORR et al., *Dislocations*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁸⁷ Robert Storr, dans *Robert Storr*, *op. cit.*, p. 82.

lequel opère la *délocalisation* chez le spectateur de « *Dislocations* » est différent pour chacune des œuvres participantes. Dans quelques cas il s'agit de dislocations métaphoriques –Kabakov, Bourgeois–, une autre est linguistique –Nauman–, d'autres sont d'ordre sociopolitique –Burden, Hammons, Piper– ; parmi le groupe Sophie Calle est peut-être la seule des sept artistes à exercer, ou plutôt à profiter d'une dislocation réelle qui a lieu au sein de la collection du musée.

Or, il est indéniable que « *Dislocations* » reflète des traits symptomatiques des pratiques spatiales à l'époque, fortement marquées par la création d'environnements thématiques. À ce moment-là, les inquiétudes purement spatiales et le sens critique face au contexte d'exposition étaient passés au second plan, face à des discours plus politisés ou à la subjectivité de l'artiste, à son regard sur la réalité sociale ou à l'expression de son intimité.

D'après la typologie de Rosenthal sur l'installation, les œuvres de Kabakov, Hammons et Nauman, peuvent être classées comme des « *filled-space installations* », c'est-à-dire des environnements isolés, séparés du musée qui les accueille, aussi thématiquement que dans leur mise en scène. L'installation de Piper s'approche elle aussi de ces caractéristiques ; malgré son allusion peu convaincante au cube blanc moderne dans sa configuration quadratique et blanche, au fond, son contenu est en réalité plus lié à une problématique socioculturelle qu'au musée moderne. Les œuvres de Burden et Bourgeois sont des pièces qui, ni par leur sens ni par leur accrochage, ne dépendent en aucun cas du MoMA et peuvent, en conséquence, être réinstallées ailleurs. À cet égard, la seule exception qui comporte le sens de *site specific* est l'intervention de Sophie Calle, étant donné qu'elle compromet essentiellement la logistique du musée ; même si son intervention peut être répliquée dans les collections d'autres musées⁷⁸⁸.

Le critique David Deitcher publie dans la revue *Artforum* un article intitulé « Art on the Installation Plan », à propos des expositions « *Dislocations* » et de celle au Carnegie Museum de 1991. Face à l'intention exprimée par leurs réalisateurs respectifs de convoquer les artistes à concevoir des œuvres spécifiquement pour

⁷⁸⁸ Une première expérience de *Ghosts (Fantômes)* a été pratiquée par l'artiste au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1989 sous des conditions similaires et une deuxième a eu lieu à l'occasion des tableaux dérobés du Musée Isabella Stewart Gardner à Boston en 1990.

l'occasion, Deitcher analyse leur spécificité pour chacun des deux musées concernés, le degré d'attache et le type de rapport qu'elles entretiennent avec le contexte institutionnel qui les accueille. Soulignant le fait que, bien que les œuvres aient été expressément créées sous prétexte de la réalisation de ces expositions, leur sens ne dépend pas dans tous les cas uniquement et exclusivement du contexte spécifique du MoMA ou du Carnegie Museum respectivement. Deitcher remarque également, dans le développement de son argumentation, que la signification et la valeur d'une œuvre sont toujours dépendantes du contexte, condition que les travaux de Michael Asher ou Richard Serra mettent en avant⁷⁸⁹.

Selon Reiss, l'installation a besoin d'un lieu adéquat pour exister et le musée est son meilleur espace public de validation⁷⁹⁰. En faveur de son argument, cette auteure remarque les termes dans lesquels « *Dislocations* » a été annoncée par l'institution, comme une exposition composée entièrement d'œuvres créées spécialement pour l'occasion :

Celle-ci est l'une des raisons pour lesquelles les musées montrent des installations : pour démontrer qu'il existe une relation active entre l'institution et la communauté artistique. Si un artiste réalise une œuvre spécialement pour le musée, la collaboration entre les deux parties est impliquée⁷⁹¹.

Elle signale également l'inclusion dans le catalogue des photographies de chacun des artistes participants à l'installation de leurs pièces dans le musée, ce qui renforce l'intention de mettre en évidence la collaboration entre eux et l'institution pour la mise en place des œuvres.

Ce genre de remarques démontre les inquiétudes du moment vis-à-vis de l'installation artistique. Les réactions critiques immédiates à l'exposition se sont concentrées, surtout, sur l'analyse des œuvres intégrant « *Dislocation* » en tant qu'installations, en évaluant leur attache au contexte spécifique du musée et jusqu'à quel point elles engageaient physiquement le public. Cotter, par exemple, a jugé l'œuvre de Burden sans connexion avec le contexte du musée et son manque d'engagement avec le public, au moins physiquement, à part le fait de se déplacer

⁷⁸⁹ David DEITCHER, « Art on Installation Plan », publié dans la revue *Artforum*, janvier 1992, p. 84.

⁷⁹⁰ REISS, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 143.

autour de la pièce et de tourner ses « pages⁷⁹² ». Lynne Cooke remarque elle aussi « que toutes ces sept œuvres soient considérées *per se* comme des installations est un point discutabile⁷⁹³ ». À propos de la presque absence de connexion qu'elle trouve entre les œuvres constituant cette manifestation, Cooke souligne que dans un autre contexte muséal de moindre poids que le MoMA, ou dans des circonstances différentes, « *Dislocations* » pourrait ne pas avoir eu autant de succès à cause de son manque de focus thématique ou sa vague approche critique⁷⁹⁴. Toujours est-il que la dislocation comme base conceptuelle de la proposition de Storr, n'est pas négligeable en reconnaissant que le choix du mot pour le titre est très bien assorti et stratégique au propos promotionnel de l'événement annoncé comme « *Dislocations au MoMA* ».

Bref, à la lumière des propos de « *Dislocations* » exprimés par son concepteur et en raison de l'analyse de cette exposition, deux aspects restent utiles à l'élaboration de la notion qui nous interpelle : *l'irruption dans le contexte muséal avec un sens critique et la transformation physique de l'espace d'exposition*. Les deux correspondent à des interprétations du concept, tant de la part de Robert Storr et des artistes à travers leurs œuvres et leurs déclarations que des réactions critiques, toutes en concordance avec la logique sémantique du mot en anglais.

Certainement, en langue anglaise le sens de luxation associé au terme *dislocation* est aussi présent. En plus de celui-ci, on retrouve en anglais une autre acception associée à « une situation dans laquelle une personne ou une chose, telle qu'une industrie ou une économie, ne travaille plus dans le lieu ou de la manière habituels » ; cela n'impliquant pas forcément un effet défavorable. Toutefois, la *dislocation* en anglais peut avoir un sens négatif en ce qui concerne l'affectation sur un certain mode de fonctionnement.

Toute la littérature produite en anglais autour de l'exposition confirme l'interprétation du terme dans ce sens. En revanche, des associations du sujet de l'exposition avec l'idée de *division* semblent ne pas avoir lieu. L'une des rares

⁷⁹² Holland COTTER, *op cit.*, p. 102

⁷⁹³ Lynne COOKE, *The Burlington Magazine*, Vol. 134, No. 1066, janvier, 1992, p. 59.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

exceptions se trouve dans le rapport critique de l'exposition rédigé en français par Louis Cummins, où il utilise des mots tels que « dissémination » et « dissolution » pour se référer à l'intervention de Sophie Calle et son lien avec le propos de Storr :

En regard de la perspective déconstructiviste proposée par Robert Storr, l'œuvre de Sophie Calle, *Ghosts*, est sans doute la plus significative. Quelques œuvres de la collection permanente, disséminées dans différentes salles du musée, avaient été remplacées par des descriptions et des croquis réalisés par des employés de l'institution [...] Cette double dissémination (dans l'espace du musée et dans l'espace de la représentation) était marquée du titre de l'absence. La collection du MoMA s'évaporait au rythme de la déconstruction opérée par l'installation ; chaque œuvre pouvait virtuellement subir le même procès, la même dissolution⁷⁹⁵.

En revenant sur la métaphore littéraire du *Magicien d'Oz* employée par Storr pour convoquer le sujet de l'exposition, les paroles de Dorothy dans le contexte d'origine du conte expriment la sensation de la fille d'être *hors de son terroir*. Cela constitue l'essence du drame, le désir de retourner à son lieu d'origine développé tout au long de l'histoire et qui conclut avec sa conséquente revalorisation exprimée dans la phrase, en guise de leçon morale, « On n'est jamais mieux que chez soi. Aussi humble soit-il, rien ne vaut le foyer ». Ainsi vu, cela peut s'associer à la situation de l'étranger qui essaie de survivre dans des terres lointaines, autrement dit, l'histoire de Dorothy peut être plutôt une allégorie de la *déterritorialisation*. C'est précisément le sens que prend la dislocation dans la deuxième exposition prenant ce vocable par titre.

« Dislocación » géopolitique : déplacement et déterritorialisation

En 2010, à l'occasion du bicentenaire de l'indépendance du Chili, l'ambassade suisse à Santiago a invité l'artiste chilienne Ingrid Wildi Merino à concevoir une exposition. Elle a quitté son pays d'origine à l'âge de 18 ans, en 1981 sous la dictature d'Augusto Pinochet, pour émigrer en Suisse (pays natal de son père), dont elle a obtenu la nationalité. Son projet curatoriale intitulé « Dislocación » a été d'abord réalisé à Santiago du Chili entre septembre et novembre 2010 puis à Berne, en Suisse, entre mars et juin 2011 au Kunstmuseum, en collaboration avec sa commissaire Kathleen Bühler. Le projet d'exposition-recherche examine les

⁷⁹⁵ Louis CUMMIN, « Dislocations », *op cit.*, p. 36.

conséquences de la globalisation, ainsi que ses racines historiques. Dans les mots de Wildi Merino :

Avec Dislocación, terme issu du langage médical, je fais référence à l'action et à l'effet de séparer quelqu'un de son centre d'articulation. Ce vocable est aussi utilisé pour exprimer l'entorse d'un argument ou un raisonnement, en le manipulant, en le déplaçant hors de son contexte. En ce sens, ce mot signale la présence d'une discontinuité dans le cours normal d'un processus. Depuis cette perspective, je montre les désarticulations causées par une désagrégation et la dysfonction provoquée par une fissure -ou faille- dans les systèmes et dans les processus sociaux et culturels⁷⁹⁶.

« *Dislocations* » au MoMA montrait un éventail de possibilités interprétatives du concept de dislocation, autant spatiales que symboliques, à travers les œuvres qui composaient l'exposition. Cette nouvelle manifestation-exposition sur la même notion unifie les œuvres participantes autour de la problématique de la déterritorialisation comme conséquence des phénomènes migratoires globaux. Wildi Merino s'intéresse aux désarticulations dans les structures sociales et culturelles dans le cadre de la mondialisation.

La conjoncture qui a donné lieu à « *Dislocations* » a été l'arrivée de Rober Storr comme nouveau commissaire du MoMA, statut dont il a profité pour permettre l'irruption du format de l'installation depuis longtemps relégué par le musée. « *Dislocación* », en revanche, a surgi, d'une initiative venue de l'institution gouvernementale. À travers « *Dislocations* », Storr a défié la politique muséale du MoMa. « *Dislocación* » est la réponse politique de Wildi Merino à l'invitation de l'ambassade suisse à l'occasion de la fête nationale du Chili.

La réflexion de l'artiste-commissaire, exprimée dans son texte de présentation de l'exposition, part de la situation politique vécue par son pays d'origine comme conséquence de l'implantation de politiques néolibérales. En effet, la dictature d'Augusto Pinochet, qui a pris le pouvoir en 1973 par un coup d'État, représente l'instauration d'un nouveau régime économique au Chili, adossé à une idéologie d'extrême droite. Un régime comme celui-ci cause de profondes inégalités sociales, ce qui, à son tour, provoque le déplacement de personnes hors de leur lieu d'origine ; phénomène qui se produit dans de multiples régions du

⁷⁹⁶ Ingrid WILDI MERINO, Kathleen BÜHLER et MUSÉE DES BEAUX-ARTS (dirs.), *Dislocación: Cultural Location and Identity in Times of Globalisation*, Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2011, p. 12.

monde. Avec cette approche comme cadre, Wildi Merino met en question la mondialisation, plus précisément la mondialisation néolibérale, en tant que représentation utopique d'une unité globale. Cette idée d'unité, propre au discours de la mondialisation, explique-t-elle, ignore les différences ethniques, culturelles ou sociales avec le seul but de l'infiltration néolibérale pour le contrôle et le profit économique. Une grande partie de la population mondiale, clairement désavantagée face au système économique, restent à l'écart vis-à-vis des idéaux promus par le discours de la globalisation. Ainsi, croyant illusoirement à une démocratie mondiale des conjonctures, des gens migrent à la recherche de meilleures opportunités de développement économique et/ou social, vivant, en conséquence, souvent un décalage culturel, remarque-t-elle⁷⁹⁷.

Wildi Merino poursuit son exposé en expliquant que pour un grand nombre d'immigrés provenant de classes sociales non privilégiées les possibilités de développement en Europe, par exemple, sont presque irréalisables ou du moins beaucoup plus difficiles en comparaison avec celles d'un européen ou d'un migrant ayant des moyens économiques et culturels qui facilitent son intégration dans le nouveau territoire. Wildi Merino remarque que cela conduit le migrant soumis à des conditions défavorables dans une société privilégiée, consolide un secteur démographique pauvre, qualifié de « quart-monde » dans les pays riches. L'artiste souligne que la déception des immigrés face aux fausses promesses de l'utopie globale, d'ailleurs non reconnus dans le concept de la mondialisation, conduit à une image *dystopique* de ladite mondialisation.

Wildi Merino évoque une déclaration énoncé par Catherine David dans le cadre de la Documenta X à Cassel où elle revendique l'ouverture des pratiques esthétiques contemporaines vers le politique, entendu comme « la négociation de l'espace commun à la charge de ses acteurs et protagonistes directs⁷⁹⁸ » ; elle énonce que son intérêt se porte sur les pratiques contemporaines cherchant à rendre visible ledit espace commun et, d'une certaine façon, à le rendre compréhensible dans toute sa complexité. Ainsi, son propos « n'est pas d'exposer des œuvres d'art mais des processus esthétiques [...] des recherches artistiques

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Catherine David citée par Wildi Merino, *Ibid.*, p. 21.

autour de problématiques ponctuelles où l'œuvre n'est pas réduite à son moment d'exposition mais montrée dans son contexte de recherche⁷⁹⁹ ». Sous ce critère, « Dislocación » a réuni une quinzaine de réalisations d'artistes originaires du Chili et de la Suisse.

La dislocation comme concept est présente dans les travaux de recherche-création qui sous-tendent l'exposition comme des signalements de cas de *délocalisations* ou d'affectations sur le *local*, sur *ce qui est propre à un lieu* ; cela dans deux sens principalement. Une partie des réalisations se focalisent sur des processus de colonisation où une communauté vernaculaire et sa culture sont *envahies* et *déplacées* ou agressées dans le territoire qui lui était propres. Une autre série de travaux ont comme sujet de réflexion des phénomènes contemporains globaux de *déplacement* et *déracinement* de migrants dans des terres étrangères. À cet égard, Wildi Merino considère son exercice curatorial comme la construction d'un essai à travers l'exposition, son discours et celui de chacun des projets de recherche-création qui la nourrissent.

La prédominance du reportage, particulièrement de « vidéo-essais » –comme les nomme Wildi Merino–, est remarquable dans l'ensemble de « Dislocación ». Le langage vidéographique semble convenir aux besoins documentaires de la plupart des artistes participants. Sylvie Boisseau et Frank Westermeyer, un couple d'artistes franco-allemand, ont réalisé une vidéo documentaire intitulée *Et ils avaient hâte en attendant les bateaux qui amènent de nouveaux frères à leurs côtes* où ils interrogent la problématique territoriale entre le peuple Mapuche, ancienne communauté aborigène de la zone centre-sud du Chili, et les colonies allemandes.

Les racines identitaires transgressées et déplacées par la colonisation sont aussi explorées par le chilien Bernardo Oyarzún dans *Langue gauche* à travers la confrontation linguistique. L'installation, composée entièrement par la parole, est répartie spatialement sur douze écrans montrant des mots et des phrases en diverses langues natives intercalées avec des mots et des phrases des langues des colonisateurs. Oyarzún met l'accent sur les langues autochtones comme

⁷⁹⁹ WILDI MERINO, *Ibid.*

« résistantes mais engourdies sous la domination de la colonisation culturelle européenne⁸⁰⁰ ».

L'artiste et curatrice de l'exposition apporte elle aussi un vidéo-reportage, *Arica et le Nord du Chili non-lieu et lieu de tous*. L'audiovisuel est exposé dans deux projections confrontant des images de paysages d'Arica et d'Iquique à des entretiens avec des sociologues, des anthropologues, des économistes, des professeurs et des habitants de la région. La question guidant son enquête est : est-il possible de parler d'une « identité régionale » ? Ainsi, l'artiste retrace les composants d'une mémoire collective possible à travers les rapports entre le personnel et le politique, entre l'individuel et le collectif, entre le public et le privé, entre les contextes local et global.

Une autre manière de se rapprocher de l'incidence du culturel sur la nature se trouve dans *Big Pool* de Nicolás Rupcich et Emilio Marín. Il s'agit de la documentation vidéographique de la plus grande piscine du monde, située dans la station balnéaire d'Algarrobo à Valparaíso, Chili. Le gigantesque bassin couvre une superficie totale de 7,7 hectares. Rupcich et Marín mettent en évidence l'*irruption incongrue* de ce bassin artificiel dans le paysage littoral.



Nicolás Rupcich et Emilio Marín,
image extraite de la vidéo *Big Pool*,
2010.

Alfredo Jaar présente aussi une allusion au paysage chilien mais en le liant symboliquement à une icône de la lutte ouvrière de son pays. L'installation photographique *La Cordillère des Andes* est faite à partir d'une série de portraits

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

que l'artiste avait dressés de Clotario Blest dans les années 1980. Dans cette série d'images de Blest, Jaar cherche des similitudes entre la figure du syndicaliste chilien reconnu et la chaîne montagneuse qui domine la région. Selon l'artiste, « il est impossible de concevoir la dignité et les réussites du travailleur chilien sans Clotario Blest, il fait partie intégrante du paysage social comme la cordillère de notre paysage urbain⁸⁰¹».



Alfredo Jaar,
La Cordillère des Andes,
Kunstmuseum Bern, 2010.

Une autre allusion allégorique au conflit social et politique au Chili se trouve dans *Estadio Nacional 11.09.09*. Avec un traitement cinématographique, Camilo Yáñez parcourt lentement et de façon contemplative le Stade National de Santiago du Chili pendant son démantèlement⁸⁰². L'enregistrement de ces séquences a été réalisé le 11 septembre 2009, 36 ans après le coup d'État qui avait fait du Stade National le principal camp de concentration du pays, siège des tortures les plus atroces perpétrées par le régime. La séquence d'images de la vidéo de Yáñez est accompagnée d'une chanson de Victor Jara, chanteur-compositeur socialement engagé et l'une des victimes assassinées au Stade National.

Du côté suisse, l'intervention plastique pratiquée par Thomas Hirschhorn est l'interprétation la plus directe de dislocation de toute l'exposition. L'artiste suisse à

⁸⁰¹ Alfredo Jaar cité dans le site web du projet « Dislocación ». <http://www.dislocacion.cl/art-jaar-es.php>.

⁸⁰² Le réaménagement du Stade sera inauguré en Septembre 2010, parallèlement au vernissage de « Dislocación » à Santiago du Chili. À ce propos Wildi Merino remarque : « Je trouve terrible cette réforme d'un site emblématique tel que le Stade National, parce qu'elle exprime une volonté de laver une facette de l'histoire. » Wildi Merino citée par Rodrigo Carrizo Couto, « Una mirada a la globalización », SWI, swissinfo.ch, 18 mars de 2011. <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/una-mirada-chilena-a-la-globalizaci%C3%B3n/29766004>. Consulté le 19 août 2019.

scié en deux une camionnette Ford modèle Ranger –apparemment très populaire au Chili⁸⁰³–, en séparant la partie avant de l’arrière pour les rejoindre avec du scotch, matériel récurrent dans son œuvre. Cette procédure de reconstruction, précaire et inexacte, crée une version littéralement disloquée de l’objet d’origine. Selon Hirschhorn, cette pièce, intitulée *Made in Tunnels of Politics*, est une espèce d’allégorie d’un Chili –et, par extension, du monde– fracturé ; selon les mots de l’artiste :



Thomas Hirschhorn, *Made in Tunnels of Politics*, 2010.

concorde avec le monde ; le monde où j’habite. Cette fois-ci, le Chili, mais aussi le monde entier⁸⁰⁴.

Je pense que la forme de la camionnette coupée et remontée octroie une compréhension du comment, avec de la précarité, je peux confronter l’histoire et les histoires dont on est responsable, même s’il n’y a pas de responsabilité. Assumer la responsabilité pour l’histoire de laquelle je ne suis pas responsable, je peux le faire seulement quand la forme de ceci –la précarité–

Il est inconstatable que la dislocation, dans le sens proposé par Wildi Merino, est le sujet de réflexions communes des enquêtes menées par les artistes. En revanche, le concept ne semble pas fondamental pour la mise en espace expographique. Bien que l’exposition soit composée de plusieurs projections, et même si les installations de ces vidéos sont bien réussies du point de vue technique, elles n’arrivent pas à défier les conditions spatiales ou contextuelles, elles ne construisent pas non plus des situations particulières ou spatialement transgressives.

L’une des exceptions de dislocation spatiale dans la mise en exposition de travaux de vidéo est la pièce dramatique *Compte à rebours*, de l’artiste chilienne Lotty Rosenfeld. Réalisée à partir d’un scénario de Diamela Eltit, la mise en scène explore, à travers la souffrance de ses personnages, des lieux non officiels liés à la

⁸⁰³ L’artiste justifie son choix en disant qu’il a vu beaucoup de camionnettes de ce type dans les rues lors de sa visite à Santiago de Chili. Catalogue de l’exposition, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁰⁴ Hirschhorn, *ibid.*, p. 25.

violence de la dictature au Chili. Cette fiction est nourrie par les discours des arts visuels, de la littérature, du théâtre et du cinéma. La pièce, réalisée en 2005, a été plus tard exposée sous la forme d'une vidéo-installation à multiples écrans. Cette adaptation au format d'exposition casse toute possibilité de linéarité narrative.

Dans d'autres cas, les configurations spatiales et l'aménagement des salles pour la visualisation du matériel vidéographique aspiraient seulement à des formes didactiques de *display* visant à présenter le rapport d'un travail de terrain. C'est le cas de *Chronique du Sahara*, d'Ursula Biemann, composée d'une collection de vidéos courtes explorant le post-colonialisme et de documents sur l'exode actuel subsaharien vers l'Europe. L'installation du matériel visuel et audiovisuel est constituée par des moniteurs montrant des entretiens vidéo, des photographies de vues aériennes géographiques et des projections vidéo, le tout accompagné de textes explicatifs.

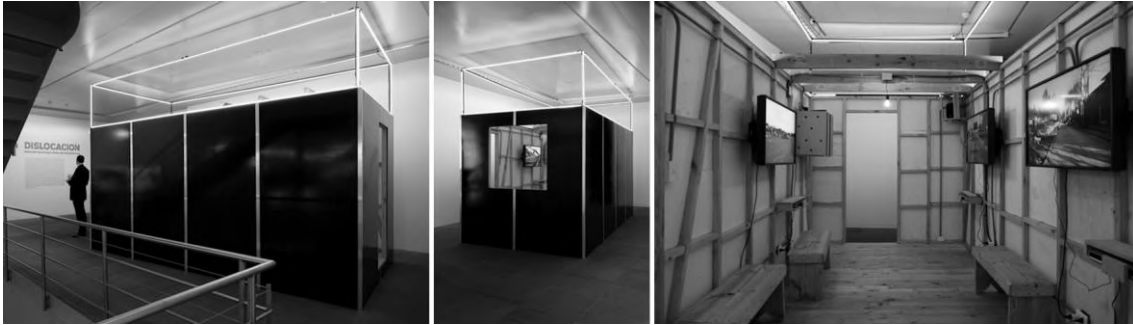
Made in Chile, de Josep-Maria Martín, suit aussi une logique didactique de médiation dans sa mise en espace. En collaboration avec des architectes et des urbanistes, l'artiste a conçu un projet visant à transformer des solutions de logements provisoires d'urgence en logements définitifs. Martín socialise son projet à travers le déploiement dans la salle d'exposition de toute une variété de supports, y compris des plans architectoniques reproduits en grandeur réelle sur le sol, des écouteurs, des écrans, des projections vidéo, des textes et des diagrammes illustratifs.



Josep-Maria Martín, *Made in Chile*, galleria Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2010.

Le collectif OOO Estudio essaie de compléter le sens de ses vidéo-reportages à travers la configuration d'un dispositif spatial, en continuité conceptuelle avec le

sujet traité. Son projet *Décret public non habitable* prend la forme scénographique d'une cabine recréant les dimensions moyennes de l'espace commun –salon et salle à manger– d'un logement social au Chili, d'environ 12 m². Dans cette cabine, construite de manière minimale et rustique, quant à son intérieur –en laissant à nu la structure en bois qui la supporte–, sont disposés trois moniteurs qui montrent l'enquête réalisée directement dans les quartiers populaires.



OOO Estudio, *Décret public non habitable*, Kunstmuseum Berne, 2010.

On trouve, néanmoins, des travaux différents du vidéo-reportage qui présentent des interprétations spatiales de la notion en question dans la mise en exposition. Dans ce sens, le collectif Relax, composé d'une artiste tunisienne et d'un artiste suisse, réalise *Invest & drawwipe*. L'œuvre est inspirée par une petite annonce publiée dans le journal allemand *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 21 septembre 1973, 10 jours après le coup d'Etat militaire, qui disait : « Chile : investis maintenant ! ». À partir de cet énoncé, les artistes développent une série d'éléments, ensemble d'objets –y compris un lit et un bureau–, de documents, d'images et de vidéos guidées par des questionnements autour des démarcations en tant que limites établissant des frontières, mais aussi présentes dans les clauses des contrats et dans la rédaction des lois. Tout le matériel collecté dans leurs explorations, aussi documentaires que sensibles, est mis à disposition, mais de manière encombrée et chaotique dans un assemblage difficile à décrypter. Ainsi configurée, cette stratégie formelle devient une espèce de *contre-dispositif de médiation*, tout le contraire du didactisme de la mise en espace de *Chronique du Sahara* et *Made in Chile*.



Collectif Relax, *Invest & drawwipe*, Kunstmuseum, Bern, Switzerland / Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.

La première étape d'exposition de « Dislocación » à Santiago du Chili a permis à quelques artistes d'insérer leurs réalisations dans la ville, hors du musée. La *Bibliothèque de la non-histoire*, de l'artiste chilienne Voluspa Jarpa est une collection de livres, constituée à partir d'une sélection de documents, issus des archives déclassifiées de la CIA des années 1968 à 1991, raturés par l'agence américaine et retournés au Chili. Comme partie de la première étape de « Dislocación » à Santiago de Chile, cette série de livres a été insérée dans l'étagère d'une librairie de la ville. Les livres édités par Jarpa ont été placés sur un rayon du meuble, mis en relief par une lumière issue du fond de l'étagère qui les contenait. À part de mettre en évidence les discontinuités dans une archive officielle, la dislocation est aussi présente à travers cette première stratégie de socialisation du projet. Par contre, le même *display* réinstallé au Kunstmuseum à Berne, cette fois-ci isolé, est resté formellement décontextualisé.



Voluspa Jarpa, *Bibliothèque de la non-histoire*, Librería Ulises Providencia, Santiago, Chile.

Les deux projets restants, *Champs de lumière* de Juan Castillo et *Nouvelle Radio Idéale* de Mario Navarro, complétant les quinze qui composent « Dislocación », ont pris la forme de dispositifs mobiles. Pour le premier, un camion a circulé à Santiago de Chile montrant l'enregistrement vidéo des entretiens réalisés avec un groupe de personnes, où l'artiste leur posait la question : « Qu'entendez-vous par

dislocation ? ». Navarro, pour sa part, a construit un chariot qu'il a traîné à l'aide d'une voiture dans l'espace public pour localiser sa station mobile de transmission dans différents points de la ville. Son dispositif était équipé d'un système autonome d'amplification qui reproduisait par voie internet des entretiens en temps réel. Les interviewés étaient ses collègues participants à l'exposition, ceux que Navarro interrogeait à propos des éléments qu'ils avaient écartés de leurs œuvres.

Ces dernières réalisations décrites marquent le débordement et le déplacement de l'exposition hors de l'espace muséal, une autre manière où la notion centrale se manifeste : « la dislocation comme un décentrement sur différents points de la ville », selon les mots de la curatrice⁸⁰⁵.

Il faut souligner que la formulation du titre de cette exposition reflète une posture tout à fait distincte du sens curatorial de « *Dislocations* », malgré le concept commun. La dénomination au pluriel dans le cas de l'exposition au MoMA suggère une série d'interprétations subjectives du sens de dislocation mises ensemble ; tandis qu'ici le titre au singulier fait allusion à une problématique géopolitique mise en commun, mais abordée sous des aspects et depuis des approches esthétiques diverses. Même si le politique était aussi présent dans certaines des œuvres de « *Dislocations* », ce sens n'était pas le seul ni l'intérêt central de l'exposition au MoMA, comme il l'est à « *Dislocación* ».

Les termes dans lesquels l'exposition « *Dislocations* » a été présentée par son concepteur et annoncée par l'institution, a fait que celle-ci était lue en relation avec le MoMA et les œuvres qui la composaient jugées en tant qu'installations, dans leurs rapports aussi physiques qu'institutionnels avec le lieu qui les a accueillies. Cet aspect de la spécificité au contexte d'exposition ne compte pas trop pour la proposition de Wildi Merino. Son intérêt est tout à fait éloigné de la réflexion de l'installation comme genre ou pratique artistique ; il est manifeste que la dislocation qu'elle veut souligner concerne des réalités sociopolitiques extra-muséales.

⁸⁰⁵ WILDI MERINO *op. cit.*, p. 21. L'exposition à Santiago du Chili était dispersée en plusieurs endroits dans la ville, parmi des musées d'art, des musées historiques, centres d'art contemporains et des lieux publics.

Les discours des expositions « *Dislocations* » et « *Dislocación* » nous permettent de confronter d'une part, les notions associées au vocable en anglais et en espagnol et de trouver des points communs ainsi que des dissimilarités avec le concept en français ; d'autre part, l'utilisation du terme dans un contexte artistique en parallèle à son application dans un discours sociopolitique. Prenant en compte son sens médical d'origine, une *dislocation* suggère un *traumatisme*, association qui n'est apparemment pas si forte dans l'usage courant du mot en français. En revanche, ce sens prend de l'importance vis-à-vis de la réflexion proposée dans « *Dislocación* » : « Disloqué est quelque chose qui n'est pas tout à fait cassé ou détruit, mais qui doit être réparé », déclare Wildi Merino, en ajoutant, par rapport à son pays d'origine, « le Chili est un pays plein de situations disloquées, du point de vue politique, social, économique, culturel, voire environnemental⁸⁰⁶ ». Ceci est d'ailleurs un symptôme étendu dans toute l'Amérique latine. À ce sujet, l'historien de l'art uruguayen Gabriel Peluffo Linari faisait déjà, en 2009, une lecture du panorama latino-américain en termes de dislocation et déterritorialisation concordante avec celle de Wildi Merino :

De nouvelles conditions de conscience historique [...], ainsi que les flux migratoires qui ont créé des communautés disloquées par l'exil politique et la migration ouvrière, constituent des facteurs actifs de la permanente redéfinition et mobilité de la carte culturelle. Ces faits, dans le cadre du processus de la mondialisation des communications, ont fourni depuis des années la dimension factuelle à une notion de *déterritorialité* en Amérique Latine⁸⁰⁷.

Selon l'analyse de Peluffo Linari, l'Amérique Latine vit sous le signe de la *discontinuité* : la discontinuité culturelle fait partie de sa diversité ethnique et sociale ; la discontinuité politique est marquée par une condition historique de dépendance économique, l'alternance entre gouvernements démocratiques et dictatures militaires, guérillas urbaine-rurales et conflits sociaux divers ; la discontinuité démographique est causée par les migrations internes qui génèrent

⁸⁰⁶ Ingrid Wildi Merino citée par Mariel Jara, « Bicentenario: arte político en muestra suizo-chilena », SWI, swissinfo.ch, 6 septembre de 2010.

⁸⁰⁷ Gabriel PELUFFO LINARI, *Dislocaciones: arte contemporáneo desde América Latina: ensayos de coyuntura*, Montevideo, Uruguay, Argentine : Yaugurú, 2015, p. 85. Le texte d'origine a été publié dans *Coloquios de la Trienal de Chile*, Universidad ARCIS; Universidad de Playa Ancha ; Universidad Austral, Chile, 2009.

des agglomérations urbaines incontrôlables ; enfin, la discontinuité territoriale, est un fait géopolitique qui a contribué à l'existence de secteurs relativement isolés les uns des autres. Ces discontinuités, explique-t-il, entravent une réponse aux exigences externes de la mondialisation depuis et dans le local. Dans les mots de l'historien, en Amérique latine les discontinuités sont concomitantes avec une « dislocalité ». Conformément à son point de vue, la praxis artistique ouvre la possibilité d'une relecture critique de la dislocation et de la discontinuité.

La remarque de Peluffo Linari nous fournit une clé pour différencier les deux manifestations de la notion qui nous occupe sous la forme d'exposition. « *Dislocations* » reflétait la dislocation, tant dans la conceptualisation de l'ensemble de l'exposition et de chacune des œuvres que dans leur mise en espace ; tandis que « *Dislocación* », avec les projets de recherche-crédation associés, est une réponse critique face à une problématique sociopolitique qualifiée sous ce terme.

Malgré la distance de conceptualisation entre les approches des deux manifestations, toutes les deux font allusion au bouleversement de l'espace et de la localité. Dans la première, la dislocation concerne la perturbation de l'espace physique et la déstabilisation des coordonnées de repérage du spectateur à travers l'installation. Dans la deuxième, elle traite de l'affectation des ancrages au lieu en tant que territoire. « *Dislocación* » nous apporte aussi l'acceptation de la dislocation comme *irruption incongrue par rapport à un contexte donné*.

Dans ces deux approches du terme, espace, lieu et contexte ressortent comme inhérentes au concept de dislocation. Celui-ci regroupe le lieu fictionnel ou théâtralisé dans le cas de « *Dislocations* », la délocalisation du spectateur – l'emporter dans un « autre lieu » –, ainsi que la transformation du lieu physique – l'espace muséal – ; et, dans le cas de « *Dislocación* », le lieu comme territoire au sens géopolitique : le déplacement et le déracinement – se trouver « hors de son lieu » –.

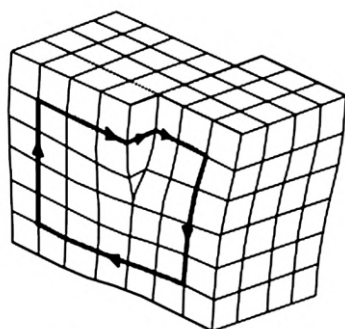
Polysémie de la dislocation

Le terme de *dislocation* peut être associé à quelque chose qui a été forcé *hors de son lieu*, à une *discontinuité* dans un certain ordre, à ce qui *dérègle* un alignement ou *déstabilise* un système donné.

Divers sources étymologiques⁸⁰⁸ signalent que les indices du premier usage historique du vocable remontent à son apparition dans les traités de médecine du Moyen Âge où le terme –en latin *delocatio*– décrit un *déplacement anormal*, en général par traumatisme, d'un organe ou d'une partie du corps. Dans ce contexte, le vocable est synonyme de *déboîtement*, de *désarticulation*, d'*entorse*, de *foulure* ou de *luxation*. Dans ce premier cadre de signification, la description du phénomène attire l'attention en tant que *traumatisme*, bien évidemment dans un sens anatomique et non psychologique ni émotionnel, et, par conséquent, strict : un traumatisme physique ponctuellement localisé. Cette acception médicale de *luxation* reste l'association dominante du concept de dislocation, même dans l'usage courant du mot.



Dislocation articulaire du coude



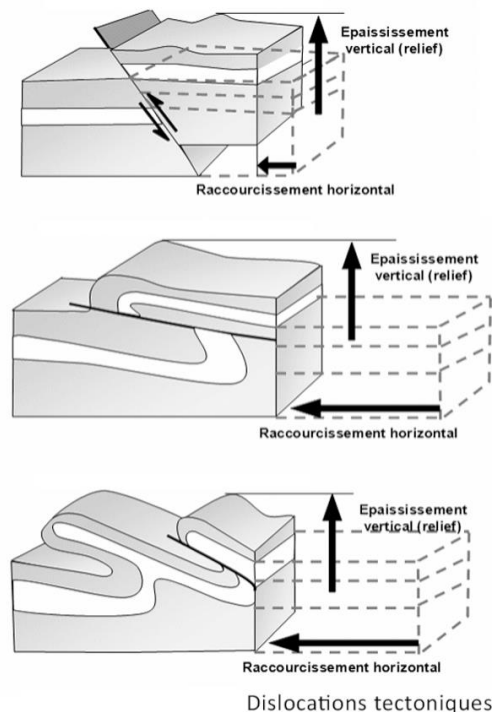
Dislocation atomique

Pour la description de phénomènes naturels, le mot est aussi présent dans d'autres domaines de l'argot scientifique. En science des matériaux, la dislocation est un *défaut* linéaire consistant en une *discontinuité* dans l'organisation atomique d'une structure cristalline, c'est-à-dire, une série d'atomes désalignés. La dislocation dans les cas de la composition atomique des matériaux est donc une *distorsion* structurelle.

⁸⁰⁸ Emmanuèle BAUMGARTNER et Philippe MENARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, France : Librairie générale française, 1997 ; Oscar BLOCH et Walther von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique: de la langue Française : expliqué le sens actuel et passé des mots de la langue française ainsi que leur évolution*, Paris : Presses Univ. de France, 2004, p. 197 ; p. 248 ; Jean DUBOIS, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT, *Dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, France : Larousse, 2007, p. 293 ; Jacqueline PICOCHÉ, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, France : Le Robert, 2009, p. 287.

Les dislocations ont ici une importance capitale pour les propriétés physiques des matériaux cristallins. En se déplaçant, les dislocations propagent la *déformation* et, en conséquence, elles sont responsables de la ductilité d'un matériel donné ; leur connaissance permet la manipulation des propriétés physiques des matériaux, leur plasticité. Les dislocations atomiques influencent aussi les propriétés électroniques des semi-conducteurs⁸⁰⁹.

La dislocation, entendue comme *dérèglement* des composantes d'une structure, garde une relation avec l'usage du terme en géologie où le *glissement* de couches provoque des déformations topographiques. Le géographe français Emmanuel de Martonne précise que « les dislocations peuvent être des *ploiements* de couches *sans cassure*, ou bien il peut y avoir *cassure* et *déplacement*. Dans le premier cas, on parle de plissements, dans le second, de failles⁸¹⁰ ». Ces deux exemples de l'application de la notion de dislocation en sciences nous montrent que celle-ci n'implique pas forcément une *rupture* ou un *déboîtement*.



En linguistique la dislocation est comprise comme l'altération dans l'organisation logique des éléments d'une phrase. La linguiste Cendrine Pagani-Naudet l'explique ainsi : « Il est convenu de nommer « dislocation » un énoncé comme *Cet homme, je le connais*, dans lequel un syntagme, déplacé de sa position originelle, a été détaché et repris auprès du verbe recteur par un pronom personnel⁸¹¹ ». Dans son analyse de cette forme d'expression linguistique, cette auteure remarque que, bien que la dislocation soit aujourd'hui reconnue comme

⁸⁰⁹ William D. CALLISTER, Pere MOLERA SOLÀ et Marc J ANGLADAD GOMILA, *Introducción a la ciencia e ingeniería de los materiales*, Barcelona : Reverté, 2012, p. 76.

⁸¹⁰ Emmanuel de MARTONNE, *Traité de géographie physique. 2, Le relief du sol*, Paris, France : Armand Colin, 1947, p. 780.

⁸¹¹ Cendrine PAGANI-NAUDET, *Histoire d'un procédé de style. La dislocation : (XIIIe-XVIIe siècles)*, Paris, France : H. Champion, 2005, p. 5.

un trait typique du français parlé, elle appartient au fonds le plus ancien de la littérature et apparaît dès les premiers textes médiévaux sous les mêmes traits qu'en français contemporain. Elle précise également que cette « contorsion stylistique » évoque inévitablement la *séparation*, la *désarticulation* et la *dispersion* des constituants des phrases⁸¹². En tant que recours stylistique, ce *dérèglement* calculé de l'ordre syntactique garde une intentionnalité expressive. Cela au moins dans son usage littéraire, puisque, dans le cas du langage courant, elle correspond plutôt à des habitudes inconscientes d'une façon de parler.

Dans certaines des acceptions évoquées, la notion de dislocation englobe un *événement* et une ou plusieurs de ses *conséquences* ; un *déboîtement* et un *déplacement*, dans le cas de la dislocation articulaire, par exemple. Dans d'autres acceptions, le déplacement impliqué dans la dislocation est provoqué par une *rupture*. La dislocation en géologie souligne, néanmoins, que celle-ci peut impliquer une cassure ou non. Cela signifie que l'événement impliqué dans une dislocation peut être aussi de nature varié. En termes sémantiques, on ne peut pas considérer la *dislocation* et n'importe lequel des événements ou causes qui la provoquent comme des synonymes ; de la même manière ce concept ne correspond pas seulement avec la signification de la conséquence provoquée par l'événement en question. Pour les acceptions du vocable impliquant cause et effet, il semble nécessaire que les deux conditions soient accomplies pour parler de dislocation au sens plein. Cependant, pour d'autres certaines variantes de signification, on ne peut signaler ni cause ni effet, mais plutôt une *anomalie* identifiable en fonction d'un ordre structurel. Cela applique au cadre de la physique des matériaux où la dislocation n'est pas provoquée par un événement, elle est décrite comme un *défaut* dans l'alignement des éléments d'une structure, autrement dit, cette dislocation correspond à quelques éléments *décalés* à l'intérieur d'une organisation. Dans ce cas particulier, c'est le déplacement de dislocations ce qui provoque une *déformation*. La dislocation stylistique, la seule de cette typologie qui n'est pas ni spontanée ni accidentelle, est l'expression de l'altération délibérée d'une orthodoxie conventionnelle. Toutefois, le *déplacement*,

⁸¹² *Ibid.*, p. 7.

le *décalage* et le *changement d'emplacement* restent comme des constantes du concept.

Ce que nous venons de préciser est valable pour les usages les plus techniques du vocable. D'autres utilisations, dont la signification n'est pas si sophistiquée techniquement, prennent le mot pour faire référence à une *disjonction* ou *séparation* violente, une dislocation des pièces d'une machine, par exemple. En ce qui concerne les usages non techniques, les associations sémantiques avec *dispersion* semblent dominantes. L'usage du mot au sens figuré, surtout en langue française, peut suggérer tout simplement une *désagrégation* ou *désintégration* de composantes d'un tout. Des expressions telles que « La dislocation du cortège s'opère au rond-point » ou « dislocation d'un empire » dénotent *dissolution* ou *démembrement*. Dans ce type d'applications du concept, dislocation et *division* ou *séparation* deviennent synonymes. À cet égard, il est convenable pour notre propos d'élaborer une notion de dislocation impliquant *cause* et *effet* de manière telle qu'elle corresponde mieux à des opérations artistiques complexes. Pour nous, la cause correspondrait à l'*intervention* ou l'*irruption* dans un contexte donné et son effet au *détournement* de situations autant spatiales que contextuelles, le tout motivé par une intention analytique ou critique.

Sens d'espace et de lieu du concept de dislocation

La composition du terme *dis-location* suggère conceptuellement une irruption sur la localité ou un trouble sur l'attache au lieu. Cela se confirme en révisant l'étymologie du mot. Le vocable, dans sa forme latine apparemment la plus ancienne, apparaît comme *dislocare* « enlever de sa place ». Vers le XIV^e siècle le terme est adopté dans le domaine de la médecine déjà comme *dislocation* liée au traumatisme articulaire. Au XV^e siècle, il devient verbe en signifiant en principe « déboîter » puis « désunir » ; signification qui évolue vers le XX^e siècle en « délocaliser⁸¹³ ». Ce parcours sémantique suggère son interprétation en fonction du *lōcus*.

⁸¹³ Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Le Robert, 2008, p. 297.

L'analyse des différentes applications du terme dislocation avancées jusqu'ici suggère, également, diverses approches conceptuelles de lieu. Premièrement, le lieu comme un espace déterminé ou comme une partie déterminée d'un espace, un *endroit*. Deuxièmement, le lieu comme allusion à une situation spatiale déterminée, la condition d'être *localisé* quelque part, *l'emplacement*. De là dérive, à son tour, le sens de lieu comme *place*, placement et rangement. Être « localisé » convoque, en même temps, l'idée du *local*, de ce qui est propre ou appartenant à un lieu et, dans ce sens, le lieu prend la signification de territoire. Cette transitivity sémantique est présente dans la polysémie de la dislocation entendue comme *délocalisation*, *déplacement*, *dérangement*, et, par extension, *déterritorialisation*.

Voici les éléments concernant la spatialité liés à la notion de dislocation : d'une part, le lieu et l'emplacement, d'autre part, la position ou situation dans un espace. Parmi les effets de la dislocation sur ce dernier, on trouve les distorsions dans la perception de l'espace ou les troubles de repérage dans l'espace, *l'orientation – désorientation–*, et la rupture de la cohésion spatiale ou la perte de la *jonction* d'un ensemble qui se *disperse* dans l'espace –*disjonction, désagrégation–*.

Le lien entre les concepts de lieu et de dislocation est aussi relevé par le philosophe Benoît Goetz. Pour induire sa définition de lieu, Goetz souligne que celui-ci est une « place ou un site déterminés par une *chose* » –un lieu a une *identité*, dans le sens de Marc Augé– ; c'est « un espace orienté et un espace d'orientation » ainsi qu'« un espace habité ou habitable » –également allusif à Augé et sa distinction entre *lieu* du *non-lieu*, ce dernier non habitable–. Dans ce sens, Goetz remarque que la dislocation est ce qui vient déranger ou déstabiliser ces principes du lieu : son identité, le repérage spatial et son habitabilité.

Goetz formule alors la dislocation en termes de définition et de critique du lieu ; une idée de dislocation spatiale qui précède la conception de tout lieu physique. Pour fonder son postulat, il part de la conception première d'un lieu métaphysique, le « Lieu sans lieux », le lieu unique où il n'y a pas de divisions entre le dedans et le dehors : le paradis. Pour lui, l'expulsion de ce lieu utopique jette l'homme dans la dislocation, dans un espace fracturé où se fait nécessaire la distinction dedans/dehors et, en conséquence, l'architecture ; l'espace sur terre est

donc « architecturable⁸¹⁴ ». La dislocation est, pour lui, une condition préalable pour la définition des espaces particuliers et spécifiques, les lieux ; elle est inhérente à l'espace physique :

La dislocation n'est pas un événement qui arrive dans l'espace, ni même à l'espace. L'espace *est* dislocation. L'espace, c'est la disjonction des lieux, le partage originel qui ne cesse d'avoir lieu. La dislocation ne cesse d'avoir lieu. C'est pourquoi il n'y a pas de lieux sans dislocation. La dislocation n'est pas d'abord ce qui détruit, déconstruit ou ravage le lieu. Elle est d'abord la condition de toute localisation, à savoir le partage des lieux⁸¹⁵.

Ensuite, l'auteur introduit l'idée du monde comme le lieu commun, le lieu de tous les lieux⁸¹⁶. Ainsi, dans le monde, la dislocation prend deux sens : « c'est le jeu des lieux, entre les lieux, leurs définitions et leurs ajointements – mais c'est aussi la dé-localisation, la mise en errance des lieux et la naissance d'espaces qui ne sont plus des lieux⁸¹⁷ ». Cela suggère un enchaînement de dislocations dans une progression sans fin, « un événement, une cascade d'événements, qui arrive toujours, et depuis toujours [...]»⁸¹⁸. Voici la critique du lieu contenue dans le concept de dislocation de Goetz :

[...] cela veut dire qu'il y a toujours *des* lieux, mais aussi d'autres espaces que les lieux, de l'espace entre les lieux, et que, par conséquent, les lieux bougent, flottent, ne restent pas stables. La dislocation est une critique du lieu, en ce sens qu'elle met les lieux en état critique⁸¹⁹.

Or, Goetz ne considère pas la dislocation comme un événement destructeur⁸²⁰. Pour l'argumenter, il expose un premier sens, existentiel, à travers l'énoncé : « Exister, c'est (se) dis-loquer, l'existence *est* dis-location » ; pour après le compléter dans un sens architectural : « D'autre part, l'architecture « compose » avec cette dis-location première de l'existence et des existants, en dis-posant des lieux, c'est-à-dire en les distinguant, en les séparant, en les précisant. Le *dis-* de la

⁸¹⁴ Benoît GOETZ et Jean-Luc NANCY, *La dislocation : architecture et philosophie*, [s.l.] : (1er. ed. Editions de la Passion, 2001) Editions Verdier, 2018, p. 37.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 43.

dislocation, n'est donc, d'abord, en rien, destructeur⁸²¹ ». Notamment Goetz privilégie la signification de *division* qui suggère le suffixe composant le mot pour son élaboration de sa notion de dislocation, même si les idées de *dérangement* et *déstabilisation* sont aussi présentes dans la réflexion du philosophe.

Comme on peut le remarquer, Goetz octroie un sens profond à la notion. En revanche, nous proposons de traduire le concept de dislocation, ainsi que les déclinaisons spécialisées du vocable, en opérations spatiales et contextuelles concrètes.

Dislocation comme « dé-configuration » spatiale et comme intervention contextuelle

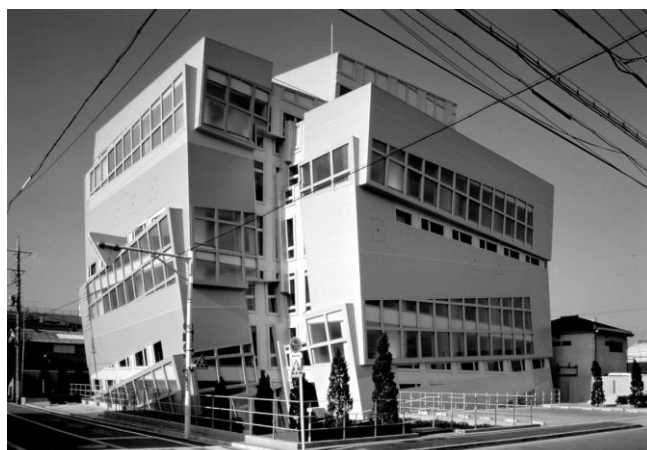
Les variantes du concept de dislocation –atomique (en sciences des matériaux), tectonique (en géologie), syntactique (en linguistique) et articulaire (en médecine)– suggèrent, par analogie, une série d'opérations spatiales et contextuelles possibles. Néanmoins, à ce propos une précision se fait pertinente. Comme nous l'avons constaté dans la révision des diverses déclinaisons du concept, à l'exception des dislocations linguistiques, les autres types de dislocations surgissent de manière fortuite parfois causées par un agent externe à l'articulation ou la structure affectées. Dans le domaine de la création, une dislocation serait produite délibérément selon l'intentionnalité de l'artiste comme agent qui la génère. Ainsi, le sens des dislocations que nous proposons concerne des opérations créatives étant, par conséquent, des dislocations intentionnées, provoquées.

Une caractéristique du vocable, convenable à notre propos, est qu'il comporte un sens strict et un sens figuré. Ces deux dimensions sémantiques sont présentes dans l'analyse qui suit, la première décrivant des opérations physiques dans l'espace et la deuxième soulignant les rapports desdites interventions avec le sens du contexte.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 44.

Dislocation structurelle : désalignement et torsion

Ce premier type de dislocation est intrinsèque à la conception d'une structure spatiale et constitutive d'elle. Similaire à la dislocation atomique, celle-ci se caractérise par la présence d'une *anomalie* à l'intérieur d'une structure, le *désalignement* d'un ou d'une série d'éléments constitutifs d'une construction spatiale. Ce qui définit ce type de dislocation comme *structurelle* est le *décalage* comme principe constructif. Un principe comme celui-ci, appliqué à la conception d'un bâtiment, donne comme résultat des formes architecturales qu'on peut qualifier de « disloquées » ou « tordues », ce qui constitue sa singularité stylistique et esthétique ; le *Tourning Torso* à Malmö, Suède, de l'architecte Santiago Calatrava Valls ; le Gazomètre de Vienne, Autriche, du cabinet Coop Himmelblau et le siège de la Nunotani Corporation à Tokyo de Peter Eisenman, en sont des exemples.



Peter Eisenman, siège de la Nunotani Corporation à Tokyo.



Santiago Calatrava,
Tourning Torso, Malmö, Suède.

Quelques-uns des projets architecturaux de ces deux derniers architectes, en plus de Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid et Bernard Tschumi, ont été regroupés dans l'exposition « Deconstructivist Architecture » réalisée au MoMA en 1988. L'exposition a été organisée par Philip Johnson en collaboration avec Mark Wigley qui, dans le texte homonyme du titre de l'exposition, décrit l'architecture déconstructiviste comme « une vision différente de la structure : en elle les défauts sont vus comme inhérents à la structure. Ils ne peuvent pas être éliminés sans la détruire. Ils sont, en fait, structurels⁸²² ». Les formes elles-

⁸²² Mark WIGLEY, « Deconstructivist architecture », *Deconstructivist architecture: the Museum of modern art*, New York, Boston, Etats-Unis d'Amérique : Little, Brown and company, cop 1988, p. 11.

mêmes sont infiltrées avec une géométrie déséquilibrée et détournée, explique-t-il, une altération qui n'est pas le résultat d'une violence externe ; elle n'est ni une fracture, ni une coupe, ni une fragmentation, ni une perforation. Wigley affirme que l'architecture déconstructiviste est altérée depuis l'intérieur et que cette altération interne s'incorpore, en fait, à la structure interne, à la construction. La forme elle-même est déformante, mais pas destructrice :

Celle-ci est une architecture de rupture, de dislocation, de déflexion, de déviation et de déformation, et non de démolition, de démontage, de décadence, de décomposition ou de désagrégation. Elle déplace la structure plus qu'elle ne la détruit. [...] Bien qu'ils interrogent les idées traditionnelles sur la structure, ces projets sont rigoureusement structurels⁸²³.

Trois ans avant la parution de ce texte de Wigley, le philosophe Jacques Derrida utilisait le terme *dislocation* dans un écrit à propos des « folies » conçues par Tschumi pour le parc de La Villette :

Les folies mettent en œuvre une dislocation générale, elles y entraînent tout ce qui semble avoir, jusqu'à *maintenant*, donné sens à l'architecture. [...] Le *dis-joint* lui-même, *maintenant* l'architecture, celle qui arrête la folie en sa dislocation⁸²⁴.

Derrida décrit le projet de Tschumi comme une architecture de la *déstabilisation*, de la *déconstruction*, de la *dissociation*, de la *disjonction* et de la *disruption*⁸²⁵, comme des caractéristiques du projet de Tschumi. Toutefois, nous évoquons le *Tourning Torso* et le siège de la Nunotani Corporation, comme des exemples de *désalignement*, de *décalage* et de *torsion*. D'après notre analogie, de manière similaire aux dislocations atomiques qui conduisent à la déformation et aux qualités plastiques des matériaux, les opérations « déconstructivistes » qui soutient la conception de ces structures architecturales génèrent également des qualités plastiques telles qu'apparence de souplesse et de déstructure.

Wigley remarque que la dislocation interne distinctive des structures déconstructivistes s'étend à leur rapport avec le contexte qui les entoure. Selon

⁸²³ *Ibid.*, p. 16, 19.

⁸²⁴ Jacques DERRIDA, « Point de folie – Maintenant l'architecture » Bernard TSCHUMI, Alvin BOYARSKY, Jacques DERRIDA et Anthony VIDLER, *Bernard Tschumi: la Case Vide: La Villette 1985*, London : Architectural Association, 1986, p. 65, 73.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 73.

l'architecte, les projets déconstructivistes ne sont pas anti-contextuels, n'ignorent pas le contexte, sinon qu'ils y font des interventions très spécifiques ; son irruption rend étranges des éléments du contexte⁸²⁶. On déduit donc que l'introduction d'une architecture déconstructiviste dans un contexte donné déstabilise un supposé équilibre préexistant en y introduisant des tensions.

En précisant l'esprit de la tendance déconstructiviste en architecture, Wigley souligne également que la déconstruction est souvent confondue avec le démontage de constructions. Il précise que la déconstruction, dans un sens strict tel qu'il essaie de la définir, ne coïncide pas avec un projet architectural qui *semble* défaire la structure, soit par la simple rupture d'un objet, soit par l'incorporation d'un objet à un collage de traces : « La déconstruction n'est ni démolition ni dissimulation⁸²⁷ ». Wigley évoque, illustrant sa remarque, le design des façades de la chaîne de magasins BEST Products Company comme exemple d'une déconstruction simulée et, l'intervention architecturale *Splitting* de Gordon Matta-Clark, comme démolition. Ces cas constituent pour nous un autre type de dislocation non structurelle mais affectant la forme préétablie d'un espace donnée.

Dislocation morphologique : plissement, fissure et décalage

Si ce que nous venons de définir comme dislocation structurelle détermine la forme d'un dispositif architectural, nous traitons comme morphologique un autre type de dislocation qui modifie la configuration physique déjà établie d'un espace. Ainsi que la dislocation tectonique, cette intervention spatiale consiste en une altération générant des *plissements*, des *fissures* ou des *décalages* des composants qui définissent architecturalement un lieu. Le duo d'artistes Michael Elmgreen et Ingar Dragset l'expriment sous cette prémisse : « Toute structure est modifiable, échangeable ou interchangeable⁸²⁸ », idée qu'ils matérialisent dans leur série de travaux *Powerless Structures*. Dans la *Fig. 111* de cette série ils « gonflent » le sol et le plafond d'une salle, une espèce de relief topographique semblable à des

⁸²⁶ Cet effet rappelle l'idée de « contre-environnement » de Richard Serra.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸²⁸ Michael Elmgreen et Ingar Dragset, Uta GROSENICK et Burkhard RIEMSCHEIDER (dirs.), *Art now: 137 artists at the rise of the new millennium = 137 Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts = 137 artistes au commencement du 21ème siècle*, Köln, Allemagne : Taschen, 2002, p. 138.

formations montagneuses mais créées à l'intérieur d'un espace d'exposition. Les artistes déforment l'intérieur de la salle d'exposition en élevant le sol et en abaissant le plafond –y compris la source d'éclairage–, de plus d'un mètre chacun, dans une forme courbe bien calculée, tracée et exécutée.



Elmgreen & Dragset, *Powerless Structures*, Fig. 111, galerie Pirtikus, Francfort, Allemagne.

L'intervention spatiale opérée par ce couple d'artistes danois-norvégien n'a provoqué aucune cassure, aucun dégât sur la galerie Portikus à Francfort. La version souple de la salle d'exposition qui accueille l'installation est une scénographie construite en contreplaqué, plexiglas, aluminium, vinyle et des lumières fluorescentes qui ne nuisent pas à l'architecture de la vraie galerie, il s'agit pourtant d'une « dislocation simulée ». Pour d'autres pièces de la série, travaillées à partir de structures élémentaires et minimalistes représentant génériquement le musée et la galerie, ils explorent toutes sortes de variations et d'altérations formelles. Sur ce support matériel, Elmgreen et Dragset se permettent de casser, de reconfigurer autrement le « cube blanc » ou encore d'en présenter des morceaux ; ils poussent les possibilités jusqu'à de drôles de commentaires ironiques, même en dehors de la salle d'exposition, en plaçant leurs prototypes dans des situations absurdes, immergés ou s'enfonçant au milieu du jardin à l'extérieur du musée. L'historien de l'art, critique et commissaire Markus Brüderlin décrit ces pièces comme « la délocalisation du cube blanc⁸²⁹ ».

Ces œuvres d'Elmgreen & Dragset ont un lien, par son contenu thématique, avec le cadre institutionnel d'exposition. À travers certaines pièces de la série *Powerless Structures*, le duo d'artistes interroge le cadre institutionnel qui sert à exposer l'art dans ses archétypes de configuration spatiale. La galerie qui accueille *Fig. 111* présente cette réalisation ainsi :

Par cette intervention, l'architecture de Portikus, qui est en réalité austère et raisonnable, semble s'adoucir, devenir élastique ; et, le principe moderne de

⁸²⁹ Markus BRÜDERLIN, «Work on the White Cube», dans *Taking place: die Arbeiten von = The works of Elmgreen & Dragset*, Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2002, p. 98.

l'espace d'exposition comme cube blanc qui sert seulement pour présenter l'art sans aucune signification à part, est renversé⁸³⁰.

La sympathie manifestée dans ces lignes témoigne de la collaboration entre l'institution et les artistes, ce qui, évidemment, a permis la réalisation efficace d'une telle configuration spatiale. Le curateur Lars Bang Larsen, quant à lui, fait une lecture globale en ce qui concerne le contenu subtilement critique de l'œuvre du duo d'artistes :

Michael Elmgreen et Ingar Dragset travaillent avec les significations multiples de l'espace : l'espace architectural, mental, privé, sexuel, artistique et public. Leurs installations et leurs environnements sont analogues à différents types de comportements. Souvent, leur travail comporte une critique sur la manière dont les idéologies dominantes s'affirment dans l'espace. [...] L'espace est perturbé parce que la fonction l'est aussi⁸³¹.

En effet, la série de travaux en question propose l'idée d'un espace d'exposition perturbé, tant dans sa configuration que dans sa fonction ; dans ce sens ils portent un caractère de dislocation, au moins au niveau conceptuel. Pourtant, la critique institutionnelle dans leur cas –en acceptant la suggestion d'une telle lecture– est limitée au plan allégorique.

Un autre cas d'intervention spatiale analogiquement associé à la faille tectonique, voire de manière plus graphique, c'est la fissure du sol de la salle de Turbines de la Tate Modern constituant l'œuvre *Shibboleth I* de Doris Salcedo. Il s'agit d'une fente monumentale de 167 mètres de longueur, 70 centimètres de profondeur et d'une épaisseur variable de 30 centimètres en moyenne ; dimensionnée à l'échelle de l'espace qui la contenait : le grand hall qui abritait les turbines de l'ancienne centrale d'énergie de Londres, actuellement siège de la Tate Modern. L'institution décrit l'œuvre, partie intégrante de la série d'interventions sponsorisée par la multinationale anglo-néerlandaise Unilever, par ces mots :

Au lieu de remplir l'espace avec une sculpture conventionnelle ou une installation, Salcedo a créé une brèche souterraine qui s'étend tout au long du Hall des Turbines. [...] En faisant du sol le focus principal de son projet, Salcedo

⁸³⁰ http://www.portikus.de/en/exhibitions/105_powerless_structures_fig_111. Consulté le 2 novembre 2019.

⁸³¹ Lars Bang Larsen, « Elmgreen & Dragset », dans *Art now: 137 artists at the rise of the new millennium*, op. cit., p. 136.

change dramatiquement notre perception du Hall des Turbines, en subvertissant subtilement ses clameurs de grandeur et monumentalité⁸³².



Doris Salcedo, *Shibboleth*, Hall de turbines, Tate Gallery, Londres, Angleterre.

L'intervention de Doris Salcedo dans le Hall des Turbines présente une autre nuance en ce qui concerne son rapport avec le contexte institutionnel. Plus un « espace négatif » –comme l'artiste le définit bien– qu'un environnement ; la fissure qui constitue *Shibboleth* matérialise symboliquement la ségrégation entre peuples. Cela constitue son sens métaphorique essentiel. Le mot de l'hébreu ancien, signifiant « épi », était utilisé par les Guiléadites pour distinguer leurs ennemis, les Ephraïmites, qui, n'arrivant à prononcer correctement le mot, étaient égorgés. Sous cette figure rhétorique, l'artiste suggère la frontière entre un premier monde et le reste du monde où des immigrants risquent leurs vies en essayant de briser cette limite et de réussir à traverser de l'autre côté ; ainsi, elle propose une représentation de la ségrégation raciale extrême et d'un monde divisé, fracturé :

[*Shibboleth*] représente des brèches, l'expérience de la ségrégation, l'expérience de la haine raciale. C'est l'expérience des personnes venues du Tiers monde au cœur de l'Europe. L'espace que les immigrants clandestins occupent est un espace négatif. Cette pièce est, en conséquence, un espace négatif⁸³³.

La réflexion de Salcedo réaffirme l'application socio-politique de la notion qui nous occupe en concordance avec la perspective sur la problématique de migration globale abordée par Wildi Merino dans l'exposition « Dislocación ». Salcedo

⁸³² <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>. Consulté le 27 octobre 2019.

⁸³³ Doris Salcedo citée par Dalya Alberge, «Welcome to Tate Modern's floor show – it's 548 foot long and is called Shibboleth», *op cit.*

montre, à travers son travail, une inquiétude constante face aux injustices sociales, à l'abus de pouvoir et à la violence politique ; néanmoins elle est parfois attaquée ce qui est dû, selon ses critiques, à un manque de cohérence entre son discours et son procédé artistique. Le critique d'art Alejandro Perdomo, dans une analyse à propos de la démarche de l'artiste, affirme que sa posture engagée contre le *statu quo* revêt, cependant, une validité restrictive, car sa sphère d'action ne transcende pas la dimension discursive. En ce qui concerne *Shibboleth*, Perdomo signale que son contenu n'est pas explicite et que celui-ci est transmis au spectateur par le moyen du titre assigné : « Salcedo impose une signification politique à un objet d'art dont le besoin ontologique réside plus dans sa disposition esthétique⁸³⁴ ». En fait, à travers ses déclarations, l'artiste affirme le caractère symbolique de sa démarche et c'est sous ce registre qu'il faut la comprendre.

L'autre malaise suscité par l'intervention de Salcedo à la Tate Gallery a été la présence de l'entreprise qui subventionne le cycle d'expositions au Hall des Turbines. Vis-à-vis du discours de l'œuvre de l'artiste colombienne, le critique Carlos Salazar remarque quelques contradictions :

Unilever est accusée d'abord d'être économiquement associée aux dictatures telles que le régime birman, puis de contaminer l'environnement, de promouvoir la pêche illégale, d'abus syndical et de soutenir sa production de semences hybrides en Hindoustan par l'esclavage des enfants. [...] Les stratégies de *marketing* d'Unilever –venant de la publicité raciste du savon *Pears Soap* de 1903 qui promotionnait le blanchissement d'un enfant noir– ont été signalées comme racistes en Inde en raison des annonces publicitaires de Ponds White Beauty, Double White et Fair and Lovely⁸³⁵.

Étant donné le conflit entre le contenu de la pièce *Shibboleth* –tel qu'il est exprimé par l'artiste– et le profil de l'institution partenaire, le rapport et l'effet de son intervention sur le contexte architectural de la Tate Gallery restent quand même ambigus. Selon l'artiste :

Une fois l'exposition finie, la pièce sera scellée, mais elle restera sous le sol. Ainsi, une cicatrice permanente demeurera dans le Hall des Turbines, comme une

⁸³⁴ Alejandro PERDOMO, «Doris Salcedo y el Shibboleth crítico político », *Reconocimiento Nacional a la crítica y al ensayo: Arte en Colombia*, 2011. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=doris-salcedo-y-el-shibboleth-critico-politico>. Consulté le 27 octobre 2019.

⁸³⁵ Carlos SALAZAR, «La crítica como ritual: las grietas de Unilever (y5)» publié sur *Esfera pública* le 4 mai 2008. <https://esferapublica.org/nfblog/la-critica-como-ritual-las-grietas-de-unilever-y-5/> Consulté le 27 octobre 2019.

mémoire, comme une commémoration de toutes ces vies que nous ne reconnaissons pas, qui pour nous sont comme des fantômes en quelque sorte⁸³⁶.

Comme le montrent certains enregistrements photographiques, effectivement la fissure a été remplie et la trace de l'intervention est restée sur le sol de la salle. Le commissaire et théoricien de l'art Jaime Cerón rappelle, en faveur du rapport entre l'œuvre et l'histoire du bâtiment, que l'ancienne centrale électrique qui fonctionnait à cet endroit abusait des travailleurs immigrés, ce qui donne à la fente tout son sens d'être au sein du siège de la Tate. Cerón souligne que, étant donné le sens métaphorique de l'œuvre, il est certes paradoxal que quelques défenseurs du patrimoine architectural en Angleterre aient considéré que l'intervention de Salcedo mettait en péril la stabilité ou l'intégrité physique du bâtiment⁸³⁷.



Dans ses déclarations l'artiste ne donne pas de pistes à propos du processus technique de l'œuvre. Cependant l'ingénieur Stuart Smith, qui a participé à l'exécution de l'intervention, révèle quelques détails. Salcedo souhaitait provoquer un effet de mystère et de vertige, défi formel que Smith devait résoudre sur le plan technique. Le moyen d'y parvenir a été de mettre une nouvelle plaque de béton, en respectant celle d'origine de la salle. Le résultat a été tellement impeccable que personne ne s'apercevait du montage : « Quand vous regardiez à l'intérieur de la fente, vous n'arriviez pas à apercevoir le fond, donc personne ne savait quelle profondeur elle avait⁸³⁸ ». Le travail de finition a été réalisé en insérant une couche

⁸³⁶ Entretien avec Doris Salcedo : <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/v/doris-salcedo>. Consulté le 27 octobre 2019.

⁸³⁷ Jaime CERÓN, « Doris Salcedo / Shibboleth », revue *Cromos*, 20 septembre, 2012. <https://www.elespectador.com/cromos/silvia-tcherassi/obra-144924-doris-salcedo-shibboleth>. Consulté le 27 octobre 2019.

⁸³⁸ Stuart Smith cité par James Cartwright, « The Man Who Tore The Tate In Two: Stuart Smith on making Doris Salcedo's Shibboleth a reality », *It's Nice That*, 2 juin, 2015. <https://www.itsnicethat.com/features/the-man-who-tore-the-tate-in-two-stuart-smith-on-making-doris-salcedos-shibboleth-a-reality>. Consulté le 27 octobre 2019.

semblable à une paroi rocheuse de chaque côté de la fissure, apparemment, avec du matériau issu de la Colombie, pays d'origine de l'artiste⁸³⁹.

La procédure suivie a assuré l'intervention, en plus de son efficacité esthétique, pour ne pas mettre en péril l'intégrité structurelle du bâtiment. Du point de vue du risque que la pièce représentait pour les visiteurs –dans certaines parties un petit enfant pouvait y tomber et, en effet, il y a eu quelques personnes accidentées⁸⁴⁰– l'intervention a nécessité des mesures exceptionnelles de sécurité de la part du musée.

En tenant compte de son exécution, l'intervention de Salcedo est à mi-chemin entre la simulation et la fracture réelle ; cependant, elle réussit à troubler le contexte qui l'accueille et l'effet perturbateur sur le spectateur est indéniable.

Gordon Matta-Clark pour sa part, *fracture* littéralement les bâtiments dans lesquels il intervient ; procédé qu'il a matérialisé, parmi une série d'incisions exécutées sur des structures architecturales, dans son célèbre *Splitting*. À cette occasion-là, l'artiste a eu l'opportunité d'intervenir sur une maison d'un quartier où la population diminuait et les gens commençaient à vendre leur propriété à la municipalité qui allait les démolir pour ré-urbaniser la zone.

La procédure exécutée sur la maison du 322 de la rue Humphrey à Englewood, New Jersey, peut s'apprécier grâce à l'enregistrement filmique fait par l'artiste lui-même. Matta-Clark décrit le processus réalisé sur le bâtiment en termes d'« incision » et de « déplacement » des parties de la construction⁸⁴¹. L'intervention s'est effectuée en trois étapes : une découpe de deux centimètres d'épaisseur a été pratiquée au centre de la maison dans le sens vertical, en séparant sa partie frontale de l'arrière ; ensuite, la moitié arrière a été abaissée par ses fondations en suivant une trace oblique jusqu'à trente centimètres dans le point le plus bas par rapport à l'horizontale ; et, finalement, cette partie a été inclinée sur les fondations

⁸³⁹ Dalya ALBERGE, "Welcome to Tate Modern's floor show – it's 548 foot long and is called Shibboleth", *The Times*, 9 octobre, 2007.

⁸⁴⁰ « More visitors hurt in the Tate's hole », *BBC News*, 26 novembre, 2007. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7112960.stm>. Consulté le 29 octobre 2019.

⁸⁴¹ Matta-Clark, « Work with abandoned structures », 1975, (texte dactylographié), Gloria MOURE, Gordon MATTA-CLARK et CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* ;, Barcelona, Espagne : Polígrafa, 2006, p. 142.

modifiées, ce qui a provoqué par conséquent l'écartement transversal de la maison :



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, États-Unis, 1974.

[...] je les ai biseautées [les fondations] suivant l'angle qui suggérait une file de blocs en béton. On a d'abord marqué et on a enlevé au burin tout le bloc, en renforçant les fondations au fur et à mesure que nous travaillions, jusqu'à ce que la moitié arrière de la maison se trouve appuyée sur quatre points aux coins. Ensuite, à l'aide de crics, on a transféré la charge, une quinzaine de tonnes, des derniers blocs, et on l'a descendue. Pendant le processus il y a eu un grand suspense, étant donné qu'on ne savait pas vraiment si elle tiendrait ou se déplacerait, mais la structure s'est comportée parfaitement bien, réagissant aux crics et au processus de la descente sans un seul gémissement⁸⁴².

L'artiste déclare que ce qui l'intéressait c'était de pratiquer l'incision pour faire découvrir comment s'établit une surface et, en même temps, de révéler les couches et les strates traversées par la coupure : « La forme la plus simple de créer de la complexité a été l'une des inquiétudes formelles dans ce cas, sans faire ou construire rien. », déclare-t-il dans un entretien à l'occasion de la réalisation de ce chantier⁸⁴³. Voilà une possible interprétation du « déconstructif » de son intervention et, dans ce sens, on pourrait la considérer comme une *dislocation déconstructive*.⁸⁴⁴ Trois ans plus tard, il confirme ses intentions derrière les dissections architecturales :

⁸⁴² Matta-Clark, entretien avec Liza Bear. *Ibid.*, p. 175.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁴⁴ La procédure artistique de Matta-Clark est souvent associée aux idées du philosophe Jacques Derrida. Voir par exemple : Stephen WALKER, *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : [s.n.], 2009 ; Pamela M. LEE et Gordon MATTA-CLARK, *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, MA,

L'acte de couper ouvrant la communication d'un espace à un autre produit une certaine complexité impliquant la perception de la profondeur. Probablement les aspects de stratification m'intéressent plus que les vues inattendues générées par les extractions : pas la surface mais le flanc fin, la surface coupée qui révèle le processus biographique de sa fabrication. Il y a un type de complexité qui surgit à partir d'une situation d'ailleurs tout à fait normale, conventionnelle, même anonyme, et le fait de la redéfinir, la retraduire en lectures empilées et multiples de conditions passées et présentes⁸⁴⁵.

Cet effet de la dissection est semblable au profil de la terre révélé lors d'une faille géologique. Matta-Clark affirme, d'ailleurs, que l'écartement transversal du bâtiment qui s'est ouvert à la suite de l'inclinaison de cinq degrés de la moitié arrière « a animé la maison avec une tranche fine et brillante de soleil qui rayonnait par toutes les chambres. » ; le but poursuivi dans toutes ces dissections est d'apporter de la lumière de manière inédite à l'intérieur d'un bâtiment⁸⁴⁶.

À travers un processus qu'on peut qualifier aussi de « déconstructiviste », mais dans un sens tout à fait différent, les interventions de Gordon Matta-Clark agissent aussi directement sur un environnement urbanistique.

Nous avons déjà évoqué, dans d'autres passages de notre étude, l'intérêt manifesté par Matta-Clark pour des bâtiments abandonnés par un système qui ne les entretient pas, préoccupation prenant aussi en compte les communautés marginalisées qui les habitent. À ce sujet l'artiste déclare :

En traversant les couches qui séparaient la réalité limitée de la surface d'une famille de celle de l'autre, sa proximité candide restait renforcée, on mettait l'accent sur une réalité spatiale niée, avec ses chagrins et ses plaisirs quotidiens, aux anciens résidents. [...] Il s'agissait d'une exploration des zones les plus oubliées de New York, des trous situés entre les murs, des vues bouleversées. Je prenais ma camionnette et je partais pour me balader à la recherche du vide, à la chasse d'un lieu abandonné sur lequel concentrer mon attention déchirante⁸⁴⁷.

Etats-Unis d'Amérique : MIT Press, 2000 ; Domitille d'ORGEVAL, *Au-delà de l'architecture: construction, déconstruction, régénération*, Paris, France : Topographie de l'art : La manufacture de l'image, 2014.

⁸⁴⁵ Matta-Clark, entretien avec Liza Bear, *op. cit.* 252.

⁸⁴⁶ Matta-Clark évoque une réaction de la part d'une femme de ménage lors d'une de ses interventions à Paris : « Ah, je vois maintenant pourquoi cette brèche : c'est pour apporter de la lumière et de l'air à des espaces où cela a toujours été insuffisant. » Entretien avec Donald Wall, dans MOURE et al., *op. cit.*, p. 59.

⁸⁴⁷ Matta-Clark, « Work with abandoned structures », 1975, MOURE et al., *op. cit.*, p. 141.

Une particularité de l'intervention sur la maison de la rue Humphrey à New Jersey, et pour la première fois dans la démarche de son réalisateur jusqu'à ce moment-là, sa cible était située dans un ghetto noir, aspect particulièrement significatif pour l'artiste. Dans un texte dactylographié rédigé en 1975, un an après l'intervention, l'artiste souligne que l'identité des bâtiments du quartier trouvait une correspondance avec la typologie des zones rurales des Etats Unis, semblables aussi dans son aspect négligé : « Le sujet principal n'était plus le lieu fermé en soi-même, mais le confinement et l'omniprésence de la maison-objet⁸⁴⁸ ». Quelques lignes plus bas, il exprime les aspects symboliques de *Splitting* :

Ainsi donc, même si la maison a été fracturée et démontée, petite et un peu malheureuse, l'action a seulement représenté quelques minutes dans l'histoire du bâtiment. Pourtant, pour moi toutes ces vies emboîtées et obligées à respecter la structure de séjours minuscules et remplis d'obstacles, sont restées soudainement inondées par la lumière directe du soleil⁸⁴⁹.

Au fond, le commentaire de Matta-Clark à travers sa démarche concerne la politique urbanistique municipale et les conditions de vie d'un secteur marginalisé de la population.

Dislocation syntactique : basculement et renversement

Un autre type de dislocation consiste à changer la logique spatiale habituelle d'un lieu. Celle-ci suit analogiquement le modèle de la dislocation syntactique où l'ordre logique des éléments d'une phrase est altéré⁸⁵⁰. Nous nous appuyons sur ce terme pour l'identification d'une forme dislocative altérant l'aménagement conventionnel de l'espace, un changement dans la disposition spatiale détournant un certain ordre préétabli. Cette opération modifie l'emplacement habituel d'un ou de plusieurs éléments d'un lieu, ou même de l'orientation normale ou correcte de l'ensemble de ses éléments, en offrant des alternatives aux manières conventionnelles de concevoir et d'expérimenter les espaces.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ En fait, étymologiquement, le mot *syntaxe* dérive du latin *syntaxis*, lui-même emprunté au grec ancien *σύνταξις* [*súntaxis*], dont le signifié est associé à la « mise en ordre », à la « disposition », mais aussi à une certaine forme de « composition », un « pacte » ou « convention » d'où découle sa signification d'*ordre normatif grammatical*.

L'artiste polonais Jaroslaw Kozlowski apporte un exemple illustratif de bouleversement des coordonnées de gravité. Son installation *Gravity Room* de 1995⁸⁵¹ présentait l'aménagement domestique des différentes chambres d'une maison, disposées simultanément dans une même salle détournant, en effet, tout sens gravitationnel. Ainsi, sur le sol de la salle d'exposition deux lampes se dressaient à l'inverse du sens normal et une étagère était couchée avec sa base adossée à l'un des murs. Sur un tapis attaché au plafond se trouvait la table à manger tête en bas ; le dortoir –le lit et la table de nuit avec sa lampe– était fixé sur l'un des murs ; sur la paroi adjacente une reproduction du célèbre tableau de Edvard Munch *Jeunes filles sur un pont* était accrochée à l'envers et éclairée d'en bas par une petite lampe. Dans un coin, un bureau avec sa table correspondante et sa lampe était la seule chose correctement dressée de l'ensemble. Sur le mur opposé au dortoir il y avait, disposés verticalement, un téléviseur sur une table basse en face d'un fauteuil et un tapis entre les deux ; collés sur le mur à côté de l'entrée ; on trouvait un canapé avec une autre lampe et un autre tapis.



Jaroslaw Kozlowski, *Gravity Room*, Biennale de São Paulo, 2006.

Gravity Room est inspirée par un intérêt au temps. Dans les mots de l'artiste : « Il y a de nombreux genres de temps. Chaque champ de gravité dans l'univers a son propre temps spécifique, déterminé par la masse contenue dans ce champ⁸⁵² ».

⁸⁵¹ *Gravity Room* a été reconstituée pour la 27^e Biennale de São Paulo en 2006, où j'ai eu l'occasion de la voir.

⁸⁵² Jaroslaw Kozlowski cité par Karlyn de JONGH et Sarah GOLD, *Personal Structures: crossing borders: Palazzo Mora, Palazzo Bembo, Venise, Italie* : GlobalArtAffairs Foundation, 2015, p. 108.

À la lumière de ces déclarations, sa « chambre gravitationnelle » peut être interprétée en fonction de l'expérience spatio-temporelle.

La procédure formelle de *Gravity Room* rappelle celle suivie par Daniel Spoerri pour ses célèbres « tableaux-pièges », compositions d'objets réels qui peuvent se trouver dans une situation quotidienne sur une table, un repas par exemple, dont le plateau –sur lequel les ustensiles et les restes de nourriture sont collés– est après retourné en passant du sens horizontal au vertical. Ce même principe fut étendu à la totalité d'une salle pour créer une ambiance faisant partie de l'exposition « Dylaby » en 1962.

Spoerri, très intéressé par le théâtre à l'époque⁸⁵³, avait conçu une sorte d'environnement qu'il a appelé « auto-théâtre » –un espace labyrinthique rempli de surprises, de mécanismes, d'objets, de lumière et d'obscurité qui demandait la participation active du public– et dont il avait réalisé une première version à l'aide de Jean Tinguely en 1960⁸⁵⁴. Tinguely a eu lui aussi l'idée de construire un « labyrinthe dynamique » et interactif, projet qui, en collaboration avec Spoerri et Willem Sandberg, directeur à ce moment-là du Stedelijk Museum à Amsterdam, a abouti à « Dyalaby⁸⁵⁵ ». C'est ainsi que dans les salles du Stedelijk fut créé collectivement –non seulement par Spoerri et Tinguely, mais aussi par Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle et Par Olof Ultvedt– un environnement composé de plusieurs sous-environnements occupant les salles du Stedelijk.

Dans une lettre datée du 12 juin –à deux mois et demi de l'accrochage– adressée à Sandberg, Spoerri décrit une première esquisse de son installation. L'artiste y proposait de transformer l'espace assigné à lui en une espèce de palais de glaces avec des objets collés sur les miroirs : « Les miroirs ne seraient pas arrangés symétriquement, mais aléatoirement et chaotiquement de manière telle

⁸⁵³ Spoerri avec Claus Bremer avaient produit en 1959 un texte théorique intitulé *Exemples pour un théâtre dynamique*. Katharina HEGEWISCH, Noemi SMOLIK et Ekkehard MAI, *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, traduit par Denis TRIERWEILER, Paris, France : Éditions du Regard, 1998, p. 281.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ Spoerri, Tinguely et Sandberg en association avec Punctus Hulten directeur du Moderna Museet de Stockholm, avaient déjà y réalisé l'exposition « Bewogen Beweging » en 1961.

qu'ils donnent une distorsion et une fragmentation totales des reflets des personnes⁸⁵⁶ ». Cette idée semble avoir été changée en un endroit labyrinthique et obscur, dans lequel le sens du toucher des visiteurs était mis à contribution. Son désir d'un effet de fragmentation, chaos et distorsion a été apparemment déplacé dans une autre salle récréant celle d'un musée mais dont le mobilier a été tourné à 90° degrés : « Les tableaux étaient couchés par terre et suspendus au plafond, et l'un des murs saillaient des socles horizontaux portant des sculptures⁸⁵⁷ ».



Daniel Spoerri, salle 3 de l'exposition « Dylaby », Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 1962.

Le renversement à 90° du dispositif canonique d'exposition muséale qui constitue l'installation de Spoerri est motivé par le labyrinthe dynamique cherchant à surprendre le visiteur, but de l'exposition dans lequel elle s'inscrivait. Du point de vue de l'histoire des expositions, l'historien Bruce Altshuler fait cette lecture : « Dans une partie de l'exposition le *display* surréaliste était revisité, comme dans la désorientation de la galerie d'art de Daniel Spoerri, tournée sur son côté⁸⁵⁸ ».

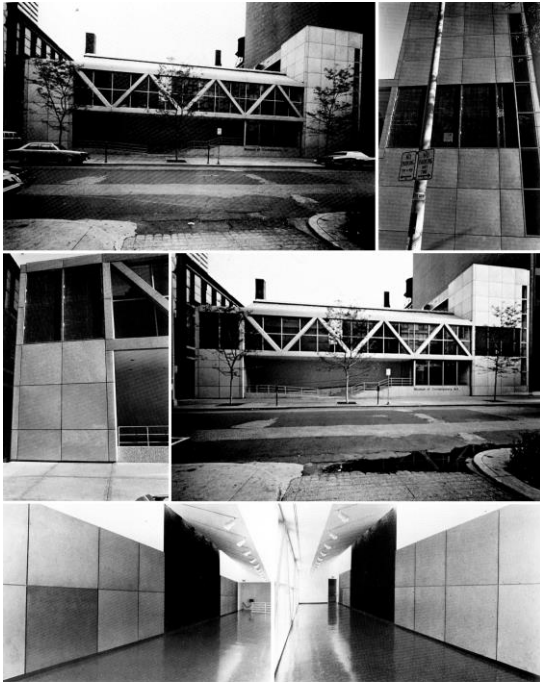
À l'égard de ces exemples, on déduirait qu'une dislocation du type « syntactique » comporterait un caractère de mise en scène. Cependant, l'altération d'un certain ordre préétabli peut bien toucher directement les composantes structurelles d'un lieu. Michael Asher, par exemple, au Museum of Contemporary Art de Chicago en 1979 exécute une opération de remuement d'un élément trouvé sur place puis relocalisé. L'artiste enlève quelques plaques en aluminium de la façade du bâtiment pour les déplacer à l'intérieur, dans l'une des salles d'exposition. Ainsi, il renverse la stratégie des responsables de l'institution, en

⁸⁵⁶ Bruce ALTSHULER, *Exhibitions that made art history, 1962-2002, biennials and beyond*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : [s.n.], 2013, p. 35.

⁸⁵⁷ Katharina HEGEWISCH et al., *op. cit.*, p. 288.

⁸⁵⁸ Bruce ALTSHULER, *op. cit.*, p. 27.

utilisant un élément de l'architecture du propre bâtiment pour en faire « des sculptures ou des reliefs, des panneaux exposables comme des œuvres d'art minimalistes⁸⁵⁹ ». À propos de son intervention à cette occasion-là, l'artiste décrit le cadre institutionnel qui met en lumière la pertinence de son procédé :



Michael Asher, Museum of Contemporary Art, Chicago, États-Unis, 1972.

Les responsables du musée voulaient acquérir une collection permanente et donner au musée une apparence un peu plus rutilante, ils ont donc construit cette nouvelle architecture sur un bâtiment existant. [...] Les administrateurs étaient prêts à payer deux millions de dollars ou plus. Avec tout cet argent, on aurait pu acheter un certain nombre d'œuvres d'art, ce qui montre à quel point le conditionnement et la présentation des œuvres d'art sont des éléments déterminants pour que le collectionneur puisse se décider à prêter ou à donner ses œuvres. L'apparence extérieure, pour moi, est très éclectique, disparate ; ce n'est pas tant une œuvre d'architecture, mais plutôt la volonté de manifester son goût pour le style de l'architecture internationale moderniste⁸⁶⁰.

Ainsi, son opération dévoile la structure sous-jacente cachée par la rénovation architecturale et, en même temps, questionne la fonction et le fonctionnement institutionnel du musée.

En effet, le déplacement des éléments appartenant au contexte muséal pour les mettre dans une situation inhabituelle constitue aussi une opération de dislocation. Ce procédé est parfois appliqué par les artistes dans les interventions du type « carte blanche ». Geneviève Chevalier, artiste, chercheuse et commissaire indépendante, dans son article « *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », souligne l'intervention faite par Warhol au Musée d'art de Rhode Island School of Design en 1970 comme précurseur et modèle pour ce genre de pratique. À cette occasion Warhol est invité par les collectionneurs et mécènes Dominique et Jean de Menil à « dévaliser le

⁸⁵⁹ Michael ASHER, colloque *Quand les artistes font école*, Édition : Nouvelle, Paris : Marseille : Editions du Centre Pompidou, 10 mars 2004, p. 194.

⁸⁶⁰ Michael ASHER, colloque *Quand les artistes font école*, *ibid.*, p. 193.

réfrigérateur », c'est-à-dire à explorer l'institution et ses coulisses pour s'en servir librement :

[...] il sélectionne des collections entières d'objets, choisissant d'exposer en galerie de nombreux artefacts dont plusieurs sont issus d'une production de masse, parfois en mauvais état de conservation, et souvent sans grande valeur : chaises Windsor, souliers, parapluies, paniers et couvertures confectionnés par des artisans des Premières Nations, tableaux, tapisseries, boîtes à chapeaux et anciens catalogues de ventes aux enchères. Le classement sériel et peu orthodoxe de l'installation, conçue par Warhol, reproduit celui de la réserve telle qu'il l'a vue [...] ⁸⁶¹



Andy Warhol,
Raid the Icebox 1,
Musée d'art de
Rhode Island School of Design,
États-Unis, 1970.

Inaccessibles la majeure partie du temps, tous ces objets restaient entassés dans des voûtes sombres et humides où ils étaient condamnés à se détériorer. La mise en exposition renforçait l'intention de restituer l'ambiance de la réserve située au sous-sol à travers l'inclusion d'éléments destinés à l'entreposage tels que des panneaux grillagés, des étagères, des caissons, des socles et des sacs de sable, remarque Chevalier⁸⁶². Ainsi configurée, l'exposition réalisée par Warhol « disloque » la pratique normale de l'institution muséale de mise en valeur d'objets hautement appréciés ainsi que son organisation habituelle qui restreint

⁸⁶¹ Geneviève CHEVALIER, « *Raid the Icebox 1*, with Andy Warhol et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », revue *Marges* n° 22 « L'artiste théoricien », Saint-Denis : Press Universitaires de Vincennes, printemps-été 2016, p. 143.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 142.

l'accessibilité du public à certains de ses endroits et de ses objets cachés qui font partie du musée.

À propos de ce procédé de « carte blanche » orchestrée par Warhol, Geneviève Chevalier signale que l'artiste gêne l'institution muséale dans une tâche qui, selon les mots de Daniel Robbins alors directeur du musée, a été extrêmement difficile et pénible :

[...] à la demande de l'artiste, chacun des artefacts choisis doit faire l'objet d'une entrée au catalogue d'exposition, générant ainsi une quantité considérable d'informations sous forme de dates, de descriptions et de noms. Cela a pour effet de niveler toute distinction reposant sur le statut d'œuvre d'art ou de simple objet culturel. Par conséquent, les conservateurs doivent entreprendre des recherches portant sur des objets qu'ils considèrent comme étant de peu d'intérêt pour leur collection⁸⁶³.

Deborah Bright, artiste photographe proche du cercle de Warhol, souligne que requérir de la part d'un historien de l'art, de formation classique, connaisseur professionnel, qu'il réunisse des données sur des bottes de caoutchouc et de souliers de sport donnés par la U.S. Rubber Company, comme il aurait eu à le faire pour un Rodin ou un Cézanne, constituait un « acte de revanche de classe sociale des plus savoureux⁸⁶⁴ ». D'ailleurs, la mise en exposition exécutée, sous instructions précises de Warhol, problématise l'expographie conventionnelle, attitude qui a choqué les membres de l'institution muséale en question. Selon Chevalier :

Robbins rapporte que certains conservateurs du musée ont été froissés par l'approche adoptée par Warhol qui, plutôt que de choisir les exemplaires clés de certaines collections, a décidé de montrer des séries d'objets, sans distinction et comme il les a trouvés entreposés. [...] Cette méthode va à l'encontre des manières de faire propres de l'institution, bien que révélant du même coup tout un pan de son mode de fonctionnement interne, habituellement réservé au personnel⁸⁶⁵.

Ces derniers cas d'Asher et de Warhol débordent le simple détournement d'une logique spatiale physique en allant bien au-delà : ils arrivent à subvertir intentionnellement les contextes concernés. À cet égard, ils convoquent un autre type d'altération que nous pouvons rapporter à la *dislocation articulaire*.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁶⁴ Deborah Bright citée par Geneviève Chevalier, *Ibid.*, p. 146.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 145.

Dislocation articulaire : irruption et démantèlement

Nous prenons ici comme modèle la plus emblématique et élémentaire des dislocations et qui constitue son concept primaire : la dislocation articulaire. La luxation anatomique, telle qu'elle est définie en médecine, est caractérisée par le déboîtement ; elle arrive quand une pièce d'une articulation sort de son emplacement correct en se déplaçant. Appliquée à un dispositif spatial, une telle dislocation agit sur l'articulation des éléments constituant spatialement un lieu et/ou sur son articulation fonctionnelle. Elle est basée sur des opérations cherchant, d'une part, à *démanteler* partiellement ou ponctuellement un contexte spatial et, d'autre part, à *désarticuler* partiellement ou ponctuellement le fonctionnement d'un lieu.

Elmgreen & Dragset nous offrent, à nouveau, un exemple très illustratif et bien littéral, cette fois-ci de *démantèlement*. Pour une autre manifestation à la même galerie où ils ont « courbé » la salle, le duo d'artistes démonte presque complètement la composition de l'espace d'exposition à Portikus en enlevant une bonne partie des revêtements de faux murs et du plafond, aussi que portes et fenêtres, laissant à nu la structure basique de l'architecture de la galerie⁸⁶⁶.



Elmgreen & Dragset, *Spaced out*, galerie Portikus, Francfort, Allemagne, 2003.

⁸⁶⁶ Cette intervention-événement a été réalisée par Elmgreen & Dragset juste avant que le gouvernement eut procédé à la démolition du bâtiment, siège de la galerie Portikus de son ouverture en 1987 jusqu'à 2003.

Depuis plusieurs décennies auparavant, la pratique de Michael Asher répond, elle aussi, à cette intentionnalité de *démantèlement* et de *désarticulation*. Les exemples de dislocations structurelles, morphologiques –sauf les incisions architecturales de Matta-Clark– et syntactiques évoquées peuvent être considérés comme configurations spatiales ; en revanche, le *Spaced out* d’Elmgreen & Dragset, qu’on vient d’évoquer, ainsi que quelques des interventions d’Asher, sont plutôt des opérations de *dé-configuration* spatiale. La description d’Asher de sa manière de procéder, est en concordance avec les deux traits définissant la dislocation, *rupture* et de *déplacement* :

Je déplace un élément quand cela peut correspondre à ce que je veux expliquer. [...] le déplacement n’est utilisé que pour produire un sens. [...] Quand je parle de « context room », j’essaie de garder chaque chose dans son contexte excepté un petit élément –ce qui peut suffire à causer une grande rupture⁸⁶⁷.

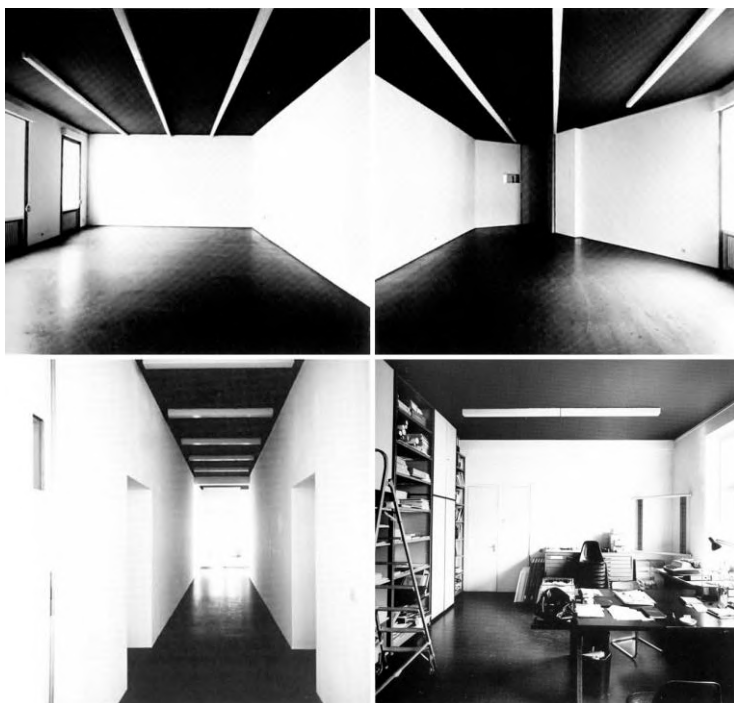
En effet, Asher n’ajoute normalement ni des éléments ni des contenus externes aux espaces où ses interventions ont lieu. Il s’impose comme principe de travailler avec les éléments déjà présents *in situ* et qui sont constitutifs du lieu d’exposition, en les démontant, en les changeant de place ou bien en mettant à nu la structure du lieu en question. L’artiste, par le moyen de stratégies formellement et esthétiquement très austères et sobres, se propose de « cerner la réalité institutionnelle⁸⁶⁸ » des espaces d’exposition.

Pour la galerie Heiner Friedrich à Cologne, Asher a considéré l’ensemble du lieu, tant les endroits pour l’exposition que ceux destinés à son fonctionnement administratif. L’opération exécutée par l’artiste à cette occasion a consisté à peindre, de la même couleur que le sol, le plafond de tout l’espace intérieur, en brun foncé. L’objectif était d’effacer les limites de zones normalement non franchissables pour les visiteurs : « Le public pouvait aller partout [...] les sièges des secrétaires, le bureau directorial, le corridor [...] J’ai peint la totalité des plafonds, y compris ceux des toilettes...⁸⁶⁹ ». Ainsi, cette intervention si ponctuelle réussit à disloquer la logistique habituelle de l’espace en question.

⁸⁶⁷ Michael ASHER, *Quand les artistes font école, op cit.*, p. 196.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 189.



Michael Asher, galerie Heiner Friedrich, Cologne, Allemagne, 1973.

L'enregistrement photographique lors de cette intervention révèle un détail remarqué par l'artiste dans un exposé à propos de son travail : l'une des célèbres pièces en tubes de néon de Dan Flavin se trouve installée, mais éteinte, dans un coin d'un des bureaux des secrétaires. Buren signale à propos de cette anecdote :

Le Flavin, dans le bureau, ne fait pas partie de l'objectif de son exposition, à savoir que cet espace est aussi intéressant à voir que les salles d'exposition. Il a trouvé très curieux d'avoir dans ce bureau une œuvre qui ne lui était pas destinée et qui n'avait pas non plus de rapport avec ce qui se passait dans le reste des salles de la galerie Heiner Friedrich. Peindre le plafond, comme dans les autres salles, faisait ressortir de façon plus violente que le Flavin était, un peu, comme un meuble...⁸⁷⁰

À cet égard, on pourrait dire que le Flavin, ainsi disposé, se trouve « disloqué » par rapport à son image habituelle et sa condition idéale d'exposition minimaliste et immaculée. La même année, en 1973, Asher intervient la galerie Toselli à Milan en mettant en place l'opération opposée ; cette fois-ci, au lieu de peindre, il a décapé la totalité de l'espace d'exposition :

⁸⁷⁰ Daniel BUREN, *Quand les artistes font école, op cit.*, p. 188.

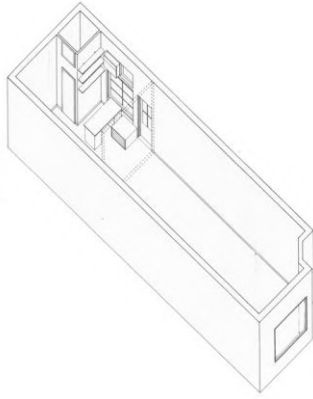
Lorsque j'ai visité la galerie [...] le sol était en ciment brut... Cette présentation a déclenché chez moi le processus, je me suis dit : « Pourquoi ne pas faire la même chose partout ? » [...] L'idée était de restituer les lieux à l'état initial, de réfléchir sur les conditions nécessaires pour la présentation d'œuvres d'art et sur la galerie comme contenant... Les travaux précédents étaient additionnels, tandis que celui-là est un travail soustractif. Le principe directeur était de peindre le contre-pied de ce que le galeriste considère habituellement comme une nécessité, à savoir qu'après chaque exposition, on repeint généralement les murs, rarement le plafond...⁸⁷¹



Michael Asher, galerie Toselli, Milan, Italie, 1973. Les lampes de néon n'ont été allumées que pour l'effet des photos.

Ce procédé d'Asher opère donc comme une contradiction de l'espace d'exposition, une dislocation cherchant à renverser les conditions essentielles de la galerie en tant que « cube blanc ». Par le moyen d'opérations également de soustraction, Asher met parfois l'accent sur les altérations et les adaptations que l'architecture a subies dans son parcours historique et fonctionnel. À l'occasion d'une exposition personnelle à la Claire Copley Gallery en 1974, il enlève le faux mur qui délimitait le fond de la salle d'exposition révélant ainsi un aspect normalement caché aux yeux du spectateur : le bureau de la galerie ; il offre ainsi à vue l'activité quotidienne de la galeriste. L'artiste a demandé de ne rien toucher dans le bureau découvert ; tout devait rester en état (les tableaux, l'échelle, etc.). À travers cette procédure, l'artiste met en évidence la configuration de la galerie de même qu'il dévoile son « arrière-scène ». En agissant en conséquence avec les conditions physiques du lieu d'exposition, il démasque la réalité structurelle du lieu et la logistique de l'institution.

⁸⁷¹ *Ibid.*



Michael Asher,
Claire Copley
Gallery, Los
Angeles, 1974.

Asher n'agit pas seulement à travers l'enlèvement ou le déplacement d'éléments des espaces d'exposition, il réalise parfois aussi des *ré-emplacements*. À la Kunsthalle de Berne l'artiste a réinstallé tout l'ancien réseau de radiateurs du bâtiment selon son emplacement d'origine, en le faisant fonctionner à nouveau pendant l'exposition. Au Santa Monica Museum, il a reconstitué, comme dans une sorte de palimpseste muséographique, simultanément superposées toutes les structures nues, en aluminium comme en bois, des divisions qui ont été construites pour chacune des quarante-quatre expositions précédemment tenues dans la même salle.



Michael Asher, Santa Monica Museum, Los Angeles, États-Unis, 2008.

Les interventions réalisées par Asher dérangent la logistique du lieu qui les accueille ; dans ce sens, elles surmontent la dimension physique de la dislocation et vont au-delà en opérant au niveau institutionnel. Cet aspect est essentiel à la notion de dislocation en tant qu'opération créative, telle que nous sommes en train de l'élaborer.

Ces exemples de la démarche d'Asher révèlent plus clairement la double dimension –physique et contextuelle– des opérations que nous associons à la dislocation. L'analyse sur l'installation et le travail *in situ* consignée dans la

première partie de ce texte a mis en évidence que ces pratiques spatiales n'impliquent ni forcément ni dans tous les cas un conflit ou une attitude critique envers le contexte. Ce que nous essayons de soulever ici, ce sont les manières selon lesquelles les interventions spatiales défient la logique habituelle ou le mode de fonctionnement des lieux qui les accueillent.

Ce que nous intéresse n'est pas seulement la dislocation spatiale en elle-même, en tant que configuration ou intervention spatiale, mais aussi dans son sens de *contre-dispositif*. En revenant sur l'idée de contre-dispositif comme *stratégie opérative cherchant à contrer un dispositif*, la dislocation peut être considérée comme contre-dispositif en raison du but de contrer le sens, la fonction ou le fonctionnement d'un dispositif spatial donné. La notion de dislocation que nous privilégions pour notre approche est donc celle d'une opération spatiale constituant un type spécifique de contre-dispositif cherchant non seulement l'altération dans la configuration spatiale d'un contexte, mais le détournement de la fonction d'un lieu et/ou un trouble dans le fonctionnement normal d'un dispositif spatial.

À ce point surgit le besoin de cerner de façon plus précise la notion de dislocation pour l'adapter convenablement à notre propos. Revenons donc sur la composition de ce terme pour analyser les implications sémantiques du préfixe qui le conforme.

Dislocation, dystopie et « dys-location »

Comme on peut le constater à travers les diverses acceptions examinées de dislocation, le sens plus basique attribué au mot est celui de *division* ou de *séparation* ; dans un deuxième degré il peut suggérer *cassure*, *rupture* ou *fracture*⁸⁷² ; et, dans les significations plus élaborées, *irruption*, *déviaton*, *anomalie* ou même *traumatisme*. La polysémie dans l'utilisation du terme en question, est due à la divergence du sens de l'affixe qui forme ce mot dérivé. En effet, dans la

⁸⁷² Ce deuxième degré sémantique a été relativisé à l'égard de notre typologie de dislocations spatiales, étant donné que celles-ci n'impliquent pas, ni forcément ni dans tous les cas, des cassures, des ruptures ou des fractures dans un sens strict.

formation des mots, le préfixe d'origine latin *dis-* peut modifier le sens d'une unité lexicale exprimant des idées aussi diverses que séparation, différence, cessation, négation, absence ou défaut. En revanche, son homophone *dys-*, emprunté au grec $\delta\upsilon\sigma$, a un spectre de signification beaucoup plus restreint. Ayant une valeur plutôt péjorative, ce préfixe indique la négation, un mauvais état, une anomalie ou un fonctionnement erroné, un trouble ou une difficulté.

La signification attribuée au préfixe *dis-* est plus diverse, certes, mais parmi ses acceptions celle de *séparation* reste prépondérante. Largement utilisé en médecine, le préfixe *dys-* est utilisé pour la création de termes désignant des dérèglements organiques, problèmes de santé ou maladies. Dû à leur sens étymologique si distinct, il est convenable de bien discerner la fonction de l'un et l'autre dans la modification du sens des concepts auxquels ils s'attachent. La combinaison du préfixe *dis-* avec le vocable *lŏcus*, également d'origine latine, et le *dys-* avec *topos*, équivalent sémantique grec de *lŏcus*, dérivent en deux mots dont les significations respectives sont tout à fait distinctes : *dislocation* et *dystopie*.

La dystopie comme technicisme médical fait référence à la situation anormale congénitale d'un organe⁸⁷³. À la différence de la dislocation qui correspond à la sortie fortuite d'un membre de sa place, la dystopie organique est une anomalie innée, une malformation ou une localisation atypique d'un composant de l'organisme concerné. Suivant la logique que la distinction entre ces deux termes médicaux suggère, appliquée aux configurations spatiales, on pourrait dire que quelques-unes des interventions spatiales analysées dans notre typologie correspondent bien à des dislocations, dans le sens qu'elles *modifient des structures préexistantes*. D'autres exemples, les dislocations structurelles et les configurations spatiales telle que *Gravity Room*, par exemple, correspondrait mieux à l'idée de la *dystopie organique* étant donné que, dans ces cas, le désalignement, le dérèglement ou le décalage est *intrinsèque à leur conception formelle*.

L'utilisation du vocable *dystopie* convoque cependant une autre signification culturellement plus dominante que son acception médicale. Ce vocable est souvent

⁸⁷³ Ibrahim MARROUN, Jacques QUEVAUVILLIERS, Thomas SENE et Abe FINGERHUT, *Le nouveau dictionnaire médical*, Issy-les-Moulineaux, France : Elsevier Masson, 2017, p. 278.

associé aux visions apocalyptiques visant un futur néfaste, comme conséquence de l'empirement de conditions de vie actuelles. La dystopie constitue une perspective critique de la réalité socio-politique par le biais de la fiction. Proposée comme une espèce d'« anti-utopie » ou « contre-utopie » –termes mieux acceptés par un secteur de la critique littéraire et de la philosophie–, la dystopie s'oppose aux constructions intellectuelles imaginant un monde meilleur. Le scepticisme critique propre de la dystopie souligne l'idéalisme de l'utopie qui projette une société parfaite dans laquelle ses citoyens seraient bons et heureux. L'utopie est solidaire d'une vision optimiste, tandis que la dystopie, est pessimiste. L'utopie est énonciative, propose une alternative de monde. La dystopie, par contre, est dénonciative : elle avertit sur des possibles conséquences de dégradation sociale, à l'examen des vices internes aux systèmes existants d'organisation socio-politique. De là son contenu critique : cette stratégie fictionnelle cherche l'efficacité de sa dénonciation au paroxysme d'une vision pessimiste. Néanmoins le trait optimiste propre à l'utopie n'implique pas qu'elle soit consensuelle avec les formes existantes de pouvoir, leur hiérarchie et leur manière de gouverner. En effet, l'utopie est basée sur des idéaux révolutionnaires ; d'ailleurs, l'inventeur du terme Thomas More, chancelier d'Angleterre, a été décapité à cause de sa pensée, opposée aux intérêts du roi :

Inspiré par l'humanisme, ce courant intellectuel et artistique propose une synthèse entre la sagesse naturaliste des Gréco-Latins et l'idéal chrétien. Une des particularités de l'œuvre de More : la fonction révolutionnaire dévolue au travail des citoyens, qui vient se substituer au système féodal des privilèges, dont l'aspect inégalitaire est par là même souligné⁸⁷⁴.

Le potentiel de subversion idéologique des fictions dystopiques, pour sa part, est plus anarchiste, consistant à « raviver le goût de la liberté par l'évocation terrible de la servitude moderne et technologique la plus probable⁸⁷⁵ », comme le souligne le philosophe Thierry Ménissier. Selon cet auteur, la dystopie utilise l'utopie –la figure du *sans lieu*– à « contre-emploi » : non pas le monde le meilleur, mais le pire ; elle met en évidence les perversions des structures socio-politiques régissant la vie réelle à travers leur représentation dans des sociétés totalitaires

⁸⁷⁴ Thierry MENISSIER, *Éléments de philosophie politique*, Paris, France : Ellipses, 2018, p. 210.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 211.

parfaitement cohérentes mais profondément effrayantes par leur pouvoir de coercition ; autrement dit, « la misère humaine organisée rationnellement⁸⁷⁶ ».

La dystopie, comme dérivé sémantique de l'utopie, garde le sens étymologique de « ce qui n'a son lieu nulle part » ; c'est-à-dire que, tant l'une que l'autre constituent des mondes imaginaires, des lieux qui n'ont aucun repérage géographique réel. Ni l'utopie ni la dystopie ne sont des lieux tangibles, toutes les deux sont des élaborations fantaisistes, elles n'existent que dans la fiction.

Ainsi, si la conception des dispositifs spatiaux que nous essayons de particulariser appartient comme les utopies et les dystopies au domaine de l'invention de lieux, ils ne projettent pas toute une structure sociale et leur matérialisation constitue des espaces physiques tout à fait tangibles. En conséquence, il serait erroné de les qualifier d'utopies ou de dystopies.

À l'égard de cette brève considération de la notion de dystopie et de notre analyse de celle de dislocation, on infère que ni l'un ni l'autre ne décrit avec précision ni ne correspond pleinement à l'idée du dispositif spatial que nous essayons de cerner. Le terme dystopie, bien que portant un sens plus précis que celui de dislocation, est trop attaché au genre fictionnel en question. Nous gardons donc du vocable son préfixe, pour se rapprocher sémantiquement de la notion de dislocation de notre propos. En raison des significations de « fonction déviée et d'écartement par rapport à un paramètre pris comme correct », associées au préfixe grec *dys-*, son orientation conceptuelle est plus compatible et plus ponctuelle, par rapport au sens de *contre-dispositif*, que celle suggérée par son homophone latin *dis-*. Le préfixe grec est associé aux idées de trouble ou d'anomalie, de contre-sens ou d'aller à contre-pied, à un fonctionnement dévié par rapport à une certaine normalité, système de règles ou conventions. En conséquence, nous proposons de reformuler notre mot clé comme *dys-location*. De cette manière, les associations à *division*, *séparation*, *dissolution* et *dispersion* restent suspendues pour mettre en avant celles liées à l'anomalie et à la déviation : *déstabilisation*, *déboîtement*, *désarticulation*, *discontinuité*, *déformation*, *dérangement*. Ainsi énoncée, la notion de *dys-location* (*lōcus* « troublé »)

⁸⁷⁶ *Ibid.*

correspondrait mieux à une configuration spatiale en quelque sorte « déviée » –ou plutôt *de déviation*– et à la *dé-configuration*, la *déstabilisation* ou le *dérangement* d'un lieu. Le terme « dys-location » désignerait, tout particulièrement, des opérations de désalignement, de torsion, de déformation, de détournement ou de subversion d'une certaine logique et/ou logistique spatiale.

À l'égard de ces considérations, nous nommerons à partir de maintenant notre objet d'étude comme « dispositif de dys-location ». Ledit *dispositif de dys-location* serait la matérialisation d'un lieu hypothétique ou d'un lieu détourné, de manière similaire que Michel Foucault propose le concept d'*hétérotopie* comme la localisation physique d'une utopie ; ce pourquoi son analyse reste utile à notre élaboration conceptuelle.

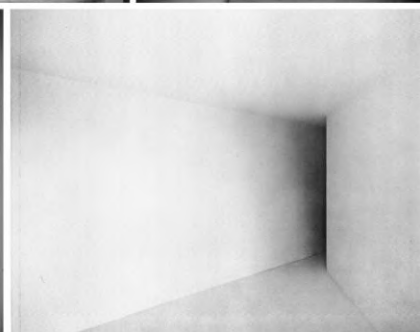
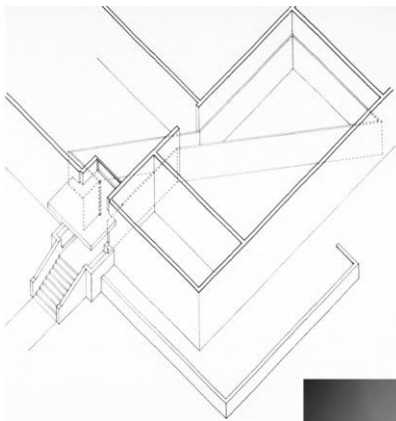
Le dispositif de dys-location comme hétérotopie éphémère

Le type de dispositif spatial qui nous occupe, dont la création est motivée par une initiative de contre-dispositif, ne configure le cadre ni d'un lieu ni d'un non-lieu, dans le sens de Marc Augé⁸⁷⁷ ; il propose plutôt une déviation du sens ou de la fonction d'un lieu, voire d'un non-lieu. Comme cas illustratif de cette idée, nous évoquons l'intervention réalisée par Michael Asher au centre d'art du Pomona College à Claremont, Californie.

Le lieu d'exposition en question est situé à l'une des extrémités du campus du Collège dont la façade donne sur l'espace public. L'espace d'exposition est composé de deux salles. Dès l'entrée on accède, à gauche, directement à l'une des salles et à droite on trouve des bureaux. En face de l'entrée et à quelques mètres au fond, du côté du mur correspondant aux bureaux, on trouve, sur la droite, le seuil conduisant à la deuxième salle d'exposition. De cette manière les deux salles, disposées en « L », communiquent par l'un de leurs angles. À partir de cette configuration, l'intervention de l'artiste a occupé le portique, le hall d'entrée et la

⁸⁷⁷ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. [...] les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante). » Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, France : Éditions du Seuil, 1992, 149 p.

deuxième salle d'exposition. Il a fait construire une première cloison qui annulait l'accès à la première salle et qui traversait diagonalement le hall d'entrée conduisant directement à l'espace de la deuxième salle ; celle-ci est également coupée diagonalement en deux par une cloison. Ainsi, le dispositif spatial résultant consistait en deux espaces définis par trois murs chacun et dont les zones avaient chacune la forme d'un triangle rectangle. Ces deux espaces étaient connectés par leur pointe la plus aiguë à travers l'ouverture correspondant au seuil d'accès habituel entre les deux salles, se reflétant de façon inversée par rapport à ce point. Toutefois, ce seuil était réduit à un passage étroit de 60 cm, dans l'angle formé par les faux murs diagonaux. L'intérieur a été peint entièrement en blanc. La porte principale en verre de la galerie a été enlevée et la hauteur sous plafond de tout l'espace modifié a été abaissée au niveau de celle du portique d'entrée, à 1,95 m.



Michael Asher,
Pomona College Art Center,
Claremont, États-Unis, 1970.

Cette cavité architecturale atypique, ainsi disposée, restait ouverte en permanence, offrant un libre accès aux passants 24 heures sur 24. Elle était constamment envahie par la lumière, le son et l'air venus de l'extérieur⁸⁷⁸. Selon l'explication de l'artiste :

⁸⁷⁸ « La lumière du jour saturait les surfaces du premier espace plus petit, elle était condensée dans le couloir de passage et se dispersait graduellement sur les parois de l'autre espace au fond. [...] L'intensité

En raison de l'accessibilité permanente, les visiteurs activaient l'œuvre dans un temps entièrement déterminé par eux, au lieu des horaires habituellement imposés par le musée. [...] La réalité spécifique de l'œuvre –paradoxalement partagée avec celle de l'institution qui la contenait– restait cependant hors de portée. Cette absence apparente découle des conditions créées par la configuration de l'installation : la démarcation d'un espace existant cachant partiellement les activités en son intérieur⁸⁷⁹.

D'une certaine façon, avec ce dispositif à la fois isolé mais parasite de l'espace architectural du centre d'art du Pomona College qui l'abrite, Asher a réussi à créer une espèce de « contre-espace ». Étant donné cette qualité, ce dispositif coïnciderait *a priori* avec la notion d'*hétérotopie* proposée par Michel Foucault, du moins à un niveau élémentaire mais essentiel de la définition du terme.

Pour la formulation de la notion de son néologisme, Foucault fait d'abord référence, dans une perspective historique, aux différentes manières de concevoir le lieu, à la distinction entre étendue, localisation et emplacement. Il rappelle qu'au Moyen Âge dominait l'idée d'espace comme *localisation*, déterminée par une hiérarchisation des lieux : lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux sans défense, lieux urbains et lieux campagnards ; du point de vue cosmologique aussi, il y avait des lieux supra-célestes opposés au lieu céleste et celui-ci s'opposait, à son tour, au lieu terrestre. Puis, au XVIIe siècle, à partir de Galilée et de sa découverte d'un espace infini et infiniment ouvert, l'*étendue* se substitue à la localisation. Enfin, de nos jours l'*emplacement* se substitue, à son tour, à l'*étendue*⁸⁸⁰. Selon l'argument de Foucault, *l'emplacement est déterminé par un ensemble de relations*. Ledit ensemble de relations est constitué par la ou les activités auxquelles l'emplacement est destiné ; ainsi, pour Foucault il y a, par

de la lumière, la couleur et les ombres à l'intérieur variaient selon la position du soleil dans le ciel. La lumière du jour apportait une teinte jaune au blanc de l'intérieur. Dans la nuit ces reflets tournaient vers le bleu. [...] Le son du trafic et les bruits des passants dans la rue s'intégraient au son généré par les personnes qui se trouvaient à l'intérieur de l'installation. Tant les sons de l'extérieur que ceux de l'intérieur étaient collectés et amplifiés dans l'espace plus petit de devant, puis transmis à travers l'étroit couloir. Canalisé et intensifié dans le couloir, le son était encore amplifié dans le deuxième espace, atteignant son niveau maximal au fond de l'installation. Dû à l'absence des portes, l'installation était directement aérée depuis l'extérieur, ce qui provoquait une variation conséquente des conditions climatiques à l'intérieur de l'installation. » Michael ASHER et Benjamin H. D. BUCHLOH, *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*, Halifax, N.S., Canada : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973 (Nova Scotia series (Halifax, N.S.)), p. 34.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁸⁰ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits, 1954-1988. II, 1976-1988*, Paris, France : Gallimard, 2001, p. 1572.

exemple, les emplacements de passage –les rues, les trains–, ceux de halte provisoire –les cafés, les cinémas, les plages–, l’emplacement de repos –la maison, la chambre, le lit–. Parmi tous ces lieux, poursuit-il, il y en a certains qui, en quelque sorte, *contredisent* les autres emplacements, « qui ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils *suspendent, neutralisent* ou *inversent* l’ensemble de rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis⁸⁸¹ ». Voici un premier élément de la définition de Foucault qui découle, presque comme un calque, de la composition du mot *hétéro-topie* : « autre-lieu ». Ce qui la définit comme lieu *absolument différent*, c’est sa qualité de « contre-emplacement », c’est-à-dire, sa vocation de *contrer* ou *contester* un certain ensemble de relations. Cependant, comme le philosophe le signale, ces *lieux autres* peuvent être de deux types, ceux qui n’ont pas une localisation réelle –les lieux *sans lieu*, les utopies– et ceux qui font partie de nos systèmes des lieux réels et effectifs –les utopies localisées ou *hétérotopies*–. Ce deuxième trait donne à la notion d’hétérotopie, telle qu’elle est proposée par Foucault, son sens plein : un *contre-emplacement* avec une *localisation physique*.

Foucault propose cinq principes afin de mieux encadrer les caractéristiques particulières de l’hétérotopie. Le premier de ces principes établit qu’« il n’y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies⁸⁸² ». Ici, Foucault revient historiquement sur les sociétés dites « primitives » pour remarquer un type d’hétérotopies qu’il nomme *de crise* : « des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent en état de crise, par rapport à la société et au milieu humain à l’intérieur duquel ils vivent. Les adolescents, les femmes à l’époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.⁸⁸³ ». Presque introuvables aujourd’hui, dit-il, les hétérotopies de crise ont été remplacées par celles de *déviaton* : « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 1574.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 1575.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 1576.

norme exigée⁸⁸⁴ ». Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons et les maisons de retraite.

Le deuxième principe énonce que « la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre⁸⁸⁵ ». Foucault fait référence ici à des hétérotopies qu'à certaines époques la société tend à faire disparaître et qui resurgissent selon une logistique différente. C'est le cas des maisons de prostitution ou du cimetière. En effet, l'endroit destiné aux cadavres a occupé une place et s'est manifesté de différentes manières en fonction du rapport que les sociétés ont eu avec la mort, parfois occupant une place centrale au cœur des villes, d'autres fois, en étant écarté.

Le troisième principe fait référence à la faculté de l'hétérotopie à « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles⁸⁸⁶ ». Ce principe se voit clairement accompli dans le théâtre où, sur le rectangle de la scène, on fait succéder toute une série de lieux étrangers ; ou le cinéma, salle rectangulaire au fond de laquelle, sur une surface à deux dimensions, on projette un espace à nouveau à trois dimensions ; ou le jardin, lieu merveilleux qui cherche à réunir la végétation du monde idéalement arrangée ; il est, d'ailleurs la réalisation de l'utopie du paradis.

Le quatrième principe concerne la dimension temporelle : « Les hétérotopies sont liées à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles s'ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochroniques⁸⁸⁷ ». Foucault évoque les musées et les bibliothèques pour ériger ce principe en exemple. Ces lieux répondent au besoin d'accumulation, à l'initiative d'arrêter le temps, de constituer l'archive générale d'une culture, à la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques.

Enfin, le cinquième des principes précise que « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole et les rend

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 1577.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 1578.

pénétrables⁸⁸⁸ ». Comme l'explique le philosophe, même si les hétérotopies –cette sorte de « contre-espaces »– sont à l'intérieur et font partie intégrante des sociétés, il faut qu'elles restent à l'écart. Foucault fait référence à des lieux ayant la particularité, une fois dedans, de révéler qu'il s'agit d'une illusion et qu'on n'est entré nulle part ; y entrer implique d'en être exclu : « L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors⁸⁸⁹ ». Le dispositif créé par Asher au centre d'art du Pomona College matérialise, en effet, ce phénomène et il semblerait, d'ailleurs, être l'abstraction –étant donné son accessibilité 24 heures sur 24– de l'exemple évoqué par le philosophe pour illustrer l'énoncé de ce dernier principe, un cas d'hétérotopie aujourd'hui disparue :

[...] en Amérique du Sud, dans les maisons du XVIIIe siècle, il y avait toujours, ménagée à côté de la porte d'entrée, mais avant la porte d'entrée, une petite chambre qui ouvrait directement sur le monde extérieur et qui était destinée aux visiteurs de passage ; c'est-à-dire que n'importe qui, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, pouvait entrer dans cette chambre, pouvait s'y reposer, pouvait y faire ce qu'il voulait et pouvait partir le lendemain matin sans être vu ni reconnu par personne ; mais, dans la mesure où cette chambre n'ouvrait d'aucune manière sur la maison elle-même, l'individu qui y était reçu ne pouvait jamais pénétrer à l'intérieur de la demeure familiale même⁸⁹⁰.

Malgré les points communs entre le dispositif créé par Asher et cet exemple d'hétérotopie, l'accomplissement du cinquième principe ne semble pas suffisant pour l'inclure *per se* dans la catégorie de l'hétérotopie. Cette cavité ouverte reflète l'ambiance de l'entourage en se laissant envahir de son éclairage, de son acoustique et de son climat ; elle est de plus, en vertu des intentions de la démarche de l'artiste, une contestation du lieu qui l'accueille. Elle est aussi sans doute un dispositif –étant donné son fonctionnement et son activation en présence de visiteurs–. Cependant, ce dispositif n'est pas tout à fait un *lieu*. En tant qu'espace

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 1579.

⁸⁸⁹ Citation prise de la transcription de l'intervention de Michel Foucault sur *Les hétérotopies* transmise à la radio par France-Culture le 7 décembre 1966. Une autre allocution sur le même sujet est donnée par lui au Cercle d'études architecturales, intitulée « Des espaces autres » le 14 mars 1967. Il n'autorisa la publication de ce texte, écrit en Tunisie la même année, qu'au printemps 1984 paru dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, p. 46-49, version qui a été intégrée à *Dits et écrits, 1954-1988, II, 1976-1988*, p. 1571-1581.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

négatif à l'intérieur d'une structure architecturale et par le fait de se connecter directement vers l'extérieur, il tend à nier –du moins spatialement– le lieu qui l'accueille et, du fait qu'il n'est, par lui-même, ni identitaire, ni historique, ni exactement relationnel non plus, il reste plutôt réduit à un *non-lieu*, vis-à-vis la catégorie d'Augé ; dans son intérieur on n'est « nulle part ». Il n'est pas exactement non plus déterminé par un ensemble très clair de relations, donc, nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'il s'agit d'un *emplacement*, condition *sine qua non* pour le considérer comme un « contre-emplacement ». Il garde quand même incontestablement le statut de « contre-espace » ; mais, à la lumière de l'analyse faite par Foucault, « contre-espace » n'est pas conceptuellement interchangeable avec « contre-emplacement ». Tout cela l'éloigne de la catégorie d'hétérotopie. Notamment il réussit à suspendre, à neutraliser et à inverser non pas un ensemble de relations en particulier, mais toute possibilité d'emplacement ; il est, à cet égard, la négation absolue d'emplacement.

En effet, pour Foucault la fonction est un trait essentiel des hétérotopies. Selon le philosophe, ces « contre-emplacements » peuvent jouer le rôle de se constituer comme des espaces d'*illusion*, des lieux qui dénoncent comme plus illusoire encore tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée –c'est notamment le cas du jardin– ; dans l'alternative, ils créent véritablement un autre lieu réel « aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon⁸⁹¹ ». Cette deuxième fonction il la qualifie *de compensation* et l'octroie, comme cas exemplaire, à certaines colonies :

Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVIIe siècle, à des sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient d'autres lieux absolument parfaits. Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées en Amérique du Sud : colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie⁸⁹².

⁸⁹¹ Michel FOUCAULT, *Dits et écrits, 1954-1988. II, 1976-1988, op. cit.*, p. 1580.

⁸⁹² *Ibid.*

L'association de la colonie comme espace hétérotopique est aussi présente dans la lecture que la commissaire Mari Carmen Ramírez fait de l'avant-garde latino-américaine comme fondement pour son exposition « Heterotopías : medio siglo sin-lugar » réalisée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ramírez reconnaît l'Amérique latine comme un lieu non considéré par l'histoire de l'art hégémonique, dont les modèles et les paramètres de validité sont dictés depuis l'Europe et les États-Unis. Cette condition est exprimée par elle comme celle d'un « non-lieu ». Selon son point de vue, la notion de l'Amérique latine comme le « non-lieu » a été un facteur déterminant dans le développement de l'art latino-américain du XXe siècle. Dans ce contexte :

Le sens d'utopie (comme *non-lieu*) irréalisable est correct, mais insuffisant. Ce qui compte ici, maintenant, c'est le potentiel du versant hétérotopique. Ceci est celle où les utopies n'ont pas de validité au moins qu'elles soient appliquées, qu'elles deviennent possibles. [...] Dans un sens large et depuis la perspective de notre continent, HETEROTOPIES signifie que ces réponses [celles de l'art latino-américain] au modèle moderniste d'origine [l'Européen] n'ont pas eu lieu [...] c'est-à-dire, qu'elles se sont déroulées et ont eu effet SANS-LIEU, mais seulement par rapport à la lecture centrée en Europe ou aux États-Unis⁸⁹³.

Telles que la curatrice les présente, chacune des œuvres constituant l'exposition joue le rôle d'hétérotopie, autrement dit, « comme une version déplacée de l'utopie d'origine des avant-gardes du centre à l'espace du Nouveau Monde⁸⁹⁴ ». L'interprétation que Ramírez fait de l'hétérotopie, celle d'une *autre* utopie ou une utopie parallèle, correspondrait plutôt à l'idée d'une « hétéro-utopie » : l'autre utopie avant-gardiste surgie en Amérique latine⁸⁹⁵. Ramírez trouve dans l'art latino-américain une « contre-utopie » en tant que matérialisation de l'utopie de l'avant-garde venue de l'Europe vers le « lieu sans lieu » que, selon son point de vue, représente le territoire de l'Amérique latine.

⁸⁹³ Mari Carmen RAMÍREZ, *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: [1918-1968]*, catalogue de l'exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 décembre 2000 - 27 novembre 2001, Madrid : Museo Nacional Reina Sofía, 2000, p. 23.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹⁵ Cela se confirme par le fait que la curatrice portoricaine reprend sa lecture à propos de l'avant-garde en Amérique latine pour une autre exposition au Museum of Fine Arts à Houston, réalisée quatre ans plus tard sous le titre d'« Utopies inversées ». Mari Carmen RAMÍREZ, Héctor OLEA et MUSEUM OF FINE ARTS, *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America* :, New Haven, Etats-Unis d'Amérique : [s.n.], 2004.

Le fondement conceptuel de Ramirez présente des fragilités par rapport aux notions qu'elle utilise. D'une part, sa formulation de l'utopie comme « non-lieu » est erronée vis-à-vis de la signification première de « lieu *sans* lieu » et, plus encore, si l'on prend sa signification plus complexe comme *représentation fictionnelle d'une société idéale*. D'autre part, le « non-lieu » renvoie à la catégorie antagonique de *lieu* formulée par Augé, l'espace n'étant « ni identitaire, ni relationnel, ni historique ». Cette idée diffère du sens dans lequel le terme est pris par la commissaire ; il est plus convenable de retenir l'allusion au « sans-lieu » qu'a représenté l'art latino-américain dans la perspective globale à la période signalée (1918-1968), comme le propose le titre de l'exposition. L'autre imprécision sémantique du discours de Ramirez est l'association du concept d'hétérotopie à l'idée de « contre-utopie », celle-ci, comme on l'a signalé plus haut, correspond plutôt à la *dystopie*. Une telle formulation suggère la possibilité conceptuelle d'une « hétéro-dystopie ». C'est la perspective d'Adrien Guyot, docteur en philosophie qui, avec un regard plus sombre, voit l'Amérique latine comme la localisation de la dystopie.

La vision dystopique à la base de la thèse de Guyot, repose sur sa considération que « ces régions montrent depuis quelques décennies de profonds signes de rupture et d'hétérogénéité⁸⁹⁶ ». Il élabore cette lecture à partir d'un corpus de textes littéraires parlant de l'expérience face à des réalités du continent. Selon son étude, un ensemble d'écrits après les années 1980 ne dressent a priori pas un portrait utopique ou immaculé de l'Amérique latine, bien au contraire : ils « s'appuient –et participent à– un imaginaire de la fin, marqué par un discours apocalyptique particulièrement contemporain⁸⁹⁷ ». Selon le regard qui lui fournissent les récits qu'il analyse, ils « s'inscrivent dans une axiologie bien plus sombre que celle des textes théoriques aux accents dionysiaques, contribuant par là même à faire de l'Amérique non pas une hétérotopie à grande échelle, mais une hétérodystopie⁸⁹⁸. » Cet auteur revient sur l'énoncé du principe établi par Foucault pour les hétérotopies dites de crise, les lieux retirés de la société, sacrés ou

⁸⁹⁶ Adrien GUYOT, « L'Amérique, un ailleurs partagé », Thèse de doctorat, Department of Modern Language and Cultural Studies, University of Alberta, Edmonton, Canada, 2016, p. ii.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸⁹⁸ *Ibid.*

interdits, parfois privilégiés même, réservés aux individus en état de crise. Selon la perspective de Guyot, centrée sur l'Amérique latine, « bien que cette distinction soit très utile, elle ne permet néanmoins pas de saisir la connotation téléologique dysfonctionnelle qu'évoque l'hétérodystopie⁸⁹⁹ », notion qu'il propose alors en fonction de son analyse.

Les interprétations et applications des termes de Ramírez et de Guyot sont déjà dérivées et s'éloignent du sens essentiel de l'hétérotopie tel qu'il est suggéré par Foucault : littéralement « autre espace » ou la localisation réelle d'une utopie, autrement dit, un espace physique *créé pour* et *réservé* à l'utopie. Nous restons donc sur une idée de lieu hétérotopique pas forcément perverse et, surtout, non exclusive à un regard sur l'Amérique latine. Le sens de l'hétérotopie que nous gardons pour notre propos est celui de *lieu de déviation* voire *alternatif* par rapport à des prototypes des lieux ou comme *détournement d'un dispositif spatial modèle*. Il est juste de mettre l'accent sur le fait que les hétérotopies, telles que caractérisées par Foucault, sont une manifestation de la culture et font partie intégrante et fonctionnelle des sociétés auxquelles elles s'attachent ; et, même si elles constituent parfois des espaces de libération esthétique et de désobéissance, elles ne correspondent pas, au sens strict, à une démarche artistique.

L'association de l'installation artistique avec le concept d'hétérotopie n'est d'ailleurs pas inédite. La salle même d'exposition a été assimilée comme hétérotopie, s'agissant d'un lieu qui admet d'autres lieux et d'autres temporalités⁹⁰⁰ ; cela ne fait pourtant pas de l'installation, située à son intérieur, une hétérotopie par simple extension. En effet, la salle d'exposition, de même que la scène au théâtre, a la faculté de faire succéder en un seul espace réel plusieurs lieux qui sont en eux-mêmes incompatibles, tel que Foucault le signale dans l'énoncé du troisième principe ; ces emplacements peuvent accueillir des utopies – des lieux en principe *sans lieu* – sous la forme de représentations physiques qui prennent la salle comme localisation pour leur réalisation temporelle. Cependant il est clair que la salle d'exposition ou la scène, en tant qu'hétérotopies, sont des

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ Voir, par exemple, Jérôme GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2009, p. 38.

emplacements fonctionnels et que les configurations spatiales qu'elles accueillent ne le sont pas forcément. Pour que ces configurations deviennent des vraies hétérotopies, il faut qu'elles le soient par elles-mêmes, ou bien comme des « contre-lieux » par rapport au lieu qui les accueille, ou bien comme des « contre-emplacements » constituant leurs propres systèmes de relations. Le cas échéant, elles ne réussiraient pas à dépasser le statut de représentations scénographiques de lieux de la vie réelle. Il faut, pour les considérer effectivement comme des hétérotopies, qu'elles aient une fonction et un fonctionnement propres, à la marge de la fonction du musée ou en contestation par rapport à lui.

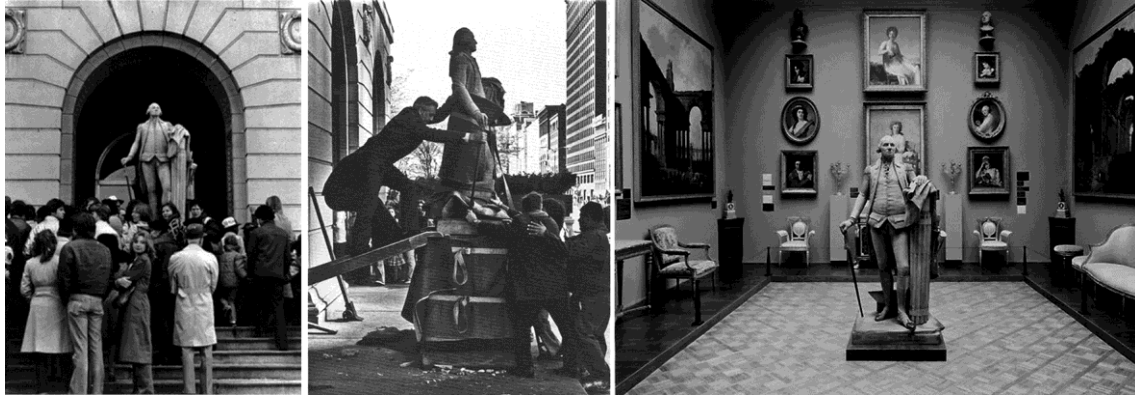
L'esthète Alain Alberganti, dans son analyse à propos de l'immersivité de l'installation, lie celle-ci à la notion d'hétérotopie. De son point de vue, les installations dites immersives offrent une *expérience hétérotopique* :

L'expérience spatiale du visiteur est bien une expérience hétérotopique dont la finalité est d'accéder à une perception renouvelée de l'espace comme espace sphérique, c'est-à-dire comme espace englobant qui articule l'espace du dehors et l'espace du dedans, le réel et l'art⁹⁰¹.

Cela est manifestement présent dans l'installation d'Asher au centre d'art du Pomona Collège. La cavité architecturale construite par lui, en se laissant remplir, imprégner, de l'air, de la lumière et du son venus de l'extérieur, fournit sans doute au visiteur une véritable expérience hétérotopique : un « trou », dans un sens phénoménologique, pour s'« échapper de l'extérieur » –paradoxalement et d'une manière insolite– mais, en même temps, pour s'y abriter. Nonobstant, le fait que ce dispositif offre une expérience hétérotopique ne fait pas de lui une hétérotopie dans un sens plein, mais partiel ; cela confirme ce que nous avons bien signalé : il n'est une hétérotopie qu'« à un niveau élémentaire mais essentiel de la définition du terme ».

Une autre intervention réalisée par Asher à l'Art Institute de Chicago, a consisté à enlever la statue de George Washington –sculptée par Jean-Antoine Houdon– située à l'extérieur, ainsi que le piédestal et à faire transporter la sculpture à l'intérieur du musée dans la galerie 219 dédiée à la fin du XVIIIe siècle,

⁹⁰¹ Alain ALBERGANTI, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, Paris, France : l'Harmattan, 2013, p. 331.



période à laquelle le sculpteur appartient. Cela est clairement une opération de dislocation de la situation d'un objet, passant de monument public à pièce de collection. L'artiste japonais Tatzu Nishi cible, lui aussi, un monument commémoratif public, la statue de Christopher Colombus à New York, mais à travers une opération spatiale, si l'on veut, inverse. Se trouvant normalement inaccessible sur une colonne à 21 mètres de hauteur, pour le projet *Discovering Columbus* (2012) l'artiste japonais construit autour de la sculpture –qui a une taille de 3,96 m– une salle de séjour, équipée et tout à fait fonctionnelle, que les gens pouvaient visiter pendant les trois mois où la construction a existé⁹⁰².



Tatzu Nishi, *Discovering Columbus*, New York, États-Unis, 2012.

Si l'on prend le dispositif spatial créé par Nishi comme une hétérotopie, il ne l'est que provisoirement. Néanmoins, son caractère expérimental et éphémère n'exclut pas sa qualité d'hétérotopie. Foucault, dans son allocution à la radio au

⁹⁰² Tatzu Nishi est connu pour cette démarche consistant à transformer des monuments historiques publics en les entourant d'une construction récréant des intérieurs domestiques. Pour une autre de ses réalisations, *Villa Victoria*, Nishi a créé une chambre d'hôtel –pouvant effectivement être louée pour une nuit– autour de la statue de la reine à Liverpool, en Angleterre.

sujet des hétérotopies, évoque le lit parental comme transformé provisoirement en hétérotopie par les enfants :

[...] ces utopies localisées les enfants les connaissent parfaitement. [...] c'est –le jeudi après-midi– le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures ; et puis ce grand lit, c'est aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts ; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache ; c'est la nuit, puisqu'on devient fantôme entre les draps ; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni⁹⁰³.

En effet, les hétérotopies peuvent être matérialisées à travers une configuration spatiale présentant une durée d'existence temporaire⁹⁰⁴. D'une façon similaire, la modalité spatiale que nous proposons comme « dispositif de dys-location » peut être entendu comme une espèce d'hétérotopie à caractère expérimentale et éphémère.

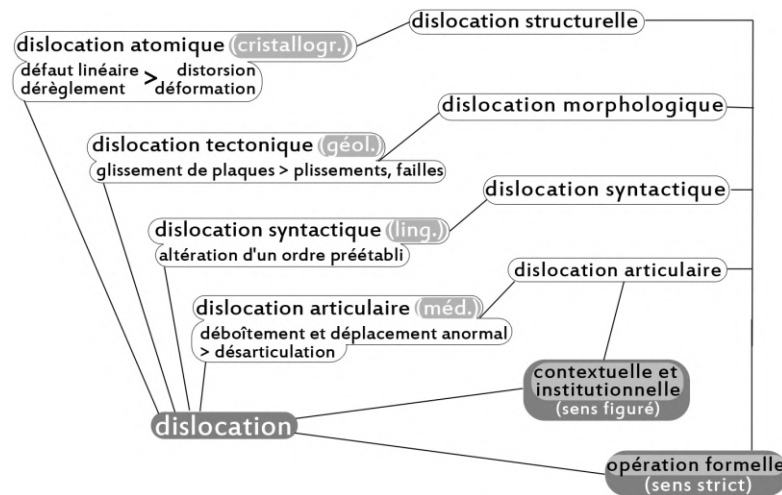
À l'égard des considérations exposées dans ce chapitre, le terme « dys-location » ne définit pas un type de configuration spatiale. Conformément à la structure de notre analyse, la « dys-location » correspond plutôt à un type d'opération spatiale et contextuelle ainsi qu'à une stratégie de « contre-dispositif ». En tant qu'opération spatiale ayant une incidence –bien que temporaire– sur un contexte donné, la « dys-location » s'inscrit dans la typologie des pratiques spécifiques au lieu entendue comme une intervention à caractère analytique et critique.

Les déclinaisons de la notion de dislocation selon certains domaines scientifiques suggèrent des opérations spatiales que nous avons décrites comme « dislocation structurelle » (incorporée à la conception d'une structure spatiale provoquant des formes « tordues » ou visuellement « déséquilibrées ») ; « dislocation morphologique » (modification de la forme d'un espace donné ou rupture touchant une ou une partie de ses composantes) ; « dislocation syntactique » (altération de l'ordre logique ou orthodoxe dans la représentation spatiale d'un lieu) et « dislocation articulaire » (enlèvement et changement de

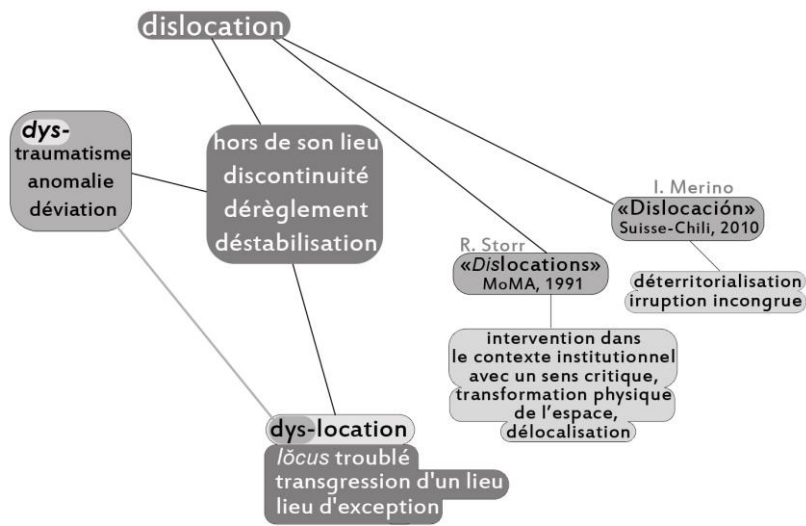
⁹⁰³ Michel FOUCAULT, *op cit.*, France-Culture, 7 décembre 1966.

⁹⁰⁴ Cette idée rejoint en quelque sorte celle de l'environnement à caractère fictionnel en tant qu'« accessoire de faire semblant » que nous avons exposées comme partie de l'analyse dans la première partie de cette thèse.

place des composantes d'une structure spatiale provoquant un dérèglement de la logistique opérative habituelle d'un contexte donné). Tous ces types de dislocations spatiales (au sens strict) constituent des procédés formels avec un potentiel de perturbation contextuelle (dislocation au sens figuré), une intention critique appuyée sur une approche analytique vis-à-vis du lieu siège de l'intervention en question.

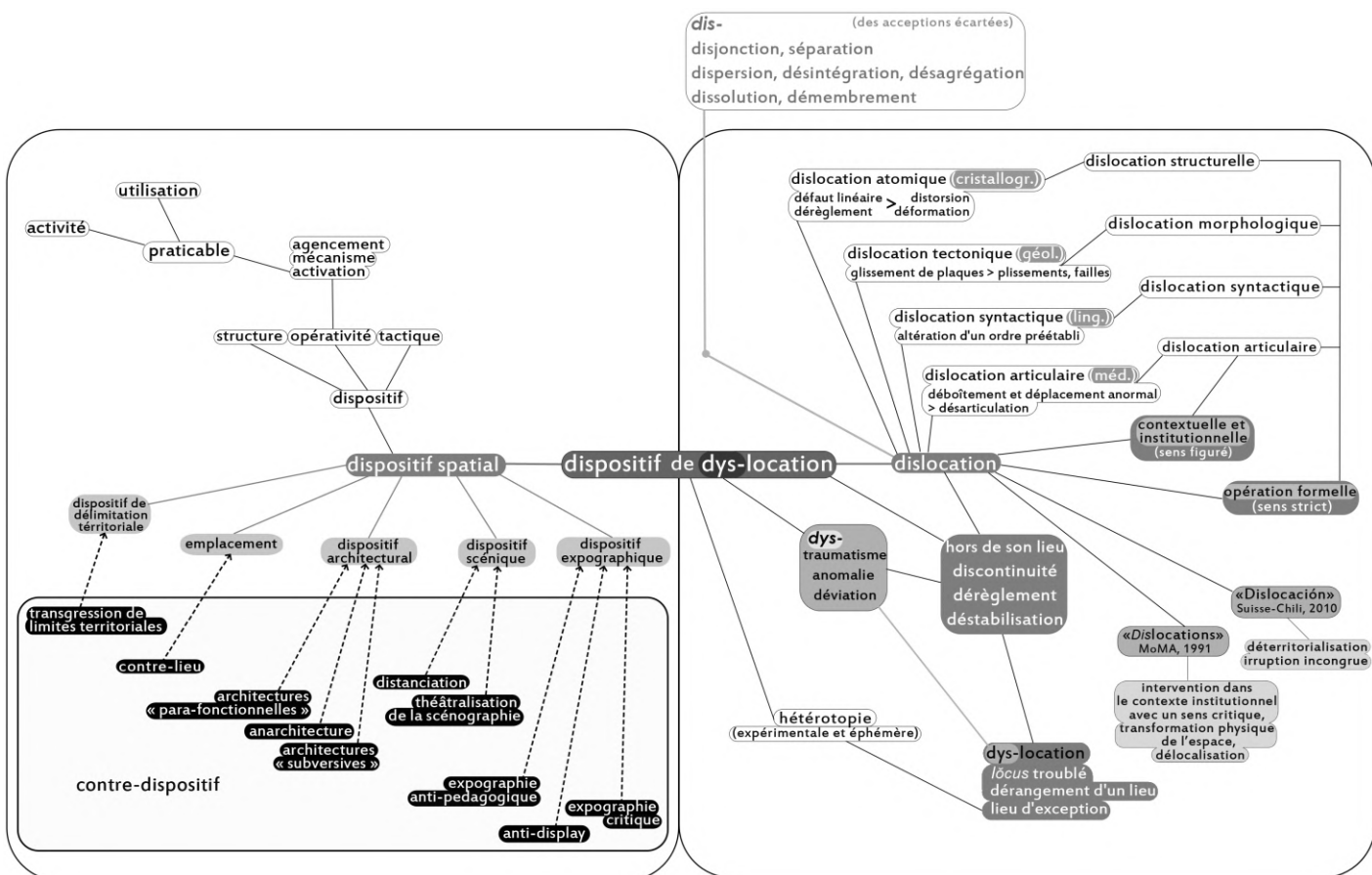


Notre notion de « dys-location » garderait comme traits communs avec le concept proposé par Robert Storr pour « *Dislocations* », d'un côté, *l'intervention dans le contexte institutionnel avec un sens critique* et, d'autre, *la transformation physique de l'espace d'exposition*. Cependant, à la différence de la manière dans laquelle ce curateur conçoit le concept central de sa manifestation au MoMA, nous ne privilégions pas l'effet esthétique sur le spectateur. Notre idée de « dys-location » serait plus solidaire de la conception d'un dispositif spatial et de son mode opératoire par rapport à un contexte donné. De la perspective apportée par Wildi Merino, nous gardons son idée de « *dislocación* » entendue comme une *irruption incongrue d'un élément dans un contexte qui ne l'appartient pas*. Même si les deux approches du concept sont associées à quelque chose de troublé et qui n'est pas à sa place ou se trouve hors de son lieu, la « dys-location », telle que nous la proposons, ne se restreint pas forcément à une problématique sociale ou géopolitique comme Wildi Merino le spécifie.



La conception de dispositifs spatiaux conditionnée par une intention de « dys-location » donne lieu au type de configuration spatiale que nous dénommons « dispositif de dys-location ». Cette catégorie résulte de la conjonction des deux champs sémantiques exposés dans cette deuxième partie : *dispositif spatial* et *dislocation*.

Nous synthétisons donc notre concept de « dispositif de dys-location » associé à une *configuration spatiale praticable impliquant la transformation –voire la perturbation– physique de l'espace avec un sens analytique, voire critique, vis-à-vis du contexte concerné*. De même, en tant que « l'ocus troublé », le « dispositif de dys-location » propose une *version détournée d'une modalité de dispositif spatial ou d'un type de lieu par rapport à son sens et à sa dynamique opérative conventionnels*.



III

LA CREATION DE « DISPOSITIFS SPATIAUX DE DYS-LOCATION » COMME PRATIQUE ARTISTIQUE

Cette dernière partie est dédiée à l'analyse qui était restée en suspens à propos des quatre réalisations personnelles qui ont motivé la réflexion théorique consignée dans ce texte. Chacune des réalisations sera exposée en détail révélant les circonstances qui les ont motivées et leurs processus de conception et de matérialisation. De même, les intentions seront explicitées ainsi que les contenus qu'elles ont véhiculés. Ces interventions spatiales et les interactions de celles-ci avec les contextes respectifs seront examinées en fonction de questions telles que : en quoi consiste la *dys-location* dans chaque cas ? et, comment ces configurations spatiales opèrent-elles comme des *contre-dispositifs* ?

Au bout de cette analyse, nous établirons les axiomes qui régissent la création de « dispositifs de dys-location ».

Quatre « dys-locations » :

Dysfunzione, Antesala, Galería Vacui et En reserva

Chacune des quatre réalisations que je détaille à continuation est présentée dans deux parties. La première correspond au processus de conception et de matérialisation ; la deuxième est dédiée à l'analyse des contenus thématiques impliqués.

Étant donné que toutes les réalisations en question prennent comme point de départ le contexte d'accueil pour leur formulation, le développement du premier point est introduit par une description du lieu concerné par l'intervention, son profil institutionnel et le cadre circonstanciel qui a motivé chacune des réalisations. Cela est suivi d'un récit révélant les détails dans la conception et la configuration formelle du projet ; processus et contraintes (techniques et logistiques) de production et de montage dans le lieu d'exposition.

Dans la deuxième partie, on prend en compte l'instance de la réception et celle de l'interprétation ; les retours de visiteurs, les commentaires critiques et les articles de presse que chaque manifestation a générés. L'analyse est conduite ici par les notions de « contre-dispositif » et de « dys-location » que nous avons élaborées. De même, nous mettrons en parallèle les opérations spatiales et contextuelles mises en pratique avec celles exécutées par d'autres artistes qui serviront de référence pour construire et renforcer certains éléments de notre examen.

Ainsi, nous présentons ensuite, premièrement, une restitution aussi fidèle que possible des processus créatifs tels qu'ils se sont produits au moment de leur réalisation et, deuxièmement, une réflexion théorique élaborée *à posteriori* avec une distance critique face à qui a été matérialisé.

Supplantation temporaire d'un lieu par une entité fictive

***Dysfunzione* : un magasin éphémère de meubles et de faux articles de design**

La première des réalisations, *Dysfunzione*, a eu lieu à la galerie Cu4rto Nivel, un espace dédié à l'art contemporain émergent de Bogotá, Colombie. Pendant son existence, entre 2003 et 2011, ce lieu a réussi à avoir une certaine notoriété dans le milieu artistique local. Cette galerie fonctionnait à l'intérieur du Centre de design Portobelo –où elle se trouvait entourée de magasins de meubles et d'articles décoratifs pour la maison– situation que j'ai pris comme point de départ pour la conception du projet à réaliser.

Le local où la galerie fonctionnait avait une configuration de vitrine –donnant aux zones communes de circulation à l'intérieur du centre commercial– pareille aux magasins voisins et de dimensions similaires à eux, 30 mètres carrés environ et une hauteur de 2,20 du sol au plafond⁹⁰⁵. En tirant profit de ces caractéristiques, j'ai cherché à mettre l'accent sur la typologie de l'espace et, en même temps, sur la situation contextuelle de la galerie. Ainsi, j'ai commencé à travailler sur l'idée d'y créer un magasin du même genre que les autres qui constituent le Centre Portobelo.

Suivant le propos de concevoir un hybride entre art et design, j'ai considéré que les articles à proposer dans le magasin devaient comporter un double sens – une ambiguïté même– entre pièces d'art et objets utilitaires. C'est ainsi que pour la création des objets j'ai suivi comme opération de prendre des pièces artistiques célèbres et de les transformer, avec une adaptation matérielle convenable, en objets d'usage domestique. Cela supposait la réalisation d'un facsimile de chacun des pièces réalisées à partir des images trouvées dans de catalogues et de livres d'histoire de l'art en se rapprochant des dimensions et de caractéristiques formelles selon la description des légendes qui accompagnait les images. Quant au choix de matériaux pour les fabriquer, ceux-ci ont été choisis selon la fonction à accomplir pour chacun des objets. Le critère essentiel pour la sélection des pièces

⁹⁰⁵ Des images de ces réalisations, leurs processus de matérialisation ainsi que les contextes où elles ont eu lieu, sont trouvables dans le supplément d'annexes.

iconiques de l'art contemporain à approprier a été leur potentialité en tant qu'objets utilitaires. En conséquence, la matérialité des pièces d'origine ne devait forcément pas se correspondre avec les objets reproduits, car le but n'était pas de faire passer les imitations pour les œuvres d'origine mais d'en faire des versions transformées en objets utilisables qui seraient proposés et, éventuellement, vendus comme tels. Il faut signaler d'ailleurs que parmi les œuvres de référence choisies quelques-unes avaient à son tour été créées à partir d'objets courants. D'une part, cette caractéristique permettait plus convenablement de compléter une série d'objets à l'usage domestique : une table à manger, des chaises, un canapé, des poufs, une coffee-table, etc ; d'autre part, en les rendant à nouveau utilitaires, les opérations créatives qui définissaient leur « artisticté » était, en quelque sorte, renversées.

Une fois définie la série de meubles et d'objets, leur processus de fabrication a demandé la collaboration de menuisiers et d'artisans guidés par des images et par des paramètres précises.

Parmi les meubles qui ont composé le montage du magasin, on trouvait une table longue accompagnée de deux chaises présentées comme meubles de style champêtre. Ce meuble est constitué de deux parties incongrues, une plus grande que l'autre en bois foncé et avec une finition rustique. L'autre extrémité présente une tonalité claire à cause du motif graphique de texture de tissu blanc imprimé sur sa surface par un processus de sérigraphie. Cette table reprend les caractéristiques formelles d'une œuvre célèbre de l'artiste colombienne Doris Salcedo, *Unland : the orphan's tunic* (1997)⁹⁰⁶, assemblage de morceaux de meubles trouvés, comme elle l'affirme, dans des zones rurales où le conflit armé a eu lieu. Sur la partie où les deux morceaux sont unis, l'artiste a inséré une frange de cheveu humain, suggérée dans la copie avec traits d'encre de Chine. Sur la vitrine du local de Cu4rto Nivel, ce meuble était identifié comme « Table Doris Salcedo et chaises Joseph Kosuth », car elle était accompagnée de deux chaises du même style que celles utilisées par l'artiste conceptuel dans l'une de ces œuvres la plus célèbre.

⁹⁰⁶ Cette œuvre, l'une des plus emblématiques de l'artiste, n'a jamais été exposé en Colombie. La pièce appartient à la collection du Museum of Contemporary Art de Chicago.

Tous les objets étaient ainsi présentés, sous l'appellation du nom de son créateur d'origine de manière semblable à celle des objets design étiquetés en rapport à leurs concepteurs. Cela octroie un caractère d'exclusivité aux objets.

Une opération similaire de reproduction en altérant matériellement la pièce de référence s'applique à un canapé avec l'apparence de meuble emballé présenté comme « Canapé Christo Javacheff ». La différence substantielle avec l'objet de référence⁹⁰⁷ était que la version de *Dysfunzione* ne cachait pas un meuble à l'intérieur de l'emballage, celui-ci était la forme même du canapé en question fabriqué en tissu pour tapisserie de meubles couleur crème et ficelé avec une épaisse corde de rideau. Ce canapé était placé à côté d'un « Pouf Bruce Nauman », une version molle de la pièce originale en ciment *Space under my chair* de 1965. Cette section de salle de séjour était complétée par une « Coffee table Sol LeWitt » dont la structure reproduit un exemplaire de la célèbre série *Incomplete Open Cubes*, modifié avec l'insertion d'un verre qui lui donne son sens de table basse. Cette petite table reposait sur un petit tapis noir avec des lignes tissées en fil blanc dont le motif est inspiré d'une peinture de Frank Stella. Une autre de ses célèbres compositions picturales se trouvait reproduite sur un tapis décoratif disposé verticalement sur le mur.

Dans un coin de l'espace vers le fond du local, se trouvait une installation composée de 19 modules cylindriques irréguliers en tissu de 48 cm de hauteur et 32 de diamètre chacun avec une source lumineuse à l'intérieur. Cet ensemble se présentait comme « Lampes Eva Hesse » en allusion à l'œuvre *Repetition Nineteen III* de 1968.

Le décor était complété par une série de trois affiches dispersées sur les murs du local. L'une de ces affiches présente l'image d'une œuvre informaliste d'Antoni Tàpies (*Pièce of Clothes* de 1973), une autre reproduit l'image d'une des célèbres toiles coupées de Lucio Fontana (*Concetto spaziale* de 1965) et, la troisième, correspond à l'un des reliefs monochromes blues d'Yves Klein (*RP9* de 1961). Ces

⁹⁰⁷ La référence visuelle ici est un dessin projectif de la pièce faite par Christo Javacheff.

affiches sont peintes à la main, à l'acrylique et à l'huile, qualité qu'il est seulement possible dévoiler en s'approchant des tableaux.

Entre ces affiches se trouvaient intercalés une série de cinq petites toiles de 39 x 39 centimètres ayant l'apparence de mouchoirs accrochés sur le mur. Les motifs géométriques des toiles reproduisaient fidèlement des compositions d'œuvres spécifiques d'Agnes Martin, de Kenneth Noland et de Carlos Rojas, artiste colombien représentant de l'abstraction géométrique.

Six caisses en triplex –chacune de 50 x 30 x 25 cm, ouvertes sur l'un de leurs côtés et accrochées sur l'un des murs du local disposées verticalement– faisaient une allusion à une œuvre de Donald Judd composée de modules d'apparence similaire mais fabriqués en acier. Leur réplique servait d'étagère dans le magasin contenant des assiettes décoratives dont les motifs de cercles concentriques de couleurs reproduisent des œuvres picturales de Kennet Noland. La référence à chacune des œuvres reproduites se fait explicite au verso de chaque assiette, figurant « Noland » comme la marque de la pièce et le titre et l'année de l'œuvre comme le modèle du motif, « *Reverberation '61* », par exemple. D'autres exemplaires de ces assiettes se trouvaient disposées sur des structures blanches formellement inspirées des quelques pièces faisant partie de la série *Three-part Variations on Three Differents Kinds of Cubes* de l'artiste Sol LeWitt.

Le montage a été finalisé avec l'installation d'un panneau sur la vitrine du local présentant le nouveau magasin comme « Dysfunzione » suivi du slogan « Art et décoration dans un seul projet⁹⁰⁸ ». Ce panneau cherchait expressément à compléter la dissimulation temporaire de la galerie Cu4rto Nivel.

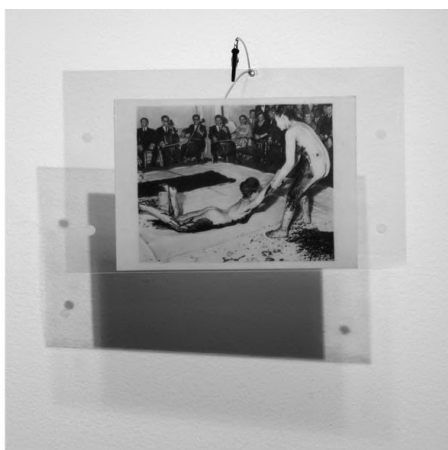
Conscient que la vente des pièces faisait partie du support conceptuel du projet, j'ai considéré que les prix des objets devaient être en concordance avec ceux du marché du design. Cet aspect a été défini la veille du vernissage. Étant donné que je n'avais aucun rapport avec le milieu commercial du design, j'ai

⁹⁰⁸ Je voulais que mon nom soit absent sur la vitrine, cependant les directives de la galerie m'ont exigé de le mettre. J'ai finalement opté pour le placer verticalement à côté du panneau du provisoire magasin pour minimiser l'attention sur lui. Même si cette disposition a été respectée, la taille commandée a été plus grande de celle que j'avais demandée.

consulté M. Arévalo, étant lui en connaisseur comme propriétaire, en plus de la galerie Cu4rto Nivel, de l'un des magasins de meubles du Centre Portobelo.

« Dys-locations » de l'art dans le design

Dysfunzione est en lien avec des réflexions et des préoccupations de mon travail artistique précédant basé sur des questionnements autour de la qualité d'authenticité de l'œuvre d'art et sa dimension objectale. J'avais abordé juste avant ces contenus dans une série de reproductions manuelles de registres photographiques d'œuvres célèbres de l'art moderne et contemporain que j'ai intitulée *Reproductions originelles*. Celles-ci sont des peintures à l'huile et de dessins sur papier imitant respectivement des affiches et des cartes postales comme ceux produits pour les musées présentant des images des pièces de leurs collections. La série des affiches reproduit mimétiquement des photographies d'œuvres iconiques de l'art informel, antithèse de la représentation « rétinienne » caractéristique de l'hyperréalisme. Les cartes postales sont faites à partir de photographies qui documentent l'exécution de performances et les processus de réalisation de manifestations artistiques immatérielles. De manière semblable à ceux édités par les musées, chaque affiche des *Reproductions originelles* incluait le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre reproduite en image et l'année de sa réalisation, pareil pour le verso des cartes postales. Ces reproductions manuelles cherchent à remettre en cause la valeur d'originalité rattachée traditionnellement et par excellence à la peinture et au dessin.



Cartes postales
Pollock et Klein,
crayon sur papier,
15 x 10,5 cms,
2006.

Affiches *Tapiès* et *Fontana*,
acrylique et huile sur MDF
65 x 90 et 63 x 90, 2006 et
2007 respectivement.



À l'occasion de *Dysfunzione*, une revue locale a publié une petite annonce présentant l'exposition ainsi :

L'artiste qui se fait connaître par la virtuosité avec laquelle il dessine et copie des chefs d'œuvre, revient sur l'ironie de la copie mais cette fois-ci en transformant vilement quelques œuvres iconiques de l'art moderne en pièces de décoration d'un salon, critiquant ainsi la tendance de réduire l'art au purement décoratif⁹⁰⁹.

Cette succincte description annote le passage de la reproduction des images à celle d'objets dans mon travail artistique. L'opération de *Dysfunzione* est interprétée ici comme une ironie critique en faisant allusion à la dimension décorative des pièces artistiques. Notamment, les *Reproductions originelles* mettaient déjà en question cet aspect et l'autosuffisance de la peinture et du dessin en tant qu'œuvre d'art, cependant l'élément contextuel n'était y référé que conceptuellement. Le propos pour *Dysfunzione* a été de l'incorporer d'une manière plus frontale. Cela m'a mis face au sujet de l'entourage des objets artistiques et son destin en tant que pièces dans le contexte domestique⁹¹⁰. Ainsi, *Dysfunzione* a marqué un tournage important vers la configuration d'un environnement total et la construction d'une situation globale dans ma pratique personnelle. Ce projet esquisse la stratégie et les caractéristiques formelles de ce que nous identifions comme opérations de dys-location.

⁹⁰⁹ Publié dans la revue *Cambio*, 11 octobre, 2007.

⁹¹⁰ Comme partie du travail des *Reproductions originelles*, j'ai réussi à explorer l'intérieur de certaines maisons de collectionneurs qui les ont achetés et à prendre des photos desdites pièces dans ces contextes domestiques, un peu à la manière du procédé de l'artiste américaine Louise Lawler.

Nonobstant, l'installation du magasin *Dysfunzione* dans le local de la galerie n'a pas eu pour but de transgresser ou d'altérer la configuration de l'espace physique qui l'accueille ; à vrai dire, elle réitère sa condition de vitrine. *Dysfunzione*, de manière semblable et conventionnelle à n'importe quel autre magasin, profite du dispositif de local commercial prédéfini dans la structure du genre du bâtiment duquel il fait partie. Avec cette stratégie de remarquer la situation spatiale du lieu à intervenir, *Dysfunzione* incorpore tout le contexte du Portobelo. Dans ce cas, la *dys-location* n'est pas impliquée dans l'opération spatiale mais elle est rapportée au contenu thématique, il s'agit ici d'interroger la situation d'*un espace de l'art dans un contexte de design* et, réciproquement, *le design cohabitant avec un espace de l'art*. Le lien qui véhicule cette mise en question est l'instance de la commercialisation de l'un et de l'autre –de la pièce artistique et de l'objet design– à travers un même type de dispositif spatial, le local commercial circonscrit à son tour dans la structure du Centre de design Portobelo. Ainsi, le magasin éphémère *Dysfunzione* se propose comme reflet détourné de son entourage. Cela comporte un piège pour les visiteurs de Portobelo, autant la clientèle de design que le public de l'art contemporain⁹¹¹. Dans ce sens, l'artiste et critique d'art Maya Guerrero, dans un article à propos de l'exposition publié dans la revue *Art Nexus*, raconte :

La première impression qui donne cette exposition est de s'être trompé d'étage ; comme si dans le local où il fonctionnait la galerie Cu4rto Nivel était maintenant, à sa place, un autre magasin de décoration et design d'intérieur comme tous ceux qui constituent le Centre du Design Portobelo [...] L'espace donne l'idée d'une collection d'objets de divers designers et l'ensemble évoque un « style de vie glamour » semblable à celui d'autres magasins voisins qui prétendent vendre un statut⁹¹².

Ce dérèglement d'une logique habituelle, la supplantation temporaire d'un lieu par un autre et la sensation en résultant de désorientation, rejoignent notre notion de « dys-location ». Celle-ci est présente dans la déstabilisation provisoire de l'identité de la galerie Cu4rto Nivel. Cette opération repose sur le parallèle entre la

⁹¹¹ Par rapport à mon travail « appropriationniste », je trouvais plus intéressant la réception de la part des spectateurs qui ne connaissaient pas forcément les œuvres de référence que du public « savant » de l'art contemporain. À mon avis cela déclenchait des potentiels de signification et de sens plus ouverts et inattendus.

⁹¹² Maya GUERRERO, *ArtNexus* n° 67 - Arte en Colombia n° 113, décembre - février 2007.

logique de fonctionnement de la galerie d'art, en termes de commercialisation d'objets esthétiques, et celle des objets design.

Jaime Cerón, commissaire d'exposition intégrant le comité de la galerie Cu4rto Nivel, dans le texte de présentation de l'exposition souligne que *Dysfunzione* pousse le sens des pièces appropriées vers les limites du champ conventionnel de l'art. De son point de vue, « en faisant cela, ces œuvres s'éloignent de l'espace privé de son auteur, en se définissant en termes d'une destitution subjective qui admette d'autres subjectivités en s'opposant aux notions hégémoniques de l'art⁹¹³ ». En effet, chacun des facsimilés est dépourvue de l'« aura » des œuvres d'origine ; tel que Cerón l'exprime, « l'impersonnalité qu'en résulte les rend appréciables en tant qu'objets depuis d'autres paramètres, ceux du domaine du design par exemple comme signe de raffinement ou d'élégance⁹¹⁴ ». Ceci échappe aux intentions qui ont motivé la création des œuvres de référence. Du point de vue de Cerón, *Dysfunzione* fait allusion à la domestication des œuvres artistiques « de la part du marché et du collectionnisme de l'art quand celles-ci deviennent des produits assimilables à des objets décoratifs qui reflètent un certain statut socio-économique⁹¹⁵ ».

Il est certain que la conception du projet supposait un destin domestique des pièces artistiques à côté de meubles et d'objets décoratifs sophistiqués et que la possession tant des uns que des autres présume d'une certaine exclusivité. Bien que, au moment de la réalisation de *Dysfunzione*, je n'avais pas beaucoup de connaissances dans le domaine du design, j'avais de manière empirique remarqué un rapprochement réciproque entre un secteur de la production artistique et un du design, tous les deux solidaires avec la décoration d'intérieur.

Dans une recherche ultérieure, j'ai constaté que l'histoire du design moderne révèle des liens entre celui-ci et les arts plastiques. Avant même la définition du design industriel comme pratique différenciée de la tradition des arts décoratifs, le mouvement *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) propose, à la fin du XIXème

⁹¹³ Jaime CERÓN, «Dysfunzione, arte y decoración en un solo proyecto, una nueva muestra de Ricardo León», dans *Cu4rto Nivel Arte Contemporáneo 2003-2007*, Bogotá, Fundación Cu4rto Nivel, 2007, p. 342.

⁹¹⁴ *Ibid.* p. 342.

⁹¹⁵ *Ibid.* p. 342.

siècle, l'intégration de l'architecture, des arts plastiques, de la décoration intérieure et du mobilier⁹¹⁶. Au cours du siècle suivant les rapprochements entre les créations des plasticiens et des designers ont été constants. On peut penser aux objets utilitaires dessinés par des plasticiens, mais aussi aux fréquentes appropriations des motifs graphiques et des images de l'art dans les produits du design.

Pendant les décennies récentes certains artistes plasticiens ont pris le design comme motivation centrale de leur travail et, réciproquement, plusieurs designers ont commencé à pousser leur pratique vers la logique de création des arts plastiques, en défiant les impératifs du design tel que la production en série ou l'utilité pratique. Ce champ de convergence est connu depuis peu comme « design-art ». L'artiste Joe Scanlan, dans son article « Please, Eat the Daisies », définit cette tendance associée à toute création qui se sert du contexte, propos et formes de l'art en concordance avec l'architecture, le mobilier et le graphisme⁹¹⁷.

Ce nouveau champ unifié de création, ainsi décrit, ne semble pas très éloigné des buts de la *Gestamtkunstwerk*. Cependant, une différence de perspectives entre l'une et l'autre est remarquable : tandis que les artistes du mouvement du XIX^{ème} siècle cherchaient l'esthétisation des espaces de la vie à travers l'intégration des différentes disciplines de l'art, le *design-art* met en scène le design dans les espaces, les formats et les dynamiques propres de l'art. Les initiatives qui produisent ce phénomène se présentent dans deux voies : celle des plasticiens dont le travail s'approche du design et inversement celle des designers dont le travail s'approche de l'art. Dans la première voie, l'artiste soit matérialise ses créations selon le langage visuel du design soit il prend le design comme sujet de réflexion. Dans le cas du designer se rapprochant de l'art, il assume sa production comme une manière de faire de l'art, au point de considérer celui-ci intégré au design : « Nous ne voyons pas le design graphique comme de l'art, mais nous voyons l'art comme une forme de design », déclarent les membres de l'agence de

⁹¹⁶ Marcella LISTA, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*, Paris, France : CTHS : INHA, Institute national d'histoire de l'art, 2006.

⁹¹⁷ Joe SCANLAN, « Please, Eat the Daisies » (2001), publié dans *Design and art* sous la direction de Alex Coles, Documents of Contemporary Art, Whitechapel, The Mit Press, 2007, p. 61.

design Experimental Jetset⁹¹⁸. Une manifestation de cette attitude est liée à la création de pièces décoratives à édition unique et de dimensions sculpturales dont la fabrication s'appuie sur des techniques et des processus de production industrielle. On appelle donc *objet d'art* ce genre de pièces en concordance avec le vocabulaire traditionnel des arts décoratifs⁹¹⁹. Les sculptures sophistiquées de Studio Job et de Jaime Hayon présentées au Salon du Meuble 2007 à Milan sont de clairs exemples d'objets décoratifs de ce type.



Jaime Hayón, *Hayon Pixel Ballet*, céramique et mosaïque, 2007 / Studio Job, *Pouring Jug*, bronze, bois et verre, 2010.

Ainsi donc, avec le *design-art* nous nous trouvons face à la fusion des arts plastiques et du design dans leur élément commun : la forme esthétique ; de manière telle que la fonction est sacrifiée et la surestimation de la forme s'impose sur le contenu. Le *design-art* concilie donc les bonnes qualités d'harmonie visuelle des deux domaines. Ici « l'art est beauté et promesse de bonheur », des mots que Frank Frangenberg adjuge au travail de Jorge Pardo⁹²⁰. Essentiellement, ce que cet artiste et designer cubain fait pour ces environnements est de déplacer le design intérieur à la salle d'exposition. Comme nous l'avons signalé dans le passage à

⁹¹⁸ Experimental Jetset, Interview with Lucienne Roberts, (2005), dans Alex COLES (sld.), *Design and art, Documents of Contemporary Art*, London, Royaume-Uni : Whitechapel ; Cambridge, Massachusset : The Mit Press, 2007, p. 103.

⁹¹⁹ Muriel Verbeeck-Boutin, fondatrice et éditrice de la revue *CeROArt* traitant de la conservation, de l'exposition et de la restauration des objets d'art, souligne : « La philosophie a donc son poids de responsabilité dans nos confusions verbales : en effet, c'est elle qui entérine le glissement du mot art au sens plus restrictif de beaux-arts. Et c'est dans ses cénacles que peu à peu, les objets d'art finissent par connoter l'artisanat et l'industrie. C'est pourquoi aujourd'hui encore, un « objet d'art » renvoie de prime abord à l'idée des arts décoratifs ou des arts appliqués, même s'il n'est pas dépourvu, selon le Robert, d'une valeur « artistique » (au sens esthétique, kantien du terme). » Muriel VERBEECK-BOUTIN, « Objets d'art, œuvres d'art », dans *CeROArt*, mis en ligne le 07 octobre 2008, <http://ceroart.revues.org/290>. Consulté le 13 janvier 2020.

⁹²⁰ Frank FRANGENBERG, « Jorge Pardo » dans Uta Grosenick et Burkhard Riemschneide (sld.), *Art now: 137 artists at the rise of the new millennium*, Köln, Allemagne; Londres, Royaume-Uni Taschen, 2002, p. 372.

propos de la création d'ambiances, les installations de Pardo corrompent d'une manière telle l'espace d'autonomie de l'art que celui-ci disparaît et ce qui reste à sa place c'est du design. Dans son cas, ce n'est pas la création d'une ambiance et l'intervention des espaces à travers du mobilier ce qui efface les frontières entre l'art et le design. Son travail parvient parfois à éliminer la distinction des limites des espaces de l'art, comme il l'a fait dans le projet pour le Dia Center for the Arts de New York où il a créé une continuité entre la librairie et la salle d'exposition par des carrelages colorés qui répandent une atmosphère décontractée. Sa démarche répond à celle d'un audacieux et novateur professionnel du design intérieur, et la dissolution entre art et design est prédéterminée par les institutions qui incluent et présentent son travail dans les contextes de l'art. Pardo profite des espaces de l'art pour confronter le spectateur au design en dehors de son contexte habituel, comme cela se produit clairement dans ses installations avec des lampes disposées capricieusement.

Depuis une prétendue « perspective artistique » et malgré les supposées « tentatives de remarquer la situation du design dans le contexte d'exposition », tel que le travail de Pardo est souvent présenté, celui-ci ne cesse pas d'être esthétiquement plaisant. D'ailleurs, on ne réussit pas à y trouver des questionnements vraiment profonds ni sur l'art ni sur le design.

À ce point, il est juste de revenir sur la première voie de rapprochement de l'art vers le design où l'artiste plasticien mène une réflexion autour du design. On trouve ici comme cas exemplaire l'œuvre de John Armleder. *Dysfunzione* est plus proche de l'esprit du travail de cet artiste suisse, basé sur une ironie critique manifeste. À partir des signalements sur les rapports entre les principes formels de la peinture abstraite géométrique et les objets, Armleder entreprend une série d'œuvres intitulée *Furniture Sculptures*. C'est ainsi qu'il dénomme sa pratique de juxtaposer des meubles ou des objets et des compositions d'aplats de couleur. À travers cette série, développée pendant plusieurs décennies, Armleder explore multiples alternatives de relation, des combinaisons selon des coïncidences formelles ridicules jusqu'à associations subtiles et énigmatiques entre des instruments musicaux et compositions abstraites. La peinture dans son travail

devient un patron décoratif qui est en harmonie avec les motifs et formes des objets. Ce jeu de concordances inattendues est récemment passé à une allusion explicite à la décoration raffinée d'intérieurs domestiques avec l'inclusion de meubles icônes du design.



John Armeleder,
Galaxia (FS),
fateuil «Galaxia»,
acrylique sur toile, 2016 ;
Cubus (FS),
fateuil «Cubus»,
acrylique sur toile, 2016.

Le contenu thématique du travail d'Armeleder et son attitude ironique face au sens décoratif autant de l'art que du design trouvent une sympathie avec le sujet et l'intention de *Dysfunzione*. Cependant, les stratégies artistiques de l'un et de l'autre restent distinctes en ce qui concerne le dispositif d'exposition. Armeleder suit les paramètres habituels de la mise en scène expographique, il met en place ses compositions selon la logique conventionnelle du dispositif muséal. Éventuellement, il se permette de créer des ambiances dans la salle d'exposition à travers la seule intervention des murs avec des motifs et des patrons décoratifs. La salle d'exposition reste, en générale, plutôt invariable en tant que telle. D'une autre part les objets pris par Armeleder s'intègrent à l'œuvre en annulant toute possibilité d'être utilisés (au moins dans la situation d'exposition). Dans ces conditions ils sont assimilables à la classique formule du *ready-made* duchampien⁹²¹.

Dans la conception de *Dysfunzione* en revanche, le contexte d'exposition en faisait partie intégrante. Il s'agissait de modifier temporairement l'identité de la

⁹²¹ Les pièces d'Armeleder pourraient entrer plus précisément dans la catégorie de « sculptures-marchandise » proposée par Hal Foster pour les œuvres de Haim Steinbach et certaines de Jeff Koons. Foster souligne la caractéristique de ce type d'œuvres de se servir d'un produit industriel et de l'exposer sans aucune altération physique et disposés dans des vitrines avec d'éclairage intégré ou sur des étagères soigneusement dessinées. Dans son analyse, Foster lie les œuvres en question de Koons et de Steinbach avec la généalogie du *ready-made*, mais établissant la distance avec le versant de Duchamp : à la différence de celui-ci, la *sculptures-marchandise* surestime la condition de *signe-marchandise* des objets présentés en tant que fétiches. En conséquence, elle « semble vouloir fusionner le "grand art" et la culture de consommation ». Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 136.

galerie Cu4rto Nivel en la confondant avec l'entourage. Le propos de *Dysfunzione* n'était pas seulement de mettre au même niveau l'objet d'art et l'objet design en tant qu'éléments décoratifs selon leurs attributs formels. Les objets proposés dans *Dysfunzione* permettent d'être utilisés en tant que meubles pour s'y asseoir, y manger, etc. Armleder élève le statut des objets design à œuvres d'art ; inversement, dans *Dysfunzione* l'opération est plutôt de « vulgariser » des œuvres d'art à travers versions facsimilées proposées comme des objets utilitaires. La notice à propos de l'exposition évoquée plus haut concluait ainsi :

[...] une table de Doris Salcedo, cousue avec des mèches de quelque victime du conflit, dense dans sa conception même, est détournée en une table pour déjeuner, en désacralisant ce qu'elle signifiait à l'origine. Et ainsi de suite avec un fauteuil de Christo, un tapis de Frank Stella, des lampes d'Eva Hesse ou une table de Sol LeWitt⁹²².

On peut donc désigner cette opération comme « anti-*ready-made* » ou *réady-made* « inversé » : prendre un objet d'art et le rendre utilisable, l'octroyer une fonction pratique⁹²³. Cette initiative se manifeste également dans le rapprochement des designers vers l'art. Sofie Lachaert et Luc D'Hains l'appliquent pour proposer le célèbre *Why not sneeze, Rose Sélavy ?* (1921) de Marcel Duchamp comme sucrier. Ce qui Lachaert et Hains font, en tant que concepteurs d'objets fonctionnels, est de transformer la valeur symbolique en valeur utilitaire : les cubes dans la cage à oiseau de la pièce d'origine de Duchamp, fabriqués en marbre, suggèrent des morceaux de sucre. En soulevant la cage on découvre son poids inattendu et en même temps l'inscription cachée sur le dessous qui donne titre à l'œuvre. Les designers remplacent la vieille cage prise par Duchamp⁹²⁴, par une jolie cage expressément faite en argent, imitant celle utilisée par Duchamp, et qu'on indique de remplir avec des morceaux de sucre pour qu'elle prenne son sens

⁹²² Revue *Cambio*, *op. cit.*

⁹²³ Cette opération a été envisagée par Duchamp ; dans une déclaration l'artiste a suggéré l'idée d'un *ready-made* « réciproque » : « Une autre fois, voulant souligner l'antinomie fondamentale qui existe entre l'art et les *ready-mades*, j'imaginai un "*ready-made* réciproque" : se servir d'un Rembrandt comme table à repasser ! » Duchamp Marcel. *Duchamp du signe. Écrits*. Textes réunis et présentés par Michel Sonouillet, Paris, Flammarion, 1994, p. 191.

⁹²⁴ L'artiste reconnaissait qu'il a fallu fabriquer les morceaux de sucre en marbre, « une opération qui n'était pas exactement un *ready-made*, sauf la cage ». Duchamp Marcel, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy éditions d'art, 1995, p. 81.

rhétorique par rapport à son référent duchampien⁹²⁵. Sous un registre similaire, un changement convenable de matérialité est aussi opéré dans la fabrication des objets pour *Dysfunzione*. Notamment, dans les deux cas il ne s'agit pas de faire une réplique matériellement exacte de la pièce d'origine.



Marcel Duchamp, *Why not sneeze, Rose Sélavy ?*, 1921 / Droog Design, *Sugar Cage*, 2006.

Comme on peut le constater avec la *Cage à sucre* de Lachaert et Hains, la notion de *ready-made* a dépassé le domaine de l'art inspirant aussi la création en design. Avec le *ready-made*, Duchamp envisage un nouveau rôle pour l'artiste, plus intellectuel que factuel, et en même temps il inaugure une autre manière d'entendre la création à partir de ce qui existe déjà. Pour le design, cette idée se traduit dans le changement de fonction des objets recyclés⁹²⁶. Le fauteuil *Rover Chair* (1981) de Ron Arad est souvent cité comme archétype du *ready-made* appliqué au design, de même que le tabouret *Mezzandro* (1957) et la lampe *Toio*



Ron Arad, *Rover Chair*, 1981.

(1962) créés par les frères Castiglioni⁹²⁷. Le *Rover Chair* consiste en un siège d'automobile de récupération fixé sur une structure d'acier tubulaire, *Mezzandro* est fabriqué à partir d'un siège de tracteur et *Toio* d'un phare d'automobile. En concordance avec l'acception la plus basique et évidente du *ready-made*, chacune de ces objets ont été effectivement

⁹²⁵ Peut-être pour de raisons pratiques, dans sa version fonctionnelle les éléments qui faisaient de cet objet quelque chose d'énigmatique –le thermomètre, l'os de seiche et la phrase cryptique– ont été supprimés.

⁹²⁶ Anne BONY, *Le design : histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris, France : éd. Larousse, 2008, p. 155.

⁹²⁷ *Ibid.* ; Elizabeth WILHIDE (sld.), *Tout sur le design : panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, France : éd. Flammarion, 2016, p. 425 ; Raymond GUIDOT, *Histoire du design de 1940 à nos jours*, Paris, France : éd. Hazan, 2004, p. 264 ; Penny SPARKE, *100 ans de design*, Paris, France : éd. Octopus, 2002.

créés à partir de l'adaptation d'un autre objet déjà fabriqué. Néanmoins, l'opération conceptuelle de Duchamp propose un changement du sens, voire jusqu'au non-sens ou à l'absurde. Dans le cas des « *ready-mades design* » le sens de l'objet de départ et de l'objet réadapté est également correct par rapport à son utilité. La conception de ces objets issus d'une espèce de « bricolage savant » diffère carrément de l'opération duchampien en raison de deux conditions qui y sont absentes : la mise en question du cadre de validation institutionnelle et l'annulation du fonctionnalisme de l'objet. Les créations de designers citées aboutissent à une solution fonctionnaliste et elles ne dépendent pas d'une instance d'exposition pour être légitimées en tant qu'objets design. Bien qu'il soit certain que l'exposition ait fait partie de l'histoire du design depuis les événements des années 1940 organisées par le musée d'Art Moderne de New York et même avant avec les Expositions Internationales, ce n'est pas un trait ni définitoire ni essentiel des objets du design. Notamment ce genre de manifestations ne cherchait pas à mettre l'objet exposé à la place de la sculpture, intention explicite du *ready-made*.

Dysfunzione est basé sur la particularité de la situation d'exposition dans la galerie d'art par rapport à la salle de musée. L'exposition dans une galerie fait partie aussi de la validation institutionnelle mais en même temps fonctionne comme instance, et la salle d'espace, pour l'étalage de pièces pour leur commercialisation. *Dysfunzione* remarque ironiquement cette situation proposant un magasin comme dispositif d'étalage d'articles.

En ce qui concerne la fonctionnalité des objets pour le design, même les tendances les plus conceptuelles qui mettent en question les fondamentaux de la discipline⁹²⁸ produisent des objets utilitaires. Même si le rapport intrinsèque entre forme et fonction, essentiel du fonctionnalisme pur, est souvent remis en cause et le sens de la forme est parfois libérée d'un lien trop contraignant avec la fonction, celle-ci n'est pas complètement éliminée : cela impliquerait presque la disparition

⁹²⁸ L'historienne du design Anny Bony décrit cette tendance du design de la manière suivant : « [...] Les années 1980 voient apparaître une génération de créateurs conceptuels. Le designer mène une réflexion approfondie sur la conception de l'objet, son sens. Contrairement aux principes du *corporate design*, le nouveau designer se veut l'interprète des usagers. [...] Le renouveau du design passe par une remise en cause du fonctionnalisme pur : l'objectifs des designers est d'aller au-delà de la seule utilité de l'objet. » BONY, p. 179.

de l'essence du design. Trouver des cas de corruption de l'impératif fonctionnel dans le design est plutôt exceptionnel. Le designer italien, Joe Velluto, assume ce positionnement radical, un vrai saut dans le vide : l'« Adesign ». Son point de départ est : « Si le design modèle la fonction, l'Adesign modèle la dysfonction⁹²⁹ ». Comme une démonstration de ce principe, ce designer prend une série d'objets utilitaires desquels il soustrait les parties essentielles constituant leur fonction pour les isoler en exhibant séparément l'objet inutilisé à côté de l'essence de sa fonction. Ainsi, parmi les objets travaillés, Velluto choisit une horloge à laquelle il soustrait ses trois aiguilles. Ces pièces sont modifiées en allongeant chaque aiguille symétriquement des deux côtés de son centre, pour finalement les placer à part dans une petite boîte toute en excluant de cette façon toute possibilité d'usage rationnel. Au moyen de ce geste anarchiste Velluto exprime son désaccord contre un système de design qui continue à produire des objets dont le monde est déjà saturé, par conséquent superflus. Sa manifestation peut se résumer dans la maxime « DisFunction is ContrAdiction. UseLess is More⁹³⁰ ». Même si Velluto exprime sa pensée en termes de dysfonction, ses opérations formelles conduisent à la négation totale de la fonction, à la « non-fonction », à l'inutilité et, en conséquence, à la négation même de l'objet, produisant des espèces d'« anti-objets » ou de « non-objets ».



Joe Velluto, « Adesign » (chaise inutilisée), 2008.

Selon cet ordre d'idées, le *fonctionnel* est une qualité essentiel du « bon design » et, en revanche, le *non-fonctionnel* peut être une caractéristique de l'objet artistique –pour lequel l'utilité pratique n'est pas un impératif–, de l'objet décoratif –celui pour lequel priment les qualités esthétiques formelles– et, dans un extrême

⁹²⁹ Joe VELLUTO, *UseLess is More*, Mantua, Corriani Editore, 2008, (non paginé).

⁹³⁰ *Ibid.*

anarchiste, de l'objet « adesign » de Velluto. Face à cette opposition radicale entre fonctionnel et non-fonctionnel le « dysfonctionnel » se propose comme une voie alternative. L'objet dysfonctionnel correspondrait au défi du fonctionnalisme pragmatique en présentant des fonctionnements déviés ou détournés par rapport à la norme. Un éclaircissement est donc nécessaire : la distinction entre *utilitaire*, *utile* et *utilisable*. Le premier de ces adjectifs désigne ce qui a pour seul but l'utilité, le deuxième s'adjuge à ce qui rend un service et le troisième décrit la capacité à être utilisé. Cette dernière définition, dans un sens strict, ne restreint pas le *comment* être utilisé et cela nous suggère une autre alternative pour les objets : celle d'être utilisés de manière *inappropriée*. On peut envisager ici toutes sortes d'usages inadéquats imaginables non prévus dans la conception et la fabrication des objets et qui normalement sont exclus des conditions de garantie des appareils. Voici que le sens proprement dit du *dysfonctionnel* se dévoile : le préfixe *dys-* modifie dans ce cas le sens du fonctionnel vers *l'erroné* ou *l'incorrect*. La notion de *dysfonctionnel* peut être donc comprise comme une *anomalie dans la fonction*, un problème qui empêche le bon fonctionnement ou une fonction contre-indiquée.

À l'égard de ces considérations, les objets de *Dysfunzione* n'est sont pas dysfonctionnels en soi mais en raison de l'intention de mettre en question le sens de l'objet artistique. Ils proposent un usage détourné, incorrect ou inapproprié de certaines pièces artistiques. *Dysfunzione* ouvre la possibilité d'un usage alternatif pour certains objets artistiques « sacrés ». Rappelons que Giorgio Agamben entend comme « contre-dispositif » la profanation qui resitue à l'usage commun ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs⁹³¹ ; dans notre cas par le dispositif artistique. Selon cette perspective, *Dysfunzione* opère comme un *contre-dispositif* de « dévalorisation » artistique. Son caractère antagonique le lie avec ce que nous avons défini pour la *dys-location* entendu comme un *espace d'exception par rapport à un certain système de règles ou normalité*. Le dispositif spatial de *Dysfunzione* cherche à contrer le sens autant de la galerie d'art –en proposant des pièces inauthentiques et banalement détournées en utilitaires– que du magasin de design –composé des

⁹³¹ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin RUEFF, Paris, France : Éd. Payot & Rivages, 2007, p. 37-40.

articles qui ne sont pas conçus par des designers-. Pourtant, *Dysfunzione* n'est pas un magasin ni d'objets précisément dysfonctionnels ni d'« anti-design », ceci suggère un endroit présentant des pièces « adesign » comme celles de Velluto, par exemple.

Dans le cas de *Dysfunzione*, la dysfonction a opéré de façon métaphorique comme concept pour faire référence au sens d'un magasin de design atypique. *Dysfunzione* n'est pas un « anti-magasin » en ce qui concerne sa manière d'opérer. Il s'érige comme un magasin tout à fait praticable d'articles, fonctionnant de manière semblable aux magasins voisins, au point que la vente des articles complète le sens de la proposition et fait que le client participe d'elle.

Enfin, la stratégie d'emplacement du magasin *Dysfunzione* révèle un autre aspect de celui-ci en tant que *dys-location*. Son occupation du local de la galerie Cu4rto Nivel avec le propos de la supplanter temporairement trouble la logique de fonctionnement et les mécanismes de réceptions habituels de l'entité. D'ailleurs, *Dysfunzione* souligne et exacerbe une « dys-location » déjà présente dans la localisation de Cu4rto Nivel au cœur du Centre Portobelo : *l'emplacement incongru* d'un espace de l'art parmi un contexte dédié au design.

Tester les limites de l'institutionnalité muséale

***Antesala* : une salle d'accueil pour le Museo de Arte Moderno de Bogotá**

Il est pertinent d'introduire le récit à propos du processus de conception et de réalisation d'*Antesala* avec l'évocation d'un antécédent. Deux ans après l'exposition personnelle à la galerie Cu4rto Nivel, on m'a proposé d'inclure les pièces de *Dysfunzione* comme un chapitre du projet curatorial « Casa de citas. Con todas las referencias » (« Maison de citations. Avec toutes les références »)⁹³², visant à occuper toutes les salles d'expositions temporaires du Museo de Antioquia à Medellín, Colombie. L'exposition a réuni le travail d'un groupe d'artistes en rapport avec l'appropriation, la citation, l'allusion, la copie et la falsification.

Même si l'opportunité d'exposer à cet endroit m'enthousiasmait, il était certain que cela me posait un dilemme : *Dysfunzione* répondait aux conditions spécifiques de l'espace Cu4rto Nivel en tant que local commercial à l'intérieur du Centre de design Portobelo. En plus de cela, à ce moment je résidais déjà à Paris, raison pour laquelle je devais coordonner le montage à distance et, surtout, sans examiner les conditions et particularités de l'espace.

Malgré ces contrariétés, j'ai accepté de participer avec l'œuvre demandée. Pour tenter de l'adapter au nouveau contexte, j'ai commencé à concevoir, sur plans de la salle assignée, une mise en espace convenable. Conscient que le caractère de magasin qu'avait eu *Dysfunzione* à Portobelo disparaissait dans la salle du musée, j'ai éliminé les notices qui identifiaient chaque meuble et j'ai proposé de renforcer l'ambiance de sophistication à l'aide de l'éclairage et l'intervention de deux murs de la salle avec des motifs abstraits en concordance avec ceux des tapis Frank Stella. J'ai suggéré d'accrocher les mouchoirs Martin, Noland et Rojas sur un mur préalablement peint avec un motif de lignes orthogonales reproduit à l'identique de celui d'un mouchoir courant agrandi à l'échelle du sol au plafond.

J'ai compté avec l'aimable collaboration des amis qui ont suivi mes indications communiquées par correspondance. Cependant, je n'ai pas eu, malheureusement,

⁹³² En espagnol l'expression « *casa de citas* » correspond au terme français « maison close » ; en plus de « citation », le mot « *cita* » a aussi le sens de « rendez-vous » ou « rencontre ».

la possibilité de voir le résultat. J'ai seulement gardé quelques photos prises pendant l'accrochage⁹³³. Malgré les tentatives d'adapter les pièces au musée et que celles-ci aient été en pleine concordance avec l'approche curatoriale de « Casa de Citas », j'ai au fond regretté que le sens contextuel de *Dysfunzione*, très important pour moi, ait été y sacrifié. J'ai eu la sensation de n'avoir pas procédé en conséquence avec l'essence de ma démarche.

Quelques années plus tard j'ai confronté des conditions institutionnelles et circonstances similaires. En 2016, à l'occasion de la célébration des 130 ans de l'Escuela de Artes de la Universidad Nacional où j'ai réalisé mes études de licence en arts plastiques, la faculté a organisé une exposition d'une sélection d'artistes qui en sont diplômés. L'idée c'était de présenter des œuvres déjà réalisées et dont l'année de production correspondait à la dernière décennie. Inclus dans cette sélection, j'ai reçu l'invitation d'y participer. Cela a coïncidé avec un séjour de deux mois que j'ai passés à Bogotá, ce qui me donnait cette fois-ci l'opportunité de mieux planifier une insertion à partir de la situation et des conditions de l'espace du Museo de Arte Moderno de Bogotá, MamBo, lieu de l'exposition.

L'approche curatoriale, présentée sous le titre « Areas Inexactas. Procesos, desbordajes y situaciones » (« Zones inexactes. Processus, débordements et situations »), était en concordance avec mon propos⁹³⁴. À cette occasion, je me suis imposé comme buts, premièrement, de *refuser d'entrer dans les zones officielles d'exposition* et, deuxièmement, *d'échapper à la mise en scène expographique conventionnelle*. En conséquence, l'intervention a consisté en la création d'un espace praticable et temporairement « fonctionnel » à l'intérieur du musée et à la marge des salles d'exposition.

⁹³³ Apparemment il a eu un problème d'infiltration d'eau dans la salle pendant l'exposition et les pièces ont été déplacées avant de la prise du registre photographique générale.

⁹³⁴ Selon le texte d'intention du commissaire de l'exposition : « "Areas Inexactas" est le nom proposé pour attirer l'attention sur l'hétérogénéité des conceptions qui caractérisent les pratiques créatives d'un ensemble d'artistes ayant en commun un même scénario de formation et un même contexte d'expérience. Ils partagent également une certaine résistance aux emblèmes dominants de la modernité, tels que l'omniprésence de la verticalité ou la recherche de transcendance. La plupart des œuvres semblent chercher l'horizontalité, pour dialoguer avec les spectateurs au même niveau qu'ils se trouvent. Au lieu d'essayer de les éloigner de leurs propres représentations culturelles, les œuvres suggèrent aux spectateurs de les utiliser comme clés d'accès à leurs démarches. » Jaime Cerón, juin 2016.

J'ai donc parcouru les installations du musée à la recherche des endroits excédentaires ou des coins peu évidents. Parmi plusieurs possibilités d'espaces où intervenir, je me suis enfin concentré sur deux : des endroits près des zones de stockage d'œuvre (que j'ai supposé accessibles à travers des portes coulissantes donnant directement aux salles d'exposition au sous-sol) et un café maintenant inactif mais dont les anciennes tables et le comptoir y restaient encore et duquel j'avais le souvenir d'être décoré autrefois avec quelques affiches allusives à l'art moderne. Pour le premier de ces espaces, j'ai imaginé de créer une situation avec des pièces sous la forme de caisses d'emballage d'œuvre et des interventions sur les murs avec des dessins que les visiteurs devaient découvrir dans la pénombre et à l'aide des lampes à la lumière noire⁹³⁵. Pour le deuxième espace, celui de l'ancien café, j'ai projeté de restituer les affiches sur les murs avec quelques-unes de mes *Reproductions originelles*, de créer une espace de détente au fond du café avec mon *Canapé Christo Javacheff*, les *Puffs Bruce Nauman* et la *Coffe table Sol LeWitt* et d'utiliser les modules Sol LeWitt (style *Three-part Variations on Three Differents Kinds of Cubes*) pour disposer des revues de décoration *AD* montrant des intérieurs de collectionneurs d'art et des catalogues de ventes aux enchères de *Christie's* qui divulguent la valeur économique des œuvres d'art. Pour compléter l'ambiance j'ai envisagé une intervention murale d'un motif de mouchoir courant pareille à celle réalisée au Museo de Antioquia. L'une de mes inquiétudes avec cette deuxième proposition était la stratégie de réactivation du café.

En principe le curateur de l'exposition m'a informé que les deux propositions étaient envisageables, j'ai donc commencé à concevoir et à élaborer les éléments qui me serviraient pour mettre en dialogue quelques de mes pièces déjà réalisées avec le musée, veillant à garder leur sens essentiel.

Après quelques jours, on m'a communiqué que la première des propositions fut refusée par la direction du musée ; la justification était que, contrairement à ce que j'avais supposé, derrière les portes coulissantes dans les salles au sous-sol se trouvent une zone de déchargement d'œuvre, une cuisine et une petite cantine, et que c'était impossible de réaménager cet espace. D'une autre part, on m'a confirmé

⁹³⁵ Celle-ci était une adaptation d'*En reserva*, réalisation sur laquelle on reviendra plus tard.

qu'à partir du jour du vernissage de l'exposition allait fonctionner un restaurant dans l'espace de l'ancien café ; par contre, la directrice du musée trouvait encore possible l'insertion de mon travail à cet endroit. La réoccupation fonctionnelle de l'espace ne posait pas de problème pour moi, bien au contraire, j'ai trouvé que l'activité du restaurant convenait tout à fait à l'activation du dispositif que je proposais.

Ainsi, j'ai continué à travailler sur les nouvelles pièces qui complétaient l'ensemble : deux variations de la *Coffe Table Sol LeWitt* additionnelles à celle qu'il y avait déjà, cela pour mieux disposer les revues. Par contre, l'idée de mettre des revues de décoration d'intérieur telles quelles avait entre-temps évoluée. À leur place, j'avançais sur l'élaboration de quelques exemplaires particuliers qui regroupent une soigneuse sélection de pages de ces revues contenant des articles sur le rapport entre l'art et la décoration d'intérieur et des images qui montrent des œuvres d'art connues dans des contextes domestiques, y compris une bonne partie de pièces d'artistes colombiens dans des maisons et des appartements de collectionneurs. Pour la finition de ces revues recomposées, j'ai déguisé les pages compilées dans des couvertures de deux revues spécialisées : *Arte. Revista de Arte y Cultura* (éditée autrefois par le Musée) et *Art Nexus. Arte en Colombia*.

Quelques jours avant le vernissage, on m'a annoncé, à travers le commissaire, que les nouveaux locataires de la zone du café avaient décidé de l'isoler du musée et que la possibilité d'utiliser cet espace pour une intervention était écartée. Cette nouvelle m'a beaucoup troublé ; je ne disposais pas de suffisamment de temps pour reformuler ma proposition et je ne voyais pas d'autres possibilités d'insertion sans faire des concessions par rapport aux deux buts que je m'étais imposés. À ce point-là, j'ai même considéré la possibilité de décliner ma participation dans l'exposition. Cependant, avant de prendre une décision définitive, j'ai réalisé une nouvelle révision des espaces du musée dans l'espoir de trouver une solution convenable. C'est ainsi que je remarquai un endroit que j'avais carrément négligé : une surface libre d'environ 9 m² en face de l'entrée principale et à côté de la boutique juste avant l'accès aux salles d'exposition. Dans cet espace je pouvais

réaménager ce que j'avais planifié pour le fond du café, proposition finalement approuvée.

À cet endroit j'ai trouvé des liens de contenu avec la boutique. Les exemplaires des *Reproductions originelles* allaient servir pour continuer la ligne de ceux qui se trouvaient sur les vitrines de la boutique et vers le coin que j'occupais, mais encore une fois la négociation infructueuse avec le propriétaire l'a empêché. J'ai donc décidé d'inclure à leur place une affiche peinte à la main que j'avais réalisée auparavant –un peu « hors-série » des *Reproductions originelles*⁹³⁶– et qui reproduit l'image d'une célèbre sculpture de l'artiste colombien Fernando Botero mais présentée dans sa version bon marché en argile. Ces figurines sont très populaires dans les marchés de souvenirs touristiques qui se trouvent dans le centre de Bogotá. Le tableau présente un encadrement incluant le mot « Colombie » présenté avec une police calligraphique copiée du graphisme des affiches et des cartes postales populaires.

Une lampe de pied type « Arc⁹³⁷ » éclairait l'ensemble, mais celle-ci présentait un subtil dysfonctionnement : elle s'éteignait en présence du visiteur qui s'y approchait en se rallumant au bout de quelques secondes. L'ambiance était complétée par une série de cinq petites toiles de 39 x 39 cms ayant l'apparence de mouchoirs accrochés sur le mur. Les motifs des toiles correspondaient fidèlement à ceux de compositions picturales spécifiques de Piet Mondrian, Kenneth Noland, Daniel Buren, Peter Halley et du Colombien Manolo Vellojín. L'intervention murale, reproduisant le motif d'un mouchoir trouvé dans le marché populaire, a gagné plus d'importance que celle projetée avant (avec une taille de 4 x 4 mètres, du sol au plafond) sur le mur adjacent à la porte d'entrée. Ce motif encadrait quatre écrans vidéo appartenant au musée et qui montraient en permanence des annonces allusives à l'institution.

⁹³⁶ Je n'avais montré cette affiche *Colombia* qu'une fois à la foire d'art contemporain de Bogotá, ArtBo.

⁹³⁷ Celle-ci –commercialisée en Colombie par l'entreprise locale Tugó– est une version un peu modifiée du classique créée en 1962 par Achille y Pier Giacomo Castiglione pour la société italienne Flos, spécialisée en illumination. Ce type de lampe apparaît souvent dans les images des intérieurs publiées dans les revues de design en Colombie.

Enfin, ce dispositif spatial présenté sous le titre d'*Antesala*⁹³⁸ offrait aux visiteurs un « salle d'accueil » normalement inexistante dans le musée.

Une « dys-location » dans le musée : de la « critique institutionnelle » ?

Au moment où le commissaire de l'exposition m'a signifié le refus d'insérer mon intervention dans l'espace du café et face à sa suggestion de placer mon travail dans la salle d'exposition principale au rez-de-chaussée du MamBo, ma réaction immédiate a été de répondre à son message en manifestant mon mécontentement envers l'institution et en lui expliquant, en même temps, les raisons pour lesquelles j'insistais de maintenir mon travail à la marge des conventions expographiques :

Comme vous le savez, ce qui m'intéresse personnellement est la construction de situations spatiales et les signalements contextuels ; les pièces opèrent comme des éléments avec lesquels je configure ces situations. Selon cette logique, les pièces prennent leur sens dans des conditions et des circonstances particulières ; même si elles sont présentées toutes seules, j'essaie de les articuler à un contexte et à une situation spécifiques⁹³⁹.

Après la considération d'espaces peu évidents du musée, je ne trouvais pas très intéressantes les salles d'exposition pour la construction d'une situation spatiale avec les éléments dont je disposais. L'espace à côté de la boutique du musée m'a permis de maintenir mon propos. Comme conséquence de cette localisation, le coin aménagé en espace d'accueil passait inaperçu en tant qu'œuvre faisant partie de l'exposition, comme j'ai pu le constater lors de l'ouverture de celle-ci au public.

L'insistance à occuper un endroit de l'architecture interne du MamBo mais à la marge des zones « officielles » d'exposition avec l'intention de le remarquer comme partie intégrante de sa structure, constituait le pari de l'intervention. Ce propos trouve une affinité avec l'attention mise par Daniel Buren sur le hall

⁹³⁸ En espagnol, le mot « antesala » est synonyme de *vestibule*, un espace où le visitant d'un bâtiment reste en attente d'être reçu. Le terme désigne un espace qui se trouve *avant une salle*, la salle d'exposition dans ce cas. Au sens figuré, le terme est aussi utilisé pour se référer à une chose ou une circonstance qui précède à une autre.

⁹³⁹ Extrait de la correspondance avec le commissaire pendant la préparation de l'exposition, 22 août, 2016.

d'accueil et l'espace du sous-sol du Centre Pompidou pour la réalisation de son projet « Le Musée qui n'existait pas » en 2002. En conséquence de l'enquête de sa démarche artistique sur les mécanismes qui légitiment quelque chose comme une œuvre d'art, Buren remarque le hall d'entrée comme un espace intégrant de la logistique institutionnelle :



Daniel Buren, « Le Musée qui n'existait pas », hall d'accueil du Centre George Pompidou, 2008.

[...] déjà ce hall sert, dans plein d'endroits, de lieu d'exposition et je pense que dès qu'on a franchi le musée tout devient exposition. C'est bien un des problèmes d'ailleurs du musée, de faire le distinguo entre qu'est-ce qui se présente comme œuvre, qu'est-ce qui n'est pas vraiment une œuvre, qu'est-ce qui s'affirme comme œuvre, etc. D'où peut-être aussi mon intérêt, qui n'est pas nouveau, pour voir si quand on fait une exposition dans un musée on peut utiliser des lieux qui ne sont pas ceux de l'exposition [...] des lieux qui sont une

sorte de *no man's land* [...] Et pourtant il y a plein de choses qui y s'accrochent, qui y s'affichent [...] Donc on peut à mon avis l'utiliser et c'est ce que j'essaie de faire [...] ⁹⁴⁰

Suivant ce critère, l'artiste intervient sur la signalétique du hall d'accueil en la cachant de la vue des visiteurs avec ses classiques toiles rayées, une opération de « contre-dispositif » de sa fonction communicationnel et visuel. Les conditions spatiales que j'ai trouvées dans le hall d'entrée du MamBo étaient, en revanche, bien distinctes de celles du Centre Pompidou. La structure physique du MamBo est très mineure dans son envergure, son espace d'accueil très réduit et sa porte d'entrée, au moins jusqu'à récemment, ridiculement petite par rapport à l'échelle du bâtiment⁹⁴¹. Buren, qui fut invité en 2017 par la directrice du Mambo pour y réaliser une œuvre *in situ*, a exprimé sa perception du bâtiment ainsi :

Pendant ma visite, la complexité architecturale du Museo de Arte Moderno de Bogotá, MamBo, m'a intrigué : son espace à la fois ouvert et fermé. [...] Je trouve que la position et la forme de l'escalier, qui prennent une grande partie de la surface de chacun des étages, empêchent une vue intéressante des espaces

⁹⁴⁰ Entretien avec l'artiste pour le film « Daniel Buren au Centre Pompidou », réalisé par Frederic Teissèdre, 2002. <https://vimeo.com/76230588>. Consulté le 21 janvier 2020.

⁹⁴¹ L'entrée au Musée a été modifiée en 2017, un an après « Areas Inexactas ». L'accès au bâtiment, à travers une porte convenablement un peu plus large que l'ancienne, se fait maintenant par la salle principale au rez-de-chaussée, ce qui a bizarrement unifié cette salle avec l'espace d'accueil.

d'exposition d'un étage à l'autre, ce qui est un peu frustrant, surtout parce qu'il me semble que la structure même de cet élément est d'un fort poids visuel⁹⁴².

C'est précisément cet escalier, structuré par un mur de son côté qui séparait le hall d'entrée des salles d'exposition, qui m'a permis d'isoler la temporaire salle d'accueil du reste de l'exposition. Le procédé spatial suivi pour l'intervention au MamBo à l'occasion d'« Areas Inexactas » semble coïncider avec l'idée suggérée par Gordon Matta-Clark au sein du groupe Anarchitecture : « Nous pensions plutôt à des vides métaphoriques, des trous, des espaces excédentaires, des lieux non profités⁹⁴³ ». Dans le cas d'*Antesala*, un espace excédentaire et non profité, oisif si l'on veut, est devenu temporairement un emplacement. Cela a aussi opéré dans l'installation créée par Buren au sous-sol du Centre Pompidou, en transformant cet espace temporairement en « parking ». Pour le faire, l'artiste a imité le marquage au sol délimitant les places pour les voitures, en y plaçant quelques-unes, une procédure plutôt atypique dans sa démarche.

Buren est très réticent à utiliser des objets, il préfère normalement des éléments esthétiquement neutres pour matérialiser ses signalements. Les voitures de son parking en font exception de même que les lignes qu'il a peintes pour démarquer les parcelles numérotées, un signe conventionnel codifié culturellement. En fait, l'artiste était très dubitatif sur le fait d'inclure les voitures dans son parking simulé :

Pour moi c'est un peu délicat parce que je ne présente jamais d'objets. [...] Si je vois, quand on a marqué le sol, qu'on se dit « bah, oui : quand est-ce que les voitures arrivent ? », c'est même plus la peine qu'elles viennent. En fait je voudrais bien éliminer les voitures, parce que je n'aime pas trop les objets et je ne voudrais pas trop qu'on le prenne comme une exposition d'objets dont je n'ai strictement rien à faire et que je ne les présente ni parce qu'ils sont moches ni bien ni ceci ni cela. Il me semble qu'on peut donner l'impression que ça vit et qu'effectivement on pourrait arriver ici en voiture⁹⁴⁴.

⁹⁴² Entretien avec Daniel Buren à l'occasion de son exposition au MamBo « Del medio círculo al círculo completo : un recorrido por el color », publiée par la revue *Semana* le 29 décembre 2017. <https://www.semana.com/cultura/articulo/daniel-buren-en-colombia/552088>. Consulté le 21 janvier 2020.

⁹⁴³ Matta-Clark, entretien avec Liza Bear, mai 1974. MOURE et al., *op. cit.*, p. 166.

⁹⁴⁴ Déclarations de Buren pendant l'accrochage de l'exposition « Le Musée qui n'existait pas ». « Daniel Buren au Centre Pompidou », *op. cit.*

Ici, l'intention est bien exprimée par Buren comme « donner l'impression ». Même si dans l'une de ses déclarations pendant la planification de son intervention il suggère que le seul marquage au sol pourrait être suffisant pour transformer l'espace en un « vrai » parking mais vide⁹⁴⁵, l'aménagement de l'espace et la présence des voitures configurent une mise en scène : l'espace n'a pas été vraiment habilité comme parking dans un sens pratique, les visiteurs ne pouvaient ni y accéder en voiture ni se garer dans les places disposées par l'artiste⁹⁴⁶.

Antesala proposait, en revanche, son utilisation pratique de la part de visiteurs, malgré l'inquiétant comportement dysfonctionnel de l'éclairage et l'atypique apparence du coin meublé. Celui-ci ne répondait pas au caractère sobre d'une salle d'accueil générique ; le mobilier ne présentait pas une ligne stylistique unifiée et la présence du canapé « emballé » suggérait une situation imprécise. Pourtant, la combinaison thématique avec la boutique du musée a été presque naturelle, au point de sembler une extension d'elle. Les contingences qui m'ont conduit à cet emplacement final ont contribué à rapprocher le dispositif du contenu thématique du MamBo. Cela m'affirmé sur les éléments avec lesquels j'ai complété l'aménagement de la salle d'accueil.

L'affiche *Colombia*, accrochée juste à côté de l'une des vitrines de la boutique, montre un facsimilé d'une œuvre de l'artiste Fernando Botero⁹⁴⁷. Depuis le début des années 1960, il a été reconnu comme l'un de plus importants représentants de l'art moderne colombien⁹⁴⁸. Le Mambo possède dans sa collection *Nuestra Señora*

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ Rappelons qu'un grand parking public à Beaubourg a été sacrifié pour la construction du Centre Pompidou. Face à l'annonce du projet de sa construction, une citadine déclarait à l'époque : « Il faut bien un centre culturel mais c'est très gênant pour le parking, j'espère qu'ils en ont prévu sous l'immeuble. » Documentaire « Centre Pompidou : "Ceci n'est pas un musée" », <https://vimeo.com/206223960>. Consulté le 22 janvier 2020. Buren ne fait néanmoins aucune allusion explicite à cette anecdote ni dans ses déclarations ni dans son texte du catalogue de l'exposition.

⁹⁴⁷ Entre 1954 et 1960, Botero a été marié avec Gloria Zea qui assumerait plus tard la direction du musée depuis 1969. En 1964, le Museo de Arte Moderno de Bogotá réalisa une exposition personnelle de l'artiste dans son premier siège inauguré un an avant. Le bâtiment actuel a été construit entre 1979 et 1985.

⁹⁴⁸ À l'époque, l'influente critique d'art Marta Traba a reconnu l'artiste comme m'une de pionniers de la peinture moderne colombienne à côté de Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Guillermo Wiedemann et Enrique Grau. Cette critique argentine considère que cette génération d'artistes réussit à trouver un langage pictural et un style propre en contraste avec la production plastique de leurs prédécesseurs de la première moitié du siècle en Colombie. Marta TRABA, « La pintura de hoy en Colombia », publié dans la revue *Plástica*, n°17, mai - décembre 1960.

de *Fátima* (1963), une œuvre emblématique de la période célébrée comme l'une de plus remarquables de sa production⁹⁴⁹. L'image de l'affiche correspond à l'une de plus connues populairement parmi ces sculptures, *L'Oiseau*, mais reproduite d'une copie bon marché. De *L'Oiseau* on trouve plusieurs versions dont les deux plus visibles, pour être installées à l'espace public, se trouvent l'une à Singapour et l'autre à Medellín⁹⁵⁰.

Les revues, disposées dans le coin d'*Antesala*, constituent un autre lien direct avec le musée. *Arte. Revista de Arte y Cultura*, éditée trimestriellement par le MamBo entre 1987 et 1994, proposait une plateforme pour la critique d'art. Cette publication était dédiée aux manifestations principalement de l'art colombien, mais aussi latino-américain et international, à travers l'analyse du travail des artistes. En plus des arts plastiques, la revue s'occupait des autres domaines de la culture tels que le cinéma, l'architecture, les musées et, éventuellement, la littérature, en incluant des chroniques et des rapports d'expositions et de publications concernées. Pour sa part, *Arte en Colombia*, publication indépendante du musée, ne se définit pas comme une revue d'art colombien mais comme une revue s'occupant des discussions que celui-ci éveille dans le pays et qu'ouvrent ses pages à l'art latino-américain. Créée en 1976 et encore éditée actuellement, elle est l'une des plus importantes dans sa ligne thématique. Son propos est d'exprimer une approche large et compressive du fait artistique, en incluant pour cela des manifestations architecturales et urbanistiques, cinématographiques et de design⁹⁵¹.

Arte en Colombia tient en compte du domaine du design, mais depuis une perspective notamment distincte des revues de design d'intérieur. Les articles

⁹⁴⁹ Le Museo Nacional de Colombia a récemment réalisé une exposition exclusivement dédiée à cette période de sa production : « El joven maestro. Botero, obra temprana (1948-1963) », Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 4 août - 28 octobre, 2018.

⁹⁵⁰ En 2016 Botero donna une nouvelle version de cette sculpture à la Casa de Nariño, siège du gouvernement, à l'occasion des dialogues de paix entre celui-ci et la guérilla FARC. Cet exemplaire, actuellement intégrée à la collection du Museo Nacional, est blanche, à la différence des autres versions similaires qui présentent une finition foncée propre du bronze, matériel duquel elles sont faites. L'exemplaire qui se trouve à Medellín a été explosé en 1995 dans un attentat terroriste. L'artiste a demandé de laisser la sculpture à l'état demi-détruite et a mis, quelques années plus tard, une réplique de dimensions exactes à côté de la première.

⁹⁵¹ Ivonne PINI, « Pensar el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944-1987 », dans revue *Errata#*, n°11 «Revistas: debate crítico y teórico», juillet-décembre, 2013, p. 119.t

publiés dans *Arte en Colombia*, de même que ceux de la revue *Arte* du MamBo, comportent un discours académique énoncé par les acteurs du domaine de l'art. Des contenus et des images comme ceux que j'ai insérés à l'intérieur de leurs couvertures, sont incompatibles avec leurs approches. Dans ces exemplaires reconstitués on trouve, des contenus sélectionnés d'une soixantaine de revues de décoration d'intérieur avec des titres tels que « Le guide du bon collectionneur », « Comment accrocher l'art », « Amour à l'art », « L'art de socialiser », « Galerie vivante », « Vivre parmi des images », « Scénographie pour l'art », « Esprit artistique », « *Hobby* artistique », « Vivre avec l'art », « Décorer avec de l'art » ; textes illustrés avec images d'œuvres dans des contextes domestiques réels. Parmi cette recherche, j'ai même retrouvé des œuvres d'artistes participants à « Areas Inexactas » et quelques-unes des artistes emblématiques de l'art moderne colombien faisant partie de l'histoire et de la collection du MamBo.

Les mouchoirs avec des motifs de lignes orthogonales et d'aplats de couleur, sont un commentaire sur une tradition de l'abstraction géométrique en peinture. La série de cinq petites toiles synthétise quelques manifestations historiques de rupture dans la tradition de cette forme plastique dans XXe siècle. Une première vague de l'abstraction géométrique –Piet Mondrian– ; une deuxième génération de l'abstraction dite « post-picturale » –Kenneth Noland– ; des approches plus conceptuelles comme celle de Daniel Buren et ses célèbres toiles rayées qu'il propose comme « anti-peintures » ou celle que le critique et historien de l'art Hal Foster nomme « peinture des simulations⁹⁵² » : des compositions géométriques qui font allusion à des références spécifiques issues de la culture visuelle –Peter Halley–. Le critère de sélection des œuvres de référence reproduites est lié au format carré, en concordance au mouchoir que j'utilise comme support. La cinquième petite toile de cette série reproduit la composition d'un tableau de Manolo Vellojín, représentant de la tendance abstraite géométrique en Colombie. Je me suis appuyé sur lui pour faire le pont avec le contexte local⁹⁵³.

⁹⁵² Voir Hal Foster, « L'art de la raison cynique », dans *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, Belgique, La lettre volée, 2005.

⁹⁵³ Ces « mouchoirs-tableaux » je les avais travaillés auparavant par des séries de trois d'un même artiste. Parmi eux, un trio des reproductions de Carlos Rojas, l'une des plus reconnus référents de l'abstraction en Colombie. Au moment de l'exposition « Areas Inexactas » je ne compte pas avec ces

Ma participation à l'exposition « Areas Inexactas » m'a offert l'opportunité de réaliser un exercice d'adaptation au musée de quelques pièces conçues pour un autre contexte, avec un profil institutionnel bien distinct. La question qui se pose est donc : qu'est-ce qui a été « dys-loqué » ici ? ou mieux, à quoi l'opération a-t-elle consisté de *dys-location* dans ce cas ? Comme on l'a déjà remarqué plus haut, le propos de l'intervention a été de refuser d'entrer dans les salles d'exposition du musée, trop circonscrites aux conventions expographiques. Ainsi, l'emplacement d'*Antesala* a altéré la logique d'exposition habituelle du musée –en plaçant une pièce de l'exposition hors de la salle destinée à cet effet– ainsi que sa logistique normale –en occupant un coin du hall d'accueil–. Dans cette situation expérimentale, on a pu confronter ce qui se passe dans de telles conditions avec la particularité des éléments dont on s'est servi, à la fois pièces artistiques et objets utilitaires. *Antesala* n'a pas interagi directement avec les autres œuvres qui ont composé l'exposition « Areas Inexactas », le lien avec celle-ci était seulement déclaré dans les supports de médiation telle que le petit cartel à côté de l'intervention –uniquement remarquable par un spectateur attentif– ou l'éventuelle mention d'un médiateur du musée. *Antesala* a opéré ainsi depuis les bornes de l'institutionnalité, dans le préambule de l'exposition en interagissant avec la boutique et la zone d'accueil. Ce « contre-dispositif » rencontrait le visiteur dépourvu juste à son arrivée au musée, au moment où il n'était pas encore conscient d'avoir commencé son parcours par l'exposition ni d'être disposé à voir les œuvres.

L'intervention d'*Antesala* dans le musée, nous met face au sujet de la critique institutionnelle. Andrea Fraser, dans son article « From the Critic of Institutions of an Institution of Critic⁹⁵⁴ », fait un bilan sur cette pratique artistique à laquelle sont associés des noms d'artistes tels que Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke ou Fred Wilson et leurs réalisations depuis la fin des années 1960. Fraser introduit son texte en exposant le reproche dont cette ligne pratique est l'objet selon lequel

mouchoirs Rojas, dont les compositions étaient plutôt complexes et la limitation du temps m'empêchait d'en refaire un et de trouver d'autres motifs au format carré de quatre artistes colombiens différents pour compléter une série plus accordée au MamBo et son lien avec la scène locale de l'art. Le musée possède dans sa collection cinq œuvres de Vellojín.

⁹⁵⁴ Andrea FRASER, « From the Critic of Institutions of an Institution of Critic », publié dans *Artforum International*, vol. 44, n° 1, septembre 2005, p. 278-286.

la critique des institutions a été enfin absorbée par l'institution qu'elle confrontait, autrement dit, l'« institutionnalisation de la critique institutionnelle ». Parmi les arguments qui soutiennent ce positionnement, on met en avant le fait que quelques-uns des artistes qui pratiquent la critique des institutions sont devenus eux même des institutions de l'histoire de l'art. L'auteure cite un article de Michael Kimmelman qui partage cette perspective à propos d'une exposition de Buren au Guggenheim⁹⁵⁵. Kimmelman se méfie de la complicité entre artiste et institution et il considère ces circonstances contradictoires vis-à-vis de toute prétention critique. Fraser souligne que l'analyse du cadre d'exposition et les procédés de Buren dépendent invariablement de la générosité d'institutions. En effet, la réalisation des interventions *in situ*, comme celles de Buren ou Asher, suppose un accord –une négociation même– entre artiste et institution. Réussir à cet accord sans nuire au but critique est peut-être le défi majeur de ce genre de pratique artistique.

Fraser raconte également qu'apparemment elle-même a été précisément l'une des responsables de la promotion de l'étiquette de « critique institutionnelle », en l'employant pour la première fois dans un moyen imprimé à l'occasion d'un texte de 1985 sur l'œuvre de Louise Lawler⁹⁵⁶. L'auteure explique que l'origine du terme est due, peut-être, à une association entre les mots qui la composent contenus dans les écrits de Benjamin Buchloh à propos de l'œuvre de Marcel Broodthaers, Haacke, Buren et Asher⁹⁵⁷. Cependant, selon l'affirmation de Fraser, aucun de ces artistes ne semble revendiquer explicitement le terme dans leurs écrits ou leurs déclarations.

En rapprochant une notion de la critique institutionnelle comme pratique, Fraser évoque un colloque organisé par le Musée d'Art du Comté de Los Angeles, LACMA, où celle-ci est définie comme « l'art qui expose les structures et la logique des musées et des galeries d'art ». Fraser souligne que « critique » se présente là moins concrètement qu'« institution », hésitant entre, d'un côté, des timides

⁹⁵⁵ Michael KIMMELMAN, «Tall French Visitors Takes up Residence in the Guggenheim», publié dans *The New York Times*, le 25 mars 2005.

⁹⁵⁶ Andrea FRASER, «In and Out of Place», publié dans *Art in America*, juin 1985, p. 124.

⁹⁵⁷ Benjamin H.D. BUCHLOH, «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum*, septembre 1982, p. 48. Traduit au français par Claude Glinz dans *Benjamin Buchloh. Essais historiques II*, Villeurbanne, France, Art éd, 1992, p. 109-153.

« exposer », « refléter » ou « révéler », et d'un autre côté, des visions d'une éviction révolutionnaire de l'ordre muséologique existant, une espèce de guérilla exécutant des actes de subversion et de sabotage. Dans les deux cas, « art » et « artiste » figurent comme des antagonistes d'une « institution » qu'incorpore, nomme, chosifie ou usurpe. Pourtant, l'idée selon laquelle la critique institutionnelle oppose l'art à l'institution ou elle prétend que les pratiques artistiques radicales peuvent exister ou aient existé en dehors de l'institution de l'art avant d'être « institutionnalisées » par les musées, est démenti à tout moment par les écrits et les œuvres d'Asher, Broodthaers, Buren et Haacke, signale Fraser. C'est de là que l'artiste américaine tire l'une des conclusions à propos de la supposée institutionnalisation de la critique institutionnelle : la critique institutionnelle a *toujours* été institutionnalisée. Elle a pu seulement surgir *dedans* et, comme tout art, elle peut seulement fonctionner *dedans* l'institution de l'art. Ce sont les artistes – ainsi que le musée ou le marché – qui, dans leurs efforts pour échapper à l'institution de l'art, ont impulsé son expansion. Avec chaque tentative de s'évader des limites de la détermination institutionnelle, d'embrasser un dehors, de redéfinir l'art ou de le récupérer pour la vie quotidienne, de toucher les gens « ordinaires » et de travailler dans le monde « réel », nous élargissons notre cadre et nous y mettons plus de monde⁹⁵⁸ ».

De la synthèse analytique faite par Fraser à propos de la dénommée *critique institutionnelle* – ainsi que des pratiques des artistes qui y sont associées – on déduit qu'il semble y avoir au moins deux facettes, l'une, disons, « analytique » et l'autre « sociologique ». La première – associée à des démarches telles que celle de Buren ou d'Asher – met l'accent sur le contexte qui entoure l'objet ou fait artistique, cadre qui le conditionnent, voire le déterminent, en tant qu'art. Ce courant cherche à dévoiler la structure de l'institution artistique. L'autre ligne répond à une perspective plus « sociologique » et plus strictement critique, trouvée dans un type de travail tel que celui de Haacke, Fred Wilson ou Andrea Fraser. D'un positionnement idéologique plus radical, voire politique, les procédés de ce versant de la critique institutionnelle impliquent une dénonciation du profil et

⁹⁵⁸ Cette précision de Fraser concorde tout à fait avec la *théorie institutionnelle de l'art* du philosophe américain George Dickie. Voir : George DICKIE, *The Art Circle: a theory of art*, New York, Haven Publications, 1984.

l'administration institutions concernées ainsi que les rapports économiques et du pouvoir qui lui sont sous-jacent et les soutiennent⁹⁵⁹.

La première de ces approches coïncide avec une partie de la théorie institutionnelle de George Dickie⁹⁶⁰ selon laquelle la fonction institutionnelle passe par la définition d'un cadre de présentation⁹⁶¹. La deuxième –comme le signale bien Fraser⁹⁶²– résulte de la notion de « champ » de Pierre Bourdieu, une communauté de personnes qui agencent un système de validation artistique⁹⁶³. La théorie de Dickie est liée à la philosophie analytique, celle de Bourdieu à la sociologie. Pour Dickie, l'institution est une pratique ou un ensemble de pratiques établies dans un système et c'est l'existence de ce système qui garantit que certaines œuvres soient perçues comme de l'art⁹⁶⁴. Selon lui : « Un certain nombre d'individus est nécessaire pour former l'institution sociale qu'est le monde de l'art, mais une personne seule peut agir au nom de ce monde et conférer le statut de candidat à l'appréciation⁹⁶⁵ ». Bourdieu pour sa part, considère l'espace social comme un *champ* de forces ou un réseau des relations de pouvoir où des biens symboliques se produisent⁹⁶⁶. Il met l'accent sur la situation de « lutte » ou de « conflit » à l'intérieur dudit champ où chaque agent se définit par opposition aux autres.

Ce que nous décrivons comme *dys-location* est plus proche d'une attitude analytique et n'implique pas forcément ou essentiellement une attaque contre le cadre institutionnel ou un dévoilement du réseau de relations socioéconomiques ou politiques qui le soutient. Cela au moins pas de manière directe, peut être

⁹⁵⁹ À propos de la démarche artistique de Haacke, Fraser souligne : « Haacke a pris l'institution comme réseau de relations sociales et économiques et il a mis en évidence les complicités entre les sphères apparemment contraires de l'art, l'État et les corporations. [...] Le projet de Haacke a été une tentative de *défense* de l'institution art contre son instrumentalisation de la part des intérêts politiques et économiques. » FRASER, *op. cit.*

⁹⁶⁰ Ce rapport est une coïncidence tacite. Des artistes tels que Buren ou Asher ne les reconnaissent explicitement dans leurs écrits ou leurs déclarations.

⁹⁶¹ DICKIE, *op. cit.*

⁹⁶² FRASER, *op. cit.*

⁹⁶³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, France : éd. du Seuil, 1992.

⁹⁶⁴ George DICKIE, *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, p. 31.

⁹⁶⁵ George DICKIE, « Définir l'art », dans Gérard GENETTE (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 25.

⁹⁶⁶ Pierre BOURDIEU, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992.

métaphorique ou allégorique. La *dys-location* ne répond pas à une intention d'énonciation directe. Nous ne prétendons pas non plus d'inscrire les procédés de la critique institutionnelle comme des opérations de « dys-location », ceci serait un lien forcé en plus de prétentieux. La *dys-location* n'est pas si « neutre », esthétiquement et par rapport aux contenus qu'elle engage, que les opérations Buren ou Asher⁹⁶⁷ ; même si elle est basée sur des opérations spatiales plus proches de ce dernier. Pourtant, le sens critique, entendu comme le *questionnement de certaines conditions institutionnelles et présumés liés au contexte spécifique*, est compatible avec l'idée de la *dys-location* comme procédé artistique. La *dys-location* part également de remarques sur le contexte, mais propose une configuration alternative en réponse à tel ou tel aspect qui lui est lié. Ce procédé comporte un « détournement de situation » matérialisé dans la construction d'un dispositif spatial. Rappelons que ce que nous identifions comme la *dys-location* se trouve entre la création d'ambiances et l'œuvre conçue en fonction du sens d'un lieu spécifique, présentant des caractéristiques des deux démarches. La *dys-location* est une opération spatiale, mais aussi un type d'*emplacement éphémère* et de *lieu provisoire*, de là la signification du terme comme *location anormale* ou *lieu détourné*.

Malgré la subtile ironie et les liens discrets avec les contenus du Mambo introduits dans la configuration d'*Antesala* –la revue de musée, les références à l'art moderne et à la scène artistique colombienne– l'institution proprement dite n'est y rapportée qu'allégoriquement. Quelques coïncidences ont été même hasardeuses⁹⁶⁸. L'intention de l'intervention n'a pas tourné autour du MamBo concrètement dans sa spécificité. Pour cela il fallait un examen plus approfondi de l'institution : son histoire, son administration et sa logistique.

⁹⁶⁷ Selon Fraser, les interventions de Buren et d'Asher « rigoureusement *site specific* ont évolué comme un moyen pas seulement de réflexion sur les conditions institutionnelles, mais aussi pour résister les formes mêmes d'appropriation sur lesquelles ils réfléchissent. » Andrea Fraser, *op. cit.*

⁹⁶⁸ Dans une recherche ultérieure, j'ai constaté que le MamBo compte, parmi les pièces de sa collection, avec des dessins sur papier de Sol LeWitt et de Christo Javacheff, trois du premier et un du deuxième.

Un contre-dispositif expographique parasite à l'intérieur d'une galerie

D'un projet de reconstitution de la galerie d'Iris Clert à la conception et configuration de l'hypothétique galerie Vacui

La réalisation de *Dysfunzione* m'a confronté directement à la mise en espace. Ce projet remarquait d'ailleurs le caractère d'objets des œuvres d'art et le contexte qui les entoure. En continuité avec ces préoccupations, j'ai commencé à m'intéresser particulièrement au lieu d'exposition et au fait même d'exposition, toujours en gardant la configuration d'un dispositif environnemental. Ma première intuition pour un nouveau projet dans ce sens a été de réaliser une réplique d'une exposition en recréant l'espace où celle-ci avait eu lieu.

Pour matérialiser le propos que j'avais en tête, j'ai profité de l'invitation de la galeriste Jenny Vilà à réaliser une exposition personnelle dans sa galerie dédiée à l'art contemporain à Cali, en Colombie. J'ai donc commencé à affiner mon idée en fonction de ce contexte et à chercher, en conséquence, une manifestation de référence qui ait eu lieu dans une galerie d'art. Dans ces circonstances, une opération spatiale commençait à s'esquisser : la reconstitution d'une *galerie dans une autre galerie*. Ainsi formulé, cet énoncé écartait déjà la tautologie trop littéraliste de reproduire la même galerie Jenny Vilà à l'intérieur de son propre espace ou de remarquer ses propres particularités. Pour moi, c'était plus motivant et mieux exploitable en bénéfice d'une multiplicité de sens de reconstituer la salle d'exposition d'une autre galerie.

En principe, je voulais proposer une double allusion autant à l'espace d'exposition qu'à l'exposition comme événement ou manifestation. Cela demandait la reconstitution de la salle qui a accueilli ladite exposition et la reproduction des pièces qui l'ont constituée. Il faut mentionner qu'un autre de mes propos était de me servir de cette nouvelle exposition personnelle comme point de transition pour commencer à surmonter l'étape « appropriationniste » de mon travail. Pour cette raison, j'étais un peu réticent cette fois-ci à réaliser des reproductions d'objets concrets. En tout cas, les reproductions que j'avais réalisées jusqu'à ce moment

marquaient une distance claire avec les œuvres de référence ne s'agissant pas des copies exactes avec l'intention de les faire passer pour les œuvres originales.

Ces considérations m'ont suggéré de prendre une manifestation « immatérielle » comme référence pour ainsi pouvoir me concentrer sur la réplique du lieu qui l'a accueillie. Cela m'a permis de maintenir la prémisse de présenter une version manifestement différente dans le but de remarquer un aspect périphérique à l'essence même de l'œuvre en question, en conséquence avec le propos de mon travail antérieur. Cette série de conditions que je suis imposé m'ont conduit à la référence pionnière et incontournable de l'« exposition du vide », manifestation réalisée par Yves Klein à la galerie Iris Clert en 1958. La reconstitution de cette manifestation –de la forme qu'elle a prise plutôt que de son essence⁹⁶⁹– impliquait, à mon avis, la reconstitution de la salle de la galerie où elle a eu lieu.

Poursuivant cette première intuition, j'ai réalisé une révision de matériel d'archive à la recherche d'éléments qui me permettait de dévoiler les détails de la configuration architecturale de l'espace d'Iris Clert. L'une de données trouvées qui m'a frappé est la dimension petite qu'a le local où le premier siège de la galerie fonctionnait, 15 m² environ⁹⁷⁰. Étant donné cette taille, la salle de la galerie d'Iris Clert au 3, rue de Beaux-Arts à Paris pouvait être reproduite en grandeur nature dans une moitié de la salle de la galerie Jenny Vilà.

Le siège de la galerie Jenny Vilà est un bâtiment à trois étages, de 6 m de façade par 12 de profondeur, tout entièrement dédié à son fonctionnement. Au rez-

⁹⁶⁹ En 1961, Klein reprends son idée de l'« exposition du vide » en construisant, dans Museum Haus Lange de Frefeld à l'occasion d'une exposition rétrospective de son travail, une petite salle blanche qui ne contient rien et où il propose au spectateur une expérience avec le vide. Nous reviendrons ensuite sur l'analyse de cette manifestation de Klein.

⁹⁷⁰ À propos de son début comme galeriste Iris Clert raconte : « En 1956, j'ai loué une petite boutique, 3 rue de Beaux-Arts de 12m², pour en faire une galerie ». Texte dactylographié issu des archives d'Iris Clert et publié dans le catalogue de « Iris Clert : microspective », Strasbourg, France : éd. Les Musées de Strasbourg, 2003. Dans un passage de son autobiographie elle attribue d'autres dimensions à cet espace : « Ces 20 mètres carrés donneront l'impression d'un grand espace grâce à la hauteur du plafond ». IRIS CLERT, *Iris-time : l'artventure*, Paris, France, Denoël, 2003, p. 117. Face à cette divergence, j'ai visité le local qui existe encore à la même adresse et qui garde la même configuration et dimensions qu'on peut apercevoir dans l'archive photographique de l'époque (il y fonctionne actuellement une autre petite galerie). Ainsi, j'ai constaté qu'il mesure, à peu près, 3 m de front par 5 m de profondeur, ce qui fait une surface d'environ 15 m².

de-chaussée on trouve un espace d'à peu près 14 m² que la galeriste utilise comme vitrine ; cet endroit est inaccessible aux visiteurs. Une fenêtre de 2,16 m x 1,60 m, donnant directement sur la rue, rend visible son intérieur. À côté de cette vitrine est localisée l'entrée de la galerie, une porte dont le seuil connecte tout à coup à un escalier découvert conduisant à une terrasse à l'étage, juste sur le toit de l'espace de la vitrine. Depuis cette terrasse on accède à la salle d'exposition à travers un portique de 2 m x 2,10 m. Cette salle, d'une surface totale de près de 44 m² (5,95 m de large x 7,35 m de profondeur), est divisée, à 4 m en face de l'entrée, par un mur avec deux seuils par chacun de ces extrêmes (d'un mètre de large chacun) qui servent de passage à la deuxième demi-salle, cette dernière de 3 m de profondeur. Dans un coin au fond de la salle, une porte (en verre et normalement fermée aux visiteurs des expositions) fait communiquer l'espace d'exposition et la zone privée. Dans cette partie du bâtiment on trouve l'escalier qui permet de monter au deuxième étage qui correspond au bureau de la galerie et à un petit dépôt d'œuvres. Les murs ainsi que le plafond, dans tous les étages du bâtiment, sont parfaitement blancs, ce qui contribue à une ambiance bien éclairée des espaces. Le sol de la salle d'exposition est en béton avec une finition lisse.

Si l'on reproduisait à l'échelle nature la salle de la galerie d'Iris Clert à l'intérieur de la première moitié de la salle de la galerie Jenny Vilà, il y resterait un corridor tout autour de la scénographie d'à peine 50 cm. Cela me demandait de réduire un peu l'échelle dans la reconstitution. Pour garder le caractère d'espace isolé configuré par Klein, j'avais pensé à disposer l'entrée à l'espace par un coin derrière la chambre construite, de même que l'artiste avait fait à la galerie d'Iris Clert en clôturant son entrée habituelle. J'avais décidé de laisser visible la structure des faux murs du côté extérieur de la scénographie. Quant à la façade de la galerie Iris Clert, celle-ci allait être reproduite derrière la vitrine au rez-de-chaussée. Par contre, le discret panneau sur la porte identifiant l'espace comme « iris clert », tel qu'il apparaissait dans les photos à l'époque, serait supprimé dans la réplique.

Dans la deuxième moitié de la salle on disposerait du matériel d'archive associé au premier siège de galerie Iris Clert : reproductions de l'archive photographique et des cartons d'invitation des expositions y ayant été réalisées

entre 1956 et 1960, ainsi que d'affiches de diffusion des expositions, correspondance et coupures de presse. Tout cela ne serait pas accroché conventionnellement sur les murs ou dans des vitrines, l'idée était d'en mettre une partie dans des quelques cartons ouverts ou semi-ouverts invitant à les fouiller et une autre partie dispersée à l'extérieur des boîtes. Dans les reproductions des cartons d'invitation les noms des artistes seraient éliminés. L'intention de cette procédure était de mettre en avant la galerie comme sujet central.

Je trouvais intéressant le cas de la galerie d'Iris Clert comme sujet de recherche, néanmoins, le fait de le prendre comme sujet central présentait quelques inconvénients. Je m'inquiétais de tomber soit dans une représentation spatiale trop « théâtralisée » du sujet, soit dans le didactisme vis-à-vis de la référence historique choisie. Mon intention était de m'appuyer sur des documents réels mais d'éviter le récit anecdotique ou l'allusion directe et explicite à des personnes concrètes, je voulais laisser une partie de la signification ouverte à l'interprétation libre.

Pendant ma révision des archives d'Iris Clert, j'ai pris connaissance d'une initiative réalisée au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg en 2003 intitulée « Iris Clert Microspective ». Cette exposition-dossier lui rendait hommage à travers une série de cartons d'invitations, d'affiches et de photographies issus de ses archives personnelles, rendant compte de son activité comme galeriste⁹⁷¹. La découverte de cet antécédent m'a fait reconsidérer mon propos et reformuler ma proposition en laissant de côté l'approche rétrospective et historique.

À ce stade, le projet a pris un tournant important, laissant de côté la référence à l'espace d'Iris Clert mais gardant le motif de la galerie comme espace conteneur d'une manifestation artistique. Ainsi, j'ai modifié la configuration de la scénographie pour la transformer en prototype générique de la structure basique d'une galerie d'art contemporain, salle d'exposition et espace de bureau, de dimensions minimales proches des mesures que j'avais déjà établies.

⁹⁷¹ L'ensemble du matériel d'archive était accompagné des œuvres du Nouveau Réalisme faisant partie des collections du MAMCS.

Pour m'aider à donner forme à cette nouvelle initiative, j'ai entrepris une série de parcours dans le circuit de galeries d'art contemporain du Marais dans le 3^{ème} arrondissement de Paris, ainsi que du secteur de Belleville dans le 20^{ème}, St-Germain de Près dans le 6^{ème} et sur la rue Louise Weiss dans le 13^{ème}. De ces promenades par plus d'une cinquantaine d'espaces, j'ai commencé à consolider un registre photographique qui révèle une typologie variée des leurs caractéristiques formelles et leurs conditions environnementales. D'une partie de l'archive historique duquel je m'étais rapproché en suivant ma première intuition, complétée avec le nouveau matériel obtenu des explorations sur les espaces actuels, j'ai consolidé le contenu graphique, visuel et documentaire qui allait occuper l'espace du bureau de l'hypothétique galerie que j'ai finalement fait construire à l'intérieur de l'espace de Jenny Vilà. J'ai également décidé de ne mettre aucun pièce ou objet dans la petite salle d'exposition de cette galerie.

Toute l'échelle de la scénographie construite et ses composants étaient légèrement réduits par rapport à la grandeur nature. Cependant, même si sa taille était architecturalement un peu atypique, le visiteur pouvait y entrer sans problème pour explorer l'espace interne.

Ainsi, la première moitié de la salle de la galerie Jenny Vilà avait été d'un coup envahie par un espace enfermé par de faux murs de cloison sèche qui laissaient un étroit corridor autour de lui de 80 cm de largeur. En entrant par l'accès habituel de la salle, la barrière de la clôture obligeait le spectateur à suivre le corridor entourant l'espace enfermé. Le passage connectait avec le seuil droit du mur qui divise la salle conduisant le visiteur à la deuxième moitié de l'espace d'exposition. Cet espace se trouvait inoccupé. En traversant par le deuxième seuil, le visiteur pouvait accéder à la chambre enfermée par les faux murs de la première moitié de la salle. Il s'agissait d'une chambre en forme de local blanc (2,44 m x 2,44 m x 2,20 m de hauteur) bien illuminée par une source zénithale des tubes de néon. Une vitrine du sol au plafond avec une porte également vitrée laissent une vue complète de son intérieur. Affiché sur la vitrine, on pouvait lire une enseigne qui identifiait l'espace comme « GALERIE VACUI ». La porte ouverte du local invitait à y pénétrer. La blancheur de cette réduite galerie était remarquable. Une fois à

l'intérieur de la petite salle (2,44 m x 2,44 m), la présence du spectateur affectait la stabilité de l'éclairage et les lampes commençaient à s'éteindre de manière aléatoire. Au bout de quelques instants les lampes se rallumaient, chacune dans des espaces de temps différents. Il n'était pas possible de contrôler le comportement de l'éclairage à volonté⁹⁷².

Le mur du fond de cette salle laissait un seuil de 61cm de son côté droit qui servait de passage pour découvrir un sous-espace de la galerie Vacui, encore plus petit que sa salle d'exposition (1,20 m x 2,44 m). Cet espace suggérait, d'une manière très austère, un mini bureau. Il s'y trouvait une armoire contenant l'archive de la galerie –dans un format en accord avec l'échelle de toute la scénographie– rigoureusement classée dans ses treize tiroirs. Cette archive est composée de dossiers de correspondance⁹⁷³ ; une collection de cartons d'invitation de différentes galeries parisiennes avec l'image de leurs salles d'exposition vides et au verso ne figurant ni les noms des artistes ni les titres des expositions, seulement l'identification de la galerie, l'adresse et les dates de vernissage, ouverture et fermeture de l'exposition⁹⁷⁴. Il se trouvait aussi, dans cette archive, une galerie de photos prises dans le parcours par les galeries montrant des détails de leurs salles d'exposition. Une collection d'images en diapositives présentant des systèmes d'éclairage des galeries explorées à Paris⁹⁷⁵. Il y avait également des séries des images des sols des leurs salles d'exposition datées selon le jour de la prise et identifiés avec les noms des espaces correspondants ; une série de photos de portes dissimulées entre les murs des salles d'exposition (donnant, possiblement, à des zones de stockage). Une section de l'archive est dédiée à une série de portfolios

⁹⁷² En l'absence de personnes à l'intérieur du local, celui-ci restait illuminé au 100 % ; en revanche, l'occupation de l'espace par plusieurs personnes au même moment pourrait provoquer que tous les tubes de néon s'éteignent.

⁹⁷³ Les lettres sont des copies fidèles des documents sélectionnés de fonds d'archives réels de galeristes. Étant donné que la correspondance originelle prise comme modèle a été dactylographiée dans des machines à écrire manuelles, les transcriptions ont été également élaborées dans le même moyen mécanique. La version réduite de chaque lettre (au format de 15 cm x 19.4 cm) a demandé l'utilisation d'un type spécial, nommé Micron, d'une taille plus petite que la normale. Parmi la collection de lettres on trouvait une partie de la correspondance que j'avais entretenue avec la galeriste Jenny Vilà pendant la préparation de l'exposition.

⁹⁷⁴ Cette série est faite à partir de vrais cartons d'invitation modifiés. Les dates figurant au verso de ces cartons d'invitation correspondent au moment d'exploration du circuit de galeries à Paris.

⁹⁷⁵ Un petit dispositif à lumière installé à l'intérieur de ce tiroir permettait de visualiser les diapositives.

d'artistes, non identifiés. À l'intérieur de chacun de ces dossiers se trouve listée une sélection de participations de l'artiste à des expositions personnelles et de groupe mais exclusivement celles qui ont lieu dans des galeries ainsi que quelques photos de salles d'exposition de galeries inoccupées datées et identifiées avec leurs noms⁹⁷⁶. Dans d'autre tiroir gardait la liste de contacts de la galerie⁹⁷⁷. L'archive incluait aussi des dossiers de presse faisant référence aux antécédents historiques de manifestation du vide dans les galeries et illustrés avec des photographies d'événements de vernissage sans œuvres⁹⁷⁸. Tous les dossiers qui contenaient les documents de l'archive sont entièrement blancs de même que les tiroirs de l'armoire, la chaise à côté, les murs, le sol et l'éclairage.

L'un des tiroirs contenait des cotisations, des factures, des annotations et des esquisses collectées pendant tout le processus d'exécution du projet ainsi que des pliables avec plans du circuit de galeries parisiens. Dans ces pliables –collectés pendant l'exploration par les galeries– les noms des artistes, ainsi que les textes allusifs à ce qu'ils exposaient, ont été barrés avec du correcteur blanc. Il y est resté lisible la liste de galeries, leurs adresses et dates de vernissage.

La structure de l'armoire inclut quatre modules de stockage d'œuvre. Chaque module abrite quatre œuvres originelles sur papier encadrées au format de 28 cm x 23 cm. Les images de ces dessins correspondent à des grilles d'aération, fenêtres voilées et vues des salles d'exposition inoccupées des galeries ainsi que des vues projectives du dispositif spatial de la galerie Vacui⁹⁷⁹.

Le visiteur découvrait le parcours et les détails du dispositif guidé par sa seule curiosité, aucune indication ne lui était fournie. Pour des raisons de sécurité des

⁹⁷⁶ Ces dossiers correspondent à des artistes qui ont réalisé des manifestations du vide dans des galeries : Yves Klein, Robert Irwin, Robert Barry, Michael Asher, Laurie Parsons, Martin Creed, Roman Ondák et Florian Slotawa. Tous les huit dossiers ont été fabriqués mais, par des raisons de limitation d'espace dans l'armoire, deux n'ont été pas inclus.

⁹⁷⁷ Celle-ci, composée apparemment par une centaine de pages, était hermétiquement gardée dans une boîte en acrylique transparent ne laissant visible que la première page des données.

⁹⁷⁸ De même que la correspondance, ces coupures de presse sont des reproductions réduites de vraies publications trouvées dans des fonds d'archive. Les reproductions, élaborées avec une procédure de photo-sérigraphie, ont été imprimées avec une tonalité d'encre subtilement plus claire que le papier journal pris comme support. Les textes et les images sont néanmoins lisibles.

⁹⁷⁹ Ces vues projectives (quatre points des vue différents) ont été élaborées comme guide pour la construction de la chambre.

pièces composant l'armoire du petit bureau, la galeriste a demandé la présence d'une médiatrice en permanence. Cependant aucun protocole n'a été programmé pour elle.

Pendant l'étape exploratoire du projet dans le circuit des galeries à Paris, j'ai fixé l'enseigne « GALERIA VACUI » sur la vitrine d'un local inoccupé au 14, rue des Coutures Saint-Gervais, dans le secteur du Marais. La configuration de ce local garde une similitude avec celle de la scénographie construite à la galerie Jenny Vilà. Une photo documentant cette intervention, accompagnée de l'adresse où elle a eu lieu, a été fixée sur la vitrine au rez-de-chaussée de la galerie Jenny Vilà.

Une et plusieurs galeries d'art « dys-loquées »

La configuration spatiale de l'éphémère galerie Vacui « bloque » l'espace d'exposition, la logique spatiale qui la régit normalement est perturbée, « dys-loquée ». L'installation crée un espace « autre » qui s'isole de l'espace qui l'abrite mais, paradoxalement, en l'envahissant en même temps.

Dans le contexte de la galerie et en référence à elle, la configuration de la galerie Vacui propose un examen de la prétendue invisibilité des traits architecturaux des lieux destinés pour l'exposition des œuvres pour les remarquer comme des aspects physiques ou matériels inséparables de l'exposition même. *Galería Vacui* propose, au moyen d'une stratégie spatiale de « mise en l'abîme », une espèce de « paradoxe tautologique » : l'espace de la galerie, l'un des cadres de validation du système institutionnel de l'art, normalement conteneur, est proposé ici autosuffisant comme contenu.

L'artiste et critique d'art colombien Lucas Ospina, dans son article « Blanco sobre (cubo) blanco: notas sobre museos públicos y espacios privados » analyse la tautologie artistique d'*exposer l'espace d'exposition*. Par rapport à cette démarche dans le contexte artistique colombien, il annote :

Dans la scène locale, une exposition rétrospective du vide pourrait inclure des œuvres de Santiago Cárdenas, Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos, Elías Heim, Gabriel Sierra, ou l'installation *Vacui*, de Ricardo León, exposée à la galerie Jenny Vilà, où il a construit une progression de chambres blanches à chaque fois

plus petites, de galeries dedans de galeries, jusqu'à ce que la dernière occupait l'espace d'un classeur qui montrait des œuvres encore plus vides [...] ⁹⁸⁰

Ospina décrit ainsi la configuration spatiale opérée : la galerie Jenny Vilà abrite la galerie Vacui et celle-ci, à son tour, accueille les espaces d'autres galeries, une espèce de jeu de poupées russes où un conteneur contient un autre qui contient à son tour d'autres conteneurs. Le contenu est ici, à plusieurs reprises, un autre conteneur.

Si on assimile la salle d'exposition à une scène, dans le sens théâtral, la forme finale qu'a prise le projet *Galería Vacui* est celle de la *scénographie d'une scène*. Cette construction scénographique a néanmoins un caractère « métafictionnel » : le prototype basique d'une galerie d'art qu'elle présente ne cache pas son artifice laissant visible au regard du spectateur sa structure externe nue. La configuration de vitrine de la galerie d'art type « boutique » remarquée par le dispositif scénographique de *Galería Vacui*, comme celle d'Iris Clert mais souvent trouvable encore parmi les circuits contemporains de galeries d'art, ressemble au modèle scénique du théâtre conventionnel : un espace délimité par trois murs et un quatrième translucide, ouvert au regard du spectateur. Iris Clert, en visualisant son projet en 1956, décrit le local de sa première galerie de la manière suivante : « La vitrine occupe toute la façade, l'éclairage est puissant ; les passants n'auront pas besoin d'entrer pour admirer les œuvres ⁹⁸¹ ». En revanche, la salle d'exposition d'un musée est souvent fermée de tous côtés et rarement visible depuis l'extérieur, il faut normalement payer une entrée pour y accéder.

Iris Clert à l'entrée de sa galerie au 3, rue de Beaux-Arts à Paris / vernissage de l'exposition d'Yves Klein «Bas-reliefs dans un forêt d'éponges» à cette galerie, 15 juillet, 1959. (Photo prise depuis la rue)



⁹⁸⁰ Lucas OSPINA, «Blanco sobre (cubo) blanco: notas sobre museos públicos y espacios privados», le 8 novembre 2017. <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/blanco-sobre-cubo-blanco-notas-sobre-museos-p%C3%BAblicos-y-espacios-privados>. Consulté le 5 février 2020.

⁹⁸¹ CLERT, *op. cit.*, p. 117.

Galerie contemporaine à Paris. (Suzanne Tarasieve) 7, rue Pastourelle, 75003 ; vue extérieure et intérieure.



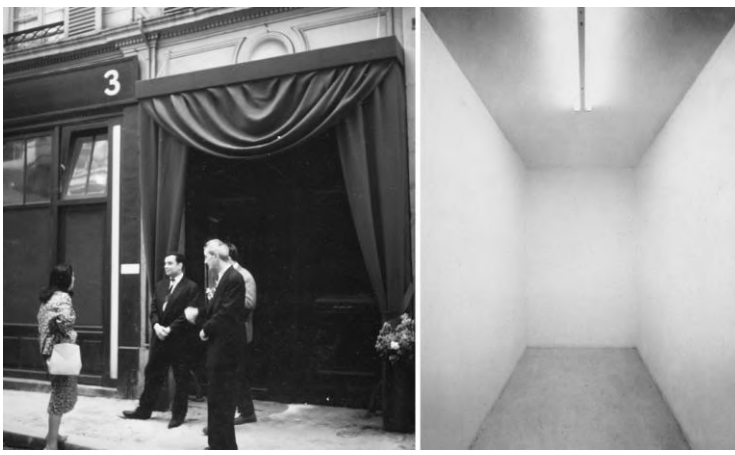
Curieusement Klein clôt cette qualité d'ouverture à l'extérieur de la galerie en peignant en bleu la surface de la vitrine qui donne sur la rue et en blanc le revers de la vitre. Par cette procédure l'artiste manifeste son intérêt pour créer un espace fermé et isolé, un « cube de vide » ; intention confirmée dans la deuxième version de son vide au réalisée pour l'exposition « Monochrome und Feuer » Museum Haus Lange de Krefeld, Allemagne, en 1961⁹⁸².

La situation théâtrale n'est pas d'ailleurs seulement présente dans l'espace d'exposition étant donné ses caractéristiques du dispositif scénique⁹⁸³, la théâtralité est aussi manifeste dans le rôle performeur de l'artiste en l'absence d'une œuvre physique⁹⁸⁴. On peut se demander, donc, si l'exposition du vide, reprise par plusieurs artistes après Klein, n'est toujours qu'un acte théâtral.

⁹⁸² À cet occasion-là, Yves Klein a disposé une espace de 4,40 m x 1,60 m x 2,90 m entièrement peint en blanc et éclairé avec deux tubes de néon.

⁹⁸³ Yves Klein parle de « Dispositif scénique de la galerie » pour décrire le processus de préparation de la salle de la galerie Iris Clert pour son exposition en avril de 1958. Yves KLEIN, *Vers l'immatériel*, Paris, France, Dilecta, 2006, p. 25. L'ostensible rideau bleu installé par Klein à l'entrée de la galerie Iris Clert rappelle également le dispositif théâtral. Par cet élément l'artiste divise la vie réelle et l'espace de la représentation, de même la draperie bleue donne solennité à l'espace interne de la galerie symboliquement « spécialisé ». En effet, le rideau d'avant-scène est une marque de la théâtralité, il en fait signe : « Le rideau est le signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, la barre entre le regardé et le regardant, la frontière entre ce qui est sémiotisable (peut devenir un signe) est ce qui ne l'est pas (le public) ». PAVIS, P. et UBERSFELD, A., *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 306.

⁹⁸⁴ Dans l'une de ses manifestations immatérielles, à l'occasion d'une exposition de groupe à Anvers, Klein a prononcé un énoncé de Gaston Bachelard pris comme texte dramatique : « ...à l'emplacement qui m'était réservé dans la salle d'exposition d'Hessenhuis, au lieu d'y placer un tableau ou objet tangible et visible quelconque, je prononce d'une voix forte devant le public ces paroles empruntées à Gaston Bachelard : "D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis un profondeur bleue". L'organisateur belge de cette exposition me demande alors où se trouve mon œuvre. Je réponds : "Là, là où je parle à ce moment." ». KLEIN, op. cit., p. 52.



Vue extérieure de la manifestation du vide d'Yves Klein à la galerie d'Iris Clert en 1958 / *Zone de sensibilité picturale imatérielle*, Museum Haus Lange de Krefeld, Allemagne, 1961.

Quelques-unes de ces manifestations présentant des espaces d'exposition *a priori* inoccupés ont été regroupées dans « Vides : une rétrospective⁹⁸⁵ », une exposition qui a eu lieu entre le 25 février et le 23 mars 2009 au Centre Pompidou. La publication qui complète cette initiative retrace et documente l'histoire du vide dans l'art contemporain tandis que l'exposition ne reprenait que celles où n'étaient montré qu'un espace, qu'une galerie ou qu'un musée totalement vides. Pour la mise en exposition du sujet au Musée National d'Art Moderne à Beaubourg, les commissaires proposaient aux visiteurs une déambulation dans les salles, complètement nues, au fond du quatrième étage. Chacun de ces espaces, expressément débarrassés des œuvres de la collection du musée pour l'« exposition » –ou plutôt pour la « non-exposition »–, était consacré à l'un des neuf antécédents historiques du « vide ». Dans ces conditions, toutes les œuvres immatérielles qui composaient la « manifestation » étaient présentées de manière indifférenciée, sauf par la notice de présentation qui révélait la référence citée. Le spectateur se trouvait ainsi face à un dispositif muséographique qui différait –et dans certains cas très largement– des manifestations évoquées, la plupart très éloignées de leur signification première. Seule l'intention pédagogique, qui peut être exprimée dans l'initiative de rassembler des manifestations qui ont repris cette tradition du vide dans l'art contemporain, apparaît clairement dans le catalogue de l'exposition. Pour l'exposition dans les salles du Centre Pompidou, le propos de remettre en scène des expositions vides qui ont eu lieu ailleurs est devenu problématique⁹⁸⁶.

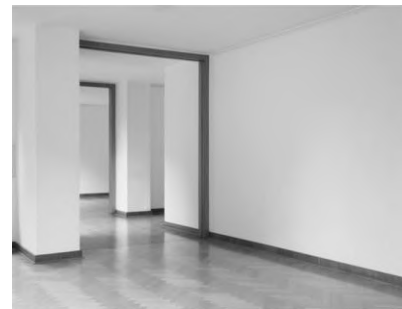
⁹⁸⁵ Neuf artistes ont y sont référés : Yves Klein, Robert Barry, Robert Irwin, Art & Language, Stanley Brouwn, Maria Eichhorn, Bethan Huws, Laurie Parsons et Roman Ondák.

⁹⁸⁶ Nathalie Desmet fait une large analyse de cette exposition dans son texte de doctorat intitulé *Les expositions « vides »: économies et représentations (1957-2010)*, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2012.

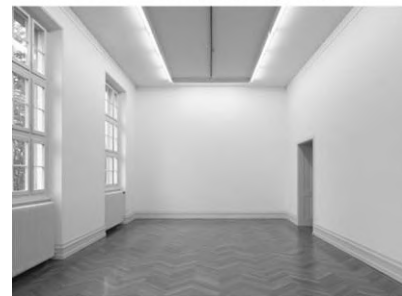


Vue de l'exposition « Vides : une retrospective », Centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

La stratégie de réalisation de l'exposition du Centre Pompidou laisse penser que la logique qui la supporte présuppose que les propositions choisies exposent *le* vide et non *des* vides spécifiques, bien que le mot *vides* apparaisse effectivement au pluriel dans le titre. Ces vides sont chacun définis par un conteneur, un dispositif architectural concret. De cette manière, plus encore dans leur reprise que dans leur manifestation d'origine, ces propositions fonctionneraient à un niveau purement conceptuel⁹⁸⁷. Bethan Huws et Maria Eichhorn, par exemple, ont été évoqués avec des propositions motivées à l'origine par des contextes spécifiques, respectivement le Museum Haus Esters de Krefeld et la Kunsthalle de Berne. La première consistait à laisser inoccupé le bâtiment du musée pour le mettre en valeur par ses propres attributs esthétiques et la seconde, Eichhorn pour sa part, va encore plus loin dans sa réflexion sur le patrimoine architectural, en utilisant le budget de l'exposition pour la rénovation du bâtiment de la Kunsthalle en ne présentant aucune pièce dans ces salles. Notamment, en tant qu'œuvres superficiellement « reconstituées » à Beaubourg, ces manifestations restent hors contexte et, en conséquence, « vidées » de leur signification essentielle.



Bethan Huws, *Haus Esters Piece*, Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne 1993.



Maria Eichhorn, Kunsthalle de Berne, Suisse, 2001.

⁹⁸⁷ Cela n'interfère peut-être pas avec le sens de l'œuvre de Roman Ondák incluse dans l'exposition, *More Silent Than Ever*, qui suggère la présence d'un dispositif caché de mise sur écoute dans la salle. De même qu'Ondák, Robert Barry propose une œuvre qui est activée par un énoncé valable pour n'importe quelle salle d'exposition vide, une phrase de Marcuse : « Des lieux où nous pouvons venir, et pour un moment, "être libre de penser à ce que nous allons faire" », invitant le spectateur à considérer l'espace en question comme un lieu de réflexion sans avoir besoin de la présence de « quelque chose » à contempler.

En ce qui concerne l'œuvre de Robert Irwin, l'artiste, en octobre 1970, plaçait le visiteur de l'Ace Gallery face à une situation déconcertante d'attente en lui annonçant que la galerie resterait vide pendant un mois ; durée pendant laquelle l'artiste pourrait venir dans la salle quotidiennement pour concevoir de nouvelles possibilités d'interventions artistiques sur cet espace spécifique. Évidemment, encore une fois, l'intention de l'artiste dans la citation de son œuvre pour la rétrospective « Vides » a été complètement détournée.



Robert Irwin, Ace gallery, Los Angeles, États-Unis, 1970.

Laurie Parsons est l'artiste –ou plutôt ex-artiste, puisqu'elle abandonne le monde de l'art en 1994 au terme d'une démarche artistique que l'a conduite



Laurie Parsons, Lorence-Monk gallery, New York, 1990.

progressivement à ce renoncement volontaire – qui reste le mieux représentée parmi le groupe : la salle que lui est consacrée dans l'exposition à Beaubourg ne comporte aucun cartel. Cette absence fait référence à la manifestation qui a lieu à la Lorence-Monk Gallery en 1990 à l'occasion de la troisième exposition personnelle de Parsons. Son geste de Vacuité a été poussé à l'extrême avec suppression de toute mention de son nom, même pas les dates d'ouverture et de fermeture de l'exposition n'ont été affichées ni dans la galerie ni sur le carton d'invitation. Le spectateur visitait les salles de la galerie pour ne contempler rien

d'autre que l'espace d'exposition.

Bref, on peut apercevoir que la mise en scène de « Vides : une rétrospective » est tout à fait discutable et son résultat peu convaincant. Affaiblie par le traitement d'une thématique déjà compliquée à aborder sous la modalité rétrospective, cette exposition révèle que son propos risque de tomber dans le simulacre. Une question surgie alors à propos du caractère de cette initiative de rassembler une série de manifestations du vide : s'agit-il d'une exposition d'œuvres ou d'une mise en scène

de plusieurs reconstitutions d'expositions vides ? La première possibilité comporte le défi –déjà présent dans chacun des neuf vides qui la constituent– de montrer l'invisible⁹⁸⁸. Le support conceptuel qui justifie chacune de ces manifestations est différent des autres, les uniformiser sous une même spatialité risque donc d'annuler la plupart de leurs discours. La deuxième interprétation –refaire une série d'expositions vides– dans un sens scénographique le plus strict, impliquerait la reconstitution des salles où ces manifestations ont lieu. Selon ces considérations, la forme qui a pris « Vides : une rétrospective » correspondrait plutôt à un ensemble pédagogique de citations historiques.

L'idée de rassembler diverses approches au vide suggère d'autres formes de réalisation en alternative au plutôt décevant résultat montré au Centre Pompidou. Ces possibilités d'exécution ont été résolument écartées par les commissaires : montrer la documentation en support physique que ces expositions vides ont générée à son moment, reconstruire scénographiquement les lieux d'origine des manifestations évoquées ou donner carte blanche aux artistes concernés pour répondre au nouveau contexte d'exposition⁹⁸⁹. Il est clair que ces autres formules entrent aussi en contradiction par rapport au sujet proposé, une rétrospective du vide, mais elles restent du moins plus intéressantes à imaginer. Dès lors, il se pose le problème d'assumer les composants de l'exposition en tant qu'œuvres (conceptuelles), en tant que manifestations ou en tant qu'expositions. Ces nuances sont déterminantes en fonction de la définition du caractère de l'exposition qui peut avoir plusieurs significations : la présentation d'œuvres déjà créées, la proposition d'en nouvelles versions du fait le changement de contexte, la reconstitution d'une série d'expositions historiques, ou enfin la juste évocation allégorique de manifestations artistiques qui gardent une caractéristique

⁹⁸⁸ Nathalie Desmet analyse cet oxymore dans sa thèse de doctorat *Les expositions « vides »*, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2012, *op. cit.*

⁹⁸⁹ Étant donné le caractère rétrospectif de l'exposition « Vides : une rétrospective », et face à la détermination du comité curatorial de ne pas donner carte blanche aux artistes travaillant à partir du contexte spécifique du Centre Pompidou, l'artiste Michael Asher a sagement décidé de refuser sa participation à l'exposition, tout en figurant pourtant dans le catalogue. On sait que ses interventions répondent toujours aux conditions d'un lieu spécifique en révélant à chaque fois des aspects normalement cachés ou peu évidents des contextes où il agit. Ses œuvres donc ne peuvent pas être reconduites.

commune. Il semble que, parmi toutes ces alternatives, les responsables de *Vides* au Centre Pompidou ont opté pour la dernière⁹⁹⁰.

Au-delà du cas de « *Vides : une rétrospective* », la volonté d'inclure dans le cadre d'une exposition dans un musée une manifestation précédente qui a eu lieu ailleurs et dont le sens dépend de son contexte d'origine, supposerait la reconstitution de son contexte d'origine⁹⁹¹. Pourtant si on applique ce principe au



Arman, *Plein*, galerie Iris Clert, Paris, 1960 / reconstitution du *Plein* et de la galerie Iris Clert dans l'exposition « *Hors Limites* », Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

cas particulier d'une manifestation « immatérielle », cela donnerait le résultat inquiétant d'une scénographie inoccupée qui risquerait de devenir une nouvelle œuvre. Dans cette possibilité le pédagogique devient didactisme, caractère que toute reconstitution tend à comporter.

De ce point de vue, on peut se poser la question : quelle est la différence entre exposer le vide d'une salle d'exposition et exposer une salle d'exposition vide ?

Cette question propose deux approches possibles d'un espace inoccupé, qui en fait correspondent à deux entités différentes du vide : l'une métaphysique ou idéaliste et l'autre physique ou matérialiste. La première est clairement représentée par l'exposition d'Yves Klein à la Galerie Iris Clert, le titre même de la

⁹⁹⁰ Les commissaires justifient leur stratégie curatoriale dans le texte de présentation du catalogue : « [...] un ensemble d'œuvres, *expositions vides*, furent retenus avec l'idée de consacrer à chacune d'elles une salle séparée. Ces surfaces servent presque allégoriquement (à) la représentation des expositions en question. Seul un cartel définit l'œuvre attribuée à chaque salle. Ces dernières ne sont pas modifiées et relèvent de l'architecture permanente du musée où la rétrospective a lieu. De ce fait, il n'y a clairement aucune intention de reconstituer les sites d'origine des pièces exposées, aucune tentative documentaire, voire d'authenticité matérielle dans la présentation. Dans cet esprit encore, aucun document d'époque (cartons ou annonces d'exposition, catalogues ou photographiques) n'est ajouté à l'accrochage. » John ARMLEDER, Mathieu COPELAND, Gustav METZGER, Mai-Thu PERRET et Clive PHILLPOT, *Vides. Une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, Metz, Centre Pompidou-Metz, Zurich, JRP/Ringier, 2009, p. 29.

⁹⁹¹ Pour l'exposition « *Hors limites* », présentée également au Centre Georges Pompidou entre le 9 novembre de 1994 et le 23 janvier 1995, la reconstitution du *Plein* de l'artiste Arman, réalisé à l'origine dans l'espace d'Iris Clert en 1960, a inclus la construction scénographique de la galerie.



Yves Klein, *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, galerie Iris Clert, Paris, 1958.

manifestation confirmant l'indifférence face au contexte qui l'encadre : *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Au contraire, Laurie Parsons met en avant le contexte d'exposition au

moyen d'un carton d'invitation qui ne présente que le nom et l'adresse de la galerie Lorence-Monk.

L'exposition « Vides : une rétrospective » confirme, encore une fois et de même que les cas qu'elle rassemble, qu'exposer le vide passe forcément par la considération de l'espace physique et le cadre institutionnel qui contient ce vide et le présente comme une œuvre d'art. Si un artiste, dans une posture immatérialiste radicale, propose une exposition sans rien mettre dans la salle d'exposition, il y restera les murs, le système d'illumination et d'autres éléments qui lui donnent son identité et neutralité apparente et qui, par-là, légitime et valide son opération comme artistique. La formule de l'« exposition du vide » rend possible la coïncidence entre l'œuvre, l'espace de son exposition et l'exposition. Même si la manifestation en question est poussée plus loin, jusqu'au point de proposer la fermeture de la salle d'exposition, il restera toujours le cadre institutionnel qui fait exister et valide ladite manifestation immatérielle dans le système de l'art ; cela sans compter d'autres formes de matérialisation produites pour l'exposition : carton d'invitation, communiqué de presse, etc. Une telle manifestation dans le contexte d'une galerie commerciale, avec l'impératif d'offrir quelque chose à vendre, réduit toute initiative immatérialiste à l'utopie.

Une hypothétique galerie spécialisée à l'exposition du « vide » serait une « anti-galerie » et, par conséquent, un anti-lieu. Cela constitue un contresens de la galerie d'art comme plateforme pour la commercialisation de la production des artistes. La réussite de la vente des célèbres « zones immatérielles de sensibilité picturale immatérielle » proposées par Klein, est au fond mérite d'Iris Clert. Le pari de l'artiste se limite juste à l'offrir en vente, après c'est le collectionneur –convouqué par la galeriste– qui participe à la proposition en donnant la quantité d'or demandé

par l'artiste en échange, en acceptant en plus la condition extravagante de brûler le reçu de paiement qu'il vient de faire et de s'engager à ne pas céder l'œuvre acquise qu'au double du prix d'achat initial. La stratégie de vente dans le cas d'une œuvre immatérielle, malgré l'éventuelle transaction économique réelle qu'elle peut impliquer, est, avant tout, un acte symbolique dans lequel participent autant l'artiste que le galeriste et le collectionneur qui achète l'œuvre. La capacité d'adaptation du marché et l'audace de certains galeristes semblent surmonter tout défi issu de la créativité des artistes.

Laurie Parsons avait à un moment donné de sa carrière demandé aux galeristes de ne pas vendre ses œuvres. À l'occasion de son exposition « vide » à la Lorence Monk Gallery, l'artiste a même décidé de supprimer son nom et les dates de l'exposition dans le carton d'invitation qui ne présentait pas non plus de titre d'exposition, il n'y avait que l'identification de la galerie et son adresse. Parsons place ainsi en crise ou du moins elle défi le rôle marchand du galeriste face à cette situation. Cependant, même s'il n'y avait apparemment rien à voir, le spectateur était invité à visiter l'espace de la galerie et à se livrer à l'expérience atypique de le contempler inoccupé.

Une salle peinte en blanc (Yves Klein) ou sa simple présentation (Laurie Parsons), son système d'éclairage (*the lights in a room going on and off*, 2000, de Martin Creed), l'air qui coule à l'intérieur (*Air-Conditioning Show*, 1966, d'Art &



Martin Creed, *Work 227: The lights going on and off*, Tate Gallery, London, 2000.

Language ou *I Need Some Meaning I Can Memorise [The Invisible Pull]*, 2012 œuvre de Ryan Gander à la Documenta 13), de même que des cartons d'invitation (*Invitation piece*, 1972-73 de Robert Barry), sont tous des phénomènes physiques qui dépendent d'un support matériel. L'indéniable principe matériel qui supporte ces propositions affirme à chaque fois que l'immatérialité du vide n'est qu'illusoire : le "vide" de Klein, par exemple, consistait matériellement en une salle peinte en

blanc –avec un pigment spécial et coûteux⁹⁹². La proposition de Creed dépend du dispositif qui permet à l'éclairage de s'allumer et de s'éteindre toutes les cinq secondes en plus du système d'illumination de la salle et des lampes qui le composent ; également l'œuvre de Gardner dépend du mécanisme qui assure le courant d'air. Cependant, si on considère les œuvres citées dans leur dimension conceptuelle, affirmer que tous ces supports physiques correspondent à l'essence de l'œuvre serait discutable. Pourtant, la démarche consistant à exposer la salle inoccupée d'une galerie, son « vide », met indubitablement en évidence le lieu qui accueille les œuvres pour être appréciées ; l'emplacement physique et concret ainsi que ses caractéristiques spécifiques. Dans ces conditions, l'initiative de n'exposer rien dedans met l'accent sur l'architecture de l'espace et en même temps sur le fait que n'importe quel vide se définit toujours par son conteneur. Suivant cette logique, dans le cas de *Galería Vacui*, le conteneur devient contenu, voire contenu thématique. *Galería Vacui* n'est pas une exposition à propos du « vide », mais de son conteneur.



Ryan Gander, *I need some meaning I can memorise [The Invisible Pull]*, Documenta 13, Cassel, Allemagne, 2012.

Rappelons que, selon le philosophe Benoît Goetz, l'*architecturalité* est « la puissance d'une chose de faire exister un espace, de le modifier et de le singulariser⁹⁹³ » ; cela concerne même les espaces inoccupés compartimentés par l'architecture. L'*architecturalité* qui définit un appartement, par exemple, reste identifiable en tant que telle même si son espace se trouve inoccupé, modifier son sens en tant qu'appartement demanderait une altération de sa structure architecturale ou le détournement de l'usage qui lui a été assigné. Ce raisonnement n'est pas, pourtant, exactement applicable à la galerie d'art. La galerie se présente comme un cas particulier de lieu ; elle est, comme le décrit bien Brian O'Doherty⁹⁹⁴, un « cube blanc », un conteneur, peut-être pas absolument mais suffisamment

⁹⁹² « Il allait repeindre les murs de ma galerie en blanc, pour effacer les mauvais vibrations de tout ce qui y avait été accroché auparavant. Pour lui, c'était un acte rituel de purification, acte difficile, d'autant plus que le pauvre, étant assez maladroit, aurait beaucoup de mal à peindre tout seul les murs et le plafond. Le matériau qu'il emploie d'habitude est fort coûteux ». CLERT, *op. cit.*, p. 160.

⁹⁹³ GOETZ, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁹⁴ Brian O'DOHERTY, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich, Suisse, 2008.

neutre, mais qui a la particularité d'admettre toute sorte d'altérations physiques et de se transformer, au moins temporairement, en toute sorte de lieux. Pourtant, curieusement, elle aussi ne perd pas son caractère de galerie étant inoccupée. Les manifestations du « vide » à son sein attestent de ce fait et, en même temps, confirment que, selon la logique de validation du système de l'art, un énoncé peut suffire pour activer un espace d'exposition sans le besoin d'y mettre un objet physique.

Galería Vacui souligne ce rapport entre *lieu* et *vide*, le premier entendu comme *espace déterminé par une fonction* et le deuxième comme *espace inoccupé et défini par un conteneur architectural* ; l'élément commun des deux concepts est l'espace, un espace que, dans notre cas, est plutôt un « contre-espace » et le lieu un « contre-emplacement », une perturbation du sens de la galerie, une *dys-location*.

Cette relation problématique et de tension entre *lieu* et *vide* a traversé la conception du monde en Occident. Comme l'explique l'historien de l'art et de l'architecture Javier Maderuelo, les anciens Grecs disposent des deux mots, *tópos* (lieu) et *tò kenón* (vide), pour se rapprocher de l'idée d'espace. À partir de là un débat a été constant en occident sur le vide ainsi que l'assimilation de son concept, selon Maderuelo : « [...] la difficulté en Occident pour comprendre l'espace a été causée par l'incapacité à surmonter une certaine peur de l'existence du vide⁹⁹⁵ ». Cette peur à que l'espace reste vide, connue comme *horror vacui*, provoque comme réaction la tendance à le remplir à l'excès, à occuper compulsivement la totalité de la surface de la composition. En revanche, explique Maderuelo, le vide, ou espace inoccupé, ne comporte aucune connotation négative en Orient, où celui-ci est entendu comme partie intégrante et nécessaire de la composition. Cette tradition culturelle d'*horror vacui*, explique peut-être la confrontation au « vide » comme un défi dans l'art contemporain occidental. Parmi les manifestations qui osent ce pari, quelques-unes artistiques proposent l'expérience esthétique avec le l'espace inoccupé comme œuvre. Cela a été annoncé, par Lippard parmi d'autres, comme la

⁹⁹⁵ Javier MADERUELO, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Espagne : Akal, 2008, p. 19.

dématérialisation de l'art⁹⁹⁶. *Galería Vacui*, en revanche, coïncide plutôt avec une espèce de « ré-matérialisation post-conceptuelle⁹⁹⁷ », en soulignant le support matériel de la galerie comme conteneur.

En effet, *Galería Vacui* ne propose ni une expérience avec le vide ni sa conceptualisation non plus. D'ailleurs, dans un sens strict, si l'on propose le vide en tant qu'œuvre invisible, cela correspondrait plutôt à l'obscurité totale ou peut-être à une lumière aveuglante (*on ne voit rien*); par rapport à l'expérience sonore, ce serait le silence absolu (*on n'entend rien*⁹⁹⁸) ; il faudrait d'ailleurs être suspendu au milieu de l'espace sans le moindre contact avec aucune surface ou quoi que ce soit, même pas l'air (*on ne sent rien*) ; en conséquence, une perception complète et parfaite avec le vide impliquerait la conjugaison dans une seule expérience de toutes ces sensations (*on n'aperçoit rien*), situation hypothétique et de réalisation difficile dans la pratique. En outre, si l'on accepte l'association théorique entre la notion de vide et celle d'espace, la situation devienne plus compliquée puisqu'on devrait prendre en compte, en plus, d'autres moyens intégrés à notre corps qui contribuent à la perception de l'espace comme le système inertiel vestibulaire (localisé dans l'oreille interne) et la proprioception (récepteur sensoriel interne situé au voisinage des os, des articulations et des muscles, qui est sensible aux stimulations produites par les mouvements du corps)⁹⁹⁹.

À cet égard, l'apparent rien, exposé dans les cas des « expositions vides », n'est que la manifestation symbolique d'un discours artistique. Bien entendu, si l'essence de l'art conceptuel est immatérielle ; son vrai support est une idée, la matérialité dans ce cas n'est que secondaire. Klein lui-même soutient que dans son cas la salle peinte en blanc n'est pas l'œuvre :

- En somme vous établissez un trait d'union entre le peintre en bâtiment et l'artiste peintre.

⁹⁹⁶ Lucy LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley (Calif.), Etats-Unis, (1973) 1997

⁹⁹⁷ À ce propos voir par exemple : revue *Marges*, n°18 « Rematérialiser l'art contemporain », Saint-Denis : PUV, 2014.

⁹⁹⁸ Expérience seulement possible à l'intérieur d'une chambre anéchoïque, comme nous l'avons traité dans le passage à propos de la captation sensorielle de l'espace dans la première partie de cette thèse.

⁹⁹⁹ Alain BERTHOZ, « La notion d'immersion dans les relations du cerveau, du corps et de l'espace », dans *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses Universités de Rennes, 2014, p. 111.

- Non, pas du tout ! Je n'étais pas la peinture sur les murs, c'est une illusion... parce que ce qu'en réalité je veux présenter ici ce soir ce n'est pas du tout les murs de cette galerie, mais l'ambiance de cette galerie. Je pense que la peinture est invisible, est impalpable, elle est présence, est une présence, n'est pas ? Et pour moi, ma peinture pour l'instant habite cette galerie, mais je voudrais qu'elle prenne des dimensions incommensurables, qu'elle se répande, qu'elle s'imprègne de l'atmosphère, voire même d'une ville, d'un pays...

- En tout cas, votre nature n'a pas horreur du vide puisque vous avez essayé de peindre le vide et que nous nous trouvons dans le vide que vous avez peint ce soir. C'est un vide tout blanc.

- [...] Je dirais : ce que vous ne trouvez pas à l'intérieur demandez-le à l'extérieur. S'il vous plaît, sortez de la contemplation¹⁰⁰⁰.

Ces déclarations nous aident à comprendre que le « vide » de Klein est la manifestation du « dépassement de la problématique de l'art » comme lui-même le définit¹⁰⁰¹ ; mais on pourrait dire plus précisément qu'il s'agit plutôt du dépassement du *visuel* dans l'art. Pourtant, en réalité, si quelque chose reste exposé là ceci est, en définitive, la galerie nue comme une scène vide. La conception de *Galería Vacui* part d'une attitude consciente de ce fait ; à la différence du déclaré par Klein, elle est motivée par l'intention de mettre en avant la galerie : les murs, les sols et les plafonds qui la constituent et qui définissent son espace, ainsi que leurs particularités matérielles, les systèmes d'éclairage et d'aération qui déterminent son ambiance, les documents qui attestent son activité.

D'une autre part, l'hypothèse d'une galerie dédiée exclusivement au désœuvrement telle que *Vacui* est, du moins, une absurdité. Les manifestations historiques du « vide » qui ont lieu dans des galeries, exceptionnelles d'ailleurs dans la trajectoire de chacun de ces espaces, a fonctionné comme une espèce de « coup de publicité¹⁰⁰² », une stratégie pour attirer l'attention du public et qui cherche à être capitalisée *à posteriori* de la part de la galerie. En revanche, la galerie *Vacui* n'expose rien d'autre qu'une typologie d'espaces d'exposition et de commercialisation dédiés à l'art contemporain ; en dissimulant constamment un

¹⁰⁰⁰ Document sonore d'un entretien avec Yves Klein à l'occasion de son exposition à la galerie Iris Clert en 1958. *Yves Klein : la révolution bleue* [Images animées] / François Lévy-Kuentz, réal., aut. ; Stéphan Lévy-Kuentz, aut. ; Daniel Humair, comp. ; Georges Bigot, Corinne Juresco, voix. Min. 0:19:40 - 0:20:51. Remarquons qu'Yves Klein décrit l'intervention spatiale qu'il a pratiquée à la galerie d'Iris Clert en termes d'ambiance et d'atmosphère, ce qui rejoint la réflexion abordée dans de la première partie de notre thèse.

¹⁰⁰¹ Yves KLEIN, *Vers l'immatériel : le dépassement de la problématique de l'art. La conférence à la Sorbonne*, Paris, Dilecta, 2006.

¹⁰⁰² Selon les mots d'Iris Clert. CLERT, *op cit.*, p. 162.

contenu que le spectateur essaie en vain de découvrir, un contenu autre que le cadre d'exposition, son dispositif va à contresens de la fonction normale de la galerie d'art de rendre accessibles les œuvres pour le regard du spectateur. Ainsi, la matérialisation spatiale de *Galería Vacui* propose un « contre-dispositif », une espèce d'« anti-display ». La structure de *Galería Vacui* réunit les trois traits de celui-ci : « anti-didactisme » –elle fournit une série de documents, bien que classés, sans aucun indice ou instructif qui l'expliquent–, elle présente de manière peu évidente son contenu et elle met en avant le contexte expositif.

Ce projet coïncide dans sa prémisse avec l'une déclaration de Michael Asher, déjà évoquée auparavant, à propos de se subordonner aux conventions expographiques :

Si on mettait quelque chose sur ce mur, on réintroduirait la notion d'exposition de la subjectivité d'un auteur individuel au lieu d'exposer les fondations sur lesquelles ce système est basé. On réactualiserait le mythe de l'individualité de l'artiste – c'est contre quoi mon travail essaie de s'imposer¹⁰⁰³.

Comme il est décrit plus haut, le propos de départ pour cette exposition personnelle à la galerie Jenny Vilà, et que j'ai voulu avec insistance maintenir tout au long du développement du projet, a été d'éviter la disposition habituelle des pièces pour être contemplés de manière conventionnelle dans la salle d'exposition, une idée d'« anti-display » qui m'obsédait à l'époque. Ainsi, *Galería Vacui* a détourné la logique spatiale normale de la salle d'exposition qui l'a accueillie en bloquant l'espace d'exposition au moyen d'une construction imposée avec une orientation capricieuse. Une fois à l'intérieur de l'espace, parasité par la galerie Vacui de celui de la galerie Jenny Vilà, le dysfonctionnel est aussi présent dans le comportement de l'éclairage de sa zone d'exposition et le contenu de l'archive à découvrir par un visiteur curieux. L'effet dans l'éclairage causé par la présence d'un ou des plusieurs spectateurs peut faire soupçonner l'installation d'un dispositif électronique avec des capteurs de mouvement, mais il s'agissait, en fait, d'un dispositif tout à fait analogique composé par des boutons poussoirs (semblables à ceux utilisés pour les sonnettes). Ceux-ci étaient disposés en dessous

¹⁰⁰³ Michael ASHER, et al., *Quand les artistes font école*, Édition : Nouvelle, Paris : Marseille : Editions du Centre Pompidou, 10 mars 2004, p. 190.

du faux sol de la petite salle et dont les planches n'étaient pas été complètement assurées à la structure de base restant légèrement instables, puis dissimulées par un matériau synthétique blanc. Ainsi, en marchant sur ce sol, les interrupteurs étaient actionnés de manière imprécise en affectant la stabilité des tubes de néon au plafond.

Une disruption dans la foire ArcoMadrid

En reserva : simulation d'un petit entrepôt d'œuvre dans un stand de foire

Galería Vacui a été exposé à la galerie Jenny Vilà entre les mois de mai et juin. La même année, pour la foire d'art contemporain à Bogotá ArtBo qui a eu lieu en octobre, la galeriste m'a proposé de montrer une partie des pièces ou des nouvelles qui gardaient un rapport avec l'exposition réalisée à Cali. La galerie avait déjà participé dans les huit éditions précédentes de ladite foire, et j'avais y montré mon travail plusieurs fois avec elle. Pour moi, cette occasion était l'opportunité de faire connaître *Vacui* à Bogotá. Évidemment, essayer de transposer l'installation au stand d'une foire posait des problèmes logistiques, en plus de conceptuels : il ne s'agissait plus de la prémisse « une galerie à l'intérieur d'une autre ». Pourtant, j'ai tenté de faire encore une fois écho au contexte d'accueil.

En faisant le pont avec *Vacui*, j'ai remarqué une analogie qui existe entre la structure de la galerie et celle du stand d'une foire, composés tous les deux par une zone publique d'exposition et une autre privée où on ne peut pas accéder sans être invité. Dans le stand d'une foire, un bureau improvisé est souvent installé dans le même espace ouvert destiné à l'étalage de pièces. Cela met au premier plan la dynamique commerciale, normalement dissimulée dans la structure de la galerie. La petite chambre « interdite au public » dans le stand correspond à l'endroit de réserve d'œuvres supplémentaires disponibles pour la vente et du matériel d'emballage. Cet espace de « stockage » d'œuvre est aussi trouvable dans la galerie.

Le stand dont la galerie Jenny Vilà disposait à ArtBo pour cette année-là, avait une surface totale de 31,5 m² (7 m x 4,5 m) dont la zone séparée comme entrepôt était de 7 m x 1,5 m. L'accès à cet entrepôt, muni d'une porte, se faisait depuis l'intérieur du stand. Mon intention était de permettre aux visiteurs d'accéder à cette chambre dans le stand assigné à la galerie Jenny Vilà et d'y placer quelques pièces de *Vacui* convenablement adaptées en caisses pour le transport d'œuvre. À ce moment-là, j'avais en tête l'idée de mélanger des vrais emballages vides d'œuvres des autres artistes avec ceux que j'allais expressément fabriquer. Pourtant cela demanderait de fusionner mon installation avec le vrai entrepôt, mais la galeriste n'a pas été trop réceptive à cette idée. Elle était prête à me céder

la moitié de l'espace d'entrepôt et à se servir juste de l'autre moitié. Le reste du stand serait disponible pour accrocher des œuvres d'autres artistes. Les parois du petit entrepôt seraient laissées à l'état brut du matériau qui les constitue, MDF – aspect normal pour cet endroit « hors exposition » –, sans finition de peinture blanche en contraste avec la zone d'étalage du stand. Il fallait construire une division pour séparer « mon entrepôt » du vrai. La moitié dont j'allais disposer serait directement ouverte vers le couloir de passage pour les visiteurs de la foire. Cette proposition de modification de la structure du stand a été rejetée de la part des organisateurs de la foire et l'initiative n'a pas pu évoluer à cette occasion-là.

L'année suivante, Jenny Vilà m'a informé de la sélection de sa galerie parmi les invitées à ArcoMadrid 2015 et que j'étais l'une de deux artistes participants pour son espace. Pour cette édition de la foire espagnole d'art contemporain, Colombie a été le pays invité d'honneur¹⁰⁰⁴. Pour l'édition de 2015, la direction de la foire a commandé à Juan Andrés Gaitán la sélection de vingt artistes représentés par dix galeries. Gaitán venait d'être commissaire de la 8^e Biennale d'art contemporain de Berlin et il avait été récemment nommé directeur du Museo Tamayo en Mexique.

Apparemment dès que l'annonce de la Colombie comme pays invité d'honneur à Arco 2015 s'était déclarée, en mars 2014, la nouvelle se diffusait déjà à Bogotá¹⁰⁰⁵. En conséquence, plusieurs entités culturelles et de l'État ont commencé à s'engager et à générer un événement composé de plusieurs expositions parallèles et en plus des dix galeries invitées et de la foire¹⁰⁰⁶. Luis Fernando Carrillo, ambassadeur de Colombie en Espagne à ce moment, a déclaré :

¹⁰⁰⁴ Cet intérêt en l'Amérique Latine de la part de l'organisation de la foire n'était pas nouveau. En 1997 un large programme a été réalisé dans le cadre de la foire avec la participation de 14 pays de la région, Colombie parmi eux. Le premier invité d'honneur avait été Mexique en 2005. « ARCO sigue apostando por Iberoamérica: Colombia, país invitado en 2015 », publié dans le journal ABC, Espagne, le 5 mars 2014. <https://www.abc.es/cultura/arte/20140304/abci-colombia-pais-invitado-arco-01403041319.html>. Consulté le 14 février 2020.

¹⁰⁰⁵ « Colombia, país invitado de ARCO 2015 », publié dans [esférápública] le 5 mars 2014. <http://esferapublica.org/nfblog/colombia-pais-invitado-de-arcomadrid-2015/> ; « El mundo mira al arte colombiano », publié dans *El Tiempo* le 8 mars 2014. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13619978>. Consulté le 14 février 2020.

¹⁰⁰⁶ Au moment de la communication publique de la Colombie comme pays invité d'honneur à la foire, l'ambassadeur de la Colombie en France, Luis Fernando Carrillo, a annoncé : « Colombie va s'engager avec nombreux événements parallèles à la foire dans la ville de Madrid l'année prochaine. », « Colombia, país invitado de ARCO 2015 », publié dans *El País*, Espagne, le 4 mars 2014.

La Colombie a acquis une importance accrue dans la scène artistique expérimentant un *boom* dans la dernière décennie avec le surgissement des nouvelles galeries d'art, de musées publics et privés, des foires d'art, des biennales, des espaces promus par des artistes, des collectionneurs et des commissaires, des institutions dédiées aux arts plastiques et des maisons de ventes aux enchères¹⁰⁰⁷.

La déclaration de ce « boom » allait être réitérée à plusieurs reprises pendant les mois qui se sont succédé à l'annonce¹⁰⁰⁸.

Au moment de la réception de la nouvelle de la part de la galeriste, en août, je résidais à Paris et je n'avais rien su de l'événement « ARCO Colombia » à part la participation de la galerie à la foire et la sélection de mon travail. Étant donné que l'installation du projet *Galería Vacui* a été le motif d'intérêt de Gaitán, il s'agissait d'en élaborer une proposition en conséquence. J'ai donc décidé de reprendre de mon idée non réalisée pour le stand d'ArtBo.

Les stands fournis pour les dix galeries invitées à ArcoMadrid, d'une surface de 41 m² (7,50 m x 5,50 m) chacun, présentaient une structure simple à trois parois et sans espace d'entrepôt. Celui assigné à Jenny Vilà, localisé dans un coin et délimité par deux corridors pour le transit du public, était composé de seulement deux parois. Selon cette disposition, l'emplacement logique de l'espace pour l'entrepôt serait l'extrême adossé au stand voisin. J'ai donc proposé d'y construire une division à une distance de 1,50 m de ce mur pour configurer la structure basique espace d'étalage et entrepôt. La profondeur de cet espace correspondait à celle du stand, 5,5 m, et ses parois internes resteraient à l'état brut de matériel sans finition de peinture blanche. Étant donné que la galeriste allait montrer des pièces en céramique de l'autre artiste, elle n'avait besoin que de deux murs ; elle a donc renoncé au troisième qui correspondait au corridor, gagnant ainsi plus de

https://elpais.com/cultura/2014/03/04/actualidad/1393940054_739209.html. Consulté le 14 février 2020.

¹⁰⁰⁷ Luis Fernando Carrillo, *ibid*.

¹⁰⁰⁸ « El “ boom ” colombiano », publié dans la revue *Artishock* le 29 octobre 2014, <https://artishockrevista.com/2014/10/29/el-boom-colombiano/> ; « El mundo mira a Colombia con otros ojos, dice la directora de ARTBO » publié dans *El Heraldo* le 12 février 2015, <https://www.elheraldo.co/cultura/el-mundo-mira-colombia-con-otros-ojos-dice-la-directora-de-artbo-183956> ; « ARTE COLOMBIANO: invitad de honor en Arco Madrid » publié dans *Fashion Radicals*, le 23 février 2015, <http://www.fashionradicals.com/arte-colombiano-invitado-de-honor-en-arco-madrid/>. Consultés le 14 février 2020.

visibilité. En conséquence le fronton structurel de la partie supérieure du stand a été éliminé laissant seulement le morceau de 1,50 m correspondant à la partie haute du seuil d'entrée de l'espace dont je disposais comme entrepôt. Cela a créé une certaine indépendance du stand de Jenny Vilà.

Pour mieux contrôler l'ambiance du petit entrepôt il a fallu limiter sa hauteur à 2,60 m avec l'installation d'un plafond (la hauteur des murs des stands était 3,75 m). L'environnement créé, expressément semi-obscur, a été faiblement éclairé avec un tube de néon (dont j'avais diminué sa puissance en le recouvrant avec du ruban adhésif marron pour l'emballage) disposé au fond de l'espace et une ampoule qui pendait du plafond. Le sol a été recouvert d'une feuille de liège.

À l'intérieur de l'entrepôt et juste à côté du seuil d'accès, on trouvait une petite notice à propos de la manipulation correcte du matériel stocké. Le texte, exprimé dans un langage entre la manipulation de marchandise délicate ou dangereuse et la conservation d'œuvres d'art, indiquait seulement deux consignes ponctuelles : « Laissez toujours les lampes ici après utilisation » et « Manipulez les emballages et les pièces avec précaution ». Ces phrases suggéraient l'utilisation des lampes de poche accrochées au mur pour l'inspection des choses qui s'y trouvaient.

L'entrepôt était occupé par plusieurs caisses en bois pour l'emballage et le transport d'œuvre de différentes tailles. Les caisses étaient disposées par terre et ouvertes ou semi-ouvertes révélant une apparente vacuité. En explorant l'installation, les visiteurs avaient la possibilité de constater que ces caisses étaient en fait les pièces à regarder et que celles-ci présentaient des « contenus » à découvrir. Dans quelques-unes et à l'aide des lampes de poche, dotées de la lumière noire, des images pouvaient être révélées. Parmi elles, une photographie où on distinguait un homme montrant un mur en attitude explicative accompagné d'un autre homme et d'une femme –il s'agit de Pierre Restany, Yves Klein et Iris Clert dans sa galerie–. Au fond d'une autre caisse, on pouvait découvrir un dessin représentant un groupe de cinq agents anti-explosifs entourant un colis suspect. Deux autres boîtes étroites et allongées en carton également ouvertes, révélaient des dessins figurant des policiers anti-narcotiques accompagnés de chiens qui s'approchent de boîtes similaires à celles qui contenaient ces dessins. Les

proportions et la taille de ces boîtes étaient inspirées de celles pour l'exportation de fleurs.

Une autre caisse en bois, longue et étroite (12 cm par 12 cm par 1 m de longueur) disposée verticalement ne contenait qu'un environnement sonore de la forêt tropicale d'Amérique du Sud. Une autre des caisses –montée au fond de l'entrepôt sur la caisse qui avait servi pour transporter une partie des composants emportés de la Colombie– cachait un projecteur de diapositives en fonctionnement constant. Les images projetées depuis l'intérieur de cette caisse sur un film placé au bord de son ouverture étaient celles de la série photographique de systèmes d'illumination de galeries produite pour le projet *Galería Vacui* intercalées avec le lieu et la date de la prise correspondants. Les tiroirs contenant les cartons d'invitation avec des images de salles d'exposition vides des galeries et les portes cachées donnant à des espaces d'entrepôt, provenant de l'armoire de la galerie *Vacui*, ont été chacun emballés dans des tiroirs également en bois et inclus dans l'environnement.

Une autre des caisses contenait une collection de photographies qui documentent le moment d'arrivée des caisses d'œuvre à des galeries à Paris à l'occasion de l'accrochage d'expositions, également identifiées avec le lieu et la date de la prise.

Une « dys-location » dans une foire d'art

La structure générale d'une foire d'art répond à un compartimentage de l'espace en créneaux ou cabines. Ce modèle d'arrangement spatial suit, essentiellement avec peu des variations, celui conçu dès le début des foires dédiées au marché de l'art. L'une des pionnières, la Kunstmarkt Köln '67 –première édition de l'Art Cologne réalisée en 1967– présentait déjà cette structure comme l'attestent les documents photographiques de l'époque¹⁰⁰⁹. L'initiative suisse Art 1'70 –actuelle Art Basel, surgie trois ans plus tard que celle de Cologne– réplique la même structure spatiale. Les promoteurs de la version parisienne apparue en

¹⁰⁰⁹ *Art Cologne 1967-2016: Die erste aller Kunstmesse = the first art fair*, Cologne, Allemagne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.

1974 –Premier Salon international d’art contemporain, actuelle FIAC– reproduisirent aussi cette configuration.



Kunstmarkt Köln '67, bâtiment du Gürzenich à Cologne, Allemagne, 1967.

Installées dans une telle structure, toutes les œuvres (des pièces normalement) y sont emboîtées et standardisées, soumises à un même format spatial¹⁰¹⁰. Parmi cette structure basique, les galeries les plus puissantes comptent avec un espace plus large –parfois même avec une chambre différenciée de bureau dans le stand– et certaines essaient de varier la configuration de son espace pour se démarquer de la concurrence et attirer ainsi plus d’attention de la part des visiteurs et clients potentiels.

Dans le contexte d’une foire d’art, une intervention spatiale comme initiative artistique est d’emblée atypique. Cela, entre autres raisons, étant donné les contraintes d’espace et de temps d’accrochage. Cependant, dans une stratégie d’inclusion –ou plutôt d’« absorption » en termes de marketing promotionnel–, les organismes qui gèrent les foires ont créé des secteurs pour des installations et même pour des propositions relationnelles. C’est le cas, par exemple, de programmes dans le cadre d’Art Basel tels que « Unlimited », une plateforme d’exposition pour les projets qui débordent le stand d’exposition comme les projections vidéo, les installations à grande échelle et les performances en direct ; ou « Parcours », qui mobilise le public vers des interventions localisées dans les

¹⁰¹⁰ La galeriste Barbara Gladstone dit à propos des foires d’art : « L’avantage est qu’on peut voir plein d’œuvres et connaître beaucoup des personnes d’un coup. [...] Mais il y a quelques aspects qui ne me plaisent pas. Dans les foires, l’art n’est pas présenté dans sa splendeur maximale. La situation est loin d’être l’appropriée, l’entourage reste très ordinaire et les murs et l’éclairage peuvent sembler affreux. » Entretien avec Adam Lindemann, dans *Collecting Contemporary*, London, Royaume Uni : Taschen, 2013, p. 74.

quartiers de la ville. Des initiatives similaires correspondent dans la foire internationale d'art contemporain de Paris aux programmes « FIAC Projects » et « FIAC hors les murs ».

Mais tout cela se joue dans des zones différenciées des stands des galeries bien que gérées par elles. Les altérations dans la structure des stands, proposées par les artistes, sont assez rares. Les administrations des foires donnent parfois la possibilité aux galeristes de « personnaliser » leur stand dans la limite de certaines restrictions ; le placement de son espace d'entrepôt varie, mais celui-ci se tient toujours à l'écart de la vue des visiteurs –voire il peut être absent du stand– et la zone d'étalage de pièces reste conventionnellement blanche dans la plupart de cas.

L'ensemble de la 34^e édition de la foire Arco Madrid n'a pas été l'exception dans ce cadre de conventions formelles ; en raison de cela, l'irruption et l'apparence de l'entrepôt d'*En reserva*, bien que discrètement, a créé un étrange espace d'entre-deux, un « trou » ou endroit « orphelin » parmi la structure des stands, un point d'anomalie et de discontinuité dans l'homogénéité et l'uniformité générale de la foire.

Or, la réalisation d'*En reserva* ne s'est pas limitée à l'intervention spatiale du stand. Ce projet a pris aussi comme sujet des aspects normalement cachés de la logistique des expositions –l'emballage d'œuvre pour son transport et son entreposage– contextualisés dans la foire d'art. Ce contenu thématique est abordé dans l'ambiance de l'entrepôt construit ainsi que dans les caisses qu'il contenait.

L'utilisation des caisses d'emballage pour le transport d'œuvre comme des pièces d'exposition trouve des antécédents dans l'art contemporain. En 1972, Marcel Broodthaers, pour la présentation de l'une de ses créations emblématiques, projetait les images qui constituent la collection iconographie de son *Musée d'Art Moderne - Département des Aigles* sur des caisses vides pour le transport d'œuvre. Ici les caisses sont à *la place de* (représentent) son contenu absent (les œuvres) de même que les images projetées renvoient aux référents qui leur correspondent. En même temps, s'agissant d'une musée, les caisses font aussi allusion à la fonction de conservation de pièces d'une collection patrimoniale qui, dans ce cas particulier,

sont immatérielles appartenant à une institution imaginaire qui opère conceptuellement, de là la vacuité des caisses¹⁰¹¹.



Marcel Broodthaers, *Musée d'art Moderne - Départements des Aigles*, 1968 / Detail de l'exposition « Musée d'art Moderne - Départements des Aigles » à la Monnaie de Paris, 2015.

Pourtant les associations à la caisse pour le transport d'œuvre ne concernent pas exclusivement l'institution muséale, elles sont aussi présentes dans la logistique expographique des galeries. Entendant la foire d'art comme une convention de galeries, les caisses « stockées » dans l'entrepôt d'*En reserva* restent liées aux démarches d'accrochage dans ce type de lieux d'exposition. Certaines parmi elles, contenant des éléments de la galerie *Vacui*, contribuent à construire ce lien ainsi que la caisse qui abrite la série de photographies documentant le moment d'arrivée des caisses de transport d'œuvre aux galeries. Cette thématique est aussi présente dans la caisse apparemment inoccupée qui, à la lumière noire, révèle l'image d'un artiste, une galeriste et un critique d'art concentrant leur intérêt sur le mur vide d'une galerie.

Richard Artschwager prend lui aussi cet élément utilisé auparavant par Broodthaers mais au sein d'une galerie. Pour son



Richard Artschwager, *Archipelago* (1993).
Vue de l'installation au Hamburger Bahnhof, Berlin.

installation *Archipelago* il a placé quatorze caisses d'expédition en bois dans la salle de la galerie Portikus à Frankfurt en 1993. Les caisses, de taille et de forme diverses, ont été distribuées dans l'espace d'exposition comme si elles venaient d'y

¹⁰¹¹ Dossier pédagogique de l'exposition « Marcel Broodthaers. 18 avril - 5 juillet Musée d'art Moderne Département des Aigles » à la Monnaie de Paris, p. 18. <http://docplayer.fr/59659413-Dossier-pedagogique-marcel-broodthaers-18-avril-5-juillet-musee-d-art-moderne-departement-des-aigles.html>. Consulté le 15 février 2020.

arriver disposées pour le déballage des œuvres et son accrochage postérieur, pourtant les caisses sont restées fermées et exposées tel quelles. Les formes irrégulières de ces caisses suggèrent avoir été expressément dessinées pour s'adapter à des pièces spécifiques. Certaines d'elles ont été mises contre le mur et quelques-unes ont été accrochées directement sur la paroi à la hauteur conventionnelle d'un tableau. On comprend que, écartant la possibilité d'être ouvertes pour découvrir leur contenu, ces caisses sont à la place des œuvres qu'elles pourraient contenir et qu'elles sont, en fait, les pièces exposées, présentées comme des œuvres « quasi-sculpturales ».

De leur côté, le duo d'artistes Elmgreen & Dragset poussent le sens de la caisse pour le transport d'œuvre allant d'un paradoxe comme celui d'Artswager à l'ironie. Plusieurs pièces de leur série *Powerless Structures* correspondent à cet objet. Ces œuvres du duo danois-norvégien suggèrent des maltraitances dont ont souffert les caisses. Certaines caisses sont disposées en sens inverse de ce qui est indiqué sur l'un de ses côtés provoquant une fuite de son contenu par un coin abîmé : de la peinture blanche ou des petits morceaux de polystyrène. Une autre semble être



Elmgreen & Dragset, *Powerless Structures*
Fig. 185, 2001.

tombée heurtant violemment le sol. Une autre a provoqué une cassure dans le plafond qu'elle traverse partiellement depuis l'étage. Ainsi, Elmgreen & Dragset « cassent » l'hermétique et l'intégralité des conteneurs, comme ceux absolument clos d'Artswager, mais en gardant la caisse même comme contenu thématique¹⁰¹².

Pour son exposition « The Well Fair » à l'Ullens Center of Contemporary Art, à Beijing en 2016, le duo d'artistes « fictionnalise » le dispositif de monstration d'une foire à taille réelle construit à l'intérieur du centre d'art à caractère privé. Parmi les faux stands, deux était exactement identiques : présentant des doublons des pièces accrochées de manière pareille, leurs respectifs bureaux étaient du même modèle

¹⁰¹² Une autre de ces caisses-pièces créées par Elmgreen & Dragset, intitulée *Tanya ! Tanya ! Tanya !* (2004), qui se trouve inversée par rapport au marquage de l'une de ses côtés, où on lit « Tanya Bonakdar Gallery NYC », est accompagnée d'une sculpture représentant une femme en tenue formelle appuyée contre la caisse, tête en bas, dans une attitude de regret.

et leurs « promoteurs de ventes » présentaient la même tenue (des lunettes incluses) ainsi que la même attitude. Les « performeurs » qui ont y collaboré étaient les médiateurs du centre. La mise en scène présentait également une zone de stockage d'œuvre, composée des étagères et des caisses d'emballage issus de la réserve de la collection de l'IUCCA. À propos de cette réalisation les artistes déclarent :

Pour nous, il est intéressant de le faire dans un espace artistique non commercial parce que nous voulons tester comment cet aménagement architectural aura un impact sur le comportement des gens. Les gens vont-ils se déplacer de la même façon ? Auront-ils les mêmes comportements que lors d'une véritable foire, où le mélange dans les allées et les petits commérages sont en fait l'élément le plus important ? Ou vont-ils se comporter comme s'ils étaient dans une exposition de musée et aller regarder de plus près les œuvres, et passer du temps dans chaque kiosque ?¹⁰¹³



Elmgreen & Dragset,
« The Well Fair »,
Ullens Center of Contemporary
Art, Beijing, Chine, 2016.

Dans le cas d'Artswager l'installation des caisses dans la salle de la galerie renvoie à la situation d'exposition, d'une façon similaire aux sculptures minimalistes, même si l'artiste surmonte un peu cet antécédent « figurant » un aspect de la logistique expographique normalement mise de côté comme motif artistique. Les caisses d'Elmgreen & Dragset jouent aussi comme des pièces contextuelles, mais à travers l'allégorie et la fictionnalisation autour de l'élément concerné (ainsi que du dispositif expographique de la foire même). Les pièces d'Artswager mettent l'accent sur la mise en exposition ; Elmgreen & Dragset vont

¹⁰¹³ Elmgreen et Dragset cités par Hettie Judah, « Elmgreen & Dragset install a fictional art fair in Beijing », 2016, publié dans <https://thespaces.com/elmgreen-dragset-install-a-fictional-art-fair-in-beijing/>. Consulté le 15 février 2020.

un peu plus loin en s'autorisant la fiction. En ce qui concerne Broodthaers, les caisses vides sont liées conceptuellement à la présentation de son musée imaginaire.

Au niveau de leur signification, les caisses d'Elmgreen & Dragset de la série *Powerless Structures* fonctionnent comme des pièces autonomes, elles ne dépendent ni de leur articulation dans un ensemble spatial, comme celles d'Artswager, ni de leur utilisation comme support de présentation associées au concept global d'un projet, comme celles de Broodthaers. De ce point de vue, les pièces du duo d'artistes activent son contenu thématique et son récit fictionnel en fonction de n'importe quel contexte d'exposition, même, hypothétiquement, celui d'une foire d'art.

La fictionnalisation autour de la caisse d'expédition a aussi opéré dans la conception d'une partie des pièces qui complétaient la série des caisses de l'entrepôt d'*En Reserva*, thématiquement liées au contexte de la foire d'art. Celui-ci diffère de l'exposition dans le siège d'une galerie. Normalement on profite de l'occasion de la foire pour proposer des « sous-produits » cherchant à capitaliser les réussites de réalisations artistiques déjà montrées dans la galerie, voire de ce qui a été exposé dans des musées ou dans des biennales. Même si on présente des pièces nouvelles, celles-ci sont, normalement, des extensions des séries déjà connues ou travaillées auparavant. En termes généraux, les artistes ne se risquent pas à s'aventurer dans nouvelles propositions dans ce contexte, ils y reviennent sur des terrains assurés de leur création. C'est une attitude sensée et pragmatique. Il semble clair que le but est là de déclencher les ventes, celui-ci est l'intérêt. Ainsi vue, la situation ne semble pas trop différente de ce qui se passe à la galerie : un travail artistique est exposé avec des attentes commerciales. Cependant, dans l'événement de la foire ce rapport est notamment plus immédiat et direct ; la galerie garde le rituel de la salle d'exposition, dans le stand de la foire on étale des pièces en concurrence avec les postes des autres galeries. L'expérience d'une foire pour les visiteurs est marquée par la surabondance de pièces à regarder, toutes proposant des sujets différents les unes des autres ; le rythme, d'une logistique de

production complexe déployée pour un événement concentré sur trois ou quatre jours, est frénétique pour les exposants.

La galeriste Sadie Coles exprime l'importance prise par les foires dans le panorama de l'art contemporain ainsi : « Le monde de l'art avait l'habitude d'être régi par des événements tels que des vernissages dans les musées et cela a un peu changé. Maintenant les événements remarquables sont les foires d'art et les ventes aux enchères¹⁰¹⁴ ». Elle déclare cela avec un certain regret en disant qu'elle veut croire que les gens viennent massivement à la foire pour voir de l'art plus que pour voir le marché de l'art. En effet, la rhétorique qui accompagne la foire d'art oscille entre le langage propre des finances (on parle en termes d'investissement) et l'appui aux artistes et la promotion de l'art (tel qu'une exposition dans un musée ou une galerie). Cependant, la dimension marchande des œuvres est y plus mise en avant que leur contenu.

La réalisation d'*En reserva* a confronté cette nature particulière de la foire comme espace et comme événement avec un statut ambigu : à la marge des manifestations dans les musées ou les biennales mais à la fois articulée à l'institution de l'art. Les foires d'art ne sont pas des expositions proprement dites du point de vue d'un ensemble thématiquement sensé (au moins dans sa structure essentielle de stands, les manifestations parallèles liées à elle on en font douter), elles n'ont pas la même valeur qu'une exposition dans une biennale, dans un musée ou même dans une galerie : le curriculum d'un artiste n'inclut normalement pas des participations dans les foires.

Comme cas particulier, « Arco Colombia » est allé au-delà de la participation des galeries colombiennes invitées à la foire –motif principal de sa réalisation– et a pris la dimension d'un grand événement institutionnel. La réalisation de cette manifestation –composée par une dizaine d'expositions parallèles à la foire montrées dans différents lieux du circuit artistique de Madrid– a suscité des nombreux articles dans la presse, autant colombienne qu'espagnole, y compris certains rapports critiques.

¹⁰¹⁴ Sadie Coles, entretien avec Adam Lindemann, dans *Collecting Contemporary*, op. cit., p. 47.

L'ensemble d'expositions d'« Arco Colombia », ainsi que sa gestion et sa promotion dans les médias a donné lieu à un débat autour du soi-disant « boom » de la scène artistique du pays. De cette manière a été décrit le phénomène de la montée du marché de l'art, le surgissement de galeries nouvelles, des événements, des foires et des expositions en Colombie pendant les années récentes. Fernando Pradilla, propriétaire d'une galerie à Madrid et d'une autre à Bogotá, reconnaît une telle effervescence mais d'une manière pas si euphorique : « Il est vrai qu'il y a une activité artistique remarquable en Colombie et que notre pays commence à surgir au niveau commercial, nos artistes figurent à l'échelle internationale ; tout cela est merveilleux, mais il nous reste beaucoup à faire encore pour un 'boom'¹⁰¹⁵ ». Il affirme que l'art colombien vit un processus et qu'il faut attendre à qu'il se consolide.

D'une autre perspective, le commissaire José Roca explique que le prétendu « boom » répond plutôt à une soudaine visibilité internationale qu'à l'émergence d'un nouveau groupe d'artistes dans les dernières années : « On pourrait dire que cet 'éclatement' est un euphémisme pour parler de la découverte (un peu tardive) de la part du système artistique globale, d'une scène qui en Colombie reste consolidée depuis des années¹⁰¹⁶ ».

Le critique colombien Carlos Jiménez, pour sa part, analyse lui aussi ce phénomène d'explosion qui supposément traversait l'art colombien mais par rapport au cadre concret d'« Arco Madrid ». Dans son article « Arquear¹⁰¹⁷ », il qualifie la réalisation de cet événement, subit et inhabituel déploiement de l'art colombien à l'étranger, comme une stratégie de mise en valeur afin d'assurer sa vente. Concernant la facette diplomatique entre les deux pays, le critique signale que Juan Manuel Santos, président de la Colombie à ce moment-là, a profité la conjoncture de la présence artistique de la Colombie à Madrid pour accroître

¹⁰¹⁵ Fernando Pradillo cité par Patricia Medrano Araújo, « Batallón de artistas colombianos 'marcha' en la Feria Arco 2015 de Madrid », publié dans *El País* le 26 février 2015. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/batallon-de-artistas-colombianos-marcha-en-la-feria-arco-2015-de-madrid.html>. Consulté le 15 février 2020.

¹⁰¹⁶ José Ignacio ROCA, « Arte colombiano antes y después del boom », publié dans *El Cultural* le 27 février 2015. <https://elcultural.com/Arte-colombiano-antes-y-despues-del-boom>. Consulté le 15 février 2020.

¹⁰¹⁷ Carlos JIMENEZ, « Arquear », publié dans *[esférápública]* le 8 mars 2015. <https://esferapublica.org/nfblog/arquear/>. Consulté le 15 février 2020.

l'impact médiatique de sa visite officielle en Espagne. Du point de vue de Jiménez, « Arco Colombia » a été une collection incohérente d'expositions, réunies en hâte et à la légère, en ressassant quelques-unes déjà vues :

Je ne peux pas écarter que ma dilatée fréquentation parmi un monde de documentas, biennales et d'autres tant d'expositions m'ont saturé le regard jusqu'au point de me faire immune aux gâchis visuels, mais ce qui est certain est que l'ensemble d'*ARCO Colombia* m'a semblé beaucoup modeste et moins spectaculaire de ce à quoi je m'attendais. Pour cette raison, je partage la délicate ironie avec laquelle Ricardo León a traité le *boom* de l'art colombien qui a, apparemment, plus du délibéré gonflement publicitaire que de surprenante irruption d'une génération exceptionnelle d'artistes. Il l'a fait dans l'installation *En reserva* qui consistait en des caisses impeccables en bois et en carton dedans lesquelles [...] il y avait des dessins qui étaient seulement visibles à la lumière d'une lampe de poche et qui représentaient à des artificiers, engagés dans des tenues blindées, entourant l'une de ces paquets suspects où il peut avoir une bombe prête à exploiter dans un *boom* légal ! Ou pas : qu'on ne sait jamais, que les paquets peuvent être « chiliens¹⁰¹⁸ ».

À vrai dire, mon propos n'était pas de suggérer un commentaire critique de l'état des pratiques artistiques d'une génération récente d'artistes colombiens, je ne connaissais même pas la totalité des projets qui allait être montrés à Madrid à cette occasion-là. J'avais quand même entendu parler du proclamé « boom » et je l'ai repris, en effet, ironiquement¹⁰¹⁹. Attachées allégoriquement à l'événement « Arco Colombia », pour une partie des caisses destinées à l'entrepôt d'*En reserva* j'ai essayé d'élargir leur sens au-delà de conteneurs potentiels d'œuvres d'art et de les prendre en tant que colis, incluant conceptuellement la circonstance particulière de son passage transatlantique de l'Amérique du Sud vers l'Europe. Ainsi, avec le contenu crypté de chacune des caisses, j'essayais de répondre à l'inquiétude méfiante à propos de ce qui peut arriver de la Colombie à l'Espagne, des « colis suspects » à propos d'une menace terroriste ou de son utilisation comme moyen d'entrée de produits illégaux ou d'éléments étranges.

Les motifs graphiques latents à leur intérieur ont touché certains clichés sur le contexte latino-américain qui correspondent également à des présupposés

¹⁰¹⁸ *Ibid.* En Colombie l'expression populaire « paquet chilien » fait référence à une modalité d'escroquerie où l'arnaqueur donne à la victime, à condition d'une somme d'argent convenue, une liasse à première vue de billets trouvés par tous les deux « par hasard » mais qui en fait est expressément composé du papier et dont seulement ceux qui sont à la surface et en dessous sont des vrais billets.

¹⁰¹⁹ J'avais mis comme titre *Boom* pour identifier la caisse avec l'image des agents d'anti-explosifs dans la liste demandée des pièces présentes dans l'installation.

thématiques qu'on attend de l'art latino-américain en l'Europe : le sujet de la violence (le colis « bombe »), le trafic de drogues (les cartons pour le transport de fleurs¹⁰²⁰) et la nature exotique (la caisse contenant l'ambiance sonore de la forêt amazonienne). Il est vrai que ceux-ci sont des sujets déjà récurrents non seulement de l'art des dernières décennies en Colombie mais aussi ils sont des références souvent associées culturellement et politiquement au pays. En raison de cela, j'y reviens d'une manière non explicite, en prenant une distance et en exploitant les préjugés.

Plusieurs visiteurs, avec lesquels j'ai eu l'opportunité d'échanger les impressions pendant la foire, ont associé le motif du lieu pour l'entreposage d'œuvre que j'ai construit avec les lieux créés dans des zones de paradis fiscal dédiés à la conservation des pièces d'art appartenant à des collections privées. L'artiste et théoricienne Hito Steyerl analyse ce phénomène dans son article « Duty Free Art¹⁰²¹ ». Dans ce texte, elle décrit ces lieux comme des véritables musées secrets extraterritoriaux réservés à un public sélect de collectionneurs. Leurs espaces présentent des conditions techniques de conservation bien conçues au niveau des meilleurs musées et une ambiance très sophistiquée ; ils sont des



Vue intérieure du Luxembourg Freeport localisé à proximité de l'aéroport international de Luxembourg-Findel.

luxueux *no man's land* dans lesquels les œuvres sont transférées d'une salle à une autre une fois qu'elles sont vendues. Selon Steyerl, dans ces installations extra-étatiques l'art est retiré de la circulation publique, s'infiltrant ainsi à travers les fissures de la

souveraineté nationale pour établir leur propre réseau logistique¹⁰²².

¹⁰²⁰ Dans les années 1990 l'image de confiscation des chargements de fleurs pour l'exportation portant de la cocaïne a été souvent diffusée dans les télé-journaux. Les cartons des fleurs étaient souvent violemment percés pour constater s'ils portaient de l'alcaloïde.

¹⁰²¹ Hito STEYERL, « Duty Free Art », dans *Hito Steyerl: Duty free art*, Madrid, Espagne: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 116

Ces espaces de réserve d'œuvre s'érigent comme une espèce d'« anti-lieux ». Steyerl présente ce type particulier de structures comme des versions antithétiques des musées d'art patrimoniaux. Par rapport à leur contenu l'auteure signale :

Pensons aux œuvres d'art et à leur mouvement. Elles sont transportées à l'intérieur d'un réseau de zones hors taxes et aussi dedans les mêmes espaces d'entreposage. Peut-être elles ne sont jamais déseballées pendant ces transits. Elles bougent d'une salle à une autre sans être vues. Elles restent dans ces caisses et voyagent en dehors des territoires nationaux avec un minimum de suivi et d'enregistrement, tels que les insurgés, les drogues, les produits financiers dérivés et les nommés véhicules d'investissement. Pour ce qu'on en sait, les caisses pourraient bien être vides¹⁰²³.

L'hypothèse suggérée ici par Steyerl coïncide avec certaines caractéristiques d'*En reserva* : des contenus intrigants qui restent voilés, des caisses entreposées dans un endroit à la marge d'un certain système, l'association des colis à des situations hors norme et le soupçon de vacuité des caisses. En tant que lieux à *la marge*, ces entrepôts sont des véritables « espaces autres » hors système –autant fiscal qu'institutionnel–, des espèces d'hétérotopies dans le sens foucauldien. Ces caractéristiques les rapprochent de notre notion de *dys-location* en tant que des *lieux d'exception*. Pourtant, il ne faut pas négliger la qualité de *trouble* ou de *détournement* propre de la *dys-location*, proposant une *version détournée d'un lieu*.

Ce *sens dévié* est aussi présent dans sa dynamique opérative, un dysfonctionnement intentionnel qui fait de la *dys-location* un « contre-dispositif ». *En reserva* se proposait comme tel vis-à-vis la manière dans laquelle le visiteur interagissait avec le singulier entrepôt. L'environnement marquait sans doute une rupture dans la structure de la foire, mais il exigeait une attitude attentive de la part du spectateur pour l'apercevoir. Étant donné de l'étroitesse et l'obscurité de l'espace construit –en contraste avec la largeur et la luminosité des stands voisins–, la possibilité d'être remarqué n'était pas évidente, il n'était même pas clair qu'il s'agissait d'une œuvre exposée que l'on devait explorer ; de ce fait, il est resté inaperçu par plusieurs des visiteurs de la foire. L'intérieur de cet espace négatif par rapport à l'entourage, attirait le regard de certains passants dont la curiosité

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 117.

les invitait à y accéder, pour d'autres, en revanche, l'environnement n'était pas motif pour s'arrêter et observer en détail. Tout cela faisait partie du pari.

Pour ceux qui ont découvert l'environnement et l'ont identifié comme une œuvre, il y avait l'éventualité de ne pas comprendre s'il était permis d'y accéder ou de capter suffisamment leur intérêt pour les motiver à y entrer et se lancer à tout explorer à l'intérieur de l'entrepôt. L'information du mode d'emploi était délibérément vague exprimée juste à travers des quelques consignes générales. La suggestion des lampes de poche à la lumière noire pour découvrir les contenus des



Visiteurs avec lampes de poche à l'« Exposition Internationale du Surréalisme », Paris, 1938. L'éclairage dans l'image correspond au flash utilisé pour la prise de la photo.

caisses, invisibles à l'œil nu, rappelait la stratégie de l'« Exposition Internationale du Surréalisme » de 1938 présentée dans la galerie de Georges Wildenstein, à Paris, où les visiteurs devaient se servir également des lampes de poche (celles-ci à la lumière blanche ordinaire) pour visualiser les objets dans la pénombre. Dans le cas d'*En reserva*, le mécanisme consistant à examiner attentivement les caisses mettait le visiteur dans une attitude d'enquête semblable à celle des personnages représentés dans les motifs graphiques à découvrir.

Comme on l'a exposé plus haut, *En reserva* est une extension de *Vacui*, cependant chacune de ces réalisations répond à un type de lieu distinct l'un de l'autre : la galerie d'art et l'entrepôt d'œuvre. La nature de la galerie est liée à la mise en exposition, elle est disposée pour le visiteur et client potentiel. En revanche, l'entrepôt est un espace qui reste en réserve. *Vacui* a existé à l'intérieur de la salle d'exposition d'une autre galerie, autrement dit, elle s'est proposé comme *une galerie dans une galerie présentant d'autres galeries*. L'entrepôt d'*En reserva* est configuré dans l'endroit qui normalement occupe l'entrepôt dans le stand d'une foire, il a remarqué l'existence d'un endroit normalement ignoré dans la structure d'exposition à laquelle l'intervention spatiale s'est articulé. *Vacui* exposait d'autres

lieux d'exposition du même genre que celui qui l'héberge ; *En reserva*, s'est proposé comme *un contenant ayant pour contenu d'autres contenants*. La salle de la galerie, comme toute une autre salle d'exposition, fournit un espace pour montrer des œuvres, pour les rendre accessibles. Au contraire, un entrepôt d'œuvre les occulte, les conserve, les garde dans un endroit qui reste normalement dissimulé. Il est une espèce de « lieu secret » mis à l'écart.

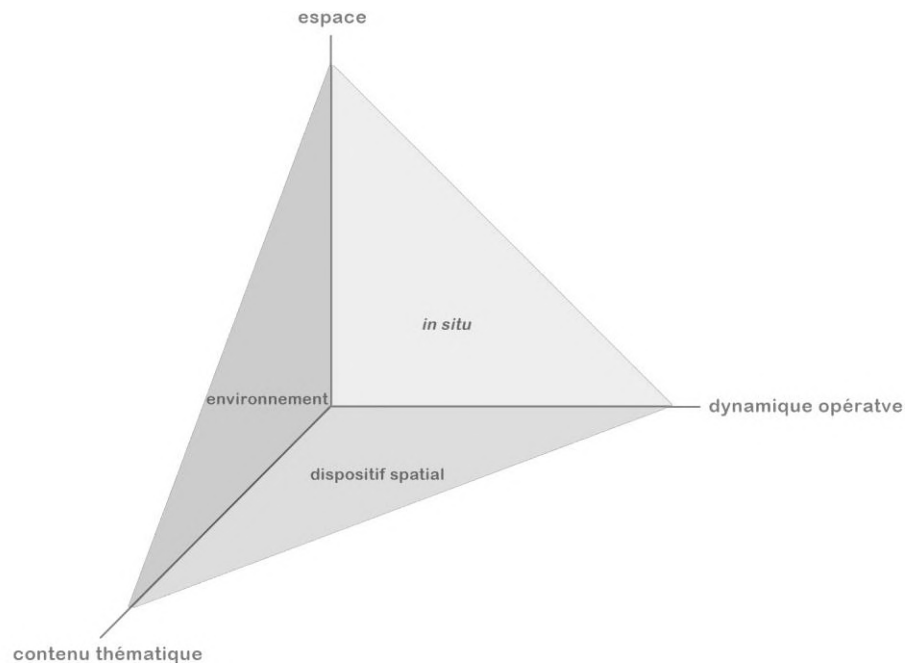
Trois axiomes de la « dys-location » comme procédé artistique

Les dispositifs spatiaux qui constituent les réalisations personnelles que nous venons de traiter se proposent comme des « lieux antithétiques » présentant dans chaque cas un certain « dysfonctionnement » en plus de garder un lien intrinsèque avec le lieu et le contexte où ils interviennent. Ils profitent tous d'une structure préexistante pour son fonctionnement en même temps qui l'interrogent : un centre commercial dédié au design, une galerie d'art, une foire d'art, un musée d'art moderne. Conformément à la notion de dispositif spatial, ces structures qui accueillent temporairement ces réalisations sont, à leur tour, aussi des dispositifs. Ainsi, le dispositif occupant crée une irruption et une déviation provisoire de sens dans la fonction du dispositif spatial qui le reçoit. *Dysfunzione* supprimait temporairement la galerie Cu4rto Nivel, proposant un magasin de meubles à sa place. *Galería Vacui* détournait la logique de fonctionnement normal de l'espace d'exposition de la galerie Jenny Vilà qui l'accueillait. *En Reserva* générait un point de discontinuité dans la structure des stands d'étalage de la foire Arco Madrid. Et *Antesala* testait les limites de l'institutionnalité à l'intérieur du musée d'art moderne de Bogotá.

On peut constater, à travers les procédés décrits liées à ces réalisations, que les stratégies créatives qui nous associons à la « dys-location » comportent essentiellement trois dimensions : *spatial*, *thématique* et *opératif*. Le rapprochement entre la création d'ambiances et la spécificité de l'œuvre au lieu que nous proposons est articulé sous ces trois paramètres. L'espace comme paramètre permet de relier l'environnement artistique et le travail axé sur le lieu, étant donné que la spatialité est l'élément commun des deux pratiques. D'autre part, la reconnaissance des particularités d'un espace, marquée par le lieu qui le détermine¹⁰²⁴, concerne l'une des bases du travail *in situ*. Simultanément, l'identité d'un lieu, qui lui donne son caractère particulier, devient le motif d'un environnement thématique. De même, un lieu est déterminé par la matrice d'activités et d'interrelations qui s'y établissent, autrement dit, par sa dynamique

¹⁰²⁴ Comme le philosophe Benoît Goetz le signale « le lieu instaure un espace ». Benoît GOETZ et Jean-Luc NANCY, *La dislocation : architecture et philosophie*, [s.l.] : (1er. ed. Editions de la Passion, 2001) Editions Verdier, 2018, p. 41.

opérative et cela lui octroie le caractère de dispositif. Dans le cas d'un environnement dont le sens est conçu en fonction d'un site, la stratégie du dispositif en question garde un rapport étroit avec le profil, la fonction et la dynamique opérative du lieu d'accueil. Cette confluence entre environnement, travail *in situ* et dispositif pourrait être représenté graphiquement ainsi :



Face à la connotation en principe très technique du terme *installation*, devenue une catégorie associée à un format ou une modalité d'œuvre impliquant l'espace et qui est enfin tombée dans le vague ne décrivant pas des intentionnalités concrètes du point de vue de la création, nous proposons d'aborder les réalisations concernant la spatialité en tant que dispositifs spatiaux, entendus comme des *structures praticables définissant l'espace et l'opérativité d'un lieu, en y déterminant une matrice d'activités et d'interrelations*, conformément à la définition énoncée dans la deuxième partie de ce texte. Cette approche, met l'accent sur la qualité d'*activable* des configurations spatiales et permet en même temps établir des liens entre les pratiques associées génériquement à l'installation artistique et d'autres types de dispositifs spatiaux comme les moyennes délimitations territoriales, les dispositifs gérant les espaces urbains, les structures architecturales, les dispositifs scéniques et les stratégies expographiques.

Or, la condition de dispositif imposée à la conception d'une configuration spatiale ne définit pas *per se* une intentionnalité concrète. Pour mieux la cerner,

nous proposons une modalité de création de dispositifs spatiaux solidaire d'une attitude antagoniste. Comme nous l'avons exposé dans la deuxième partie, cette idée retrouve une suggestion de l'historienne d'art et critique Claire Bishop selon laquelle « [...] le meilleur art de l'installation est celui marqué par un sens d'antagonisme envers son environnement, une friction avec son contexte qui résiste à la pression organisationnelle et impose plutôt ses propres termes d'engagement¹⁰²⁵ ». Ledit positionnement antagoniste serait donc présent dans le caractère de l'environnement proposé, dans son rapport particulier au lieu d'emplacement ainsi que dans son mode et sa stratégie de fonctionnement.

L'attache intrinsèque et non interchangeable à un lieu concret, trait définitoire du travail *in situ* au sens strict, ne définit pas non plus le type de lien avec le lieu en question. Daniel Buren et Richard Serra, respectivement, proposant de ces termes pour l'argot de l'art contemporain et précurseurs des pratiques spatiales y liées, insistent chacun de leur côté sur la transformation, la modification, voire la redéfinition du contexte qui comporte une telle initiative¹⁰²⁶. Buren en remarque deux possibilités d'approche : « contre le lieu ou en osmose avec lui¹⁰²⁷ ». Comme nous l'avons manifesté lors de l'analyse de l'œuvre conçue en fonction d'un lieu, nous privilégions la première des alternatives reconnues par Buren : l'agir « contre ». Cela correspond à ce que Mark Rosenthal¹⁰²⁸ dénomme « intervention », un type de *site specific* gardant un rapport critique ou conflictuel avec son contexte d'emplacement.

En ce qui concerne l'environnement artistique, nous avons relevé l'*immersivité* comme l'une de ses qualités essentielles. De même, nous évoquons à Olivier Caïra qui remarque que la théorie de la fiction oppose souvent réflexivité et immersion, idée selon laquelle toute manifestation de réflexivité de la part du récepteur de la fiction tend à affaiblir l'expérience fictionnelle. Pour sa part, il propose d'opposer à

¹⁰²⁵ Claire BISHOP, « But is it installation art? », dans revue *Tate Etc*, n°3: printemps, 1 janvier 2005. URL: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art>. Consulté le 11 mai 2017.

¹⁰²⁶ Daniel Buren, *Daniel Buren mot à mot*, Paris : éd. La Martinière, Centre Pompidou, 2002, p. I 15 ; Richard Serra, « La destruction de *Tilted Arc* », dans *Écrits et entretiens, 1970-1989*, Paris, France : éd. D. Lelong, 1990, p. 288.

¹⁰²⁷ Buren, *Ibid.*

¹⁰²⁸ Mark ROSENTHAL, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*, Munich, Allemagne : éd. Prestel, 2003.

l'immersion la « contre-immersion » comme pôle complémentaire, entendue comme l'ensemble des phénomènes techniques et psychologiques intrinsèques au processus d'immersion mais qui le limitent ou contrecarrent¹⁰²⁹. Une intention expresse de « contre-immersion » consisterait donc à motiver le retour réflexif au lieu de chercher à l'annuler ou le minimiser ; il s'agit de ne pas essayer de réduire les « frottements contre-immersifs » du dispositif spatial mais, au contraire, à les intégrer intentionnellement à sa conception. Cela est semblable à l'« effet de distanciation » comme but de la mise en scène brechtienne¹⁰³⁰.

Une attitude antagonique convoque deux réactions vis-à-vis des dispositifs : des stratégies de « contre-dispositif » et la proposition de dispositifs avec un sens critique. La première nous est suggérée par le philosophe Giorgio Agamben entendue comme une « profanation » ou un sabotage des dispositifs, une espèce de mécanisme libérateur de l'assujettissement propre des dispositifs¹⁰³¹. Philippe Ortel, pour sa part, propose de s'approprier des dispositifs existants pour « subvertir leur capacité d'aliénation et leur sens cachés » ; ainsi, il considère qu'« une œuvre peut créer des contre-dispositifs à valeur critique par rapport à l'ordre social dominant¹⁰³² ». À partir de ces éléments, nous synthétisons la notion de contre-dispositif entendu comme une *stratégie de création cherchant à contrer la fonction et/ou le fonctionnement d'un dispositif donné*. En conséquence, la *dys-location* est pour nous une modalité de « contre-dispositif » spatial.

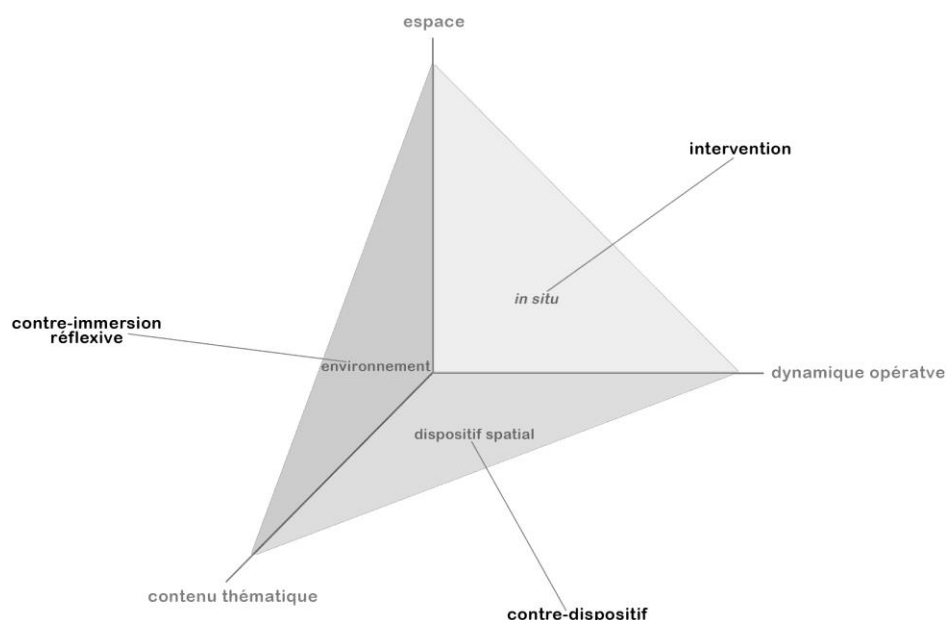
En concordance avec ces précisions, un schéma plus ajusté à la « dys-location » privilégierait l'« intervention » comme modalité du travail *in situ* et la « contre-immersion réflexive » comme visée particulière du type d'environnement en question, dispositif spatial motivé par une intention manifeste de « contre-dispositif ».

¹⁰²⁹ Olivier CAÏRA, « L'expérience fictionnelle : de l'engagement à la fiction », dans Bernard GUELTON (sld.), *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses Universités de Rennes, 2014, p. 197.

¹⁰³⁰ BRECHT, *Ecrits sur le théâtre (Kleines Organon für das Theater, 1948)*, Paris, France : Gallimard : L'Arche, 2000, p. 733.

¹⁰³¹ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin RUEFF, Paris, France : Éd. Payot & Rivages, 2007, p. 37-40.

¹⁰³² Philippe ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif*, Paris, France : L'Harmattan, 2008, p. 56.

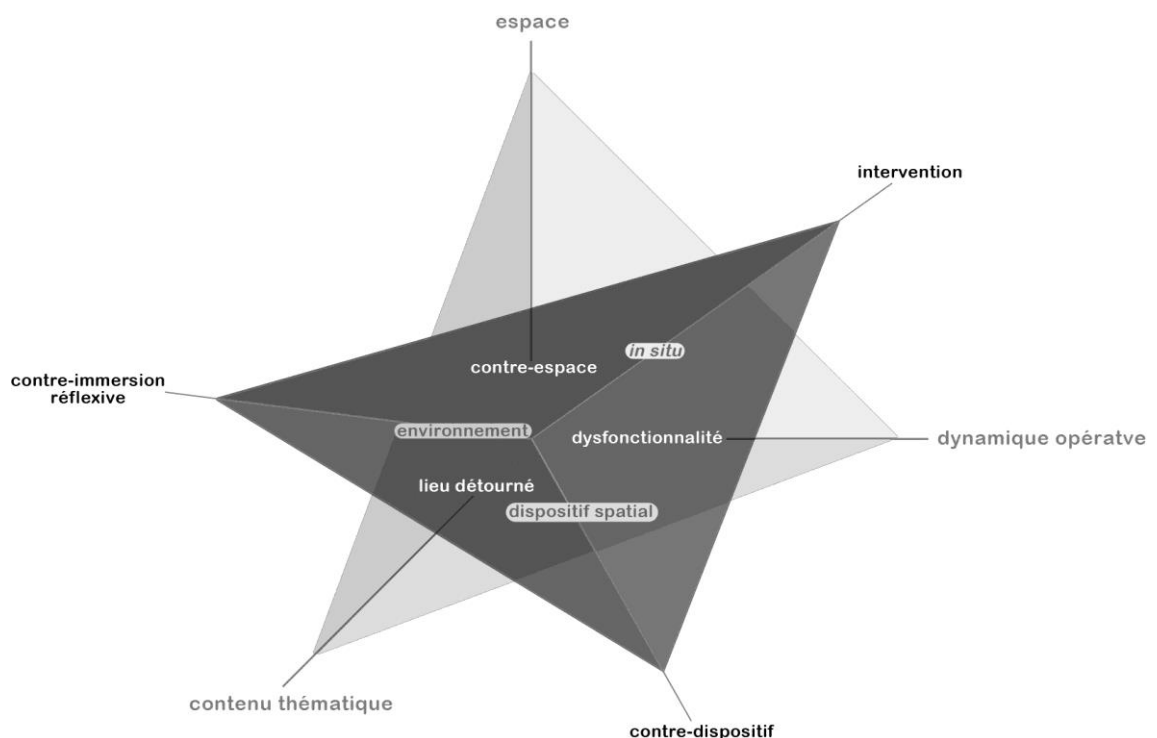


Le concept de *dys-location* –impliquant *espace* et *lieu*, de même que la notion plus générale de *dislocation*– associé à celui de *dispositif* –qui concerne une *structure*, une *stratégie* et un *fonctionnement*–, nous suggère l'idée d'une *configuration spatiale praticable impliquant la transformation –voire la perturbation– physique de l'espace avec un sens critique face au contexte concerné*. Ainsi, il peut être entendu comme la matérialisation d'une *version hypothétique, alternative ou détournée d'un lieu ou d'un type de lieu*. Le sens critique correspond ici à une attitude analytique ou de questionnement par rapport à des lieux ou des types de lieux de la vie réelle ou à des conditions contextuelles ou institutionnelles spécifiques.

Au-delà de la *dislocation* physique d'un espace donné, le *dispositif spatial de dys-location* que nous proposons, consisterait, en outre, à la création de lieux d'existence éphémère ; des configurations qu'on peut qualifier de « contre-emplacements » ou hétérotopies temporaires et expérimentales avec certaines caractéristiques spécifiques que nous définissons dans l'énonciation de trois principes, de façon semblable à ceux que Foucault établit pour sa typologie des « espaces autres¹⁰³³ ». Chacun de ces principes peut suggérer des formes ou des stratégies de résistance à certaine orthodoxie qui fonde la création de dispositifs spatiaux conventionnels.

¹⁰³³ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits, 1954-1988. II, 1976-1988*, Paris, France : Gallimard, 2001, p. 1575-1579.

La conception d'un « dispositif spatial de dys-location », dans un sens plein, implique une réponse particulière à chacun des trois paramètres : spatial, thématique et opératif. De même que signalé plus haut, la configuration formelle du « dispositif de dys-location » répond aux conditions spatiales du lieu qui l'accueille ; porte un sens, un contenu et une identité de lieu par lui-même mais en rapport au sens et à l'identité du lieu d'accueil ; enfin, il est activable à travers des possibilités d'utilisation au-delà de la simple expérience contemplative. L'approche des trois axes –espace, contenu thématique et dynamique opérative– conditionnée par la *dys-location* comme critère de création, donne comme résultat trois caractéristiques du dispositif en question : être à la fois un « contre-espace » (*dys-location spatiale*, d'un ou dans un espace donné), un « lieu détourné » (*dys-location de sens*, d'un sens de lieu) et agir comme « contre-dispositif » vis-à-vis d'un critère de « dysfonctionnalité » (*dys-location opérative*, par rapport à un fonctionnement normale, habituel ou « correct »). En conséquence, le schéma qui synthétise graphiquement ces trois dimensions du *dispositif de dys-location* ainsi que les opérations de déplacement et de déviation de sens qu'il matérialise serait celui-ci :



En tant que *contre-espace*, son installation consiste à introduire des tensions dans l'espace d'un lieu, à le transgresser spatialement. En tant que *contre-emplacement*, il est conçu comme une entité temporaire semblable à des lieux –ou

« emplacements » dans la terminologie de Foucault- génériques et identifiables (magasin, galerie, entrepôt, salle d'attente, dans le cas de *Dysfunzione*, *Vacui*, *En reserva* et *Antesala* respectivement, par exemple). Pareillement que les hétérotopies, il a la « propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'il *suspende*, *neutralise* ou *inverse* l'ensemble de rapports qui se trouvent, par lui, désignés, reflétés ou réfléchis¹⁰³⁴ ». Cette « contradiction » ou « inversement » repose sur la condition de praticabilité du dispositif spatial en question, de son activation effective. Cela convoque la troisième caractéristique présentant un fonctionnement détourné – *dysfontionnalité*– par rapport à une certaine normalité, système de règles ou conventions fonctionnelles. La création de ce type particulier d'environnement est motivée par l'exploration de possibilités « déviées » face à des paramètres corrects associés au genre d'emplacement qu'il conteste. Ce principe peut se manifester également dans une stratégie cherchant à altérer ou, du moins, à perturber ponctuellement la logistique du contexte où il intervient.

La logique interne du schéma est supportée par des rapports de concomitance entre les trois dimensions qui le composent, c'est-à-dire que chacune est interdépendante des deux autres. Nous détaillons ensuite chacune de ces trois dimensions ou principes qui régissent la conception d'un « dispositif de dys-location ».

Perturbation spatiale : « anti-installation » et « contre-espace »

La création d'un *dispositif spatial de dys-location* comporterait, tout d'abord, une initiative en quelque sorte d'« anti-installation » puisque son irruption dans un contexte spatial cherche expressément à l'altérer physiquement. En effet, si l'on entend l'*installation* selon son acception la plus élémentaire comme le résultat ou l'action même d'installer, de *fixer dans un endroit*, de *mettre en place*, de *arranger* ou de *aménager un espace*, le dispositif en question supposerait une espèce d'antonymie de cela : *introduire de tensions dans l'espace d'un lieu*, le *perturber spatialement*.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 1574.

Revenant sur la typologie de dislocations en tant que « dé-configurations » spatiales, exposée dans la deuxième partie de notre analyse, l'énonciation du principe qui nous occupe maintenant correspondrait à ce que nous avons décrit comme *dislocation morphologique* : une intervention ou irruption « qui modifie la configuration physique préétablie d'un espace ». Voici une manière de formuler ce premier principe du *dispositif spatial de dys-location* : celui-ci implique une *perturbation dans l'espace physique*. Il faut néanmoins préciser que cette idée peut aussi être appliquée à d'autres opérations différentes de *plissements*, des *fissures* ou des *décalages* comme nous l'avons précédemment énoncé. En effet, la *dys-location* physique d'un espace peut se matérialiser à travers l'introduction d'un ou de plusieurs éléments générant un blocage partiel de l'espace qui oblige le visiteur à le parcourir différemment par rapport à l'habituel du lieu. Un exemple classique qui illustre une telle opération spatiale se retrouve dans le *Titled Arc* de Richard Serra, intervention qui coupait transversalement le passage dans la Foley Federal Plaza à Manhattan¹⁰³⁵. Le sens que nous proposons ici comme « anti-installation » –idée qui se rapproche aussi de celle de « contre-environnement » exprimée par Serra¹⁰³⁶– peut être entendu comme une manifestation de l'ordre phénoménologique¹⁰³⁷. En fait, ce premier principe coïncide en quelque sorte avec l'intention de produire « une perception autre de l'espace chez le visiteur » signalée par l'esthète Alain Alberganti par rapport à l'installation consistant à transformer la perception spatiale quotidienne d'un espace neutre, vide et abstrait

¹⁰³⁵ En 2008, à propos du formalisme, Serra déclare : « On peut être intéressé par la forme et l'invention des formes nouvelles sans être un formaliste. [...] Je crois à la disjonction. L'histoire est faite de discontinuités, et je persiste à croire qu'un artiste est celui qui ouvre des voies nouvelles. » Richard Serra, « Traverser l'espace », entretien avec Robert Storr, dans *Ricard Serra, série Les grands entretiens d'artpress*, Paris, France : artpress, 2019, p. 53.

¹⁰³⁶ « Je m'intéresse aux œuvres grâce auxquelles l'artiste produit un « contre-environnement » qui prend sa propre place, ou construit son propre emplacement, ou délimite ou instaure son propre territoire. » Richard SERRA, « Notes développées depuis *Sight Point Road* », dans *Ecrits et entretiens : 1970-1989*, traduit par Gilles COURTOIS, Paris, France : D. Lelong, 1990, p. 199.

¹⁰³⁷ Déjà en 1983, Rosalind Krauss a élaboré une interprétation phénoménologique du travail de Richard Serra à la lumière des théories de la perception de Merleau-Ponty. Voir : Rosalind KRAUSS, « Abaisser, éteindre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra », dans le catalogue de l'exposition « Serra », Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, 26 octobre 1983-2 janvier 1984, p. 29-35. James Meyer, dans la formulation de la catégorie de « site littéral » prenant l'œuvre de Serra comme cas exemplaire, signale également l'approche de l'artiste américaine comme phénoménologique. James MEYER, *op. cit.*, p. 25.

–la salle d’exposition– en une perception extra-quotidienne¹⁰³⁸. En même temps, cette perspective retrouve celle de James Meyer (évoquée dans la première partie de ce texte) qui propose la sous-catégorie de « site littéral » attribuée, par exemple, au type d’œuvres *site specific* de Serra¹⁰³⁹. Ainsi, ce premier aspect de l’intervention spatiale du dispositif de dys-location, concerne un rapprochement « littéral » au site résultant de l’analyse des conditions environnementales du lieu d’emplacement où l’œuvre s’intègre au site en restructurant sa configuration spatiale et son organisation perceptuelle, tel que Serra le déclare dans la formulation de son idée d’une œuvre conçue en fonction d’un lieu spécifique¹⁰⁴⁰. Comme l’artiste lui-même le manifeste, il préfère intervenir dans des sites urbains que dans les salles d’exposition des musées et des galeries¹⁰⁴¹. Cependant, le type de relations réciproques qu’il établit entre ses sculptures et l’entourage d’emplacement est très proche des certains postulats minimalistes.

Dans le texte de présentation pour l’exposition *Primary Structures* –dédiée à cette tendance et réalisée au Jewish Museum en 1966– son concepteur, Kynaston McShine, parle dans des termes de dislocation spatiale. En reprenant les prémisses énoncées par Robert Morris pour l’œuvre minimaliste –son rapport d’échelle avec l’espace qu’elle occupe et, en même temps, avec le spectateur–, McShine signale : « Souvent la structure agit de façon ambiguë, en créant une dislocation spatiale pour le spectateur avec des significations complexes¹⁰⁴² ». Ici la dislocation, exprimée en termes d’une « ambiguïté complexe », est directement référée à la perception des formes et de masses que l’œuvre minimaliste met stratégiquement en évidence. Cet aspect correspond à l’approche phénoménologique exposée par Morris dans la deuxième partie de son célèbre essai « Notes on sculpture¹⁰⁴³ ».

¹⁰³⁸ Alain ALBERGANTI, *De l’art de l’installation: la spatialité immersive*, Paris, France : l’Harmattan, 2013, p. 272.

¹⁰³⁹ James MEYER, «The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity», dans *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, p. 24.

¹⁰⁴⁰ Richard SERRA, « La destruction de *Tilted Arc* », dans *op. cit.*, p. 288.

¹⁰⁴¹ Richard SERRA, entretien avec Thomas Beller, dans *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁴² Kynaston MCSHINE, *Other Primary Structures*, exposition organized by the Jewish Museum, New York, March 14 - May 18 and May 25 - August 3, 2014, New Haven, Conn. : Yale Univ. Press, 2014, (non paginé).

¹⁰⁴³ Robert MORRIS, « Notes on Sculpture », revue *Artforum*, vol. 5, n° 2, octobre 1966, p. 20-23.

Dans son texte, l'artiste argüe que la présence de l'objet minimaliste altère considérablement l'espace du lieu d'emplacement.

Pour sa part, McShine attribue à l'œuvre minimaliste un autre sens associé à une irruption dans le contexte qui l'accueille ou qui prétend l'accueillir. Le commissaire fait allusion au défi –pour lui chargé d'une « critique sociale implicite »– que certaines pièces minimalistes de grande taille posaient pour les collectionneurs et les musées à l'époque. Delà le besoin pour certains de ces artistes, signale McShine, de placer leurs œuvres à l'extérieur, dans un espace ouvert ; aspect également visé par Morris dans sa réflexion¹⁰⁴⁴. À ce propos est connu le positionnement de Donald Judd qui, considérant que les salles d'exposition, du moins à l'époque, transformaient l'expérience des œuvres parfois au détriment de ses qualités formelles¹⁰⁴⁵, faisant construire une maison à Marfa, Texas, spécialement conçue pour accueillir certaines de ses œuvres et celles d'autres artistes. Dans ces conditions, le contexte qui entoure l'œuvre s'adapte à elle pour l'accueillir et, dans ce cadre, le sens de dislocation comme l'effet d'un élément qui fait irruption dans un lieu perd du sens.

Selon la lecture de l'approche minimaliste faite par McShine, la dislocation est associée à la manifestation physique d'un volume dans un espace, les rapports réciproques entre les deux en ce qui concerne la perception de l'objet dans un espace donné et l'expérience de cet espace contenant en présence de l'objet. Cet aspect du minimalisme illustre, à un niveau tant élémentaire que net, une facette du dérangement contextuel que nous proposons ici comme « dys-location spatiale ». Néanmoins, il faut préciser que le type de dispositif spatial que nous proposons suppose une configuration environnementale plus complexe qui dépasse la seule mise en *situation* spatiale d'un ou de plusieurs objets –soit ceux-ci considérés en tant que sculptures, objets spécifiques, simples volumes ou outre–, préoccupation à la base de certains fondements minimalistes. D'autre part, et comme nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, la tradition du travail *in situ*

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ Déclaration exprimée dans son texte « On installation », évoquée dans la première partie de ce mémoire de thèse. Donald JUDD, « De l'installation », trad. par Annie PEREZ dans *Donald Judd, Écrits 1963-1990*, Paris, France : Daniel Lelong éditeur, p. 80-86.

après le minimalisme, répondant à des postures analytiques et critiques, implique parfois une perturbation spatiale du lieu à intervenir. C'est dans ce registre que le propos de Serra s'inscrit.

À l'occasion de la Documenta 5 de 1972, Serra a exposé *Circuit* consistant en quatre plaques d'acier de 2,40 mètres de hauteur sur 7,30 de long qui envahissaient transversalement la salle d'exposition chacune appuyée de l'un des quatre coins de l'espace carré, conduisant le spectateur au centre de la pièce où une dilatation d'un mètre entre les plaques permettait le passage entre les sections de l'espace créées par les lourds panneaux métalliques. Pour la même manifestation, qui a eu lieu à Kassel en 1972, Bruce Nauman a présenté *Elliptical Space*, un corridor incurvé formé par deux murs en bois disposés l'un très proche de l'autre et dont l'espace intérieur diminué vers ses extrêmes où la dilatation entre les parois laisse une ouverture tellement étroite qu'une personne resterait coincée tentant de la traverser. L'accès à ce corridor se fait par un seuil disposé au milieu de la construction, endroit où l'espace du passage est d'environ 80 centimètres de largeur ; cependant, depuis ce point n'est pas possible de visualiser aucun des deux bouts du couloir, étant donné sa courbure, ce qui pousse le visiteur à le parcourir. Les parois internes de cette espace sont peintes en vert clair et le côté externe, laissé à l'état brut du matériau, expose la structure nue des murs¹⁰⁴⁶.



Richard Serra, *Circuit*
Documenta 5, Cassel, Allemagne, 1975.



Bruce Nauman, *Elliptical Space*

¹⁰⁴⁶ J'ai eu l'opportunité d'explorer cette pièce de Bruce Nauman à l'occasion de son exposition rétrospective « Dream Passage », présentée au Hamburger Bahnhof de Berlin en 2010.

Le critique d'art Carter Ratcliff, dans un article publié dans *Artforum* au moment de l'exposition¹⁰⁴⁷, décrit *Circuit* et *Elliptical Space*, ainsi que l'intervention faite par Asher –consistante à l'une des salles d'exposition peinte moitié noir moitié blanc–, comme des « espaces adversaires » par rapport à l'ensemble d'œuvres qui ont composé la cinquième édition de la Documenta. Selon Ratcliff, chacune de ces trois configurations propose une spatialité « auto-contenue » en contraste et à la marge des manifestations spatiales des autres œuvres présentées dans l'exposition et de la mise en espace de l'exposition dans son ensemble¹⁰⁴⁸. La proposition du concepteur de la manifestation, le commissaire Harald Szeemann, reste bien exprimée dans le titre avec lequel l'exposition a été présentée : « Befragung der Realität – Bildwelten heute » (Interroger la réalité – univers visuels aujourd'hui). Parmi les œuvres environnementales sélectionnées par Szeemann on trouvait *Five-car Stud* d'Edward Kienholz et *Arc, Pyramid* de Paul Thek, présentant toutes les deux un caractère narratif. Ratcliff souligne que l'expérience spatiale fournie par les œuvres de Serra, Nauman et Asher se démarque clairement de l'approche des manifestations de l'art environnemental des années précédentes, représentés à la Documenta 5 par des œuvres telles que celles de Kienholz ou de Thek¹⁰⁴⁹. Le critique remarque également que *Circuit, Elliptical Space* et la salle aménagée par Asher sont remarquables parmi l'ensemble de l'exposition précisément parce qu'« ils constituent des « espaces adversaires » auto-suffisants de manières stratégiquement efficaces¹⁰⁵⁰ ». Ce terme d'« espaces adversaires » reste convenable à notre propos pour décrire un type d'intervention spatiale soit transgressant un espace soit en y créant un « contre-espace » ou espace « adverse¹⁰⁵¹ ».

¹⁰⁴⁷ Carter RATCLIFF, « Adversary spaces », publié dans *Artforum*, vol. 11, n° 2, octobre 1972, p. 42-45.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁵¹ Daniel Buren, pour sa part, exprime cette sorte d'« adversité » spatiale en termes de « subversion ». Rappelons qu'il exhorte d'« employer tous les moyens possibles à fin de révéler la fausse discrétion de ces architectures dépersonnalisées propre des lieux d'exposition et de faire sortir de leur fausse neutralité. » Daniel BUREN, « Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit », dans *Il faut sérieusement douter*, Paris : Beaux-Arts de Paris, 2018, p. 125.

Selon Ratcliff, « Serra ‘capture’ un espace ; Nauman et Asher en construisent un¹⁰⁵² ». Cette appréciation est tout à fait juste avec les œuvres présentées par Serra et par Nauman à la Documenta 5, mais dans le cas d’Asher l’intervention réalisée par lui au centre d’art du Pomona College constitue un meilleur exemple de l’énoncé par le critique. Pour cette réalisation (que nous avons décrite en détail dans le chapitre précédent), Asher a construit un vrai « contre-espace », une cavité architecturale physique à l’intérieur de la salle d’exposition et à partir de ses conditions spatiales spécifiques. Comme nous l’avons déjà signalé, à cette occasion-là Asher a réussi à ériger un dispositif spatial à la fois isolé mais parasite du contenant architectural qui l’abrite. Un rapport paradoxal comme celui-ci, entre un « contre-dispositif » spatial et son contexte d’emplacement, s’applique tout à fait notre idée de *dys-location* comme « contre-espace ».

La structure construite par Asher au centre d’art du Pomona College présente l’ambiguïté de se trouver à la fois dans un dedans et dans un dehors, d’accéder à un « espace autre », le sentiment de se trouver « nulle part ». Ces caractéristiques rappellent des qualités de l’hétérotopie foucauldienne que nous avons évoquées dans le chapitre précédent. Tel que le philosophe l’énonce : « Les hétérotopies supposent toujours un système d’ouverture et de fermeture qui les isole et les rend pénétrables¹⁰⁵³ ». Il remarque également l’hétérotopie comme un emplacement accessible « mais qui a cette propriété de vous maintenir au-dehors¹⁰⁵⁴ ».

Dans un autre registre, la *dys-location* en tant que « contre-espace » peut aussi se manifester dans la mise en espace d’une exposition. La tactique expographique de la rétrospective de Pierre Huyghe au Centre Pompidou en 2013, nous en fournit un lumineux exemple. Celle-ci comportait l’idée de « contre-dispositif » expographique en réutilisant la structure composée pour l’exposition de Mike Kelly qui a eu lieu juste avant à la Galerie Sud du Centre Pompidou¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵² RATCLIFF, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁵³ Michel FOUCAULT, *Ibid.*, p. 1579.

¹⁰⁵⁴ Citation prise de la transcription de l’intervention de Michel Foucault sur *Les hétérotopies* transmise à la radio par France-Culture le 7 décembre 1966.

¹⁰⁵⁵ Les deux expositions ont lieu à la Galerie Sud du Centre Pompidou, celle de Mike Kelly du 2 mai au 5 août 2013 et celle de Pierre Huyghe du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014.

Huyghe a décidé de « superposer » le plan de son exposition sur les divisions laissées sur place de l'exposition de Kelly¹⁰⁵⁶. Ainsi, ce montage a créé une division forcée des sous-espaces par rapport aux éléments de l'exposition de Huyghe. Pour créer des accès et des passages dans le parcours proposé pour son exposition, il a dû casser certains des faux murs qui ont servi de divisions pour l'organisation spatiale de l'exposition de Kelly. La distribution des pièces de Huyghe occupait parfois des localisations peu convenables par rapport à la structure déjà existante ; une patinoire a dépassé l'un des murs obligeant à le découper dans la partie inférieure pour son aménagement. Une projection de vidéo a été installée derrière l'un des faux murs habituels de l'espace d'exposition, demandant l'exécution d'un trou à la manière d'une petite fenêtre pour permettre de la visualiser. La nature organique de cette manifestation a même débordé les limites habituelles de la Galerie Sud du Centre Pompidou qui la contenait. L'exposition a envahi une zone de quelques mètres sur la place en dépassant les vitrines qui normalement bornent un côté de la salle. Dans un entretien avec Roxana Azimi, co-fondatrice du *Quotidien de l'art*, à propos de cette transgression des limites conventionnelles de la Galerie Sud du Centre Pompidou, Huyghe déclare : « Je voulais un espace plus troublé, plus confus où l'on pourrait se perdre [...]»¹⁰⁵⁷. Cette idée d'espace « troublé » coïncide avec l'une des acceptions du concept de *dys-location*.



Vues de l'exposition retrospective de l'œuvre de Pierre Huyghe, Centre Georges Pompidou, Paris, 2013.

¹⁰⁵⁶ À ce propos Huyghe déclare : « Je n'avais pas envie de décider des murs, de construire une architecture pour l'exposition. J'ai préféré travailler dans un espace donné, faire avec ce qui était là, et donc j'ai repris l'espace tel qu'il avait été conçu pour l'expo d'avant. » Pierre Huyghe cité par Jean-Max Collard dans son article « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" », publié dans *Les Inrockuptibles* le 12 novembre 2013. <https://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifie-ce-1443006/> Consulté le 7 décembre 2019.

¹⁰⁵⁷ Pierre Huyghe, « Exposer quelque chose à quelqu'un, plutôt que quelqu'un à quelque chose » entretien avec Roxana Azimi, publié dans *Le quotidien de l'art*, 26 juin 2013. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/2972-exposer-quelque-chose-%C3%A0-quelqu-un-plut%C3%B4t-que-quelqu-un-%C3%A0-quelque-chose.html>. Consulté le 7 décembre 2019. Le procédé suivi par Huyghe pour la distribution spatiale de son exposition est cohérent avec son procédé artistique : générer des conditions dans un environnement donné pour qu'une situation ait lieu et puis laisser

La notion de *dys-location* en tant qu'opération spatiale admet aussi le sens de *localisation atypique* d'un dispositif spatial, lié à des situations à contre-courant de la logique spatiale normale du lieu d'emplacement et/ou d'intervention, à l'occupation d'espaces résiduels ou des endroits à la marge des zones habituelles d'exposition, par exemple. Ceci se retrouve dans l'un des propos de l'« anarchitecture » tenus par Gordon Matta-Clark au sens du groupe homonyme que nous avons évoqué précédemment, leur intérêt à « des espaces excédentaires, des endroits non exploités¹⁰⁵⁸ ». L'artiste Gregor Schneider nous en fournit un exemple. Pour sa participation à l'édition du Skulptur Projekte de 2017, Schneider a construit une scénographie dans le bâtiment du LWL-Museum für Kunst und Kultur de Münster mais à la marge des zones officielles d'exposition¹⁰⁵⁹. Sur la carte localisant toutes les interventions qui composaient le Skulptur Projekte, le travail de Schneider apparaissait indiqué dans le musée ; cependant, une fois sur place, on ne trouvait pas son emplacement exact : l'adresse marquée sur la carte ne correspondait pas à celle de l'entrée principale du musée. Il fallait chercher d'un côté du bâtiment où un médiateur se trouvait devant un escalier contrôlant l'accès des visiteurs. L'escalier, aveugle à l'intérieur, correspond à une voie d'évacuation de sécurité. Le parcours conduit le visiteur à un étage supérieur du bâtiment dans une zone normalement inexplorée par le public où un deuxième médiateur autorisait l'accès à l'installation à travers une porte. En franchissant cette porte (que le médiateur refermait derrière l'entrée du visiteur) se retrouvait dans un hall comme ceux de l'étage d'un bâtiment d'appartements où, l'une des quatre portes identifiée par le nom d'un tel M. Schmidt qu'il était possible d'ouvrir selon l'instruction préalable du médiateur et permettait accéder au supposé logement. À l'intérieur, on pouvait parcourir la scénographie recréant de manière réaliste les espaces, disposés en enfilade, des différentes dépendances d'un appartement : salon, chambre, toilettes, cuisine. L'intérieur domestique était présenté comme si l'occupant, absent, venait de quitter le lieu où il était en train de déménager. Il y

celle-ci se dérouler spontanément. Selon l'artiste, il avait « de moins en moins envie de faire une 'exposition'. Mais j'ai dans l'idée que quelque chose se passe, se forme : une situation. » Pierre Huyghe évoqué par Jean-MaxCollard, *op. cit.*

¹⁰⁵⁸ Gordon Matta-Clark, entretien avec Liza Bear, mai 1974. Gloria MOURE, Gordon MATTA-CLARK et CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*, Barcelona, Espagne : Polígrafa, 2006, p. 166.

¹⁰⁵⁹ J'ai eu l'opportunité de connaître ce travail pendant son exposition à Münster.

restait encore des rideaux devant les fenêtres, la moquette dans les chambres, une armoire vide et un téléviseur. À la fin, en franchissant une dernière porte, on se trouvait à nouveau dans le hall du début du parcours dont l'une des quatre portes, la même que celle ayant servi d'accès au hall, permettait de sortir de la scénographie.



Gregor Schneider, *N. Schmidt*, Skulptur Projekte, Münster, Allemagne, 2017.

Cet environnement présente des éléments récurrents de la démarche artistique de Schneider : des espaces provoquent de la claustrophobie, clôturés du monde extérieur et dont l'accès est souvent peu évident, parfois même tortueux. Ce qui nous interpelle dans cette installation en tant que « dys-location spatiale » est sa localisation menant le visiteur par des endroits normalement inaccessibles¹⁰⁶⁰.

Il faut signaler qu'une perturbation spatiale comme celle opérée dans *Circuit* de Serra ou des « contre-espaces » comme *l'Elliptical Space* de Nauman ou celui construit par Asher au centre d'art du Pomona College, restent, comme Ratcliff l'énonce, « auto-contenus » : leur contenu thématique renvoie à eux-mêmes ou à l'espace qui les contient ; ils n'ajoutent pas d'autres sujets externes tel que les

¹⁰⁶⁰ Les réalisations évoquées ici, rapportées à notre premier principe du « dispositif de dys-location », répondent à des stratégies de « contre-dispositifs » spatiaux ; ils sont, pour autant, notamment des dispositifs. Dans ces conditions, ces interventions spatiales présentent une stratégie et une logique de fonctionnement. Cette qualité les met en relation avec le troisième paramètre que nous avons proposé comme condition : celle d'être activables à travers sa praticabilité. Pourtant, ceux-ci sont évoqués pour l'instant seulement en vertu de leurs stratégies spatiales.

environnements thématiques normalement le font. Parmi ce cadre de références, seulement le cas du dispositif scénographique construit par Schneider au musée de Münster se présente comme exception d'une œuvre à caractère fictionnel ajoutant une autre couche de sens en plus de s'isoler dans un endroit « caché » de l'architecture muséale. Le « contre-dispositif » expographique de la rétrospective de Huyghe, pour sa part, est aussi indépendant des contenus thématiques des œuvres qui y sont exposées, dont le sens essentiel est étrange au lieu qui accueille la manifestation.

L'idée de « contre-espace » que nous proposons, associée au sens contextuel de la *dys-location*, ne cherche pas à nier ou annuler le lieu d'exposition mais à le « troubler » spatialement, en attirant l'attention sur lui. D'autre part, le lien avec le contexte est assuré à travers le contenu thématique comporté dans ce type particulier d'intervention spatiale.

Antithèse d'un lieu : détourner le sens d'un dispositif spatial

La *dys-location* ne se limite pas à la perturbation de l'espace ou à une localisation atypique. Un *dispositif de dys-location* entraîne la proposition d'une ambiance, qu'il soit composé de manière simple ou complexe. Cette opération créative comporte la *déviat*ion d'un sens de lieu (lieu détourné), ce qui constitue son contenu thématique. Un environnement conçu comme *dys-location* possède une apparence semblable à des modèles identifiables et génériques de lieux –dans le cas des réalisations de notre corpus central : magasin, salle d'attente, galerie et entrepôt respectivement– bien que détournés et éphémères. Leur création est motivée par l'exploration d'un « contre-sens » par rapport au genre de dispositif spatial qu'ils contestent.

Conformément à notre élaboration de la notion de *dys-location*, celle-ci correspond, dans l'une de ses acceptions, à l'idée d'un *lieu troublé, dévié ou exceptionnel* par rapport à une certaine normalité ou système de règles. De cette qualité, tel que nous l'avons énoncé à la fin du chapitre précédent, le *dispositif spatial de dys-location* se rapproche d'une hétérotopie temporaire. Dans cet ordre d'idées, de même que l'hétérotopie foucauldienne « contredit tous les autres types

d'emplacements¹⁰⁶¹ », le *dispositif de dys-location* peut être aussi compris comme l'antithèse d'un lieu à double caractère : par rapport au sens du contexte d'accueil et en proposant une version détournée du type de lieu qu'il reproduit. De ce point de vue, deux situations sont envisageables : soit l'environnement construit coïncide avec le genre de lieu qui l'accueille soit il y propose un autre type de lieu.

Dans le premier des cas, le contenu thématique du dispositif spatial en question garderait un rapport tautologique avec le contexte, mais configurant une version détournée de celui-ci¹⁰⁶². Si l'on prend par une construction fictionnelle – en tant qu'il s'agit de la création ou la « fictionnalisation » d'un lieu –, le *dispositif de dys-location* présenterait un caractère « métافictionnel » en faisant écho du contexte d'accueil. La notion de métافiction, issue de la théorie littéraire, est appliquée à une forme narrative autoréférentielle qui rappelle au lecteur qu'il est face à une œuvre de fiction jouant à problématiser le rapport entre celle-ci et la réalité¹⁰⁶³. Cela coïncide d'une certaine manière avec ce que la critique littéraire Marie-Laure Ryan attribue à de nombreux textes postmodernes qui « essaient d'empêcher l'immersion par l'utilisation de procédés autoréférentiels qui rappellent au lecteur la nature construite du monde fictionnel¹⁰⁶⁴ ». Wenche Ommundsen, chercheuse en études littéraires, affirme que « La métافiction se présente à ses lecteurs à travers d'allégories de l'expérience fictive, attirant notre attention sur le fonctionnement de l'artefact fictif, sa création et sa réception, sa

¹⁰⁶¹ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 1574.

¹⁰⁶² Nous constaterons ensuite que le projet *Galerie Vacui* exemplifie cette première situation : une « anti-galerie d'art » construit à l'intérieur de la salle d'une galerie d'art.

¹⁰⁶³ Il ne faut pas confondre la « dys-location » comme une forme de « fiction seconde » qui consiste en une construction fictionnelle ou « sous-fiction » insérée et subordonnée à une autre principale, une fiction contenue dans une autre. À ce sujet voir : Bernard GUELTON (sld.), *Fictions secondes : mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, France : Éditions de la Sorbonne, 2019. La situation selon laquelle le contenu thématique du *dispositif de dys-location* est motivé par le sens du lieu d'accueil ; il peut s'agir aussi bien d'une mise en abyme que d'une mise en miroir d'un contexte réel : le lieu d'exposition et ses connotations. Dans ces conditions, la figure de « fiction seconde » serait seulement admissible dans notre cas si nous admettions que le lieu d'exposition constitue une construction fictionnelle ou un artifice. Selon notre perspective, et en concordance avec notre analyse des dispositifs d'immersion fictionnelle et non-fictionnelle, le lieu d'exposition (musée, galerie ou centre d'art) constitue une *réalité institutionnelle*. D'autre part, l'opération de « dys-location » peut cibler un lieu extra-artistique, cas où le statut de réalité du contexte est indéniable.

¹⁰⁶⁴ Marie-Laure RYAN, « Fiction, cognition et médias non verbaux » dans Bernard GUELTON (dir.), *Fictions & médias: intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2011, p. 18.

participation aux systèmes de création de sens de notre culture¹⁰⁶⁵ ». Concernant le domaine du théâtre, la métafiction correspond à la notion de « métathéâtre », modalité de dramaturgie dont la problématique est centrée sur le théâtre même¹⁰⁶⁶.

Le sens « métafictionnel » ou, plus précisément « métathéâtral » en vertu du caractère scénographique impliqué dans la « dys-location », est rapporté à l'allégorie –dans le sens d'Owens et de Buchloh que nous avons évoqué plus haut à propos des liens entre un environnement à caractère fictionnel et le contexte institutionnel qui l'abrite¹⁰⁶⁷–. En effet, dans la circonstance où la « dys-location » intègre le sens d'un contexte dédié à l'art comme contenu thématique central, la représentation qu'elle matérialise de celui-ci comporterait un sens allégorique.

Dans le cas du théâtre, ce type d'autoréférentialité concerne aussi la mise en scène qui « s'exprime à bien d'autres niveaux qu'à celui du texte. La scénographie peut figurer en miroir un élément jugé pertinent, posant une scène sur la scène [...]»¹⁰⁶⁸. Les moyens d'attirer l'attention sur la structure de l'artifice qui supporte la représentation théâtrale suscitent une prise de distance du récepteur face au représenté, ce que Brecht appelle « effet de distanciation » dans le théâtre : mettre l'objet de la représentation « à distance » du spectateur pour qu'il éprouve le sentiment de son « étrangeté » en suscitant ainsi une réflexion critique¹⁰⁶⁹. De même, la proposition d'un *dispositif de dys-location* repose sur un critère similaire. En conséquence, ce qui motive sa conception s'éloigne d'un but purement immersif, se rapprochant au contraire d'une intention de provoquer une « contre-immersion » réflexive.

D'autre part, on comprend que la salle d'exposition –de manière semblable à la scène du théâtre– est un espace qui a la faculté d'accueillir la recreation de presque

¹⁰⁶⁵ Wenche OMMUNDSEN, *Metafictions? : reflexivity in contemporary texts*, Melbourne: Melbourne University Press, Interpretations, 1993, p. 12.

¹⁰⁶⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, France éd. Dunod, 1997, p. 203.

¹⁰⁶⁷ Voir : p. 109.

¹⁰⁶⁸ PAVIS, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁶⁹ Bertolt BRECHT, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, France, Gallimard, 2000, p. 830.

n'importe quel type de lieu¹⁰⁷⁰ et que, sous ces conditions, tout environnement thématique présenterait un lieu « délocalisé ». Cependant, la construction d'un *dispositif de dys-location* ne propose pas seulement la « délocalisation » d'un lieu à travers le recours expographique, tel que l'on trouve, par exemple, dans les dioramas des musées d'histoire naturelle ou dans les reconstitutions muséographiques de structures ou d'intérieures architecturaux ; comme par exemple la reconstitution de l'un appartement duplex de la Cité radieuse de Le Corbusier ou la reconstruction partielle d'architectures anciennes au Musée de Pergame à Berlin. La différence fondamentale avec ces formes expographiques, est que la création d'un *dispositif de dys-location* ne poursuit pas un but pédagogique ou de mise en valeur patrimoniale. De même, ce type particulier de configuration environnementale surmonte la représentation symbolique ou la reproduction mimétique d'un lieu.

La deuxième des situations qui propose une opération de *dys-location*, où le fonctionnellement du lieu d'accueil est temporairement altéré, se rapproche de ce que Mark Rosenthal¹⁰⁷¹ dénomme « *impersonation* », au sens de la supplantation (temporaire) d'un lieu par un autre y compris ses dynamiques habituelles de fonctionnement. Cela s'accorde à l'intention qui motive la création d'un *dispositif de dys-location*, sauf que celui-ci ne poursuit pas la reproduction d'une situation qui normalement a lieu dans des contextes de la vie réelle, mais la version détournée d'elle¹⁰⁷². D'ailleurs, pour que l'on puisse considérer une situation spatiale du genre *impersonation* comme une *dys-location*, le contenu thématique de l'environnement construit doit contredire le sens du lieu d'accueil, gardant quelque trait commun qui permette d'établir un parallèle comparatif entre les deux¹⁰⁷³. Selon cette logique, la conception du dispositif en question opère comme la « fictionnalisation » d'un lieu en proposant une autre version *déviée mais*

¹⁰⁷⁰ Qualité signalée par Foucault dans la formulation du troisième principe de l'hétérotopie qui fait référence à sa faculté de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». ¹⁰⁷⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 1577.

¹⁰⁷¹ Mark ROSENTHAL, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*, Munich, Allemagne : éd. Prestel, 2003.

¹⁰⁷² Même dans la première des possibilités, celle du rapport tautologique avec le contexte, le but n'est pas de réaliser une reproduction à l'identique du lieu d'accueil.

¹⁰⁷³ Cela correspond par exemple à *Dysfunzione* : un « anti-magasin d'articles design » supplantant une galerie d'art dans un Centre de design.

possible de celui-ci. Tel que nous l'évoquons dans la première partie, Wolfgang Iser, depuis la perspective de l'esthétique de la réception et de la théorie littéraire, entend la *fictionnalisation* comme un moyen de rapprocher le réel et le possible ; comme il l'explique : « La fictionnalisation commence où la connaissance finit [...] Nous savons qu'il y a des choses qui existent mais que nous ne pouvons pas connaître, et c'est cela qui réveille notre curiosité et donc nous commençons à inventer¹⁰⁷⁴ ». Ce genre d'invention ou de recherche de variations à partir du déjà connu définit la *dys-location* comme un lieu hypothétique matérialisé temporairement interrogeant la configuration et la logique de fonctionnement de structures spatiales existantes.

Dimension opérative : « dysfonctionnalité » intentionnelle

Même si d'une façon plus allégorique que pratique, le concept traité dans *Dysfunzione* nous suggère la définition du troisième principe associé à la manière dans laquelle le *dispositif de dys-location* opère de même qu'au sens de sa « praticabilité ». D'autre part, ce troisième axiome rejoint le sens de contrer le fonctionnement d'un dispositif spatial donné qui comportent certaines stratégies de « contre-dispositif » exposées auparavant.

Dans sa qualité de *dispositif spatial*, et conformément à la définition de cette notion que nous avons précédemment formulée, une configuration spatiale comportant un caractère de *dys-location* offre une structure praticable qui *modifie* –partiellement ou totalement, de manière subtile ou marquée – la dynamique opérative habituelle d'un lieu, en y déterminant une matrice *alternative* d'activités et d'interrelations. En effet, ce type de dispositif spatial, semblablement à tout emplacement –lieux et non-lieux–, est déterminé par un ensemble de relations, tel que Foucault caractérise les hétérotopies. Selon lui celles-ci « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils *suspendent*, *neutralisent* ou *inversent* l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis¹⁰⁷⁵ ». Cela suppose un mode

¹⁰⁷⁴ Wolfgang ISER, «Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions», dans *New Literary History*, vol. 21, n° 4, août 1990, p. 951.

¹⁰⁷⁵ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 1574.

exceptionnel de fonctionnement, une espèce de « dys-location opérative ». Le *dispositif de dys-location* conditionne sa conception à une mise en question de l'utilité pratique des espaces et du fonctionnalisme comme qualité des lieux ; il ne s'agit pas de l'extrapoler vers l'inutile ou l'inutilisable, mais de contrer le fonctionnalisme à travers l'exploration de la « dysfonctionnalité », de manières ou de logiques alternatives de fonctionnement.

Dans la vie quotidienne, nous sommes habitués à une logique fonctionnelle selon laquelle tout doit accomplir une fonction, tout doit servir à quelque chose. Face à cela, il est donc non seulement hors du commun mais oisif de considérer le « dysfonctionnel ». Mais cela reste pertinent ou, du moins, intéressant à considérer du point de vue esthétique et de la création artistique.

Bien que le terme « dysfonctionnel » indique une opposition à l'idée de *fonctionnel*, son usage est moins courant que celui de son antonyme. On pourrait dire que c'est un mot presque inexistant ou qu'il n'est pas pris en compte dans le langage quotidien. L'utilisation du vocable *dysfonction*, duquel il est dérivé, est déjà assez spécifique et normalement restreinte au vocabulaire technique du domaine de la médecine. On écoute plus souvent parler de *dysfonctionnement*, même dans le langage médical, pour faire référence à un trouble ou une irrégularité fonctionnelle¹⁰⁷⁶.

En effet, le bon sens prend la fonction par norme générale où le dysfonctionnement apparaît comme une rare exception à la règle, une anomalie non contrôlée qui entrave le bon fonctionnement. D'après cette hiérarchie, un dysfonctionnement se définit toujours en raison d'une fonction. Étant donné que l'on comprend le dysfonctionnement comme un accident défavorable par rapport à un accomplissement désiré, la relation entre les deux n'est pas réciproque puisque le sens de la fonction ne dépend pas normalement de celui du dysfonctionnement.

¹⁰⁷⁶ À ce propos, Serge Quérin, néphrologue et professeur à la Faculté de médecine de l'Université de Montréal, remarque : « Le mot *dysfonction*, calque de l'anglais *dysfunction*, n'a aucun sens, même s'il est admis par plusieurs dictionnaires et popularisé par des expressions comme « *dysfonction érectile* ». C'est en effet le *fonctionnement* d'un organe ou d'un appareil, la manière dont il fonctionne, qui peut être anormale au cours d'une maladie, et non sa *fonction*, c'est-à-dire son rôle dans l'organisme, qui demeure évidemment inchangée (et ni bonne ni mauvaise). C'est donc le mot *dysfonctionnement* qui convient [...] » Serge QUÉRIN, *Dictionnaire des difficultés du français médical*, Saint-Hyacinthe, Québec, Canada, France : Edisem, 2017, p. 121.

Dans la pratique, une fois qu'un dysfonctionnement a lieu on se trouve face à deux situations : ou bien elle provoque un blocage et le système en question passe d'être opérationnel à l'inactivité totale, ou bien le dysfonctionnement génère de multiples réactions inattendues. Le premier des effets n'admet que le simple jugement négatif d'une dualité possible : quelque chose fonctionne ou ne fonctionne pas. La deuxième circonstance qui exige une échelle de valeurs pour son évaluation et son analyse est beaucoup plus complexe. La première est clairement une relation d'opposition binaire (affirmation / négation) tandis que cette dernière est une relation de contrariété. La relation d'opposition entre les adjectifs *fonctionnel* et *dysfonctionnel* coïncide avec ce que la sémantique structurelle désigne comme des « contraires gradables¹⁰⁷⁷ ».

Prenons le mot *actif* au lieu de fonctionnel –synonyme qui décrit l'une de ses caractéristiques essentielles– auquel correspond l'opposé complémentaire *inactif*, terme qui par inférence logique coïnciderait avec la signification du « dysfonctionnel ». Ainsi qu'actif et inactif s'excluent mutuellement, on déduit que les deux notions de base, fonctionnel et dysfonctionnel, seraient elles aussi antagoniques complémentaires. Cependant le préfixe *in-*, impliquant une négation, diffère clairement de la particule *dys-* qui modifie le sens du fonctionnel vers l'erroné ou perturbé ; le mot dérivé suggère ainsi l'idée d'une *fonction inadéquate mais active en tant que fonction*. C'est pourquoi le « dysfonctionnel » n'est pas exactement la négation absolue du fonctionnel ; cela, l'antonyme complémentaire du fonctionnel, serait tout simplement le *non-fonctionnel*, quelque chose de complètement inopérant.

D'ailleurs, le sens strict du mot fonctionnel est relatif ; sa définition est toujours reliée à un paramètre d'évaluation. En tant qu'adjectif qualificatif son application implique la considération d'un cadre d'appréciation spécifique et une échelle de valeurs qui peuvent aller de l'inutilité à une certaine fonctionnalité

¹⁰⁷⁷ Les *contraires non-gradables* gardent une relation de disjonction exclusive –dite complémentaire– où l'affirmation de l'un de ses termes implique nécessairement la négation de l'autre. Dans ce premier type de contraires, l'opposition de concepts est donnée par l'application d'une propriété (applicable / non applicable, présence / absence). Les *contraires gradables*, aussi nommés *scalaires*, répondent à une propriété affectant une valeur étalonnable (valeur élevée, valeur faible). John LYONS, *Éléments de sémantique*, Librairie Larousse, France, 1978, p. 218.

satisfaisante. En termes prédicatifs, on peut dire selon un critère donné que quelque chose « n'est pas assez fonctionnel » ou qu'il « est peu fonctionnel », expressions qui estiment un niveau d'efficacité déterminé mais qui ne décrivent pas la condition du « dysfonctionnel ». Cette condition n'apparaît que quand on applique le jugement net "ce n'est pas du fonctionnel", sentence qui suggère une catégorie en dessous du « peu fonctionnel ». En conséquence, le « dysfonctionnel » refléterait, dans un sens négatif, les qualités du fonctionnel ; il propose donc un contresens qui s'oppose à la valeur d'efficacité en différents degrés : de l'inactivité totale (le non-fonctionnel ou négation absolue du fonctionnel) au dysfonctionnement qui provoque des réactions contre-indiquées et imprévues. Depuis ce point de vue la relation entre fonctionnel et dysfonctionnel serait une relation de contradiction.

On peut remarquer comment l'usage apparemment trivial du mot *fonctionnel* et ses vocables associés impliquent un système de jugements qui exprime une condition idéologique. Il est normalement sous-entendu que le bon sens guide le propos d'être ou de faire que quelque chose soit bien adaptée pour accomplir un rôle déterminé, surtout en ce qui concerne le bon déroulement de la vie pratique. Conformément à ce principe, nous sommes habitués à un impératif fonctionnaliste tacite qui demande de l'utilité à la plupart des choses, des actions et même des individus. Cet impératif régit une idéologie qui établit critères d'évaluation d'efficacité comme ceux qu'on vient de mentionner. La pathologie médicale identifie les anomalies de fonctionnement en raison de paramètres de normalité physiologique, par contre une idéologie fonctionnaliste est fondée sur des critères de normativité culturelle. En effet, le fonctionnalisme anthropologique conçoit analogiquement la société comme un système organique où chaque élément joue un rôle spécifique pour et dans l'ensemble¹⁰⁷⁸. Selon un critère fonctionnaliste, le dysfonctionnel n'est que le défaut que la logistique d'un système judicieux bien calculé essaierait de réduire ou idéalement d'éliminer.

A cet égard, une approche théorique du « dysfonctionnel » devrait être basée sur les variations de sens du fonctionnel selon différents courants de pensée

¹⁰⁷⁸ Jacques COENEN-HUTHER. *Le fonctionnalisme en sociologie : et après ?* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984. p. 8.

fonctionnalistes. Pour la théorie fonctionnaliste en sociologie, le fonctionnel se traduit dans d'un système d'organisation de la société capable de satisfaire les besoins des individus et d'assurer ainsi la stabilité sociale. La théorie de la communication, pour sa part, exprime le fonctionnel comme l'émission efficace d'un message qui garantit sa réception correcte conformément à son sens strict. Le fonctionnel en architecture et en design se définit comme l'adaptation convenable des formes des bâtiments et d'objets à leurs usages. Et, une position fonctionnaliste en philosophie de l'esprit décrit le fonctionnel comme un état de traitement de l'information qui génère une réaction concrète face à une stimulation déterminée. Cette diversité de notions rend plus complexe le sens de ce qualificatif couramment utilisé. Pourtant ces acceptions sont d'une manière ou d'autre contenues dans le discernement de ce que nous considérons normalement comme du fonctionnel ou non.

Toutes ces perspectives fonctionnalistes conçoivent le fonctionnel, plus que comme un adjectif, comme une initiative et un but, voire un impératif. Dans tout modèle fonctionnaliste chaque élément qui appartient au système doit accomplir de manière satisfaisante une *fonction* déterminée pour qu'il soit effectivement *fonctionnel*. Dans ce cadre, le « dysfonctionnel », délibérément manifesté, se présenterait comme une expression de résistance ou de sabotage face au schéma. Un positionnement critique par rapport au fonctionnalisme suggère donc une analyse visant à chercher des modèles alternatifs en désobéissance aux prémisses fonctionnalistes. De même que le fonctionnel est un propos, on pourrait considérer, par analogie, le « dysfonctionnel » aussi en tant qu'initiative. Néanmoins, une condition qui en principe empêche un tel rapport est l'absence de symétrie sémantique dans l'usage des deux termes : le dysfonctionnel est à la base subordonné au fonctionnel puisque la discrimination de quelque chose en tant que dysfonctionnel se fait normalement par rapport à une fonction préétablie comme règle. Il faudrait donc, pour établir une relation d'équilibre entre les deux concepts, que le dysfonctionnel soit défini non pas en raison d'une fonction mais plutôt d'une « contre-fonction ». Cette « contre-fonction » répondrait à une volonté expresse, à la proposition d'un type de fonctionnement contraire ou distinct de l'habituel ou

« correcte » ; à la différence d'un dysfonctionnement qui correspond à un accident non désiré et rarement provoqué.

Or, les stratégies cherchant à défier ou à déranger le fonctionnement habituel ou « correct » des dispositifs spatiaux ne correspond pas *per se* à des formes de *dys-location*. Celle-ci ne se réduit pas seulement à une « contre-fonction ». La *dys-location* est une opération de « contre-dispositif » appliquée à la conception d'un type particulier de dispositif spatial.

Dans l'exposé des trois réalisations personnelles, nous constatons que les trois facettes de la *dys-location* –« contre-espace », « détournement d'un lieu ou d'un sens de lieu » et « dysfonctionnalité »– n'ont pas le même rapport d'équilibre d'une réalisation à une autre. Le degré de perturbation spatiale, par exemple, est plus marqué dans certains cas et moins important dans d'autres. Comme nous l'avons signalé, l'installation du magasin *Dysfunzione* dans le local de la galerie Cu4rto Nivel n'a pas trop altéré la configuration de l'espace ; bien au contraire, elle a réitéré sa configuration de vitrine et a remarqué sa condition de local commercial. Pour *Antesala*, l'aménagement du coin comme salle d'accueil à côté du magasin du MamBo est resté plutôt discret, au point qu'il est passé inaperçu pour certains visiteurs du musée. En revanche, la transformation de l'espace de la salle de la galerie Jenny Vilà pour la construction de la galerie *Vacui* dans son intérieur a été remarquable. Le dépôt d'*En reserva*, même qu'il a occupé une surface réduite, a créé un point de discontinuité notable face à l'uniformité de la structure de stands de la foire Arco Madrid.

Le détournement du lieu que les dispositifs spatiaux en question proposait est aussi parfois fort et faible d'autres fois. La configuration de *Dysfunzione* comme magasin de meubles et d'objets design a réussi à se confondre avec le contexte en dépit du contre-sens qu'il comportait. De son côté, *Antesala* a présenté un aspect tellement atypique par rapport à la convention d'une salle d'accueil, qu'il était difficile de l'identifier comme telle. Enfin, la galerie *Vacui* et l'entrepôt *En reserva* ont gardé un sens allégorique par rapport au genre de lieux qu'ils récréaient, et

leur fonction en tant qu'anti-galerie et que pseudo-entrepôt est restée au niveau symbolique.

Le degré d'efficacité opérative, à contre-courant des logistiques des lieux où ces dispositifs ont temporairement existé, est attaché aux stratégies et aux dynamiques d'activation que ces dispositifs ont proposée et générée. À nouveau, ceci a été plus réussi pour les uns que les autres. *Dysfunzione*, en tant que magasin de design, a non seulement supplanté efficacement la galerie Cu4rto Nivel par un magasin de meubles tout à fait fonctionnel comme espace de commercialisation mais, de cette qualité, il a embrassé la totalité du contexte du Centre Portobelo. Les visiteurs de l'exposition « Areas Inexactas » ont utilisé le mobilier et ils ont feuilleté les revues mises à disposition pour *Antesala*, pas toujours conscients qu'il s'agissait d'une œuvre (ce qui faisait partie du pari). Les dispositifs spatiaux conçus pour la *Galeria Vacui* et pour *En reserva* mettaient à l'épreuve la curiosité des visiteurs qui, selon leur intérêt, s'engageaient à découvrir les divers éléments de chacune de ces constructions.

Enfin, les caractéristiques de « contre-espace », de « détournement du lieu » et de « dysfonctionnalité » sont présentes de manière plus nette dans ce cas de *Galería Vacui*. À cet égard, cette réalisation illustre bien les notions de « contre-dispositif spatial » et de « dys-location » que nous proposons.

Conclusions

Dans le cheminement de notre étude, nous avons repéré des concepts et des opérations créatives qui nous ont aidés à préciser des approches spécifiques à l'espace et au contexte qui confluent dans la notion de *dys-location*. En vertu de ses traits –perturbation spatiale, détournement de lieux et dysfonctionnalité opérative– le dispositif spatial dont la création est conditionnée par une initiative de *dys-location* est bien plus spécifique que ce qu'on classe génériquement dans la large catégorie d'« installation ». En plus de décrire une opération artistique, le terme de *dys-location* peut être aussi appliqué à l'effet que l'intervention d'un dispositif spatial motivé par une telle intention peut générer dans un contexte donné ; à la différence du terme d'installation, qui fait allusion à l'action d'installer une œuvre dans l'espace et au type d'œuvre qui en résulte. De même, une opération de *dys-location* au sens de l'intervention en fonction des spécificités d'un lieu constitue une approche particulière du travail *in situ* causant un détournement ponctuel de sens et des dynamiques habituelles du contexte touché.

Comme on l'avait annoncé dès le début, le type spécifique de dispositif spatial que nous cherchions à cerner rejoint deux lignes pratiques liées à l'espace : la création d'ambiances et le travail axé sur le lieu d'accueil. Ce que nous entendons par *dys-location* est associé à un certain type d'opérations rapportées à un contexte spécifique et ce que nous identifions comme *dispositif de dys-location* implique l'aménagement d'une ambiance. En conséquence, notre étude sur les fondamentaux de la création d'ambiances et de la spécificité de l'œuvre au lieu a été motivé par le repérage des possibilités de lien entre ces deux champs pratiques en principe différenciés : le premier centré sur l'expérience proposée au public et sur la qualité d'immersivité pour la conception d'environnements qui tendent à

faire abstraction du lieu où ils sont construits et le deuxième partant de l'analyse du lieu et du contexte qui accueille l'œuvre.

Concernant la qualité d'immersivité attribuée à l'environnement (surtout à caractère sensoriel et fictionnel), un dispositif spatial visant une *dys-location* ne doit pas forcément « remplir » la totalité de l'espace contenant ; les procédés que nous désignons sous ce terme, ne cherchent pas à dissimuler ou à nier le lieu d'accueil, mais bien au contraire à le mettre en avant. La *dys-location* comme procédé artistique ne poursuit donc pas comme but principal l'effet d'immersion totale. Bien que la modalité de dispositif spatial que nous précisons soit en rapport avec la création d'ambiances, celui-ci n'implique pas forcément l'occupation ou le réaménagement total d'un espace, comme le demande la création d'un environnement d'immersion totale. Le sens d'immersivité associé à un *dispositif spatial de dys-location* est entendu plutôt du point de vue de l'implication du public récepteur dans une situation expressément construite, un type d'implication qui privilégie un engagement conscient plutôt qu'induire une suggestion émotionnelle ou motiver une projection purement psychologique. En raison de cela, la conception d'un *dispositif spatial de dys-location* favorise l'inclusion expresse de « frottements contre-immersifs » qui permettent au sujet récepteur de « s'échapper » de l'expérience immersive en lui laissant une marge de réflexivité et, éventuellement, de prise de distance critique.

Étant donné que le *dispositif de dys-location* comporte la proposition d'une ambiance thématique et la mise en scène d'une situation spatiale bien concrète et identifiable –dans le cas de mes réalisations, la création d'un magasin, l'aménagement d'une salle d'accueil, d'un entrepôt d'œuvres et l'invention d'une galerie d'art– cela le rapproche des logiques de la fiction, n'arrivant pas néanmoins à la projection d'univers personnels ou à l'actualisation de mondes fictifs. Pour la modalité de dispositif spatial qui nous occupe, le rapport avec la fiction est bien précis : la situation spatiale créée est conçue comme une fictionnalisation du lieu d'accueil ou d'un autre type de dispositif spatial (avec lequel il garde un lien de contenu) en présentant une version détournée de lui.

Puisque le sens des opérations de *dys-location* réside dans leur incidence ponctuelle sur des contextes spécifiques, dans ce cas la construction de situations doit être directement rapportée au lieu et aux circonstances qui cadrent l'intervention spatiale en question. Ainsi, un *dispositif de dys-location* suppose idéalement l'intégration ou fusion en temps réel entre la situation créée et disposée spatialement et la réalité immédiate dans laquelle elle s'insère.

À en juger par les quatre réalisations personnelles présentées comme des exemples de la catégorie de *dispositif de dys-location*, on pourrait associer la *dys-location* à un type de procédé « spécifique au non-site ». Néanmoins, la notion même de *dys-location* comme opération spatiale et contextuelle, ainsi que les principes qui régissent la création d'un *dispositif de dys-location*, sont susceptibles d'être aussi appliqués à des contextes extra-artistiques ou à des lieux normalement pas dédiés à la diffusion de l'art. Bien évidemment, comme n'importe quelle manifestation artistique, il faut un cadre lié à l'institution artistique pour valider la réalisation en question comme de l'art. Dans le cas des réalisations personnelles évoquées, étant accueillies dans des lieux officiellement dédiés à l'art et conçues en fonction d'eux, celles-ci sont marquées par l'allégorie de l'art (dans le sens d'Owens et de Buchloh). Une proposition spécifique au site conçue avec un sens critique à partir d'un lieu dédié à l'art comporte une approche réflexive sur l'art même et ses mécanismes de production, de diffusion et de réception ; autrement dit, son contenu thématique tend à se restreindre au sujet de l'art. Tenter d'échapper à cela, demanderait de travailler à partir de contextes en dehors du circuit artistique ou de prendre en compte le contexte qui entoure le lieu d'exposition en question au-delà du monde de l'art. Ce dernier exercice a été mis en pratique dans la conception de *Dysfunzione*, par exemple.

Chacun des trois axiomes de la *dys-location* demandent des opérations spécifiques en fonction du type de lieu ciblé, qu'il appartienne au circuit officiel de l'art ou qu'il lui soit extérieur. Le premier des principes, celui rapporté à l'intervention spatiale proposant un « contre-espace », dépend de l'étude des conditions architecturales, des dimensions spécifiques ainsi que des relations entre les éléments physiques qui définissent spatialement le lieu à intervenir. Ce

type d'analyse formelle est applicable autant à un espace dédié conventionnellement à l'art qu'à n'importe quel autre lieu. Ce qui distingue l'un de l'autre réside dans le profil institutionnel, les activités qui s'y engagent habituellement ainsi que le type de relations qui s'y tissent ; autrement dit, son caractère et son identité en tant que lieu. Cela concerne les deuxième et troisième axiomes de la *dys-location*. Le deuxième, visant au détournement du sens d'un lieu, peut, comme nous l'avons signalé, soit reproduire dans une version détournée le même type de lieu soit détourner le lieu siège de l'intervention en le transformant temporairement en un autre type de lieu. Pour cette dernière alternative, il doit y avoir un lien au niveau du contenu thématique entre le contexte d'accueil et le dispositif spatial qui y est construit, sinon on ne peut pas adjuger le caractère de *dys-location* de façon juste à l'opération mise en pratique. Cela est valable pour n'importe quel type de contexte ciblé. Réussir à le faire efficacement demande l'accomplissement du troisième principe, le détournement de la logique opérative habituelle du lieu.

Dans une deuxième étape de notre étude, nous avons recentré l'analyse sur le *dispositif spatial* en explorant le sens de la conception de sa structure, les mécanismes d'activation qu'il propose pour un public –usager potentiel– ainsi que les stratégies d'insertion dans un contexte donné. On a précisé que, dans le cas de dispositifs spatiaux, la qualité d'activable doit être traduite dans sa *praticabilité* ; c'est-à-dire que, à part d'être temporairement « habitable » comme tout environnement artistique que l'on peut parcourir, les éléments qui le composent doivent être manipulables et matériellement utilisables par le visiteur.

Concernant les stratégies de mise en place de dispositifs spatiaux, nous avons mis l'accent sur celles établissant des rapports critiques avec le lieu concerné en les identifiant comme des tactiques de « contre-dispositif ». Les opérations de *dys-location* s'inscrivent dans ce type d'initiatives. De même que la considération de lieux et de contextes externes au circuit conventionnel de l'art élargit le cadre de possibilités pour la conception d'opérations de *dys-location*, les diverses stratégies de « contre-dispositif » identifiées dans la deuxième partie de notre étude suggèrent plusieurs procédés de *dys-location*. Ainsi, la conception d'un *dispositif de*

dys-location peut prendre en considération des stratégies de « contre-dispositif spatial » telles que des tactiques de « contre-emplacement » ; la conception de structures architecturales « para-fonctionnelles » ou l'occupation des endroits excédentaires ou non exploités des structures existantes ; concernant la création d'ambiances, la théâtralisation de la mise en scène scénographique cherchant un effet de « distanciation » chez le spectateur (dans le sens de la mise en scène brechtienne qui met en évidence l'artifice, ce qui rejoint l'intention de l'inclusion expresse de « frottements contre-immersifs » dans la conception d'un environnement) ; et, concernant l'expographie, la conception de tactiques d'« anti-display » : mise en exposition selon des perspectives critiques, « anti-didactiques » et de mise en avant du contexte expositif.

De la description et l'analyse de chacune des quatre réalisations exposées dans la troisième partie, il était relevé que le rapport entre la proposition d'un « contre-espace », le détournement du sens d'un lieu et l'introduction d'une « dysfonctionnalité » opérative, n'est pas toujours équilibré dans une même réalisation ; ceci constitue l'une des difficultés dans la conception d'un *dispositif de dys-location* au sens plein concernant l'accomplissement des trois axiomes. La réalisation de *Dysfunzione* n'a pas dérangé la logique spatiale du lieu qui l'a accueilli, bien au contraire, sa conception a profité des caractéristiques de l'espace où la galerie Cu4rto Nivel fonctionnait réaffirmant son essence de local à usage commercial. De même, la dysfonctionnalité dans ce cas n'est manifeste qu'au niveau conceptuel : *Dysfunzione* était indiscernable en tant que magasin de meubles et d'objets des autres magasins voisins. En revanche, le montage dudit magasin a réussi à détourner le sens de la galerie qu'il a temporairement supplanté. Quant à *Antesala*, son installation a occupé un endroit normalement non exploité du musée, restant en même temps à la marge de zones officiellement dédiées à l'exposition ; cela constitue son pari de « contre-espace ». Pourtant, le sens de lieu détourné et l'activation d'une dynamique dysfonctionnelle ne s'avèrent pas si clairs dans cette réalisation. Par contre, les cas de *Galería Vacui* et d'*En reserva* se rapprochent mieux d'un accomplissement des trois axiomes de la *dys-location*. *Vacui*, se proposant comme une hypothétique galerie d'art, contredit le sens d'un lieu de ce genre : elle « cache » les œuvres au lieu de les rendre

accessibles, œuvres qui restent enfin insaisissables. En plus, son installation à l'intérieur de la salle de la galerie Jenny Vilà a généré un « contre-espace » parasite de l'espace qui l'a accueilli. *En reserva* contredit les conventions formelles du stand de foire : l'étalage des pièces dans un espace normalement blanc et convenablement bien éclairé, générant un espace orphelin et un point de discontinuité parmi la structure en question. Ces conditions, ainsi que l'absence d'indications explicites et de notices d'identification des éléments à l'intérieur de l'espace d'entrepôt a entravé le rapprochement des visiteurs de la foire qui, seulement attirés par la curiosité, découvraient le contenu mis à l'écart dans cet endroit.

Ce bilan met en évidence que, dans la pratique, il est difficile de gérer la conjugaison de contradictions que la formulation d'un *dispositif de dys-location* comporte. Il faut faire attention à ce que les buts de « contre-espace », de détournement de sens et de « dysfonctionnalité » ne s'annulent pas mutuellement mais qu'ils soient convenablement complémentaires les uns des autres. La situation et les conditions initiales (les circonstances qui motivent l'intervention, la structure et la configuration spatiales, le sens et la nature du lieu d'accueil ainsi que sa dynamique de fonctionnement) sont toujours variables de même que les rapports de subordination entre elles. Pour autant, la conception d'une intervention cherchant à transformer ou dérégler un contexte donné ne peut pas toujours attaquer *tous* ces paramètres dans la même proportion. À cet égard, et dépendant des conditions spécifiques, il serait éventuellement nécessaire de hiérarchiser les buts de « contre-espace », de détournement de sens et de « dysfonctionnalité » dans la formulation d'une *dys-location*. De toute façon, même si le rapport dans le degré d'importance entre ces objectifs est variable, une intention de *dys-location* au sens plein comporterait la considération des trois aspects. Ces paramètres, grâce à la réflexion apportée dans cet étude, ont été éclaircis pour les prendre en compte face à la formulation de réalisations futures.

INDEX DE NOMS PROPRES

A

AGAMBEN, Giorgio, 205, 212, 233, 386, 448
AHEARN, John, 165-166
ALBERGANTI, Alain, 28-30, 58, 186-190, 192, 201, 204, 214, 256, 363, 453
ANTOINE, Andre, 107, 247, 363
ARAD, Ron, 383
ARCHER, Michael, 18, 20, 36, 214
ARDENNE, Paul, 5, 129, 168, 169, 275
ARMLEDER, John, 380-382, 418
ART & LANGUAGE, 414, 420
ARTAUD, Antonin, 97, 248, 255, 257
ARTSCHWAGER, Richard, 434
ASHER, Michael, 21, 26, 53, 61, 134-135, 157, 164, 174-176, 215-216, 280-281, 304, 340-341, 343, 345-346, 347-348, 353, 355, 358, 363, 399, 400-403, 410, 417, 425, 456-457, 461
AUGÉ, Marc, 118, 225-226, 323, 353, 359, 361
AUPÉTITALLOT, Yves, 166-168

B

BARRY, Robert, 410, 414-415, 420
BERTHOZ, Alain, 63-65, 125-26, 423
BEUYS, Joseph, 53, 65-66, 78, 210, 269
BIANCHINI, Samuel et VERHAGEN, Erik, 35, 192, 195-198, 206
BISHOP, Claire, 11, 24-27, 36-38, 61-63, 76, 114, 126, 131, 133, 138, 190, 193, 195-196, 207-211, 256, 447
BOCK, John, 269, 270-272, 275
BOUKO, Catherine, 252
BOURDIEU, Pierre, 402
BOURGEAIS, Louise, 114, 299-303
BOURRIAUD, Nicolas, 26, 114, 126, 207-209, 211
BRECHT, Bertolt, 106-107, 247, 255, 448, 464
BROODTHAERS, Marcel, 61, 400-401, 433-434, 437
BROOK, Peter, 121, 139, 248-249, 255, 257
BROUWN, Stanley, 414
BUCHLOH, Benjamin, 141, 355, 400, 463, 475
BURDEN, Chris, 291-292, 302-304
BUREN, Daniel, 12, 40, 44, 53, 144-145, 148-149, 151, 153-157, 161-164, 169-170, 172-173, 176, 180, 182, 346, 392, 393-396, 398-399, 400-403, 447, 457
BURNHAM Jr., Jack W., 50, 188-189, 191-192, 204

C

CAILLET, Aline, 213
CAÏRA, Olivier, 80-81, 102-104, 109, 135, 448
CALATRAVA, Santiago, 326
CALLE, Sophie, 300-303, 306
CALLEJA, Gordon, 74-75, 123, 199
CARERI, Francesco, 217, 225
CELANT, Germano, 14-15, 17, 21, 46, 51, 53, 133, 136
CERÓN, Jaime, 333, 377, 389

CIRUGEDA, Santiago, 241-245
CLERT, Iris, 53, 404-407, 412-414, 418-419, 421, 424, 430
COLES, Alex, 135, 166, 378, 379
CREED, Martin, 410, 420
CROW, Thomas, 160, 163, 173
CRUZ-DIEZ, Carlos, 70-72, 74
CUEVAS, Minerva, 220

Ch

CHEVALIER, Geneviève, 236, 238, 341-342, 343

D

DAVALLON, Jean, 256-259, 261
DEBORD, Guy, 115-116, 217
DELISS, Clementine, 268-270, 275
DE DUVE, Thierry, 147, 158, 159
DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael, 18-20, 214
DERRIDA, Jacques, 231-232, 327, 335
DEWEY, John, 67-68, 120
DICKIE, George, 401-402

E

EICHHORN, Maria, 414-415
EISENMAN, Peter, 160, 232, 326
ELIASSON, Olafur, 26, 71-72, 74, 107
ELMGREEN & DRAGSET, 139-141, 176, 182, 328-330, 344, 345, 435-437
EVANS, Robin, 234-235

F

FOUCAULT, Michel, 118, 204-206, 269, 272-275, 353, 355-359, 361-362, 364-365, 450-451, 458, 462, 464, 466
FRASER, Andrea, 264, 267, 399-403
FRIED, Michael, 27, 36, 45, 113-115, 256

G

GALLIGO, Igor, 56-57
GANDER, Ryan, 420-421
GILICK, Liam, 37, 208-210, 260
GOETZ, Benoît, 214-215, 221, 224, 227-228, 290, 323-325, 421, 446
GOLDBERG, Itzhak, 85, 214
GREEN, Alison, 130, 166, 236, 238, 240-241, 259-261
GROTOWSKI, Jerzy, 249-251, 255
GUELTON, Bernard, 28, 58-60, 63, 74, 80-81, 109, 112, 122-125, 147, 172, 174, 176, 183, 185, 189, 193-194, 196, 448, 463
GUYOT, Adrian, 361-362

H

HAACKE, Hans, 188-192, 399-402
HAMILTON, Richard et PASMORE, Victor, 24, 50, 276, 278-279
HAMMONS, David, 293-294, 302-303
HAYÓN, Jaime, 379
HENRI, Adrian, 17, 21, 47, 50-51, 53, 91, 319
HIRSCHHORN, Thomas, 37, 101, 127-129, 209-211, 269, 272-275, 311
HUWS, Bethan, 414-415
HUYGHE, Pierre, 57, 458-459, 461

I

IRWIN, Robert, 26, 53, 118, 134, 410, 414, 416
ISER, Wolfgang, 58, 93, 95, 99-101, 465

J

JAAR, Alfredo, 310-311
JIMÉNEZ, Carlos, 138, 439
JONES, Caroline A., 191
JUDD, Donald, 14-15, 40, 44, 373, 454

K

KABAKOV, Ilya, 24-25, 37-38, 40, 46, 85, 87, 90-94, 96, 101, 104-108, 112, 115, 121, 140-141, 297-299, 301, 303
KAPROW, Allan, 44-48, 50, 52, 67, 68, 113-115, 119-129, 144-145, 199, 256
KIENHOLZ, Edward, 91-93, 98-99, 115, 130-131, 456
KLEIN, Yves, 52-53, 372, 374, 405-406, 410, 412-414, 418-419, 420, 423-424, 430
KOSUTH, Joseph, 264-267, 371
KOUNELLIS, Janis, 53, 136, 138, 140-141, 176
KOZLOWSKI, Jaroslaw, 338-339
KWON, Miwon, 159, 164-165, 166

L

LACHAERT, Shopie et D'HAINS, Luc, 382-383
LATOUR, Bruno, 198, 202
LE CORBUSIER, 167, 210, 234-238, 241, 464
LEBEL, Jean-Jacques, 98
LEWIS, David, 82-83
LUSSAULT, Michel, 201-205, 221-224, 226, 245

M

MADERUELO, Javier, 230, 422
MARTÍN, Josep-María, 313
MATTA-CLARK, Gordon, 163-164, 235-241, 244, 328, 334-337, 345, 395, 459
McSHINE, Kynaston, 454-455
MESQUITA, Ivo et COHEN, Ana Paula, 281-284
MEYER, James, 31, 159, 173-174, 176-177, 185, 453
MINUJÍN, Marta et SANTONÍN, Rubén, 69
MORRIS, Robert, 21, 26, 36, 44, 48, 115, 143, 454
MÜLLER, Christian Philipp, 167, 174, 218-219

N

NAUMAN, Bruce, 26, 53, 295-298, 301, 303, 372, 390, 455-457, 461
NELSON, Mike, 25, 38, 86, 87, 90, 92-95, 100, 102, 104, 108-109, 112, 115, 121, 142, 191
NISHI, Tatzu, 364

O

O'DOHERTY, Brian, 17, 36, 130-131, 421
OMMUNDSEN, Wenche, 463
ONDAK, Roman, 410, 414-415
OOO ESTUDIO, 313-314
ORTEL, Philippe, 182-183, 187, 189, 212-213, 448
OSPINA, Lucas, 411-412
OWENS, Craig, 109, 141, 463, 475

P

PAGÉ, Suzanne, 184-185
PARDO, Jorge, 134-135, 379-380
PARIPOVIĆ, Nèsa, 216-217
PARRENO, Philippe, 57-58
PARSONS, Laurie, 410, 414, 416, 419-420
PELUFFO LINARI, Gabriel, 317-318
PIPER, Adrian, 294-295, 302-303
POINSOT, Jean-Marc, 145, 148, 155, 172
POPPER, Frank, 69-70
PUNCHDRUNK, 253-254

R

RAMIREZ, Mari Carmen, 360-361
RATCLIFF, Carter, 456-457, 461
RATEAU, Patrick et WEISS, Karine, 54, 117-119, 199
RATMAN, Gilad, 110-112, 142
RAUSCHENBERG, Robert, RAYSSE, Martial, DE SAINT-PHALLE, Niki, SPOERRI, Daniel, TINGUELY, Jean et ULTVEDT, Per Olof, (« Dylaby »), 69
REBENTISCH, Juliane, 27-28, 30, 36, 58, 256
REISS, Julie, 16, 20-22, 25, 36, 288, 294, 296, 301, 304
RELAX, 314-315
RIMINI PROTOKOLL, 252
RING PETERSEN, Anne, 36
ROCA, José, 439
ROSENFELD, Lotty, 312
ROSENTHAL, Mark, 25, 36, 43-45, 48, 76-77, 96, 129-132, 136, 140, 144, 158, 176, 303, 448, 465
ROTH, Leland M., 228-229
RUPCICH, Nicolás et MARÍN, Emilio, 310
RYAN, Marie-Laure, 80-85, 87, 97, 99, 102, 112, 420, 463

S

SALA, Anri, 66-67
SALCEDO, Doris, 330-334, 371, 382, 411
SAMARAS, Lucas, 130-131

SCHAEFFER, Jean-Marie, 58-59, 62, 85, 88-90, 94, 95, 105-106, 201, 299
 SCHECHNER, Richard, 251-252, 255, 257
 SCHNEIDER, Gregor, 72-75, 92, 103, 459-461
 SCHWITTERS, Kurt, 46, 52-53, 102, 135
 SERRA, Richard, 44, 149-156, 158-163, 165-166, 170-173, 180, 304, 328, 447, 452-453, 455-457, 461
 SIERRA, Santiago, 137-139, 140, 209-211, 282, 411
 SMITH, Roberta, 30-31, 34-36, 85, 220, 271, 333
 SMITHSON, Robert, 18, 129, 146-150, 156, 159, 164, 174
 SPOERRI, Daniel, 339
 STALKER (collectif), 225-226
 STANISZEWSKI, Mary Anne, 258
 STEYERL, Hito, 441-442
 STORR, Robert, 24, 27, 88, 113-114, 163, 256, 288-293, 295-302, 305-307, 366, 453
 STUDIO JOB, 379
 SUDERBURG, Erika, 144, 159
 SZEEMANN, Harald, 21, 77-79, 456

T

TÉLÉZ, Javier, 220

THEK, Paul, 77-78, 84, 98, 456
 TIRAVANIJA, Rirkrit, 126, 195, 200, 208, 210, 260
 TSCHUMI, Bernard, 230-233, 235, 326-327

V

VELLUTO, Joe, 385-387
 VOGEL, Susan, 262, 264, 267
 VOLUSPA, Jarpa, 315
 VOUILLOUX, Bernard, 182-183, 186-187, 192

W

WALTON, Kendall, 82-84
 WARHOL, Andy, 210, 341-343
 WEIBEL, Peter, 5, 167-168
 WHITE, Gareth, 253
 WIGLEY, Mark, 232-233, 326-328
 WILDI MERINO, Ingrid, 306-309, 311-312, 316-317, 332, 366
 WILSON, Fred, 261, 264-267, 399, 401

Z

ZOBERNIG, Heimo, 279-281

INDEX DE MOTS CLES ET DE NOTIONS

Les numéros en **gras** correspondent à des définitions ponctuelles et ceux en *italique* à des notes de bas de page.

A

activation, activable, 40, 69, 109, 122, 186, 189, 190, 192-195, 198, 200, 285, 391, 451, 476
 action spatiale, 203
 activité, 25, 55, 60, 115, 117, 119, 122, 123-124, 128, 179, 196, **198-200**, 229, 356, 446-476
 - matrice d'activités, 198, 204, 206, 285
 allégorie, 109, 141, 178-179, 403, 463, 474
 ambiance, création d'ambiances, 21, 25, 26, 28, 32, 37, 41, 42, 45-47, 49, 50-51, 53, **55-58**, 65, 69, 71, 91, 109, 113, 116-117, 122, 133-135, 177-180, 252, 254, 403, 424, 430, 441, 445, 462, 447, 474, 477
 ambiance sonore, acoustique, 65, 441
 antagonisme, 143, 180, 181, **207-211**, 214
 anarchitecture, 234-241

C

contexte, 5, 14, 22, 51, 68, 97, 107, 108-110, 115, 118, 120, 123, 131-132, 141-144, 146-151, 153, 154-156, 158, 161, 162-181, 185, 189, 209, 246, 258, 287, 290, 293, 305, 318, 322, 325, 327-328, 344-345, 349, 365-368, 393, 403, 447, 449, 451-452, 454, 461-462, 473, 475-478
 - contexte architectural, 332
 - contexte d'exposition, expositif, 276, 381, 419, 425, 477

- contexte muséal, 108, 185, 305, 341
 - contexte institutionnel, 109, 135, 162, 304, 331, 336
 - contexte social, socioculturel, 114, 171, 159,
 - contexte réel, de la vie réelle, 82, 110, 463, 146, 465
 - contexte urbain, 150, 217
 - Art contextuel, 5, 169
 - Kontext kunst, 5, 167-168
 critique institutionnelle, 19, 32, 168, 191, 264, 284, 341, 399-403

D

dislocation, 319-322, 349-350
 - dislocation articulaire, 319, 321, 344, 365
 - dislocation atomique / structurelle, 319, 326, 326, 365
 - dislocation syntactique, 320, 337, 365
 - dislocation tectonique / morphologique, 320, 328, 365, 452
 dispositif, 182-185, 187-189, 197, **204-205**, 206,
 - contre-dispositif, 181-182, **212-214**, 224, 227, 229, 246, 255, 261, 262, 276, 285, 287, 349, 352, 365, 448, 449, 450, 457, 465, 470, 472, 476-477
 - dispositif critique, 213
 - dispositif immersif, 29, 92, 186, 190
 . dispositif d'immersion fictionnelle, 88-89, 122, 201

- dispositif ludique, 119
- dispositif relationnel, 42, 127
- dispositif spatial, 7, 28-29, 76, 115, 119, 127, 181- 182, 186, 189-190, 198, 201-**206**, 213, 222, 246, 285, 349, 353, 362, 366-367, 449, 455, 461-462
- . dispositif de délimitation territoriale, 215
- . dispositif expographique, 413, 458, 461
 - *display*, 36, 246, 258-260, 268, 276, 278, 340
 - . *anti-display*, 271, 276, 285, 425, 477
- . dispositif scénique, 246, 250, 255, 257, 413
- dysfonction, disfonctionnel, dysfonctionnalité, 229, 307, 362, 385-387, 445, 450, 466-470
- dys-location, 181, 287, 349, **352-353**, **365-366**, 402-403, 442, 445, **449**, 450, 452, 457, 458, **459**, 461-463, 463, 465-466, 470, 471, 473-474, 483, 475-478
- dispositif (spatial) de dys-location, 181, 286, 353, 356, **367**, 450, 452-453, 461-463, 464-466, 473-478
- distanciation, 106-107, 247, 448, 464, 477
- dystopie, 349-352

E

- environnement, 40-**47**-55, 59-61
- environnement à caractère fictionnel, 49, 76, 112,
- environnement non-fictionnel, 49, 113-141
- environnement sensoriel, 49-50, 58, 60-65, 67, 69, 74
- espace, **214-215**, 323, 456
- spatial, spatialité, 21, 28-29, 64, 89, 186, 190, 203, 323, 445, 456
- expographie, 15, 265, (voir aussi *dispositif expographique*)
- expographie immersive, 104, 268
- exposition, (voir dispositif expographique)
- ex situ*, 147, 158-159, 166, 167-168

F

- fiction, 28, 59, 62, 76,
- théorie(s) de la fiction, 62, 80-85, 87, 94, (voir aussi *dispositif d'immersion fictionnelle*)
- fictionnalisation, 95-101

H

- hétérotopie, 353, 355-359, 362, 364-365

I

- immersion, immersivité, 24, 29, 41, 58-61, 448
- contre-immersion (réflexive), frottements contre-immersives, 102-104, 113, 110, 135, 142, 178, 448-449, 463, 473
- immersion/absorption, 75
- immersion/transport, 37, 75
- immersion sensorielle, 63-67
- immersion fictionnelle, 63, 76, (voir aussi *dispositif d'immersion fictionnelle*)
- immersion en situation réelle, 59-60, 112, 122, 124-125
- impersonation*, 43, 129-132, 136, 140, 465,

- in situ*, travail *in situ*, 5, 143-145, 147-**148**-150, **153**-156, 162, 172, 180
- installation, 6, 11-**12-17**-23, 30-31, 35-40
- interaction, 68, 109, 112, 114, 120, 127, 140, 158, 164-165, 168-170, 177, 185, 187-193, 198, 202-203, 206, 208, 235, 255, 258
- interactivité, 35-36, 185, 189, **192**, 198,
- matrice interactionnelle, 189, 223
- intervention, **43**, 158, 162-164, 166, 169, 177, 179, 448-449, 452, 473, 475-476, 478

L

- lieu, **214-215**, 422,
- contre-lieu / contre-emplacement / anti-lieu, 221-223, 226, 285, 356, 359, 363, 450-451

O

- opératif, opérativité, 173, **185**, 206, 445-446, 450

P

- participation, 24-25, 59, 69, 89-90, 122, 125, 140, 177, 189, 193-195
- praticable, praticabilité, 117, 119, **180**, **195**-198, 201, 206, 251, 256, 285, 367, 446, 449, 451, 466, 476

R

- relationnel, 42, 114-115, 119, 122-129, 207-211

S

- scénographie, 41, 88, 105, 107, 114, 195, 246-255, 257, 464, (voir aussi *dispositif scénique*)
- situation (construite, construction de), 43, 44, 49, 55, 58, 113, **116**, 119, 121, 125-126, 132.133, 140-142, 179, 459, 465, 474-475, (voir aussi *immersion en situation réelle*)
- situation spatiale, 15, 18, 21-22, 27-28, 115, 445, 459
- site specific* / *site specificity*, 39, 43, 143, 145, **152-153**, 158, 163-164, 172, 180
- *literal site*, **173**, 453
- *functional site*, **173-174**, 176,
- site/non-site, 129, 146-177, 246, 475
- système, (esthétique des), systémique, 29, 187-193, 202, 204

T

- théâtralisation, 29, 113, 139, 246-247
- théâtralité, 27-28, 44-45, 107, 113, 114, 115, 246, 255, 413

Bibliographie sélective

Installation

ALBERGANTI, Alain, *De l'art de l'installation: la spatialité immersive*, Paris, France : l'Harmattan, 2013, 401 p.

BISHOP, Claire, *Installation art: a critical history*, London, Royaume-Uni : Tate, 2005, 144 p.

GOLDBERG, Itzhak, *Installations*, Paris, France : CNRS, 2013, p. 19.

DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola, PETRY Michael et ARCHER Michael, *Installations: l'art en situation*, traduit par Françoise GAILLARD, Paris, France : Thames & Hudson, 1997, 208 p.

DE OLIVEIRA, Nicolas, Nicola OXLEY et Michael PETRY, *Installations II : l'empire des sens*, Paris, France : Thames & Hudson, 2003, 206 p.

LI, Aihong (sld.), *Contemporary installation art*, Hong Kong, Chine : Artpower, 2016.

REBENTISCH, Juliane, Daniel HENDRICKSON et Gerrit JACKSON, *Aesthetics of installation art*, Berlin : Sternberg Press, 2012, 292 p.

REISS, Julie H, *From margin to center: the spaces of installation art*, Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique : The MIT Press, 1999, 181 p.

RING PETERSEN, Anne, *Installation art: between image and stage*, Copenhagen, Danemark : Museum Tusulanum Press : University of Copenhagen, 2015, 507 p.

ROOSEGAARDE, Daan (sld.), *Installation art now*, Berkeley, CA, Etats-Unis d'Amérique : Gingko Press, 2013, 240 p.

ROSENTHAL, Mark Lawrence, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*, Munich, Allemagne : [s.n.], 2003, 95 p.

Environnement/Ambiance/Immersion

BERTHOZ, Alain, « La notion d'immersion dans les relations du cerveau, du corps et de l'espace », dans *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses Universités de Rennes, 2014, p. 111-120.

BISHOP, Claire, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : éd. Verso, 2012, 382 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, France : les Presses du réel, 1998, 123 p.

BUCK, Louisa, « I'm not quite sure what installation art is... », entretien avec Mike Nelson publié dans *The Art Newspaper*, n° 225, juin 2011.

CAÏRA, Olivier, « L'expérience fictionnelle : de l'engagement à la fiction », dans *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 61-76.

CRUZ-DIEZ, Carlos, *Entretiens avec Ariel Jimenez*, Paris, France : Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, 181 p.

ELIASSON, Olafur, entretien avec Anna Engberg-Pedersen, dans Olafur Eliasson : *expérience*, London, Royaume-Uni : Phaidon, 2018, viii+422 p. GUELTON, Bernard (sld), *Les figures de l'immersion*, Rennes, France : Presses Universités de Rennes, 2014, 208 p.

GALLIGO, Igor, « Muséographie et attention. Vers un art de l'ambiance », dans Nicolas TIXIER et Nicolas REMY (sld.), *Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances*, Volos, Grèce : University of Thessaly, 2016, p. 455-460

GIONI, Massimiliano, « The Workshop, Israeli Pavilion », dans *Il Palazzo Enciclopedico*, petite guide de la 55e Biennale di Venezia, Venise, Italie : éd. Marsilio, 2013, p. 306.

GOVAN, Michael, COLES, Alex et. al., *Jorge Pardo Tecoh*, Berlin, Allemagne : Stenberg press, 2012, 183 p.

HENRI, Adrian, *Environments and happenings*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Thames and Hudson, 1974, 216 p.

HIRSCHHORN, Thomas, *Une volonté de faire*, Paris, France : Macula, 2015, 115 p.

ISER, Wolfgang, « Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions », dans *New Literary History*, vol. 21, n° 4, août 1990, p. 939 - 955.

KABAKOV, Ilya, « L'Installation totale », conférence donnée par l'artiste à l'École de beaux-arts de Francfort et publiée, trad. par Galina Kabakova, dans *Ilya Kabakov : Installations 1983-1995*, Paris, France : éd. Centre Georges Pompidou, 1995, p. 26-28.

KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, France : éd. Centre Georges Pompidou, 1996, 286 p.

OBRIST, Hans Ulrich, *Conversations, Volume 1*, Paris, France : Manuella éditions, 2008, 943 p.

O'DOHERTY, Brian, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, trad. par Patricia FALGIERES, Zurich, Suisse : Lectures Maison rouge - Zurich : JRP Ringier, 2008, 208 p.

RYAN, Marie-Laure, « Fiction, cognition et médias non verbaux », dans *Fictions & médias: intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2011, p. 11-31.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, France : Éd. du Seuil, 1999, 346 p.

SEREXHE, Bernhard, *Jean-Jacques Lebel : die höchste Kunst ist der Aufstand*, Karlsruhe, Allemagne : éditions du ZKM, 2014, 44 p.

WEISS, Karine et RATEAU, Patrick, *Psychologie sociale environnementale*, Paris : éditions In Press, 2018, 112 p.

Site-specific / in situ

ASHER, Michael, *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*, Halifax, N.S., Canada : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, 229 p.

BEAR, Liza, DURAND, Régis, STORR, Robert, *Richard Serra*, série *Les grands entretiens d'artpress*, Paris, France : artpress, 2019, 64 p.

BUREN, Daniel, *Il faut sérieusement douter*, Paris, France : éd. Beaux-Arts de Paris, 2018, 564 p.

KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique : The MIT Press, 2002, 218 p.

MEYER, James, « The functional site; or, The Transformation of Site Specificity », dans *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, 370 p.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, France : les Presses du réel, 2008, 375 p.

SERRA, Richard, *Ecrits et entretiens : 1970-1989*, Paris, France : éd. D. Lelong, 1990, 313 p.

SUDERBURG, Erika, *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis, Etats-Unis d'Amérique : University of Minnesota Press, 2000, 370 p.

Dispositif / dispositif spatial / Contre-dispositif

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin RUEFF, Paris, France : Éd. Payot & Rivages, 2007, 49 p.

ALBERGANTI, Alain, « Dispositif esthétique », *De l'art de l'installation: la spatialité immersive*, Paris, France : l'Harmattan, 2013, 401 p.

BENICHO, Anne, *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*, Paris, France : l'Harmattan, 2013, 328 p.

BIANCHINI, Samuel et VERHAGEN, Erik (éditeurs), « Introduction : Praticable—Art in the Conditional », *Praticable: from participation to interaction in contemporary art*, Cambridge, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : [s.n.], 2016, xv+930 p.

BISHOP, Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, vol. 1, n° 110, 2004, p. 51-79.

BOUKO, Catherine, « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité », publié dans revue *Tangence*, « Engagement du spectateur et théâtre contemporain », n° 108, 2015, p. 29-50. Diffusion numérique 30 mai 2016. <https://www.erudit.org/en/journals/tce/2015-n108-tce02513/1036453ar/> Consulté le 17 novembre 2018.

CAILLET, Aline, *Dispositifs critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2014, 146 p.

CALLISTER, William D., MOLERA SOLÀ, Pere et ANGLADAD GOMILA, Marc J., *Introducción a la ciencia e ingeniería de los materiales*, Barcelona : Reverté, 2012, 328 p.

CAPRON, Stéphane, « Close, le spectacle immersif arrive en France », publié dans *France inter* le 26 avril 2019. <https://www.franceinter.fr/culture/close-le-theatre-immersif-arrive-en-france>. Consulté le 17 octobre 2019.

- CARERI, Francesco, *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*, traduit par Jérôme ORSONI, Paris, France : J. Chambon, 2013, 215 p.
- CHEVALIER, Pauline, *Une histoire des espaces alternatifs à New York: de SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, France : les Presses du réel, 2017, 497 p.
- CIRUGEDA, Santiago et BONET, Llorenç, *Situaciones urbanas*, Barcelona, Espagne : Tenov, 2007, 120 p.
- CRIPPA, Elena et al., *Exhibition, design, participation: 'an Exhibit' 1957 and related projects*, London, Angleterre : Koenig Books, 2016, 239 p.
- CUEVAS, Minerva, «Bridging Borders», vidéo publiée le mars 24 2017 sur art21.org/watch/extended-play/minerva-cuevas-bridging-borders-short/ Consulté le 24 février 2018.
- FILIPOVIC, Elena, OVSTERBO, Solveig et VAN HAL, Marieke (sld), *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, 2010, 511 p.
- GELINAS, Dominique, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », publié dans *Conserveries mémorielles*, revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs, n° 16, mis en ligne le 25 septembre 2014. <http://journals.openedition.org/cm/2000>. Consulté le 25 février 2019.
- GONZALEZ, Angélica, *Les écrits des curateurs : analyse depuis la théorie curatoriale et l'histoire des expositions*, thèse doctorale, sous la direction de Jérôme Glicenstein, Paris, France : Université Paris 8, Esthétique, sciences et technologies des arts, 2016.
- GREEN, Alison, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, London, Royaume-Uni : Reaktion books, 2018, 295 p. GUELTON, Bernard (sld.), *Dispositifs artistiques et interactions situées*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2016, 194 p.
- HANCOCK, Claire, « Construction spatiale de l'altérité : entre dispositifs et bio-pouvoir », colloque *Lo spazio della differenza*, Università di Milano-Bicocca, 20-21 octobre 2010.
- HEARTNEY, Eleanor, MARTIN, Jean-Hubert, MILLET, Catherine et PACQUEMENT, Alfred, *Robert Storr*, série *Les grands entretiens d'artpress*, Paris, France : artpress, 2017, 76 p. LUSSAULT, Michel, *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*, Paris, France : Éd. du Seuil, 2007, 363 p.
- JONES, Caroline A., «Systématique», trad. par Franck Lemonde dans *Esthétique des systèmes*, Dijon, France : les Presses du réel, 2015, 165 p. ORTEL, Philippe, VOUILLOUX, Bernard, et al., *Discours, image, dispositif*, Paris, France : L'Harmattan, 2008, 263 p.
- KOLB, Lucie et FLÜCKIGER, Gabriel (sld.), « (New) institution(alism) », revue *ONCurating.org*, n° 21, janvier 2014. En ligne : <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/both-a-radical-and-mild-change.html#.XqXi21czblU>. Consulté le 8 avril 2019.
- LUSSAULT, Michel, *Hyper-lieux : les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*, Paris, France : Éditions du Seuil, 2017, 307 p.

MACEL, Christine, catalogue *Les promesses du passé: une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est* : Centre Pompidou, Galerie sud et Espace 315, 14 avril-14 juillet 2010, Paris, France : Centre Pompidou, 2010, 255 p.

MIGAYROU, Frédéric, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Bernard Tschumi: architecture, concept & notation*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 30 avril au 28 juillet 2014, Paris, France : Centre Georges Pompidou, 2014, 256 p.

MILHAUD, Olivier, « L'enfermement ou la tentation spatialiste. De « l'action aveugle, mais sure » des murs des prisons », *Annales de géographie*, n^{os} 702-703, 2015.

MULAZZANI, Marco, *Guide to the pavilions of the Venice biennale since 1887*, Milan, Italie : éd. Electa, 2014, 143 p.

NEVINS, Joseph, *Operation Gatekeeper: The Rise of the "Illegal Alien" and the Making of the U.S.-Mexico Boundary*, New York, États-Unis; London, Royaume-Uni : éd. Routledge, 2010.

O'NEIL, Paul et WILSON, Mick, « Introduction », *Curating and the Educational Turn*, Lenders, Royaume-Uni de Grande-Bretagne : Open Editions, 2010.

Revue *Marges*, n°20 « Dispositif(s) dans l'art contemporain », Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, printemps-été 2015.

SAKELLARIDOU, Elizabeth, « Oh My God, Audience Participation! : Some Twenty-First-Century Reflections », publié dans *Comparative Drama*, vol. 48, n° 1/2, édition spéciale printemps-été 2014, p. 13.

VOORHIES, James, *Beyond objecthood: the exhibition as a critical form since 1968*, Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique : The MIT press, 2017, ix+275 p.

WHITE, Gareth, « On Immersive Theatre », publié dans *Theatre Research International*, vol. 37, n° 3, septembre 2012, p. 221-235.

Dislocation / dys-location

ALTSHULER, Bruce, *Exhibitions that made art history., 1962-2002, biennials and beyond*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique : [s.n.], 2013, 402 p.

AZIMI, Roxana, « Exposer quelque chose à quelqu'un, plutôt que quelqu'un à quelque chose » entretien avec Pierre Huyghe, publié dans *Le quotidien de l'art*, 26 juin 2013. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/2972-exposer-quelque-chose-%C3%A0-quelqu-un-plut%C3%B4t-que-quelqu-un-%C3%A0-quelque-chose.html>. Consulté le 7 décembre 2019.

CARRIZO COUTO, Rodrigo, « Una mirada a la globalización », SWI, swissinfo.ch, 18 mars de 2011. <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/una-mirada-chilena-a-la-globalizaci%C3%B3n/29766004>. Consulté le 19 août 2019.

CARTWRIGHT, James, «The Man Who Tore The Tate In Two: Stuart Smith on making Doris Salcedo's Shibboleth a reality », *It's Nice That*, 2 juin, 2015. <https://www.itsnicethat.com/>

features/the-man-who-tore-the-tate-in-two-stuart-smith-on-making-doris-salcedo-shibboleth-a-reality. Consulté le 27 octobre 2019.

CERON, Jaime, « Doris Salcedo / Shibboleth », revue *Cromos*, 20 septembre, 2012. <https://www.elespectador.com/cromos/silvia-tcherassi/obra-144924-doris-salcedo-shibboleth>. Consulté le 27 octobre 2019.

CHEVALIER, Geneviève, « *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », revue *Marges* n° 22 «L'artiste théoricien», Saint-Denis : Press Universitaires de Vincennes, printemps-été 2016, 194 p.

COLLARD, Jean-Max, « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : "J'intensifie ce qui est là" », publié dans *Les Inrockuptibles* le 12 novembre 2013. <https://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifie-ce-1443006/> Consulté le 7 décembre 2019. D'ORGEVAL, Domitille, *Au-delà de l'architecture : construction, déconstruction, régénération*, Paris, France : Topographie de l'art : La manufacture de l'image, 2014, 62 p.

DE JONGH Karlyn et GOLD, Sarah, *Personal Structures: crossing borders: Palazzo Mora, Palazzo Bembo*, Venise, Italie : GlobalArtAffairs Foundation, 2015, 329 p.

FOUCAULT, Michel, «Des espaces autres» (1967), *Dits et écrits, 1954-1988. II, 1976-1988*, Paris, France : Gallimard, 2001, 1735 p.

GOETZ, Benoît, *La dislocation: architecture et philosophie*, [s.l.] : (1er. ed. Editions de la Passion, 2001) Editions Verdier, 2018, 325 p.

MARROUN, Ibrahim, Jacques QUEVAUVILLIERS, Thomas SENÉ et Abe FINGERHUT, *Le nouveau dictionnaire médical*, Issy-les-Moulineaux, France : Elsevier Masson, 2017, x+1489 p. STORR, Robert et MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK, *Dislocations*, New York : Museum of Modern Art : [Distributed in the U.S. and Canada by Harry N. Abrams], 1991, 79 p.

MC SHINE, Kynaston, *Other Primary Structures*, exposition organized by the Jewish Museum, New York, March 14 - May 18 and May 25 - August 3, 2014, New Haven, Conn. : Yale Univ. Press, 2014.

MENISSIER, Thierry, *Éléments de philosophie politique*, Paris, France : Ellipses, 2018, 223 p.

WILDI MERINO, Ingrid, BÜHLER Kathleen et MUSÉE DES BEAUX-ARTS (dirs.), *Dislocación: Cultural Location and Identity in Times of Globalisation*, Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2011, 213 p.

PELUFFO LINARI, Gabriel, *Dislocaciones: arte contemporáneo desde América Latina. ensayos de coyuntura*, Montevideo, Uruguay, Argentine : Yaugurú, 2015, 151 p.

PERDOMO, Alejandro, «Doris Salcedo y el Shibboleth crítico político », *Reconocimiento Nacional a la crítica y al ensayo: Arte en Colombia*, 2011. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=doris-salcedo-y-el-shibboleth-critico-politico>. Consulté le 27 octobre 2019.

QUERIN, Serge, *Dictionnaire des difficultés du français médical*, Saint-Hyacinthe, Québec, Canada, France : Edisem, 2017, 349 p.

SMITH, Roberta, « At His Penthouse, a Tête-à-Tête With Columbus », publié dans *The New York Times* le 21 octobre 2012. En ligne : <https://www.nytimes.com/2012/09/22/arts/design/tatzunishis-discovering-columbus-installation.html>. Consulté le 2 novembre 2019.

Bibliographie générale

Ouvrages

A. Adamov, *Ici et maintenant*, 1 vol. Paris, France : Gallimard, 1964.

G. Agamben, *État d'exception*. Paris : Éd. du Seuil, 2003.

G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, France : Éd. Payot & Rivages, 2007.

S. Airaud et V. Clert, *Iris Clert: microspective*. Strasbourg, France : Les musées de Strasbourg, 2003.

M. Akrich, M. Callon, et B. Latour, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*. Paris, France: Presses de l'École des Mines, 2006.

A. Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*. Paris, France : l'Harmattan, 2013.

A. Alberro et B. Stimson, Éd., *Institutional Critique : an anthology of artists' writings*, 1 vol. Cambridge, Mass., Etats-Unis: MIT Press, 2009.

I. Altman, *The environment and social behavior: privacy, personal space, territory, crowding*. Monterey, Calif: Brooks / Cole Pub. Co, 1975.

B. Altshuler, *The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*. New York: Abrams, 1994.

B. É. scientifique Altshuler, *Exhibitions that made art history. Volume 1, 1863-1959, Salon to biennial*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique: Phaidon, 2008.

B. É. scientifique Altshuler, *Exhibitions that made art history., 1962-2002, biennials and beyond*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique, 2013.

A. Antoine, J.-P. A. Sarrazac, et P. Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*. Arles, France : Actes Sud, 1999.

J.-P. Antoine, *La traversée du XXe siècle : Joseph Beuys, l'image et le souvenir*. Genève, Suisse, France : MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain, 2011.

U. Apollonio, G. C. Argan, et P. Bucarelli, *Lo Spazio dell'immagine: [catalogue de l'exposition « Lo spazio dell'immagine » réalisée au Palazzo Trici, Foligno, Italia, du 2 juillet au 1 octobre 1967.]*. Venezia, Italie: Alfieri edizioni d'arte, 1967.

B. J. Archer, A. Vidler, et Castelli graphics, *Follies: architecture for the late-twentieth-century landscape*. New York, Etats-Unis d'Amérique : Rizzoli, 1983.

P. Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris, France : Flammarion, 2002.

Aristote, R. T. Dupont-Roc, J. T. Lallot, et T. Todorov, *La poétique*, 1 vol. Paris, France: Éd. du Seuil, 1980.

J. Arnaud et B. Goosse, *Document, fiction et droit en art contemporain*. Aix-en-Provence, France: Presses universitaires de Provence, 2015.

J. Arp, *The Dada painters and poets: an anthology*. Cambridge, Mass., Etats-Unis: Belknap Press of Harvard University Press, 1989.

Art Cologne, Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels, et Köln-Messe, *Art Cologne 1967-2016: Die erste aller Kunstmessen = the first art fair* : Köln, Allemagne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.

A. Artaud et P. Thévenin, *Le théâtre et son double*, 1 vol. Paris, France : Gallimard, 1985.

R. Artschwager et M. Hentschel, *Richard Artschwager: Archipelago: Portikus, Frankfurt am Main, 17. April-16. Mai 1993, Lenbachhaus/Kunstforum München, 12. November 1993-1. Januar 1994*. Frankfurt am Main, Allemagne : Portikus, 1993.

M. Asher et B. H. D. Buchloh, *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*. Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

M. Asher et Institut des hautes études en arts plastiques, Éd., *Quand les artistes font école : vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques*. Paris : Marseille : Institut des hautes études en arts plastiques : Centre Pompidou ; Musées de Marseille, 2003.

M. Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, France: Éditions du Seuil, 1992.

E. Balsom, *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam, Pays-Bas: Amsterdam University Press, 2013.

- E. Barker, Éd., *Contemporary cultures of display*. New Haven, Etats-Unis d'Amérique : Yale University Press, 1999.
- J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, 1 vol. Paris, France : Galilée, 1981.
- E. Baumgartner et P. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris, France : Librairie générale française, 1997.
- G. Bazin, *Le temps des Musées*. Liège, Belgique : Éd. Desoer, 1967.
- L. Béar, R. Durand, R. Serra, et R. Storr, *Richard Serra*. Paris, France: artpress, 2019.
- M. Beck et O. Hatherley, *Exhibition, design, participation: 'an Exhibit' 1957 and related projects*. London: Koenig Books, 2016.
- E. Beer et R. de Leeuw, *L'exposition imaginaire: the art of exhibiting in the eighties.* 's-Gravenhage : SDU, 1989.
- J. Bégoc, N. Boulouch, et E. Zabunyan, *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- R. Bellour, *La querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*. Paris, France: P.O.L., 2012.
- F. Benhamou, N. Moureau, et D. Sagot-Duvaurox, *Les galeries d'art contemporain en France : portrait et enjeux dans un marché mondialisé*, 1 vol. Paris, France: la Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, département des études et de la prospective, 2001.
- A. Bénichou, Éd., *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Presses du Réel Editions, 2010.
- A. Bénichou, *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris, France: l'Harmattan, 2013.
- W. Benjamin, U. Marx, G. Schwarz, et M. Schwarz, *Walter Benjamin : images, textes et signes*. Paris, France, Allemagne : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2011.
- T. Benn, A. Saul, et M. Gioni, *Elmgreen & Dragset: this is the first day of my life*. Ostfildern, Allemagne: Hatje Cantz, 2008.
- M. Berger, F. Wilson, et J. A. González, *Fred Wilson: objects and installations, 1979 - 2000, issues in cultural theory, number 4*. Baltimore, MD, Etats-Unis d'Amérique : Fine Arts Gallery, University of MD Baltimore County, 2001.

- I. Berman et D. Burnham, *Expanded field: architectural installation beyond art : Berman + Burnham*. Novato (Calif.), Etats-Unis d'Amérique: Applied Research and Design Publishing, 2016.
- M.-L. Bernadac, *Louise Bourgeois*. Paris, France : Flammarion : Centre national des arts plastiques, 1995.
- J. Bessière et E. Payen, *Exposer la littérature*. Paris, France : Éditions du Cercle de la Librairie, 2015.
- S. Bianchini et E. Verhagen, *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*. Cambridge, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2016.
- Biennial Conference, E. Filipovic, et Bergen Kunsthall, Éd., *The Bergen Biennial Conference: held September 17 - 20, 2009 in Bergen, Norway*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- T. Binkley et G. Genette, Éd., *Esthétique et poétique*. Paris : Éd. du Seuil, 1992.
- C. Bishop, *Installation art: a critical history*. London, Royaume-Uni : Tate, 2005.
- C. Bishop, Éd., *Participation*, 1 vol. London, Royaume-Uni: Whitechapel, 2006.
- C. Bishop, *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, 1 vol. London, Royaume-Uni, Etats-Unis: éd. Verso, 2012.
- B. von Bismarck, H.-P. Feldmann, H. U. Obrist, et Universität Lüneburg, Éd., *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Cologne, Allemagne : Walther König, 2002.
- O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue Française*, Paris : Presses Univ. de France, 2008.
- I. Blom et Galleri Wang (Oslo), *Borre Saethre*. Oslo : Galleri Wang, 1999.
- L. Boisclair, *L'installation interactive : un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*. Montréal, Canada : Presses de l'université du Québec, DL 2015, 2015.
- S. Bonnemaïson et R. Eisenbach, *Installations by architects: experiments in building and design*. New York (N.Y.), Etats-Unis d'Amérique : Princeton Architectural Press, 2009.
- A. Bony, *Le design : histoire, principaux courants, grandes figures*. Paris, France: Larousse, 2008.

S. Bos, Documenta, et Museum Fridericianum, *Documenta 7: Kassel*, 2 vol. Kassel, Allemagne: D + V P. Dierichs, 1982.

L. Bosse et U. Look, *Gregor Schneider*, 01 éd. Paris : Paris-Musees, 2000.

P. Boudon, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*. Marseille, France : Ed. Parenthèses, 2003.

P. Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, France : éd. du Seuil, 1992.

P. Bourdieu et L. J. D. Wacquant, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*. Paris : Ed. du Seuil, 1992.

N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : les Presses du réel, 1998.

N. Bourriaud, *Postproduction : la culture comme scénario, comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon, France : les Presses du réel, impr. 2009, 2009.

B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, 1 vol. Paris, France : Gallimard : L'Arche, 2000.

B. Bretonnière, *Petit dictionnaire de théâtre : citations*. Paris, France : Ed. Théâtrales, 2000.

P. Brook et G. Dumur, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Paris, France : Édition du Seuil, 1977.

G. Brooker et S. Stone, *Forme + construction : l'aménagement de l'espace intérieur*. Paris, France: Pyramyd, 2009.

R. Bruegmann et A. Rorimer, *Art at the Armory: occupied territory*. Chicago, Etats-Unis d'Amérique : Museum of Contemporary Art, 1992.

B. H.-D. Buchloh, *Essais historiques. II, Art contemporain*. Villeurbanne, France: Art éd, 1992.

G. de Bure, *Bernard Tschumi*. Paris, France : Norma éd., 2008.

D. Buren, *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici*. Gennève, Suisse : Centre d'art contemporain Salle Patiño, 1976.

D. Buren, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris : Ed. Sens & Tonka, 2005.

D. Buren et M. Sanchez, *Les écrits 1965-2012*, 1 vol. Paris, France : Flammarion : Centre national des arts plastiques, DL 2012, 2012.

D. Buren et M. É. scientifique Sanchez, *Il faut sérieusement douter*. Paris, France : Beaux-Arts de Paris, 2018.

P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*. Paris, France : Questions théoriques, 2013.

J. Burnham, H. Haacke, et C. A. Jones, *Esthétique des systèmes*. Dijon, France : les Presses du réel, 2015.

A. Caillet, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2014.

O. Caïra et J.-M. Schaeffer, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*. Paris, France: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, DL 2011, 2011.

G. Calleja, *In-game: from immersion to incorporation*. Cambridge (Mass.), Etats-Unis d'Amérique : MIT Press, 2011.

W. D. Callister, P. Molera Solà, et M. J. Angladad Gomila, *Introducción a la ciencia e ingeniería de los materiales*. Barcelona : Reverté, 2012.

F. Careri, *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*. Paris, France : J. Chambon, 2013.

F. Cavallucci, C. Jiménez, et Galleria civica di arte contemporanea, Éd., *Santiago Sierra*, 1 vol. Cinisello Balsamo, Italie : Silvana, 2005.

G. Celant, *Ambiente/arte dal futurismo alla body art*. Venezia, Italie : La biennale di Venezia, 1977.

Centre de recherches inter-langues, *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Bernard Tschumi : architecture, concept & notation : ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 30 avril au 28 juillet 2014 = published on the occasion of the exhibition presented at the Centre Pompidou, Galerie Sud, from 30 April to 28 July 2014*. Paris, France: Centre Georges Pompidou, 2014.

J. Cerón, N. Gutierrez, M. Iovino, et A. M. Lozano, *Cu4rto nivel: arte contemporáneo, 2003-2007*. Bogotá: Fundación Cu4rto Nivel Arte Contemporáneo, 2007.

P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York : de SoHo au South Bronx (1969-1985)*. Dijon, France : les Presses du réel, 2017.

- S. Cirugeda et L. Bonet, *Situaciones urbanas*. Barcelona, Espagne : Tenov, 2007.
- I. Clert, *Iris-time : l'artventure*, 1 vol. Paris, France: Denoël, 2003.
- J. Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris, France : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998.
- A. Coles, Éd., *Site-specificity: the ethnographic turn*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Black dog publishing limited, 2000.
- A. Coles, Éd., *Design and art*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Whitechapel, The MIT Press, 2007.
- A. É. scientifique Coles, M. Govan, C. Madrazo, et J. Pardo, *Jorge Pardo : Tecoh*. Berlin, Allemagne : Sternberg press, 2012.
- J. Coles et N. House, *Les fondamentaux de l'architecture d'intérieur*. Paris, France : Pyramyd, 2009.
- L. Cooke et P. Wollen, Éd., *Visual display: culture beyond appearances*. New York, Etats-Unis d'Amérique : The New Press, 1998.
- M. Copeland, Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Bern, et Centre Pompidou-Metz, Éd., *Vides: une retrospective*, Zurich : Geneva : Paris: JRP/Ringier ; In collaboration with Ecart ; In co-edition with Éditions du Centre Pompidou and Centre Pompidou-Metz, 2009.
- L. Corbel et A. Moeglin-Delcroix, *Le discours de l'art : écrits d'artistes, 1960-1980*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- J. M. G. Cortés, *La ciudad cautiva: control y vigilancia en el espacio urbano*, Madrid, Espagne: Akal, 2010.
- G. Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*. Madrid: Brumaria A.C., 2009.
- T. E. Crow, *Modern art in the common culture*. New Haven, CT, Etats-Unis d'Amérique : Yale University Press, 1996.
- C. Cruz-Diez et A. Jiménez, *Carlos Cruz-Diez : entretiens avec Ariel Jiménez*. Paris, France, Etats-Unis d'Amérique : Beaux-Arts de Paris éditions, 2015.
- T. Cuevas, G. Rangel, et J. Crawford, *Deshacer el espacio: Gordon Matta-Clark* : Lima, Pérou : Museo de art de Lima, 2010.

- G. Currie, *The nature of fiction*. Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press, 1990.
- D. Curtis, *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, Edición: 01. London: Tate Publishing, 2011.
- A. C. Danto, *Embodied meanings: critical essays & aesthetic meditations*. New York, Etats-Unis d'Amérique : Farrar Straus Giroux, 1994.
- J. Davallon, Éd., *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*. Paris, France : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1986.
- J. Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, 1 vol. Paris, France, Canada, 2000.
- M. David, *Le théâtre*, 1 vol. Paris, France : Belin, 1995.
- H. Davies, L. Forsha, et R. Onorato, *Blurring The Boundaries: Installation Art 1969-1996*. San Diego, Calif.: Museum of Contemporary Art San Diego, 1997.
- N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry, et M. Archer, *Installation art*. [Washington, D.C.] : Smithsonian Institution Press, 1994.
- G. Debord, *Rapport sur la construction des situations*. Paris, France : Éd. Mille et une nuits, 2000.
- M. Deguy, T. Dommange, et N. Doutey, *Philosophie de la scène*, 1 vol. Besançon, France: les Solitaires intempestifs, 2010.
- G. Deleuze, *Logique du sens*. Paris, France : Éd. de Minuit, impr. 1969, 1969.
- F. Derieux et Ecole du Magasin, Éd., *Harald Szeemann: méthodologie individuelle*. Zurich, Suisse : JRP Ringier Kunstverlag Ag, 2007.
- A. Desvallées et F. Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, 1 vol. Paris, France : A. Colin, cop. 2011, 2011.
- J. Dewey, R. Shusterman, et S. Buettner, *L'art comme expérience*. Paris, France: Gallimard, 2010.
- G. Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. 1974.
- G. Dickie, *The art circle: a theory of art*. New York, 1984.
- G. Dickie, *Evaluating art*. Philadelphia, Etats-Unis d'Amérique : Temple University Press, 1988.

- D. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*. Paris, France : Larousse, 1975.
- D. Diderot, *Diderot et le théâtre*, 1 vol. Paris, France : Pocket, 1995.
- D. Diderot et J. Pierre, *Essais sur la peinture*, 1 vol. Paris, France : Éd. sociales, 1955.
- S. Dodsworth, *Les fondamentaux du design d'intérieur*. Paris, France: Pyramyd, 2009.
- P. Donoso, Éd., *Gordon Matta-Clark: experience become the object*. Barcelona, Espagne: Ediciones Polígrafa, 2015.
- B. Dort, *La représentation émancipée : essai*, 1 vol. Arles, France : Actes Sud, 1988.
- B. Dort et C. Naugrette-Christophe, *Cahiers de la Bibliothèque Gaston Baty, ISSN 1150-8485. La représentation théâtrale moderne (1880-1980)*, 1 vol. Paris, France : Service des publications de la Sorbonne Nouvelle, 1984.
- S. Douglas et C. Eamon, *Art of projection*. Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2009.
- J. Dubois, H. Mitterand, et A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique & historique du français*. Paris, France: Larousse, 2007.
- M. Duchamp, *Duchamp du signe: écrits*. Paris, France : Flammarion, 1994.
- M. Duchamp et P. Cabanne, *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris, France : Somogy éd. d'art, 1995.
- I. Dunlop, *The shock of the new: seven historic exhibitions of modern art*. 1972.
- V. Dupont et B. Tillier, Éd., *Sociétés & représentations, ISSN 1262-2966. Pour de faux ?* Paris, France : Publications de la Sorbonne, 2012.
- F. Duret-Robert, *Marchands d'art et faiseurs d'or : à quoi tient le prix d'un tableau*. Paris, France : P. Belfond, 1991.
- P. Eisenman et A. Pla Català, *11 + L: una antología de ensayos*. 2017.
- J. Ekeberg, *New institutionalism*. Oslo, Norvège : éd. OCA Office for Contemporary Art, 2003.
- D. Elger, *Der Merzbau von Kurt Schwitters: eine Werkmonographie*. Köln, Allemagne : Verlag der Buchhandlung W. König, 1999.
- O. A. Eliasson, M. Kuo, et A. A. Engberg-Pedersen, *Olafur Eliasson: experience*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Phaidon, 2018.

O. Eliasson, A. Scherf, et H. U. Obrist, *Olafur Eliasson*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 22 mars-12 mai 2002. Paris, France : Paris musées, 2002.

J. Elkins, *Is art history global?* New York, Etats-Unis, 2007.

A. Ellegood, *Vitamine 3-D : nouvelles perspectives en sculpture et installation*. Paris, France : Phaidon, 2010.

M. Elmgree et I. Dragset, *Taking place: die Arbeiten von = The works of Elmgreen & Dragset*. Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2002.

Y. Etienne, B. Gauguier, et M. Saladin, *De l'espace sonore*. 2014.

R. Evans, *Translations from drawing to building and other essays*. Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1997.

P. Falguières, *Les chambres des merveilles*. Paris, France : Bayard, 2003.

F. Faure, *Etienne-Martin, Mario Merz, des demeures et des igloos: primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*. Paris, France : Harmattan, 2000.

L. P. Feireiss et J. Sauter, *A touch of code: interactive installations and experiences*. Berlin, Allemagne : Gestalten, 2011.

B. Ferriani, M. Pugliese, et G. Celant, *Monumenti effimeri: Storia e conservazione delle installazioni*. Milan, Italie : Electa, 2009.

R. S. Field, Yale University, Palais des beaux-arts (Brussels, Belgium), et Städtische Galerie im Lenbachhaus München, *Mel Bochner: thought made visible, 1966-1973*. New Haven : Yale University Art Gallery, 1995.

E. Filipovic, M. van Hal, et S. Øvstebø, Éd., *The biennial reader*: Bergen, Norvège, Allemagne : Bergen Kunsthall, 2010.

J. Fontcuberta et P. Formiguera, *Fauna*. Utrera, Espagne : Photovision, DL 1999, cop. 1988, 1999.

H. Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, 1 vol. Bruxelles, Belgique : la Lettre volée, 2005.

H. Foster, R. E. Krauss, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, et D. Joselit, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London, Royaume-Uni : Thames & Hudson, 2011, 2011.

- M. Foucault, D. Defert, et F. Ewald, *Dits et écrits, 1954-1975*. Gallimard, 2001.
- M. Foucault et J. Lagrange, *Dits et écrits, 1954-1988. II, 1976-1988*. Paris, France : Gallimard, 2001.
- France. Ministère de la culture et de la communication, *La recherche en art(s): Séminaire pluridisciplinaire organisé de décembre 2007 à septembre 2008 par le Ministère de la culture et de la communication dans le cadre de son partenariat avec le Collège international de philosophie*. Paris, France: Éditions MF, 2010.
- Fri-art, *[The anti-museum: an anthology : exhibition, Fribourg, Kunsthalle Fribourg, August 6 to November 19, 2016]*. Fribourg, Suisse, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Fri Art, 2017.
- M. Fried, *La place du spectateur*, 1 vol. Paris, France : Gallimard, 1990.
- M. Fried, *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago, Etats-Unis d'Amérique: University of Chicago Press, 1998.
- M. Fried, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, 1 vol. Paris, France: Gallimard, 2007.
- R. Frieling, B. Groys, R. Atkins, et San Francisco Museum of modern art, *The art of participation: 1950 to now*, 1 vol. San Francisco, Etats-Unis : San Francisco Museum of modern art, 2008.
- B. Gallet, Musée d'art et d'histoire, Conservatoire de musique, et Ecole supérieure des beaux-arts, *Composer des étendues: l'art de l'installation sonore*. Genève, Suisse: École Supérieure des Beaux-Arts de Genève, 2005, 2005.
- M. Gauthier, *Les promesses du zéro: Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed, John M Armleder, Tino Sehgal*, 1 vol. Dijon, Suisse: Les Presses du réel, 2009.
- G. Genette, *Figures. III*. Paris, France: Éditions du Seuil, 1972.
- G. Genette, *Fiction et diction*. Paris, France: Éd. du Seuil, 2004.
- J. J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- M. Gioni et Biennale di Venezia, Éd., *Il Palazzo Enciclopedico: Biennale Arte 2013 = The Encyclopedic Palace*. Venezia: Marsilio, 2013.
- J. Glancey, *Tout sur le design*. Paris, France: Flammarion, 2016.

- J. Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*. Paris, France: Presses universitaires de France, 2009.
- J. Glicenstein, *L'artiste-théoricien*. Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes, 2016.
- J. Glicenstein, *Archives*. Saint-Denis, France: Presses Universitaires de Vincennes, 2017.
- C. Godin, *Dictionnaire de philosophie*. Paris, France: Fayard : Editions du Temps, 2004, 2004.
- B. Goetz et J.-L. Nancy, *La dislocation: architecture et philosophie*. Lagrasse, France: (1er. ed. Editions de la Passion, 2001) Editions Verdier, 2018.
- I. Goldberg, *Installations*. Paris, France: CNRS, 2013.
- R. Goldberg, *La performance: du futurisme à nos jours*, 1 vol. Paris, France: Thames & Hudson, 2001.
- A. Gonzalez, *Dispositif(s) dans l'art contemporain*. Saint-Denis: Presses Univ. de Vincennes, 2015.
- N. Goodman, *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*. Nîmes, France: Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- N. Goodman, *Manières de faire des mondes*. Paris, France: Gallimard, DL 2006, 2006.
- N. Goodman et H. W. Putnam, *Faits, fictions et prédictions*. Paris, France: Éd. de Minuit, impr. 1984, 1984.
- A. Green, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*. London, Royaume-Uni: Reaktion books, 2018.
- U. Grosenick, *Art now vol 2: the new directory to 136 international contemporary artists*. Köln; London: Taschen, 2005.
- U. Grosenick et B. Riemschneider, Éd., *Art now: 137 artists at the rise of the new millennium*. Köln, Allemagne: Taschen, 2002.
- B. C. Gross, L. R. Lippard, R. E. Krauss, et E. Wittocx, *Sol Lewitt: [dessins muraux de 1968 à 2007, exposition Metz, Centre Pompidou, Galerie 2, du 7 mars 2012 au 29 juillet 2013]*, 1 vol. Metz, France: Centre Pompidou, 2012.
- J. Grotowski et P. Brook, *Vers un théâtre pauvre*, 1 vol. Lausanne, Suisse: La Cité : L'Âge d'homme, 1971.

- A. M. Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos, Espagne: Akal, 2011.
- B. Guelton, *L'exposition : interprétation et réinterprétation*. Paris, Montréal: l'Harmattan, 1998.
- B. Guelton, *Archifiction: quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*. Paris, France: Publications de la Sorbonne, 2007.
- B. Guelton, Éd., *Fictions & médias: intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris, France: Publications de la Sorbonne, 2011.
- B. Guelton, Éd., *Fictions secondes: mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les oeuvres artistiques et littéraires*. Paris, France: Éditions de la Sorbonne, 2019.
- B. D. de la publication Guelton et al., *Les figures de l'immersion*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2014.
- B. D. de la publication Guelton et Centre d'études et de recherches en arts plastiques, *Les arts visuels, le web et la fiction: colloque, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, Paris, France: Publications de la Sorbonne, 2009.
- R. Guidot, *Histoire du design de 1940 à nos jours*. Paris, France: Hazan, 2004.
- C. Harrison, P. Wood, A. Bertrand, et A. Michel, *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*. Paris, France: Hazan, 1997.
- Haus der Kunst, *Allan Kaprow: art as life*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Thames & Hudson, 2008.
- K. M. Hays, *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique: MIT Press, 1998.
- K. Hegewisch, N. Smolik, et E. Mai, *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris, France: Éditions du Regard, 1998.
- N. Heinich et J.-M. Schaeffer, *Art, création, fiction: entre philosophie et sociologie*. Nîmes, France: J. Chambon, impr. 2003, 2003.
- A. Henri, *Environments and happenings*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Thames and Hudson, 1974.
- T. Hirschhorn, *Une volonté de faire*. Paris, France: éd. Macula, 2015.

J. Hoffmann et N. Y.) Jewish Museum (New York, *Other Primary Structures. [organized by the Jewish Museum, New York, March 14 - May 18 and May 25 - August 3, 2014]* [1], [1],. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2014.

J. Hoffmann et J. Jonas, *Action*, 1 vol. Paris, France: Thames & Hudson, 2004.

P. Hughes, *Scénographie d'exposition*, 1 vol. Paris, France: Eyrolles, 2010.

J. Huizinga, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris, France: Gallimard, impr. 2011, 2011.

P. Hultén, *Paris-New York, un album: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1er juin - 19 septembre 1977*. Paris, France: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977.

Internationale situationniste, *Internationale situationniste*. Paris, France: A. Fayard, impr. 1997, 1997.

W. Iser, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Sprimont, Belgique: Pierre Mardaga, 1976.

H. R. Jauss et J. Starobinski, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, France: Gallimard, impr. 1978, 1978.

P. Johnson et M. Wigley, *Deconstructivist architecture: the Museum of modern art, New York*. Boston, Etats-Unis d'Amérique: Little, Brown and company, 1988.

D. H. Jones, *Installation art and the practices of archivalism*. New York, Etats-Unis d'Amérique, 2016.

K. de Jongh et S. Gold, *Personal Structures: Crossing Borders, Palazzo Mora, Palazzo Bembo*. Venise, Italie: Global Art Affairs Foundation, 2015.

D. Judd et J. Frémon, *Ecrits 1963-1990*. Paris, France: Daniel Lelong éditeur, 1991.

I. I. Kabakov, *Ilya Kabakov, Installations 1983-1995*. Paris, France: Centre Georges Pompidou, 1995.

L. Kachur, *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and surrealist exhibition installations*. Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, 2001.

P. R. Kalb, *Art Since 1980: Charting the Contemporary*. Laurence King Publishing, 2013.

R. Kaplan, *Guide des musées insolites et méconnus: Paris et alentours*. Genève, Suisse: Minerva, 1997.

- A. Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*. New York, États-Unis: éd. Harry N. Abrams, Inc., 1966.
- A. Kaprow, *L'art et la vie confondus*, 1 vol. Paris, France: Centre Georges Pompidou, impr.1996, 1996.
- A. Kaprow et J. Kelley, *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, 2003.
- T. D. Kaufmann, *Toward a geography of art*. Chicago, États-Unis, Royaume-Uni, 2004.
- N. Kaye, *Site-specific art: Performance, Place and Documentation*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2000.
- N. Kaye, *Multi-media: video - installation - performance*. New York, États-Unis d'Amérique: Routledge, 2007.
- M. A. Kirby, Éd., *Happenings: an illustrated anthology*. New-York, États-Unis d'Amérique: E. P. Dutton, 1965.
- Y. Klein, D. Riout, et Y. Klein, *Vers l'immatériel*, 1 vol. Paris, France: Dilecta, 2006.
- C. Klonk, *Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- L. Kolb, G. Flückiger, L. Bik, J. Ekeberg, et C. Esche, *(New) institution(alism)*. 2014.
- R. E. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris, France: Macula, DL 1993, 1993.
- R. E. Krauss, R. Serra, L. Rosenstock, D. Crimp, et P. S. 1 Contemporary Art Center, *Richard Serra: sculpture*. New York, États-Unis d'Amérique: Museum of Modern Art, 1986.
- M. Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts, États-Unis: The MIT Press, 2002.
- A. Lacaton et al., *Stalker: exposition du 5 février au 23 mai 2004, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux*. Bordeaux, France: CAPC-Musée d'art contemporain, 2004.
- E. Laclau et C. Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste: vers une radicalisation de la démocratie*. Paris, France: Pluriel, 2019.
- L. Lagnado et J. Volz, *27a. Bienal de São Paulo: Como viver junto = How to live together*, 2 vol. São Paulo, Brésil: Fundação Bienal, 2006.

B. Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris, France: la Découverte, impr. 2007, 2007.

Le Corbusier, *Towards a new architecture*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: J. Rodker, 1931.

P. M. Lee et G. Matta-Clark, *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, MA, Etats-Unis d'Amérique: MIT Press, 2000.

H. Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

D. Lesbros et S. Ageorges, *Musées insolites de Paris: collections secrètes, curiosités, objets rares...* Paris, France: Parigramme, 2013.

C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*. Paris, France: Plon, 1962.

K. Levin et L. Samaras, *Lucas Samaras*. New York, Etats-Unis d'Amérique: H. N. Abrams, 1975.

J. Lévy et M. Lussault, Éd., *Dictionnaire de Géographie et de l'Espace des Sociétés*. Paris, France: Belin, 2003.

C. Lévy-Leboyer, *Psychologie et Environnement*. Presses Universitaires de France, 1980.

A. Li, Éd., *Contemporary installation art*. Hong Kong, China, Chine: Artpower, 2015.

J. Licht et P. S. 1 Contemporary Art Center, *Spaces*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Museum of Modern Art, 1969.

A. Lindemann, *Collecting contemporary art*. London, Royaume Uni, 2013.

L. R. Lippard, Éd., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, 1 vol. Berkeley (Calif.), Etats-Unis, 1997.

M. Lista, *L'oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes: 1908-1914*. Paris, France: CTHS : INHA, Institut national d'histoire de l'art, 2006.

C. Lodder, *Russian constructivism*. New Haven, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1983.

J. de Loisy et Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994...* Paris, France: Centre Georges Pompidou, 1994.

R. Lozano-hemmer, J. L. Barrios, et Galerie Guy Bärtschi, *Rafael Lozano-Hemmer: subsculptures*, 1 vol. Genève, Suisse: Galerie Guy Bärtschi, 2005.

E. Lucie-Smith, *The Thames and Hudson dictionary of art terms*. London ; New York: Thames and Hudson, 1984.

K. W. Luckhurst, *The story of exhibitions*. 1951.

M. Lussault, *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*. Paris, France: Éd. du Seuil, 2007.

M. Lussault, *Hyper-lieux: les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*. Paris, France: Éditions du Seuil, 2017.

C. Macel, J. Mytkowska, et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Les promesses du passé: une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est : Centre Pompidou, Galerie sud et Espace 315, 14 avril-14 juillet 2010*. Paris, France: Centre Pompidou, 2010.

J. Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Espagne: Akal, 2008.

Malba . Colección Costantini, Éd., *Marta Minujín: obras 1959-1989* : Buenos Aires, Argentina, Argentine: Malba-Fundación Constantini, 2010.

W. Malpas, *Installation art in close-up*. Kent: Crescent Moon, 2007.

A. Malraux, *Le musée imaginaire*. Genève, Suisse: A. Skira, 1947.

M. Mangematin, P. Nys, et C. Younès, *Le sens du lieu*. Bruxelles, Belgique: Ousia, 1996.

S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto: 1960-1974*. Madrid: Akal, 1988.

S. Margel, *Les archives fantômes: recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*. Paris, France: Lignes, impr. 2012, 2012.

A. Marion et N. Desmet, *Rematéraliser l'art contemporain*. Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes, DL 2014, 2014.

I. Marroun, J. Quevauvilliers, T. Sené, et A. Fingerhut, *Le nouveau dictionnaire médical*. Issy-les-Moulineaux, France: Elsevier Masson, 2017.

F. Martini et V. Martini, *Just another exhibition: storie e politiche delle biennali*, 1 vol. Milano, Italie: Postmedia books, 2011.

E. de Martonne, *Traité de géographie physique. 2, Le relief du sol*. Paris, France: Armand Colin, 1947.

G. Matta-Clark, *Splitting*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Loft Press, 1974.

G. Matta-Clark, L. Béar, D. Wall, et J. Crawford, *Gordon Matta-Clark, entretiens*. Paris, France: Editions Lutanie, impr. 2011, 2011.

G. Matta-Clark, T. Crow, J. Russi Kirshner, et C. Kravagna, *Gordon Matta-Clark*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Phaidon, 2007.

R. McGrew-Yule et G. Phillips, *It happened at Pomona: art at the edge of Los Angeles 1969-1973* : Claremont, CA, Etats-Unis d'Amérique: Pomona College Museum of Art, 2011.

T. Ménissier, *Éléments de philosophie politique*. Paris, France: Ellipses, 2018.

F. de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, 1 vol. Paris, France: Larousse, 2008.

V. E. Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, 1 vol. Paris, France: Gallimard, 1963.

Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, France: Stock, DL 2003, 2003.

A. A. Moles et É. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, 2. éd. augm. et modifiée. Paris: Casterman, 1978.

C. Montalbetti, Éd., *La fiction*. Paris, France: Flammarion, impr. 2001, 2001.

D. Moriente, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*. Madrid: Cátedra, 2010.

C. G. Morris, Éd., *Academic press dictionary of science and technology*. San Diego, Etats-Unis d'Amérique, 1992.

G. Moser et K. Weiss, Éd., *Espaces de vie: aspects de la relation homme-environnement*. Paris, France: A. Colin, impr. 2003, 2003.

G. Moure, G. Matta-Clark, et Centro de arte Reina Sofía, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* : Barcelona, Espagne: Polígrafa, 2006.

M. Mulazzani, *Guide to the pavilions of the Venice biennale since 1887*. Milan, Italie: Electa, 2014.

B. Munger, S. Ballatore, et B. H.-D. Buchloh, *Michael Asher*. Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique: The MIT Press, 2016.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Dispositif-sculpture : Jürgen Drescher, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte : 19 décembre 1985-16 février 1986*,

ARC, *Musée d'art moderne de la Ville de Paris*. Paris, France : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1985.

Musée national d'art moderne, *Richard Serra : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines*, Paris, France : Centre Georges Pompidou, 1983.

Musée national d'art moderne, *L'Époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987.; Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 21 mai-17 août 1987*. Paris, France: Centre Georges-Pompidou, DL 1987, 1987.

Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, *Daniel Buren: mot à mot*. Paris, France: Ed. du Centre Pompidou : Ed. X. Barral : Ed. de la Martinière, 2002.

J. Nevins, *Operation Gatekeeper and beyond: the war on « illegals » and the remaking of the U.S.-Mexico boundary*, 2nd ed. New York, États-Unis; London, Royaume-Uni: éd. Routledge, 2010.

D. A. Norman, *The psychology of everyday things*. New York: Basic Books, 1988.

B. O'Doherty et P. Falguières, *White cube: l'espace de la galerie et son idéologie*, 1 vol. Zurich, Suisse: JRP Ringier, 2008.

P. O'Neill, Éd., *Curating subjects*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Open Editions, 2007.

P. O'Neill, *Curating and the educational turn*. London: Open Ed., 2010.

H. U. Obrist, P. Parreno, et S. Boeri, *Conversations. Volume 1*. Paris, France: Manuella, 2008.

N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, et M. Archer, *Installations: l'art en situation*. Paris, France: Thames & Hudson, 1997.

N. de Oliveira, N. Oxley, et M. Petry, *Installation art in the new millenium: the empire of the senses*. Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Thames & Hudson, 2003.

N. de Oliveira, N. Oxley, et M. Petry, *Installations II: l'empire des sens*. Paris, France: Thames & Hudson, 2003.

W. Ommundsen, *Metafictions?: reflexivity in contemporary texts*. Melbourne, Australie: Melbourne University Press, 1993.

- D. d'Orgeval, *Au-delà de l'architecture: construction, déconstruction, régénération* : Paris, France: Topographie de l'art : La manufacture de l'image, 2014.
- P. Osborne, Éd., *L'art conceptuel*, 1 vol. Paris, France: Phaidon, 2006.
- P. Osborne, *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, 2010.
- L. Packer, *Monochrome: painting in black and white*. New Haven, CT: Yale University Press, 2017.
- C. Pagani-Naudet, *Histoire d'un procédé de style. La dislocation: (XIIIe-XVIIe siècles)*. Paris, France: H. Champion, 2005.
- Palais de Tokyo et Schirn Kunsthalle, *Dioramas*: Paris, France: Flammarion, 2017.
- R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*. Paris, France: Klincksieck, 1989.
- F. Paul, M. Bochner, N. Knight, et Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, *Mel Bochner*., 1 vol. Bignan, France: Domaine de Kerguéhennec, 2008.
- P. Pavis et A. Ubersfeld, *Dictionnaire du théâtre*, 1 vol. Paris, France: Dunod, 1997.
- L. Paz Agras, *Explorar los límites: arte y arquitectura en las exposiciones de las vanguardias*. Buenos Aires, Argentine: Diseño, 2015.
- A. Peck et K. L. Willis, *Period rooms in the Metropolitan Museum of Art*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Metropolitan Museum of Art : H. N. Abrams, 1996.
- K. Peltomäki, *Situation aesthetics: the work of Michael Asher*, 1 vol. Cambridge (Mass.), Etats-Unis: MIT Press, 2010.
- G. Peluffo Linari, *Dislocaciones: arte contemporáneo desde América Latina. Ensayos de coyuntura*. Montevideo, Uruguay, Argentine: Yaugurú, 2015.
- F. Pérez Carreño, *Arte minimal: objeto y sentido*, 1 vol. Madrid, Espagne: Visor, 2003.
- M. Perkins et H. Morphy, Éd., *The anthropology of art: a reader*. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub, 2006.
- R. Piano et R. Cassigoli, *La désobéissance de l'architecte: conversation avec Renzo Cassigoli*. Paris, France: Arléa, 2007.
- J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*. Paris, France: Le Robert, 2006.

R. L. Pincus, *On a scale that competes with the world: the art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*. Berkeley, Etats-Unis d'Amérique: University of California Press, 1990.

Platon, *La République: livre I à X*, 1 vol. Paris, France: Gallimard, 1992.

J.-M. Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, 1 vol. Dijon, France: les Presses du réel, 2008.

K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise*. Paris, France: Gallimard, 1996.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, France: Gallimard, 1952.

F. Popper, *Le déclin de l'objet*. Paris, France: Chêne, 1975.

F. Popper, *Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, France: Klincksieck, 1980.

J. Putnam, *Le musée à l'oeuvre: le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris, France: Thames & Hudson, impr. 2001, 2001.

S. Quérin, *Dictionnaire des difficultés du français médical*. Saint-Hyacinthe, Québec, Canada, France: Edisem, 2017.

E. Quinz, *Le cercle invisible: environnements, systèmes, dispositifs*. Dijon, France: les Presses du réel, 2017.

M. C. Ramírez et Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Éd., *Heterotopías: medio siglo sin-lugar : 1918 - 1968*. Madrid, 2000.

M. C. Ramírez, H. Olea, et Museum of fine arts, *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America* : New Haven, Etats-Unis d'Amérique, 2004.

J. Rancière, *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

J. Rebutisch, D. Hendrickson, et G. Jackson, *Aesthetics of installation art*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

A. Reboul et al., *Dispositifs artistiques et interactions situées*. Rennes, France: Presses universitaires de Rennes, 2016.

J. H. Reiss, *From margin to center: the spaces of installation art*. Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique: The MIT Press, 1999.

P. Ricœur, *Temps et récit*. Paris, France: Éd. du Seuil, DL 1985, 1985.

- M. Riffaterre, *Fictional truth*. Baltimore, Md., Etats-Unis, Royaume-Uni, 1990.
- A. Ring Petersen, *Installation art: between image and stage*. Copenhagen, Danemark: Museum Tusulanum Press : University of Copenhagen, 2015.
- T. Risbjerg, *Espace vide*, 1 vol. Toulouse, France: Milan : Treize étrange, 2005.
- D. Roosegaarde, *Installation art now*. Berkeley, CA, Etats-Unis d'Amérique: Gingko Press, 2013.
- [332]
- A. Rorimer, *Michael Asher: Kunsthalle Bern, 1992*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Afterall, 2012.
- M. L. Rosenthal, *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Munich, Allemagne: éd. Prestel, 2003.
- M. L. Rosenthal et R. Marshall, *Jonathan Borofsky*. Philadelphia, Etats-Unis d'Amérique: Philadelphia Museum of art, in association with the Whitney Museum of Art, 1984.
- J. de Rosnay, *Le macroscope: vers une vision globale*. Paris, France: Éditions du Seuil, 1977.
- L. M. Roth, *Understanding Architecture: Its Elements, History and Meaning*. Boulder, Etats-Unis d'Amérique: Westview Press : Icon Editions, 2007.
- J.-J. Roubine et J.-P. Ryngaert, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, 1 vol. Paris, France: A. Colin, 2004.
- S. L. Rubinstein et C. Maes, *Rubinstein aujourd'hui: nouvelles figures de l'activité humaine*. Toulouse, France: Octarès, 2007.
- R. Rugoff et Hayward Gallery, *Psycho buildings: artists take on architecture* : London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Hayward publishing, 2008.
- A. Rykner, *Discours, image, dispositif*: Paris, France: L'Harmattan, DL 2008, 2008.
- V. van Saaze et OAPEN Foundation, *Installation art and the museum presentation and conservation of changing artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press : OAPEN, 2013.
- A. Sala et C. Macel, *Anri Sala: ravel ravel unravel*. Paris: Manuella Éditions, 2013.
- M. Saladin, Éd., *L'expérience de l'expérimentation*. Dijon, France: les Presses du réel, 2015.
- San Francisco Museum of Modern Art, *Edward und Nancy Kienholz: human scale*. 1984.

- J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, France: Éd. du Seuil, DL 1999, 1999.
- I. Schaffner et M. Winzen, *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art.* München, Allemagne ; New York, États-Unis: Prestel, 1998.
- R. Schechner, *Environmental theater.* New York: Hawthorn Books, 1973.
- R. Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA.* Montreuil-sous-Bois, France: Éditions Théâtrales, 2008.
- T. Scholte et G. Wharton, *Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks.* Amsterdam, Pays-Bas: Amsterdam University Press, 2011.
- K. Schwitters, *I, Manifestes théoriques et poétiques.* Paris, France: Éd. Ivrea, 1994.
- J. R. Searle et O. Ducrot, *Les actes de langage: essai de philosophie du langage.* Paris, France: Hermann, 1972.
- B. Serexhe, *Jean-Jacques Lebel: die höchste Kunst ist der Aufstand.* Karlsruhe, Allemagne: éditions du ZKM, 2014.
- R. Serra et J. Frémon, *Richard Serra, Ecrits et entretiens: 1970-1989.* Paris, France: D. Lelong, 1990.
- I. É. scientifique Siben, B. Groys, et H.-P. Riese, *Ilya and Emilia Kabakov: installation and theater :* Munich, Allemagne, 2006.
- S. Sierra et H. Juncosa, *Santiago Sierra: exposition, CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 26 mai - 13 août 2006, 2 vol.* Málaga, Espagne: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2006.
- T. Smith, *Contemporary art: world currents.* London , U.K., Royaume-Uni: Laurence King Pub., 2011.
- R. Smithson et J. D. É. scientifique Flam, *Robert Smithson: the collected writings.* Berkeley, États-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: University of California Press, 1996.
- Southern California Consortium of Art Schools, *Institutional critique and after.* Zürich, Suisse: JRP/Ringier, 2006.
- P. Sparke, *100 ans de design.* Paris, France: Octopus, DL 2002, 2002.

S. Spieker, *The big archive: art from bureaucracy*. Cambridge (Mass.), Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: The MIT Press, 2008.

V. Spricigo, *Modes of representation of the São Paulo Biennial: the passage from artistic internationalism to cultural globalisation = Modos de representação da Bienal de São Paulo : a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo, Brésil: Hedra, 2011.

M. A. Staniszewski, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Etats-Unis d'Amérique: The MIT Press, 1998.

J. Steele, *Architecture écologique: une histoire critique*. Arles, France: Actes Sud, impr. 2005, 2005.

R. Steiner et Saint Louis Art Museum, *Wonderland: [exhibition, Saint Louis Art Museum, July 1-September 24, 2000]*. St. Louis, États-Unis: Saint Louis Art Museum, 2000.

H. Steyerl et J. I. Fernandes, *Hito Steyerl: duty-free art*. Madrid, Espagne: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

K. Stiles et P. H. Selz, Éd., *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley, Etats-Unis d'Amérique, 2012.

R. Storr, *Louise Bourgeois: géométries intimes*. Vanves, France: Hazan, 2016.

R. Storr, E. Heartney, J.-H. Martin, C. Millet, et A. I. Pacquement, *Robert Storr*. Paris, France: Artpress, 2017.

R. Storr et Museum of Modern Art (New York, *Dislocations*. New York: Museum of Modern Art : [Distributed in the U.S. and Canada by Harry N. Abrams], 1991.

E. Suderburg, *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

H. Szeemann et M. Baudson, *Ecrire les expositions*. Bruxelles, Belgique: La Lettre volée, 1996.

C. Terroni, *New York seventies: avant-garde et espaces alternatifs*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

P. Thek, Witte de With, Nationalgalerie, Fundació Antoni Tàpies, et galeries contemporaines des M. de M. MAC, *Paul Thek: the wonderful world that almost was*. Rotterdam, Pays-Bas: Witte de With, 1995.

N. Tixier et N. Rémy, *Ambiances, tomorrow : proceedings of the 3rd International congress on ambiances, September 2016, Volos, Greece*. Volos, Grèce: University of Thessaly, 2016.

F. Toudoire-Surlapierre et F. Fix, Éd., *Un théâtre en quête d'espaces ? : expériences scéniques de la limite*. Dijon, France: Éditions universitaires de Dijon, 2014.

T. J. Trodd, Éd., *Screen/space: the projected image in contemporary art*. Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2011.

B. Tschumi, A. Boyarsky, J. Derrida, et A. Vidler, *Bernard Tschumi: la Case Vide : La Villette 1985*. London: Architectural Association, 1986.

A. Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, France: Librairie théâtrale, 1992.

J. T. Voorhies, *Beyond objecthood: the exhibition as a critical form since 1968*. Massachusetts, Etats-Unis d'Amérique: The MIT press, 2017.

G. Wajcman, A. de Galbert, P. Aisemberg, et La Maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, *L'intime, le collectionneur derrière la porte*. Lyon, France: Fage éditions, impr. 2004, 2004.

J. A. Walker, *Glossary of art, architecture and design since 1945 : terms and labels describing movements, styles and groups derived from the vocabulary of artists and critics*. Londres, Royaume-Uni: éd. Clive Blingley, 1973.

J. A. Walker, *Glossary of art, architecture and design since 1945: third edition*. Boston (Mass.), Etats-Unis d'Amérique: G. K. Hall, 1992.

S. Walker, *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2009.

B. Wallis et J. É. scientifique Kastner, *Land art et art environnemental*. Paris, France: Phaidon, 2004.

K. L. Walton, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1990.

S. Wang, *Installation art*. Berkeley, CA: Gingko Press, 2010.

A. Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*. Paris, France: Flammarion, 2001.

A. Warhol, Andy Warhol Museum, et G. Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main, *Andy Warhol's time capsule 21*. Cologne; New York: Dumont Literatur und Kunst Verlag ; Distribution in US by D.A.P., 2003.

P. Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique, 1984.

P. Weibel, Trigon, Steirischer Herbst, et Neue Galerie Graz, Éd., *Kontext Kunst: the art of the 90's ; Katalog zur Ausstellung « Trigon '93 », veranstaltet von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Steirischer Herbst '93, 2.10. - 7.11.1993*. Köln: DuMont, 1994.

K. Weiss et P. Rateau, *Psychologie sociale et environnementale*. Paris, France: In Press, 2018.

I. Wildi Merino, K. Bühler, et Musée des beaux-arts, Éd., *Dislocación: Cultural Location and Identity in Times of Globalisation*. Ostfildern, Allemagne: Hatje Cantz, 2011.

L. Wittgenstein et É. P. Rigal, *Recherches philosophiques*. Paris, France: Gallimard, impr. 2005, 2005.

K. Wonders, *Habitat dioramas: illusions of wilderness in museums of natural history*. Stockholm, Suède: Almqvist och Wiksell, 1993.

M. Kimmelman, « ART VIEW; At Carnegie 1991, Sincerity Edges Out Irony », *The New York Times*, oct. 27, 1991.

A. Searle, « Tunnel visionary », *The Guardian*, sept. 28, 2004.

R. Smith, « ART VIEW; In Installation Art, a Bit of the Spoiled Brat », *The New York Times*, janv. 03, 1993.

R. Smith, « At His Penthouse, a Tête-à-Tête With Columbus », *The New York Times*, sept. 21, 2012.

R. Storr, « ART/ARCHITECTURE; No Stage, No Actors, But It's Theater (and Art) », *The New York Times*, nov. 28, 1999.

R. Withers, « Mike Nelson at the Venice Biennale », *The Guardian*, juin 03, 2011.

« More visitors hurt in Tate's hole », nov. 26, 2007.

C. Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, vol. 1, n° 110, p. 51-79, 2004.

- S. Bitgood, « Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas : compte rendu critique », *pumus*, vol. 9, n° 1, p. 37-53, 1996.
- C. Bouko, « Le théâtre immersif est-il interactif ? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité », *tce*, n° 108, p. 29-50, 2015.
- G. Chouquer, « Délocalisation et dys-localisation dans le foncier contemporain », *Transcontinentales. Sociétés, idéologies, système mondial*, n° 10/11, oct. 2011, Consulté le: janv. 17, 2019. [En ligne].
- H. Foster, « An Archival Impulse », *October*, vol., p. 3-22, oct. 2004.
- Gaver W.W et C. 1991 1991 SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, « Technology affordances », *Conf Hum Fact Comput Syst Proc Conference on Human Factors in Computing Systems - Proceedings*, p. 79-84, 1991.
- D. Gélinas, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, n° #16, sept. 2014, Consulté le: avr. 11, 2015. [En ligne].
- C. Germundson, « Alexander Dorner's Atmosphere Room: The Museum as Experience », *Visual Resources*, vol. 21, n° 3, p. 263-273, sept. 2005.
- N. K. Hayles, « Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes », *Profession*, vol. 2007, n° 1, p. 187-199, 2007.
- W. Iser, « Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions », *New Literary History*, vol. Vol. 21, No. 4, p. 939-955, Août 1990.
- L. Markle, « Tatzu Nishi », *ArtUS*, n° 21, p. 23-24, janv. 2008.
- T. Morineau, « Éléments pour une modélisation du concept d'affordance », p. 13.
- I. Pini, « « Penser el arte desde las revistas publicadas en Bogotá, 1944-1987 » », *revue Errata#*, n°11 «*Revistas: debate crítico y teórico*», juillet-décembre 2013.
- R. L. Reid, « Elevated Art Exhibit Provides Close-up Views of Towering Columbus Statue », *Civil Engineering*, p. 24-26, avril 2013.
- E. Sakellaridou, « "Oh My God, Audience Participation!": Some Twenty-First-Century Reflections », *cdr Comparative Drama*, vol. 48, n° 1, p. 13-38, 2014.
- M. Slater et S. Wilbur, « A Framework for Immersive Virtual Environments (FIVE): Speculations on the Role of Presence in Virtual Environments », *PRESENCE - CAMBRIDGE MASSACHUSETTS-*, vol. 6, n° 6, p. 603-616, 1997.

M. Verbeeck-Boutin, « Objets d'art, œuvres d'art », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n° 1, Art. n° 1, oct. 2007.

G. White, « On immersive theatre », *Theatre research international*, vol. 37, n° 3, p. 221-235, 2012.

Thèses

D. Dandelot, « La structure de la réalité sociale abstraite inhérente aux sociétés prescrites: La quiddité des liens et des structures de coopérations intra-organisationnels issus de l'activité réelle, dans le cas du processus de co-construction de sens découlant des décisions stratégiques », Thèse de doctorat, Conservatoire national des arts et métiers, France, France, 2012.

N. Desmet, « Les expositions "vides": économies et représentations (1957-2010) », Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2012.

L. Fernandez, « Cadre et écarts: Un théâtre hors du théâtre », Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, France, 2011.

L. O. Gallo Cubillos et M. M. Maldonado, « La lucha por la vivienda popular en Bogotá entre 1930 y 1975: el caso del barrio Policarpa Salavarrieta », Uniandes, Bogotá, 2002.

A. Guyot, « L'Amérique, un ailleurs partagé », Thèse de doctorat, Department of Modern Language and Cultural Studies, University of Alberta, Edmonton, Canada, 2016, p. ii.

A. González Vásquez, « Les écrits des curateurs: analyse depuis la théorie curatoriale et l'histoire des expositions », Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, France, 2016.

K. Groupierre et M.-H. Tramus, « Enjeux des transmédias de fiction en terme de création et de réception », Université de Paris VIII, Saint-Denis, 2014.

A. Lehmann, « Rôle unimodal et multimodal des informations auditives dans les mécanismes d'orientation spatiale », Thèse de doctorat, Paris 6, 2007.

E. Moirenc et J.-M. Pradier, « La notion de "théâtralité" à travers l'art d'aujourd'hui: étude de la métaphore théâtrale dans la sculpture et l'installation », s.n., S.l., 2000.

Sites web

R. Azimi, « « Exposer quelque chose à quelqu'un, plutôt que quelqu'un à quelque chose » », *Le Quotidien de l'Art*, juin 2013. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/2972-exposer-quelque-chose-%C3%A0-quelqu-un-plut%C3%B4t-que-quelqu-un-%C3%A0-quelque-chose.html> (consulté le 7 décembre 2019).

S. Capron, « Close, le théâtre immersif arrive en France », avr. 26, 2019.
<https://www.franceinter.fr/culture/close-le-theatre-immersif-arrive-en-france>
(consulté le 17 octobre 2019).

Center for History and New Media, « Guía rápida ».
http://zotero.org/support/quick_start_guide.

J.-M. Collard, « Pierre Huyghe au Centre Pompidou : “J’intensifie ce qui est là” », *Les Inrocks*, nov. 12, 2013. <https://www.lesinrocks.com/2013/11/12/arts/arts/pierre-huyghe-au-centre-pompidou-jintensifie-ce/> (consulté le 4 décembre 2019).

B. Council, « British Council – Venice Biennale », juin 29, 2014.
<http://venicebiennale.britishcouncil.org/timeline/2011> (consulté le 29 juin 2015).

C. Croft, « Cracking Nelson’s engima », *Building Design*, mars 16, 2015.
<http://www.bdonline.co.uk/culture/cracking-nelsons-engima/3036083.article>
(consulté le 16 mars 2015).

M. (1952-) Dachy, « La cathédrale de la misère érotique : d’un rythme supérieur en architecture : le Merzbau de Kurt Schwitters », 2015.
http://catalogue.bpi.fr/tout/document?search_group=g1&filter=&sort_value=relevance&search_type=keyword&search_input=Kurt%20Schwitters%20merzbau&page=1&page_size=50&log_ctx=async_search&search_operator1=AND&search_input2=&search_type2=keyword&search_operator2=AND&search_input3=&search_type3=keyword&index=1 (consulté le 9 avril 2015).

A. Gunthert, « Le quatrième mur ou la fiction », *Etude visuelle de la culture « populaire »*, janv. 13, 2012. <http://culturevisuelle.org/pop/32> (consulté le 16 novembre 2013).

A. Guyot, « L’Amérique, un ailleurs partagé », *ERA*, Fall 2016.
<https://era.library.ualberta.ca/items/8192a7af-3bb9-49ba-94e3-900f15029210>
(consulté le 15 août 2020).

L. P. magazine, « Logement : la Mairie de Paris veut utiliser les “chambres de bonne” », *Le Point*, oct. 10, 2016. http://www.lepoint.fr/economie/logement-la-mairie-de-paris-veut-utiliser-les-chambres-de-bonne-10-10-2016-2074766_28.php (consulté le 21 janvier 2017).

E. E. País, « La bienal vacía », *EL PAÍS*, févr. 09, 2008.
http://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556_850215.html (consulté le févr. 09, 2014).

A. (1982-) Pecqueur, « Les espaces de la musique : architecture des salles de concert et des opéras », 2016.
http://catalogue.bpi.fr/tout/document?search_group=g1&filter=&sort_value=relevance&search_type=keyword&search_input=salle%20de%20concert&page=1&page_size=25&log_ctx=async_search&search_operator1=AND&search_input2=&search_type2=keyword&search_operator2=AND&search_input3=&search_type3=keyword&index=1
(consulté le 17 juin 2016).

A. Perdomo, « DORIS SALCEDO Y EL SHIBBOLETH : Reconocimientos a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia ». <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?p=795> (consulté le 27 sept 2019).

A. Searle, « Mike Nelson: Triple Canyon Bluff, Modern Art Oxford », *the Guardian*, mars 16, 2015. <http://www.theguardian.com/culture/2004/may/11/1> (consulté le 16 mars 2015).

R. C. C. swissinfo.ch Berna, « Una mirada chilena a la globalización », *SWI swissinfo.ch*. <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/una-mirada-chilena-a-la-globalizaci%C3%B3n/29766004> (consulté le 26 avril 2020).

Tate, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier – Tate Papers », *Tate*, juill. 23, 2019. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier> (consulté le 23 juillet 2019).

J. Thobo-Carlsen, « Roland Barthes et théâtralité », nov. 17, 2013. http://www.academia.edu/1473671/Roland_Barthes_et_theatralite (consulté le 17 novembre 2013).

« Doris Salcedo / Shibboleth », *ELESPECTADOR.COM*, sept. 20, 2012. <https://www.elespectador.com/cromos/silvia-tcherassi/obra-144924-doris-salcedo-shibboleth> (consulté le sept. 27, 2019).

« Michael C. McMillen’s “The Entropic Taxi; Final Destination” at the Palais de Tokyo, Paris », *The Huffington Post*, juin 11, 2015. http://www.huffingtonpost.com/john-seed/michael-c-mcmillens-the-e_b_5538021.html (consulté le 11 juin 2015).

« Des espaces autres », *Des espaces autres*, nov. 17, 2015. <https://espacesautres.wordpress.com/> (consulté le 17 novembre 2015).

« The Postmedia Perspective », *Rhizome*, janv. 15, 2016. <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/> (consulté le 115 janvier 2016).

« But is it installation art? », juill. 21, 2016. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art> (consulté le 22 juillet 2016).

« AURORA BOREALIS | CIAC », juin 03, 2017. <http://www.ciac.ca/fr/node/1440#test5> (consulté le 3 juin 2017).

« Blanco sobre (cubo) blanco: Notas sobre museos públicos y espacios privados », *Colección Patricia Phelps de Cisneros*, oct. 31, 2017. <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/blanco-sobre-cubo-blanco-notas-sobre-museos-p%C3%ABlicos-y-espacios-privados> (consulté le 27 avril 2020).

« Deconstructing Installation Art: Home », juill. 18, 2018. <http://www.installationart.net/> (consulté le 18 juillet 2018).

« Doris Salcedo y el Shibboleth : Reconocimientos a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia », nov. 01, 2018. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?texto=doris-salcedo-y-el-shibboleth-critico-politico> (consulté le 1 novembre 2018).

« Bibliothèque - Notice détaillée », nov. 15, 2018. http://bibliotheque.inha.fr/iguana/www.main.cls?surl=search&p=74469586-3948-11e2-a8f1-ac6f86effe00#recordId=1.260946&srchDb=1_INHA (consulté le 15 novembre 2018).

« Catalogue SUDOC ». <http://www.sudoc.abes.fr/xslt//DB=2.1/SET=1/TTL=1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=RLV&TRM=academic+press+dictionnaire+of+science+and+technology> (consulté le 1 mars 2020).

« The art circle : a theory of art (Livre, 1997) [WorldCat.org] ». https://www.worldcat.org/title/art-circle-a-theory-of-art/oclc/910365071&referer=brief_results (consulté le 4 septembre 2019).

« The Man Who Tore The Tate In Two: Stuart Smith on making Doris Salcedo's Shibboleth a reality ». <https://www.itsnicethat.com/features/the-man-who-tore-the-tate-in-two-stuart-smith-on-making-doris-salcedos-shibboleth-a-reality> (consulté le 27 septembre 2019).

« The story of exhibitions (Livre, 1951) [WorldCat.org] ». https://www.worldcat.org/title/story-of-exhibitions/oclc/1166912853&referer=brief_results (consulté le 23 août 2020).