

L'installation : l'utopie du réel

Master 2 Recherche Arts Plastiques

Heidi Barré

Université Bordeaux Montaigne

Sous la direction de Pierre Garcia

2023-2024

Membres du jury : Pierre Garcia, Pierre Sauvanet

Table des matières

Introduction	5
I. L'installation est un lieu	9
A. Définition de l'installation	9
1. Historiographie de l'installation	9
2. Caractéristiques plastiques de l'installation	32
B. L'installation et le lieu	58
1. Lieu et espace	58
2. L'installation et sa relation au lieu	61
II. L'installation nous projette vers la forme de l'utopie	83
A. L'installation est une réalité	83
1. Conditionner la perception	83
2. Dialogue entre réel et réalité (définitions).....	85
3. Percevoir le réel	87
4. L'échappatoire de l'installation	89
B. L'installation crée le déplacement d'un lieu réel à un lieu qui n'existe pas.....	92
1. Être déplacé	92
2. L'installation est une forme qui peut nous transporter hors du lieu.....	92
3. Le lieu de l'utopie	101
III. L'utopie du réel	105
A. L'installation est une forme idéale	105
1. Historiographie de l'utopie	105
2. L'utopie est un prisme de lecture	119
B. L'utopie nous dispense du réel	134
1. Imaginaire débridé	134
2. Hétérotopie	139
3. Libération du réel	149
Conclusion	168
Bibliographie	170
Annexes.....	177

Introduction

L'installation est là, devant nous, bien réelle. L'utopie est ailleurs, elle n'existe pas.

Objet composite, médium sans médium et pratique aux contours flous, l'installation est une définition de l'art contemporain. L'utopie appartient, elle, au XVIème siècle, puis à chacun des siècles suivants. Elle est toujours dans un passé qui imagine un futur meilleur, idéal, dans un lieu lui aussi parfait.

Si l'installation, tout comme l'utopie, attire à des questions spatiales, rien ne semble plus opposé que ces deux termes. L'installation est *a priori* un lieu. Elle est ce qui se rapporte aux choses telles qu'elles sont, là où elles sont. Elle se constitue par le regard que l'on porte sur les éléments installés, mais aussi par notre appréhension corporelle de l'espace formé par la disposition des choses les unes par rapport aux autres, à un instant donné. L'installation semble être ce qui forme un espace, là, maintenant. Elle se présente néanmoins comme un mélange confus et complexe de tous les médiums existants et ne semble pas avoir de forme définie. Elle pourrait presque être envisagée comme un « sur-médium » capable de tout englober en son sein, sans identité propre.

Au cours de notre recherche, nous tenterons de saisir la nature et les caractéristiques de l'installation. Nous nous intéresserons à celle-ci des années 1960 à 1990, année où ce terme commence à être employé pour désigner ces œuvres en volume, pour ensuite élargir notre champ chronologique d'intérêt. S'attarder sur les débuts de l'installation nous permettra de mieux comprendre ce qui peut être fait aujourd'hui, mais également de saisir les raisons d'existence et les manières d'exister de l'installation, afin de convenir de la place qu'elle occupe dans le champ de l'art contemporain, bien qu'elle apparaisse difficile à appréhender voir utopique à définir.

Nous supposerons que l'installation ne tente pas de représenter le monde mais de

présenter le réel. L'installation, prenant place dans un lieu concret, pourrait-elle alors ouvrir sur un lieu qui n'existe pas, et ainsi faire utopie ?

La confrontation de l'installation à l'utopie nous oblige à réviser notre conception de l'image, de la perception, du réel et de la réalité. Les pratiques artistiques n'ont eu de cesse de jouer l'illusion de l'espace et de le confronter à l'espace réel. Quelles influences celles-ci ont-elles sur nos manières d'exister, de voir, de vivre ? L'utopie semble alors pouvoir concentrer nos questionnements vis-à-vis de l'installation, en remaniant les rapports spatiaux, et vient se poser comme prisme de lecture

Nous ajouterons qu'il ne semble pas sidérant de confronter l'installation à l'utopie si l'on se réfère aux propos de Jean-Jacques Wunenburger. Il affirme en effet que « l'utopie, dans ses diverses configurations, doit son développement et son succès à sa plasticité interne et à son hybridité, qui lui permet de superposer, de redoubler ou d'annuler divers modes de représentation d'un autre être-ensemble¹ ». Cela souligne le rapport plastique de l'utopie au monde, qui rejoint, *a priori*, les rapports entretenus par l'installation à ce dernier, en tant que forme hybride.

À travers la mise en place de différentes grilles d'analyses et leur confrontation aux objets existants, mais également par la lecture d'ouvrages – livres, revues, catalogues d'exposition – et l'analyse d'œuvres d'art, nous confronterons les idées développées par les auteurs rencontrés à des hypothèses personnelles. Ces réflexions s'appuieront donc sur les objets concrets et déjà existants que sont les œuvres d'art. Cela permettra ainsi un développement d'analyses avant tout plastiques, en passant par un jeu d'aller-retour entre la forme – l'installation – et les idées – les utopies. Cette alternance de l'installation à l'utopie questionnera la possibilité d'une mise en pratique d'une idée par les formes mais aussi la mise en idée d'une forme plastique.

Dès lors, qu'est-ce qu'une installation ? Et quelles sont ses caractéristiques plastiques ? Si l'installation a des préoccupations avant tout spatiales, quelles

¹ Jean-Jacques Wunenburger, « L'utopie, variations autour d'un mot », in É. Letonturier (dir.), *Les utopies*, coll « Les essentiels d'Hermès », Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 3148, [en ligne], [10.4000/books.editions-cnrs.19516](https://www.editions-cnrs.fr/10.4000/books.editions-cnrs.19516) (consulté le 17 avril 2024).

relations entretient-elle à l'espace et au lieu ? Comment les distinguer ? Étant une forme plastique, qui est donc par définition malléable – le terme « plastique » vient du grec *plastikós* qui traduit, en effet, l'art de modeler, façonner – comment l'installation remet-elle alors en cause nos perceptions spatiales ? Comment les façonne-t-elle ? Et en quoi affecte-t-elle notre rapport au réel et à la réalité ? La réalité est-elle alors le réel ? L'utopie est un lieu parfait, mais est surtout un *nulle part*. Peut-on alors se déplacer dans un lieu qui n'existe pas ?

Ainsi, en quoi le lieu de l'installation est-il le lieu de l'utopie ?

Dans un premier temps, nous tenterons de prouver que l'installation est un lieu : elle serait effectivement localisable mais nous montrerons également que l'installation entretient aussi une relation avec le lieu lorsqu'elle se distingue de celui-ci. Ensuite, nous nous attarderons à souligner que l'installation est ce qui échappe au lieu : certaines installations peuvent former une utopie. Elles s'évaderaient de ce qui les détermine grâce à leurs caractéristiques plastiques. L'installation revêtirait alors une forme idéale. Enfin, nous démontrerons qu'il existe une utopie du réel qui semble nous dispenser du réel-même et que celle-ci peut s'inscrire dans l'installation.

Dans ce premier chapitre, il sera question de définir l'installation, son histoire et ses caractéristiques plastiques. Nous tenterons de montrer que l'installation est un lieu et que par conséquent, elle s'oppose à l'utopie qui n'est « en aucun lieu ». On ne peut cependant pas nier leurs accointances relatives à l'espace. En effet, l'installation comme l'utopie a des préoccupations avant tout spatiales. Mais leurs rapports divergent puisque l'installation utilise l'espace, il s'agit de son outil et de son support, alors que l'espace de l'utopie correspond à un de ces effets, des conséquences de ce qu'elle construit.

L'utopie sera donc entendue dans cette partie comme un lieu idéal qui n'existe en aucun lieu et hors de tout temps, un espace imaginaire du là-bas dans un temps indéfini pouvant tout autant être le présent que le passé ou le futur. Nous nous référerons pour cela à l'image de l'utopie formée par Thomas More – le premier à faire usage de ce terme – en 1516, dont le roman éponyme décrit une île lointaine où une communauté d'hommes vit en harmonie parfaite dans un lieu lui aussi parfait. Une définition et une caractérisation plus précises de l'utopie seront effectuées dans une partie suivante.

I. L'installation est un lieu

A. Définition de l'installation

Une installation est ce qui fait espace, là, maintenant. Elle se constitue par le regard que l'on porte sur les éléments installés, disposés les uns par rapport aux autres à un instant donné.

1. Historiographie de l'installation

A priori

A priori, l'installation semble être un entre-deux, entre sculpture et monument. Elle serait une forme hybride typique du postmodernisme – période artistique commençant dans les années 1960 et s'étendant à nos jours, parfois synonyme d'art contemporain. L'installation serait alors une forme plastique incluant des interactions avec le spectateur, un dispositif qui questionne espaces, expériences et expérimentations plastiques. Tout comme la performance qui se développe au cours de la même période, l'installation serait une forme artistique aux contours mal définis, impliquant donc une difficulté à la vendre : elle résisterait au marché de l'art mais poserait aussi la difficulté de sa conservation. En effet, une installation se monte et se démonte : Nicolas de Oliveira précise qu'il s'agit d'une « activité essentiellement temporaire ou éphémère². » Cependant, « l'adoption généralisée de l'installation comme méthode de production artistique a fait naître une situation dans laquelle elle a tôt fait de revêtir des apparences conventionnelles³ ». L'artefact est désacralisé et démocratisé : l'installation se

² Nicolas Oliveira, in Sylvie Coëllier, « L'installation : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations », *IRIS*, n° 40, déc. 2020, [en ligne], <https://publicationsprairial.fr/iris/index.php?id=1139> (consulté le 17 novembre 2023).

³ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *Installations : l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 30.

présente comme un dispositif plastique à expérimenter. Ainsi l'entrée du spectateur à l'intérieur de celle-ci étend l'espace de l'œuvre jusqu'au corps du spectateur.

Historiquement, le terme d'installation fait son apparition dans les années 1960, cependant des propositions artistiques antérieures apparaissent comme prémisses de cette pratique.

Prémises de l'installation

Futurisme et dadaïsme

On peut tout d'abord souligner l'apport du futurisme dans l'émergence de l'installation, par l'intérêt des membres de ce mouvement pour les techniques et matériaux considérés comme nouveaux, et par leur volonté de réaliser leur idéal dans « une grande variété d'activités⁴. » Les travaux de ce mouvement artistique semblent dès lors relever d'une volonté d'accomplir une utopie technique, à travers différents médiums. Ainsi si « le futurisme était le projet d'une révolution sociale, culturelle, artistique. Le dadaïsme était le refus de toute utopie, de toute forme de système et de programme⁵. »

À l'instar du futurisme, l'usage d'une multitude de médiums qui s'entremêlent est aussi le propre du mouvement Dada. Mouvement international qui se veut subversif, Dada s'inscrit dans un contexte de guerre, et en fait la critique. Ce mouvement montre une recherche d'alternative à ce contexte.

Hugo Ball soulignait le but de la revue Dada mise en place dans numéro de mai 1916 qui « doit préciser l'activité de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals⁶. »

Dans ce cadre, le mouvement dada s'est présenté comme un laboratoire d'expérimentations variées en tentant de « semer la confusion dans les arts et à réduire les frontières dressées entre l'art, la littérature, voire les techniques,

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Giovanni Lista, « Futurisme et esprit d'avant-garde », *Ligeia*, vol. 109-112, n° 2, 2011, p. 61-65.

⁶ *Ibid.*

accumulant tableaux-manifestes, poèmes-manifestes, poèmes simultanés avec accompagnement de bruits, collages, photomontages, etc. Il s'est emparé pour cela de tous les matériaux considérés comme étrangers à l'art (fils de fer, allumettes, lieux communs du langage, photos, slogans journalistiques, objets manufacturés) pour en faire un assemblage homogène, cohérent en lui-même et ne souffrant la critique que de son seul point de vue⁷. » Une certaine contradiction émerge car il est un mouvement qui se veut destructeur alors qu'il a été la source d'une production considérable : « Dada créait tout en détruisant⁸ ». Le mouvement apparaît comme prémisses de l'installation en supposant la mise en place de productions se basant sur un dispositif d'hétérogénéité des matériaux en vue d'une production finale cohérente. À l'instar de l'installation, Dada crée une nouvelle manière de penser la production artistique tout en élargissant les disciplines plastiques.

Constructivisme

Les apports du constructivisme, par ses préoccupations d'ordre spatial ne sont pas non plus négligeables. Il se déploie dans la première moitié du XX^e siècle et se définit comme un « mouvement artistique se préoccupant de l'esthétique de l'assemblage des plans et des lignes⁹. » En réalisant son *Merzbau* entre 1919 et 1933, Kurt Schwitters s'empare de ces formes constructivistes et propose par la transformation de sa maison quelque chose qui s'apparente à une installation. Cependant cette réalisation semble toutefois plus proche de la recherche de la réalisation d'une *Gesamtkunstwerk* – ou œuvre d'art totale – que d'une installation à proprement parler car la place du spectateur est une dimension totalement absente du procédé de création. En effet, la *Gesamtkunstwerk* traduit une volonté de symbiose des arts, une recherche de synesthésie.

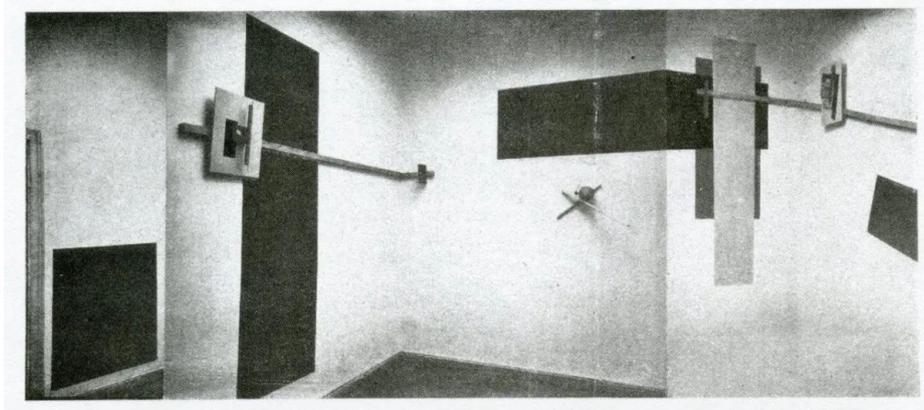
⁷ Henri Behar, Catherine Vasseur, « Dada », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/dada/>, (consulté le 1 mars 2023)

⁸ *Ibid.*

⁹ CNRTL, « Constructivisme », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/constructivisme>, (consulté le 1 mars 2023).



Kurt SCHWITTERS, *Merzbau*, dimensions variables, 1919-1933.



Lazar LISSITSKY, *Proun* 3,2X3,6x3,6 m, Grande Exposition de Berlin, 1923.

Faire espace par le regard, l'exemple de Lazar Lissitzky

En 1923, l'artiste constructiviste Lazar Lissitzky (1890-1941) réalise un accrochage artistique annonciateur des préoccupations des installations lors de la foire de Berlin avec la salle *Proun*. Il souligne lui-même que « l'espace ne peut exister que pour la vue : ce n'est pas une image, on demande de vivre dedans. » Il est ainsi un des premiers artistes à intégrer le rapport de l'œuvre à l'espace d'exposition dans sa pratique artistique-même. Cependant, cela est la preuve d'une « confusion de départ entre l'art d'exposition et une véritable installation, entre un accrochage cohérent et circonstancié de plusieurs œuvres et une œuvre composite unitaire à l'échelle d'une pièce¹⁰. » Ainsi, si l'installation se constitue par le regard que l'on porte sur les différents éléments, c'est aussi par le corps tout entier qu'elle se constitue, corps dont l'expérience spatiale permet de rendre concret l'espace perçu par le regard. Le corps se présente alors comme une mise à l'épreuve de l'espace. Il entre en interaction avec celui-ci. Il rend visible et tangible la disposition, là et maintenant, des différents éléments qui constituent une installation. C'est ce rapport entre forme et corps du spectateur que Lazar Lissitzky tente de mettre en place à travers « cet ensemble de reliefs en continuum sur trois murs et pour lequel l'artiste désirait un mouvement de la part du spectateur¹¹ ». L'installation peut être conçue (par l'esprit) mais nécessite donc d'être expérimentée par le corps. Elle ne peut pas rester à l'état de simple idée. Le terme d'installation ne désigne, à ce moment-là, qu'une manière d'accrocher les œuvres et n'est pas encore une démarche, un dispositif plastique concret : « Qualifier d'installation le fait de disposer d'une manière particulière certains matériaux, objets ou artefacts, avec un certain degré d'autorité, présuppose une familiarité avec une série de termes afférents : localisation, site, spécificité du site, galerie, public, environnement, espace, temps, durée¹². » Ces différents termes n'appartiennent pas aux réflexions de Lazar Lissitzky. Ce qu'il produit n'est donc pas encore une installation mais ouvre toutefois la voie à une prise en considération du lieu et la manière de présenter les œuvres d'art.

¹⁰ Bénédicte Ramade, « Installation, art », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/installation-art/>, (consulté le 5 avril 2024).

¹¹ Sylvie Coëllier, *op.cit.*

¹² Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.* p. 13.

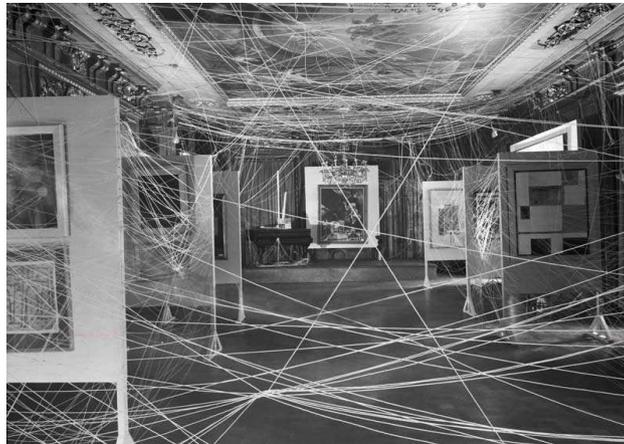
Interroger le rapport au spectateur, l'apport de Marcel Duchamp

En ce sens, Marcel Duchamp a lui aussi participé à l'émergence de l'installation sous sa forme contemporaine. L'installation questionne dès lors notre rapport à l'espace en nous impliquant directement. La place du spectateur est alors comprise dans la démarche artistique. Il propose notamment en 1938, lors de l'exposition internationale surréaliste à Paris, un environnement intitulée *Ciel de roussettes*, et transforme cette exposition en une œuvre à part entière. Il poursuit ses expérimentations en 1942 où lors de l'exposition *First papers surrealism* une corde blanche empêche l'accès aux œuvres et gêne considérablement les déplacements du spectateur. Il soulève dès lors des questionnements qui seront ensuite repris par les artistes réalisant des installations. Il s'agit notamment d'interrogations autour de la participation du spectateur et de sa passivité dans la façon de regarder, de pratiquer les œuvres qui lui sont présentées. Les considérations propres au lieu de l'exposition des œuvres et son lien avec celles-ci émergent. On perçoit alors que la lecture d'un lieu est changée par la présence d'une installation mais que la mise en place d'une installation dans un lieu différent change également la lecture que l'on peut faire d'une installation. Les installations introduisent alors la donnée temporelle dans l'appréhension nécessaire à la compréhension d'une œuvre.

Le développement des installations comme pratique artistique dans les années 1960 à 1990 est également marqué par le développement d'une pratique du commissariat d'exposition en pleine expansion, et souvent mis en œuvre par les artistes eux-mêmes. Ce déploiement des fonctions d'un artiste est sous-tendu dans ces prémisses de l'installation, où l'on porte autant d'intention aux objets exposés qu'à la manière dont ils le sont. Sylvie Coëllier souligne dans son article l'importance de Harald Szeeman, dont les deux événements « *Quand les attitudes deviennent formes* (1969) et la *Documenta V* (1972), ont donné une visibilité sans précédent à la première vague d'installations (aux premières " extensions " de la sculpture). À la même époque, l'exposition se transformait en un champ théorique et d'expérimentations au fur et à mesure que les modalités traditionnelles de la peinture et de la sculpture étaient analysées, questionnées, critiquées, remplacées par des propositions nouvelles aux noms aussi divers que land art, *earthworks*,



Marcel DUCHAMP, *Ciel de roussettes*, 1200 sacs de charbons suspendus au plafond au-dessus d'un poêle, exposition internationale du Surréalisme, Paris, janvier-février 1938.



Marcel Duchamp, *Le fil*, installation, exposition *First papers of Surrealism*, New-York, octobre-novembre 1942.

process, art conceptuel, etc¹³. » Marcel Duchamp apparaît alors comme un précurseur, puisqu'il instigue dès 1938 une pratique entre l'installation et le commissariat d'exposition qui marquent, par la suite, l'art postmoderne. Tout comme Lazar Lissitzky, il ouvre la voie à une pluralité de postures des artistes.

Lucio Fontana et le spatialisme

Le spatialisme offre également des pistes de réflexions menant au développement des installations. En 1946, Lucio Fontana publie son *Manifesto Blanco* dans lequel il défend le spatialisme qui a pour but de « transcender l'espace illusoire d'œuvre d'art traditionnelles et d'intégrer l'art à l'architecture et à l'environnement en général¹⁴. » Le spatialisme a pour objectif la « synthèse de la couleur, du son, de l'espace, du mouvement et du temps » dans un nouveau type d'œuvre. Cela peut rappeler certaines ambitions de la *Gesamtkunstwerk*, cependant celle-ci est mise au service de questions spatiales. Cette synthèse permettrait la projection de la forme dans l'espace réel, rejetant « l'espace illusoire¹⁵ » de la peinture traditionnelle. Afin d'y parvenir, Lucio Fontana suggère l'utilisation de médiums variés et modernes comme l'éclairage aux néons ou l'usage de télévisions. Il promeut aussi, à travers le spatialisme, l'idée d'un art qui n'est pas juste la création d'une œuvre durable.

Lucio Fontana réalise *Ambiente spaziale* en 1949. Il s'agit de sa première œuvre considérée comme spatialiste. Ses recherches plastiques traduisent des préoccupations spatiales. Ainsi, les lacérations et perforations de ses toiles révèlent la volonté d'un regard qui ne soit plus seulement arrêté sur la toile mais que celui-ci prenne en considération tout l'environnement autour de l'œuvre. Il défend notamment cette idée dans son *Manifeste de l'art spatial* (1951)¹⁶. Le désir de

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.*, p. 12.

¹⁵ Ian Chilvers, « Spatialism », *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, 21 mai 2015, [en ligne], <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780191782763.001.0001/acref-9780191782763-e-2339>, (consulté le 23 mars 2023).

¹⁶ Hervé Gauville, « FONTANA LUCIO - (1899-1968) », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/lucio-fontana/>, (consulté le 1 mars 2023).

production d'un art basé sur l'usage de l'espace et du temps est l'un des fondements de l'art de l'installation. Le spatialisme propose donc des directions de recherches menant à la formation de ces pratiques installatives, sans toutefois s'intéresser au spectateur.

Le Groupe Espace

Ensuite, le Groupe Espace, fondé en 1951, est, lui aussi, soucieux de cette recherche de synthèse en les différents arts en passant par la question de l'espace. On peut dès lors supposer que ce groupe a contribué à l'émergence des installations. Leur manifeste souligne leur volonté d'un « art non-figuratif », « un art qui s'inscrit dans l'espace réel », et qui « réponde aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme, des plus simples au plus élevés ». Il s'agirait d'un « art devenu spatial par la pénétration sensible et modulée de la lumière dans l'œuvre, un art dont la conception et l'exécution s'appuient sur la simultanéité des aspects dans les trois dimensions non suggérées mais tangibles » et qui aurait pour but de « familiariser le public avec les nécessaires interventions plastiques ». Les recherches de ce groupe apportent des pistes de questionnements menant à la production d'installations : l'espace est le médium premier de l'installation, et celle-ci s'inscrit dans l'espace réel. Elle intègre le public comme acteur de l'œuvre. À la suite de la pénétration sensible de la lumière dans l'œuvre, on peut supposer la pénétration de ce public dans l'œuvre : cela est développé par les pratiques installatives. On soulignera également le lien possible entre utopie et installation, suggéré par le manifeste de ce groupe, dans sa volonté d'un « art constructif qui, par d'effectives réalisations, participe à une action directe avec la communauté humaine ». En effet, une communauté humaine est le fondement d'une utopie, et celle-ci doit alors répondre à tous les besoins de cette communauté humaine afin de garantir la concorde entre ses différents membres.

Finalement, l'usage de techniques et matériaux variées, la mise en place de dispositifs d'accrochage circonstanciés, les questionnements sur place du spectateur comprise dans la démarche plastique, la volonté d'une synthèse des arts en passant par l'espace et en cherchant à s'inscrire dans l'espace réel sont des préfigurations qui ont mené à la naissance de l'installation.

Naissance de l'installation

L'installation naît dans les années 1960 poussée par ces diverses expérimentations plastiques développées auparavant. L'installation correspond alors à des œuvres où l'hybridation des médiums, dans le cadre des recherches artistiques, a pour but « d'offrir au spectateur une expérience de l'art différente ». Au début de ces années, il n'y a alors pas encore de réelle distinction faite entre « environnements », « assemblages » et « installations » qui sont les termes utilisés indissociablement pour désigner ces « œuvres-espaces¹⁷ ». On peut dès lors supposer que c'est par sa qualité d'art expérimental que l'installation rend difficile son identification. Elle s'est déployée d'abord aux États-Unis puis en Europe.

Débuts de l'installation aux États-Unis

Allan Kaprow, du happening à l'installation

Les travaux d'Allan Kaprow autour de ses *happenings* et *environments* sont ce qui se rapproche le plus des œuvres que l'art contemporain caractérise comme « installations ». Parlant de son travail *Words* en 1962, Kaprow démontre sa volonté de mettre en place des stratégies permettant une implication réelle du spectateur dans les œuvres : « Je n'installe pas les choses pour qu'on les regarde... mais pour que l'on joue avec, que cela engage une participation et que le visiteur devienne co-créateur¹⁸. » Il énonce ainsi quelques principes directeurs de l'installation, à la suite des idées développées par les expérimentations de Marcel Duchamp, mettant le spectateur et son corps au cœur des réflexions, la participation, l'expérimentation, l'immersion et la théâtralité deviennent des préoccupations centrales de ce qui semble constituer le champ de l'installation.

Si le corps performe dans l'installation et dans le happening, il nous faut néanmoins les distinguer. Selon Itzhak Goldberg, l'installation se caractérise par « la présence réelle du spectateur » et est une « pratique artistique [qui] est essentiellement une expérience sensorielle que le corps entier est censé éprouver.

¹⁷ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.*

¹⁸ Bénédicte Ramade, *op.cit.*

Au contact frontal, au face-à-face visuel avec l'œuvre, se substitue une rencontre "circulaire" qui fait appel non seulement à la vision mais aussi à tous les sens. Englobé dans une œuvre qui s'étend dans l'espace, le regardeur devient un explorateur qui se déplace dans un terrain à surprises. Chaque fois, le visiteur voit son corps déjoué, appelé, avalé ou contraint. La confrontation avec les installations est avant tout une rencontre perturbatrice qui implique des situations dans lesquelles le corps du spectateur doit se plier aux structures imposées, à des sensations parfois déstabilisantes. Plutôt que d'y être absorbé passivement, le visiteur est impliqué dans l'œuvre.¹⁹ » Le happening est lui une « une forme artistique qui emprunte à plusieurs langues, artistiques ou non : musique, peinture, théâtre ou danse ». Son apparition est datée en 1952, lors de la rencontre et de la collaboration au Black Mountain College entre John Cage, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham. L'apparition de l'installation est, elle, plus vague. Des jalons ont été posés tout au long des pratiques plastiques développées au XXème siècle menant au développement de pratiques installatives mais elles ne sont pas le fruit d'un événement spécifique. Le happening s'apparente davantage à la performance dans laquelle s'effectue « un glissement entre les arts visuels et les arts de la scène. [...] Souvent présentées dans les mêmes lieux, les performances sont *a priori* non préméditées et, par définition, non reproductibles²⁰ ». Les installations ont, elles, *a priori*, une dimension matérielle non-essentielle dans les *happenings* qui semblent reposer avant tout sur des actions et interactions, là où les installations reposent sur la formation d'un lieu nouveau. De plus, le visiteur de l'installation devient un acteur de celle-ci alors que la performance ne l'inclut pas nécessairement : le spectateur conserve son statut de spectateur.

Fluxus : vers un art sans catégories

On peut supposer que le mouvement Fluxus, créé en 1962, a lui aussi contribué au développement des pratiques installatives, notamment pour leur aspect participatif. En effet, les œuvres produites dans ce cadre relèvent davantage

¹⁹ Itzhak Goldberg, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013, p. 67-74.

²⁰ *Ibid.*

d'*events* qui se situent entre les concerts, les expositions et les happenings, mais cela sous-tend un rapport fort établi entre l'art et la vie, rapport qui induirait un rapport du corps à un espace où le spectateur agit (et n'est donc plus simple spectateur). Comme le souligne Didier Semin dans son article, « Fluxus se présente, non comme une esthétique, mais comme une éthique du non-conformisme ». Les artistes cherchent à s'extirper des catégorisations mis en place en poursuivant « l'entreprise initiée par les dadaïstes et Duchamp : une remise en cause radicale de l'autonomie de l'art et des catégories esthétiques, des spécificités nationales, des genres et des hiérarchies²¹. » Le nom de Fluxus traduit le flux, la vitalité de l'art comme de la vie et permet de développement de pratiques artistiques mouvantes et hors des catégories établies par l'art moderne. Les recherches entreprises par ce mouvement tiendraient en germe quelques-unes des recherches de l'installation.

Minimalisme : dépassement de la sculpture

Le minimalisme naît aux États-Unis au milieu des années 1960, période à laquelle les pratiques installatives se développent également. Ce mouvement travaille à une rigueur géométrique et à une neutralité des matériaux. « Leur réflexion portent avant tout sur la perception des objets et leur rapport à l'espace. Leurs œuvres sont des révélateurs de l'espace environnant qu'elles incluent comme un élément déterminant²². » Les œuvres produites insistent sur la globalité des perceptions : « les trois dimensions sont l'espace réel ». L'art minimal est un art du volume et de l'espace. Il s'agit d'un art de la sculpture qui élargi son champ. Par exemple, dans son travail *144 Tin Square*, Carl Andre ne privilégie aucun point de vue. Il n'y a pas de hiérarchie entre les différentes parties de son œuvre. Les œuvres minimales vont dès lors s'intéresser à la nature de la sculpture « et la perception des formes dans l'espace à partir du principe de répétition²³. »

²¹ Didier Semin, « FLUXUS », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fluxus>, (consulté le 1 avril 2024).

²² Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, « Le Minimalisme », 2005, [en ligne], <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>, (consulté le 15 février 2024).

²³ *Ibid.*



Carl ANDRE, *144 tin square*, sculpture, 144 plaques d'étains assemblées au sol par rangées de douze, 1975, présentation au Carré d'Art de Nîmes 2003.

Crédit photos : Centre Pompidou MNAM-CCI Adam Rzepka Dist. Grand Palais Rmn.

Qu'est-ce qui distingue alors l'installation de la sculpture ?

La sculpture se définit comme l'action de « tailler une matière dure, de façonner une matière selon des techniques appropriées, d'assembler divers matériaux, afin de dégager, dans un but utilitaire ou esthétique, un objet, une figure, un ornement ; ensemble des techniques utilisées à cet effet²⁴. » Elle peut également être la « combinaison d'éléments articulés ou mis en mouvement par des moyens électroniques, soit par assemblage de matériaux plus ou moins insolites ou interchangeables, de dimensions et de densités différentes²⁵. » L'installation et la sculpture partagent donc des caractéristiques communes, notamment à travers le travail effectué en tridimensionnalité.

On remarque que certaines caractéristiques vues comme distinctives pour l'installation sont déjà présentes dans le concept de sculpture²⁶ », cependant un décalage se met en place dans les années 1960-1970 puisque les artistes qui travaillent cette tridimensionnalité cherchent « des alternatives à l'objet sculptural autonome », propre à l'art moderniste. L'apparition de l'installation s'inscrit donc dans la rupture qu'est le postmodernisme. Comme le souligne Rosalind Krauss dans son essai *La sculpture dans le champ élargi*, la période des années 1960 « a étiré les catégories de la sculpture et de la peinture, qui ont montré une large malléabilité, au point de quasiment pouvoir tout y intégrer²⁷. » Cela est un moyen d'assurer une certaine stabilité (dans les concepts) face à des formes nouvelles et déstabilisantes.

La sculpture a une logique interne propre mais celle-ci a été mise à mal par la sculpture postmoderne si bien « qu'elle est entrée dans un no-man's land catégoriel²⁸. » La sculpture des années 1960 n'entre plus dans la catégorie jusqu'alors connue de la sculpture, tellement ses formes se sont diversifiées. Elle ne peut dès

²⁴ CNRTL, « Sculpture », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/sculpture>, (consulté le 16 mai 2023).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Alex Potts, « Installation and sculpture ». *Oxford Art Journal* 24, n° 2, 2001, p. 7, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/3600405>, (consulté le 5 avril 2024).

²⁷ Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol 8, 1979, p. 31-44.

²⁸ *Ibid.*

lors se définir que par une combinaison d'exclusions²⁹ » : elle est ce qui n'est ni du paysage ni de l'architecture. L'installation est alors le résultat d'un élargissement du champ de la sculpture. Elle possède cependant ses caractéristiques propres et se détache de celle-ci.

Cette préoccupation sur la nature de la sculpture mène Donald Judd à établir la définition d'*objet spécifique*. Dans son texte, « De quelques objets spécifiques » issu de *Art Yearbook* (1965), il affirme que : « La moitié, ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture. Jusqu'à présent ces œuvres étaient, de façon plus ou moins lointaine, liées à l'un ou l'autre de ces arts. Le travail a changé, et la plupart des œuvres qu'on ne peut classer parmi les peintures ni parmi les sculptures sont également très différentes entre elles. Elles possèdent cependant quelques traits communs³⁰. » Ce que désigne ici Judd sont les œuvres qui apparaissent dans les années 1960, se détachant de la peinture et de la sculpture, il les nomme *objet specific*, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un autre terme définissant les installations. Il ajoute que : « la tridimensionnalité ne peut guère prétendre au simple rôle de contenant, comme la peinture ou la sculpture, mais elle y tend. Aujourd'hui, peinture et sculpture ne sont plus aussi neutres, ne sont plus de simples « contenants » ; elles sont mieux définies et ne sont incontestables ni inévitables. Après tout, il existe des formes spécifiques et bien définies qui produisent des effets relativement précis³¹. » Ce qui constitue le point commun à toutes ces œuvres est l'espace, mais Judd réfute sa capacité à être le contenant des œuvres. L'espace ne peut donc pas jouer le même rôle que la sculpture et la peinture. Nous pouvons donc supposer que l'espace serait une condition déterminant la réalisation de ces œuvres, mais qu'il faut chercher leur unité non dans leur forme mais dans les effets qu'elles produisent et les relations qu'elles créent.

Ces œuvres, difficilement catégorisables, sont très hétérogènes, mais elles possèdent des points communs. Si l'on suppose que l'installation appartient au champ élargi de la sculpture, c'est ne pas s'en détacher complètement et toujours

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Donald Judd, « De quelques objets spécifiques », *Art Yearbook*, New York, 1965.

³¹ *Ibid.*

s'y référer, alors que l'installation dépasse la sculpture. En effet, la sculpture et l'installation mettent toutes deux le spectateur en mouvement : le spectateur ne peut voir ni une sculpture ni une installation en une seule fois. Il est nécessaire de les appréhender à travers plusieurs points de vue. Cependant le rapport au corps est différent. La sculpture pousse au mouvement du corps autour de l'objet afin de satisfaire le regard (et une forme de pulsion scopique), là où l'installation met le corps en mouvement afin d'expérimenter l'œuvre, de créer une confrontation physique avec cette dernière. Ainsi, la sculpture inclut nécessairement une distance entre soi et l'œuvre pour l'appréhender dans sa globalité, alors que l'installation, elle, à la fois inclut et exclut le spectateur. Il n'y a plus de cadre. Le spectateur est donc poussé dans un entre-deux, un nulle part : il n'est pas l'œuvre mais lui appartient malgré tout. Être confronté à une sculpture nous amène à prendre en considération l'espace plastique dans toutes ses dimensions visuelles. L'installation, elle, apporte une dimension sensible supplémentaire puisque l'expérimentation de cet espace ne peut se satisfaire d'une appréhension uniquement par le regard. Le corps entier devient l'outil d'expérimentation.

Se confronter physiquement à une sculpture est une expérience solitaire : la sculpture n'établit qu'un lien entre le spectateur et elle-même. L'installation, en revanche, nécessite une interaction. En intégrant l'ensemble de son environnement comme partie constituante d'elle-même, elle propose une expérience collective. « Les installations situent littéralement le spectateur dans le cadre³² » là où la sculpture impose une sorte de « cadre virtuel au spectateur³³ », incluant donc une distance. Grâce à cette distance, la sculpture « se présente comme une image plastique unique et stable³⁴. » L'installation se distingue alors de la sculpture par l'impermanence des images qu'elle produit. En effet, la sculpture ne renvoie qu'à elle-même, peu importe le lieu où elle se trouve, elle est autonome – elle se détermine elle-même³⁵ – par rapport à son environnement alors que l'installation entretient un rapport fort avec le lieu : elle le sculpte, en donne une image et une forme particulière. Presque toujours exposée sur un socle, la sculpture est détachée

³² Alex Potts, *op. cit.* p. 9.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁵ CNRTL, « Autonomie », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/autonomie>, (consulté le 30 mai 2023).

du spectateur. Le socle agit à la manière du cadre en peinture : il est la limite entre l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur. Il impose une forme de distanciation sociale. Ainsi, la sculpture serait imperméable à l'accueil d'un spectateur dans son propos. L'installation, elle, est comme perméable à la présence de celui-ci. C'est alors au spectateur de trouver la distance adéquate à maintenir ou non entre lui et l'œuvre. Appréhender un objet spécifique consiste à le regarder à distance mais aussi à considérer son environnement complet, environnement qui peut comprendre également la présence d'autres spectateurs. Appréhender ces œuvres en volume consiste également à trouver le point de rencontre entre soi et l'œuvre, à se placer à la frontière entre l'œuvre et l'environnement, trouver son positionnement dans cet entre-deux.

Il y aurait donc une distinction entre objet spécifique et installations (puisque Judd traite d'une création en volume plus large que la simple sculpture), les objets spécifiques s'inscriraient dans le champ élargi de la sculpture alors que les installations s'en détacheraient. Les objets spécifiques seraient des sculptures prenant en compte leur environnement : ils restent cependant attachés au champ de la sculpture par l'utilisation des trois dimensions en vue d'une sollicitation avant tout visuelle du spectateur, alors que les installations seraient de nouveaux environnements qui engageraient le spectateur et l'ensemble de ces perceptions. Finalement, Judd souligne que « l'utilisation des trois dimensions est une solution évidente. Elle ouvre vers tous les possibles³⁶. » Les installations apparaissent à un moment où les artistes cherchent à dépasser les formes jusqu'alors réalisées et proposer de nouvelles formes, ils prennent pour cela appui sur ce qui a déjà été réalisé pour tenter d'élargir le champ des possibles. Quels sont alors « tous les possibles » que l'installation peut développer ? Dépasser sa propre forme est-il possible ? Peut-elle dépasser le lieu et tendre vers une utopie ?

Tout comme le travail de Allan Kaprow, le minimalisme marque les débuts de l'installation aux États-Unis. Certaines des œuvres produites dans ce cadre sont définies comme telles. Le travail de Dan Flavin *Untitled (To Donna 5a)* de 1971 en est un exemple : installation faite de 6 tubes fluorescents et d'une structure de

36 Donal Judd, *op. cit.*

métal peint, elle joue avec la lumière et Flavin y développe des recherches sur « les variations de perception [afin de] modifier les caractéristiques d'un espace défini³⁷. »

Finalement, l'installation peut être envisagée comme le résultat d'un élargissement de la sculpture. Cependant elle « n'est pas juste une autre forme de sculpture³⁸. » Il est donc nécessaire de s'interroger sur la nature du décalage entre sculpture et installation « Qu'est-ce qui précisément change avec les recherches d'alternatives aux objets autonomes ? ³⁹ » La réponse apportée par l'installation semble être le rapport de l'œuvre au spectateur : l'œuvre inclut le spectateur dans son processus de réalisation ; mais le rapport mis en place entre le spectateur et ce qui l'entoure semble également se transformer. En cherchant des alternatives aux objets autonomes, l'installation transforme le regard en profondeur. Elle n'agit pas qu'à l'instant où le spectateur se trouve confronté à l'œuvre, elle l'interroge dans sa vie quotidienne. Elle tend alors à abolir les frontières entre l'art et la vie.

Débuts de l'installation en Europe

Les Nouveaux Réalistes

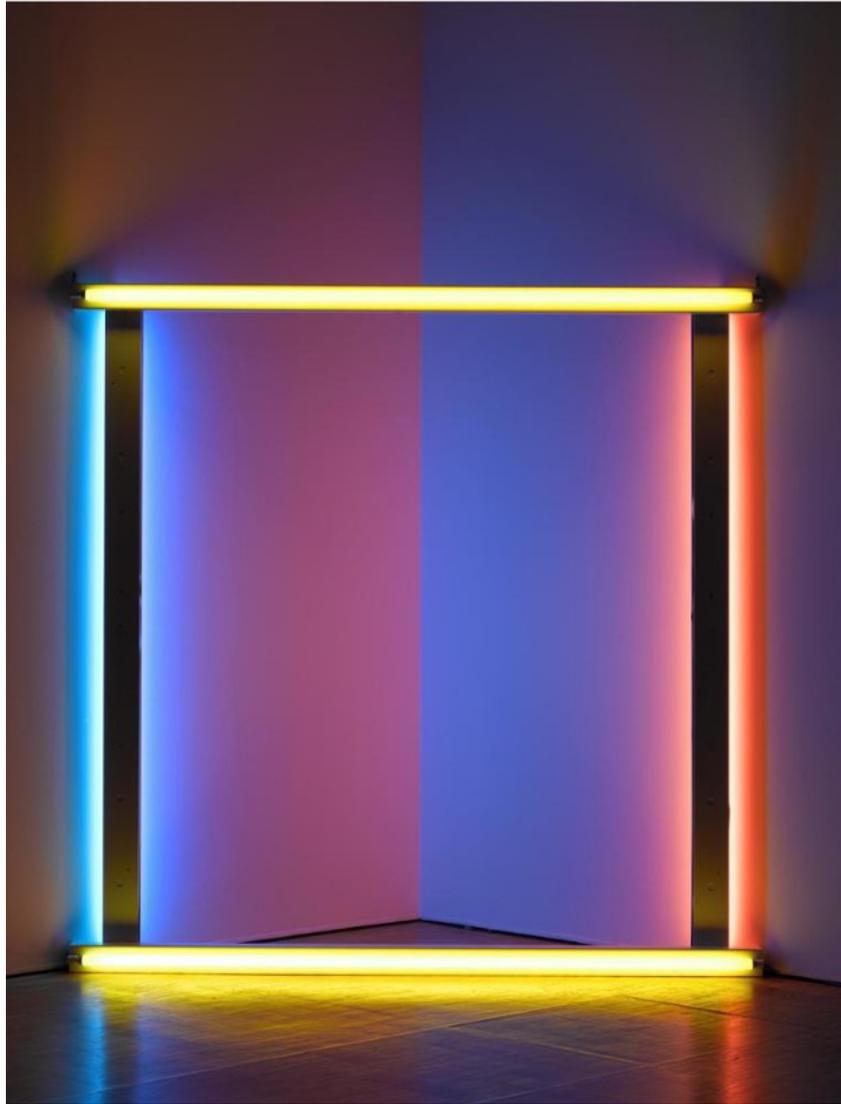
En Europe, à la même période où se développe le minimalisme aux États-Unis, le groupe des Nouveaux Réalistes se crée. Il comprend dès 1960 les artistes Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé auxquels viennent s'adjoindre, en 1961, César, Mimmo Rotella, puis Niki de Saint Phalle et Gérard Deschamps.

Si ce groupe ne réalise pas en soit des œuvres que l'on qualifiera d'installations mais davantage des peintures-sculpture-objets, leurs intentions vis-à-vis du réel ont un lien avec l'installation. L'installation, réelle avant tout, s'éloigne

³⁷ Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, *op.cit.*

³⁸ Alex Potts, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ *Ibid.*



Dan FLAVIN, *Untitled (To Donna 5a)*, installation, 6 tubes fluorescents, structure en métal peint, 1971, Centre George Pompidou.
Crédits photos : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat.

de la représentation. Les nouveaux réalistes se rejoignent, eux, dans l'idée d'une « méthode d'appropriation du réel » : ils se détachent de la simple représentation sans pour autant l'exclure totalement, et la représentation devient un outil pour appréhender le réel. Ces préoccupations apportent une direction supplémentaire à l'installation. Il s'agit de saisir le réel, de s'y ancrer pleinement : le « terme de *Nouveau Réalisme* a été forgé par Pierre Restany à l'occasion d'une première exposition collective en mai 1960. En reprenant l'appellation de “ réalisme ”, il se réfère au mouvement artistique et littéraire né au 19^e siècle qui entendait décrire, sans la magnifier, une réalité banale et quotidienne. Cependant, ce réalisme est “ nouveau ” [...] : d'une part, il s'attache à une réalité nouvelle issue d'une société urbaine de consommation, d'autre part, son mode descriptif est lui aussi nouveau car il ne s'identifie plus à une représentation par la création d'une image adéquate, mais consiste en la présentation de l'objet que l'artiste a choisi⁴⁰. » Les productions plastiques développées dans ce groupe s'étendent alors du collage à l'assemblage, à la peinture mêlée à la sculpture. Il ne s'agit cependant pas encore d'installations : les œuvres produites sont des objets autonomes, néanmoins le groupe contient en germe une malléabilité des matériaux plastiques et des intentions plastiques qui mènent vers l'installation.

Le Groupe de Recherche en Art Visuel (GRAV)

Ensuite, si l'on s'intéresse au groupe de recherche en art visuel (GRAV), créé en 1961 en France, nous pouvons affirmer que si l'installation se développe d'abord et principalement aux États-Unis, elle a également des pendant européens. En effet, ce groupe propose de nombreuses « expérimentations interactives » où « aucun acte n'est obligatoire, il revient au spectateur de s'interroger sur sa position passive et sur la distance quasi sacrée qu'on lui impose de garder habituellement à l'égard des œuvres d'art ». Le manifeste de ce groupe souligne ses intentions à l'égard de l'implication du spectateur dans les œuvres d'art. Le spectateur active les œuvres et n'est plus un simple regardeur, il devient un acteur actif de l'art. Les consignes

⁴⁰ Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, « Le Nouveau Réalisme », 2001, [en ligne], <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>. (consulté le 1 avril 2024).

auxquelles il se trouve confronté face aux œuvres du GRAV sont « Défense de ne pas participer. Défense de ne pas toucher. Défense de ne pas casser. » Cela s'inscrit dans le contexte de contestation qui donne naissance au groupe, mettant à mal les conventions du milieu artistique. Le groupe propose le 19 avril 1966, à Paris, une journée à la rue. Cette journée constitue une expérimentation remettant en cause le statut de l'œuvre d'art. Cependant, elle est avant tout l'occasion pour le groupe de recherche de questionner le « positionnement de chacun dans la société⁴¹ » mais aussi dans le rapport à l'art que le public entretient. Les installations mises en place par le groupe sont génératrices d'interactions sociales, formant de brèves communautés. Cette volonté du GRAV de mettre le spectateur en action était déjà présente lors de l'exposition *Lumière et mouvement* organisée par Frank Popper en 1967 au Musée d'art Moderne. Le groupe avait en effet proposé un parcours à volumes variables. Ce parcours était désigné par des termes comme « ambientation » ou « pénétrable » mais apparaît comme prémisses des installations contemporaines⁴².

Art contextuel et conceptuel

Le minimalisme et les *specific objet* de Donald Judd, ni peinture ni sculpture, poursuivis par les démarches plastiques du GRAV, ont amené le fait que « désormais nous n'avons plus affaire à une rencontre directe du spectateur et de l'œuvre d'art dans l'atmosphère idéalisée qu'est la galerie, mais à une expérience vécue dans un « champ complexe et étendu⁴³ ». » Ce qui fait l'intérêt des installations, ce sont les effets produits sur le spectateur et non l'objet produit en lui-même, mais davantage les relations qu'il crée. Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde ajoutent que « Faire l'expérience de l'art minimal était, pour Fried, un moment de « théâtre » : le sens est révélé au spectateur lorsqu'il prend conscience de sa relation – psychologique, physique ou imaginaire – avec l'objet. Désormais, la relativité inhérente de l'expérience visuelle elle-même devient

41 Marion Hohlfeldt, « L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur », *Critique d'art* 41 | Printemps/Été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014, [en ligne], <http://journals.openedition.org/critiquedart/8334>, (consulté le 23 mars 2023).

42 Yannick Louis, Marie Rousse, Document pédagogique « Mouvement-lumière-participation GRAV 1960-1968 », Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2013.

43 Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.* p. 22.

Programme du Mardi 19 Avril 1966

8 H. CHATELET - Entrée du Métro rond-point central. Distribution de petits cadeaux surprises aux usagers.

10 H. CHAMPS-ÉLYSÉES - Coin rue La Boétie. Montage et Démontage d'une structure permutacionnelle.

12 H. OPERA - Entrée du Métro. rond point central. Objet cinétique habitable, abandonné à la curiosité des passants.

14 H. JARDIN DES TUILERIES. Face avenue Général Lemaître. Le Kaleidoscope géant-moyen sera abandonné à la curiosité des enfants et des adultes, de même que des ballons géants sur le bassin.

16 H. ODEON - BD SAINT GERMAIN Présentation Foraine. Divers éléments à actionner, manipuler, essayer, etc.

18 H. MONTPARNASSE Face à la Coupole. Les habitants du quartier et les passants pourront chercher leur équilibre en marchant sur des dalles mobiles.

20 H. BD SAINT-GERMAIN Entre la rue de Rennes et la rue du Dragon. Distribution de ballons et épingles.

22 H. QUARTIER LATIN rue Champollion Sifflets en cadeau pour les spectateurs de cinémas d'art.

23 H. BD SAINT-MICHEL De la Seine au Luxembourg. Promenade avec Flashes électroniques.

PARIS

GRAV

Programme du GRAV « Une Journée dans la rue », mardi 19 avril 1966, Fonds Pierre Restany – Archives de la critique d'art.

l'un des éléments les plus importants à explorer pour les artistes⁴⁴. » Nous pouvons étendre la réflexion de Fried à l'art des installations. Ainsi, avec l'installation le sens de l'œuvre ne peut pas être révélé, mais il est construit dans la relation avec le spectateur. Il y a donc toujours besoin de cette prise de conscience du spectateur pour que l'expérience visuelle et corporelle développée par les artistes installateurs existe.

Musée des installations

Finally, la création du musée de l'installation à Londres à la fin des années 1980, destinée à la recherche, la production et la diffusion d'installation, marque la reconnaissance de cette forme de d'art par sa nomination et son institutionnalisation. Le catalogue réalisé par ses créateurs – Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer – les répertorie en quatre catégories : sites, médias, musée et architecture. Il est cependant précisé que plusieurs œuvres relèvent de plusieurs de ces catégories, par les moyens plastiques qu'elles déploient.

2. Caractéristiques plastiques de l'installation

Définition générale

Au-delà du développement de l'installation, nous nous intéresserons maintenant à sa dimension plastique. Ainsi, quelles pratiques ces différentes tentatives ont-elles permis de développer ? Quelles sont alors les caractéristiques plastiques des installations ?

Caractéristiques plastiques

Plastiquement, l'installation est un dispositif hétérogène qui se nourrit de médiums multiples et variés comme la vidéo, la sculpture, la lumière, le son, la peinture, etc. Les différentes prémisses des pratiques installatives nous ont montré que la première caractéristique d'une installation sont ses préoccupations spatiales. Nous pouvons donc affirmer que l'installation est une pratique postmoderne

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

par excellence puisque c'est « l'expérience spatiale qui caractérise le post-modernisme⁴⁵ ». En effet, l'expérience spatiale suppose une hybridité des médiums, présente dans les installations, afin d'être possible, ainsi que la prise en compte du spectateur dans ses modalités d'expression et de présentation. Elle met donc fin à la préoccupation principale de l'art moderne qui est la recherche de la pureté du médium, notamment mise en évidence et défendue par le critique Clement Greenberg. Elle transforme également les lieux de monstration : Roselee Goldberg souligne dans *Space as praxis* que « la galerie a cessé son activité conventionnelle d'exposition d'objets pour devenir « un lieu où l'on fait l'expérience de l'expérience »⁴⁶. » Nous nous interrogeons alors : en quoi l'installation, si elle se nourrit de l'ensemble des autres médiums, s'en distingue-t-elle ? Peut-elle être considérée comme un médium à part entière ?

Bénédicte Ramade souligne que « l'art de l'installation subit en permanence toutes sortes de mutations, absorbant tout nouveau médium, éprouvant tout progrès technologique au service de ses trois différents cadres directeurs, qu'ils soient expérimentaux, phénoménologiques ou spectaculaires, avec un seul point de ralliement : le spectateur⁴⁷. » Selon elle, les axes caractéristiques de ce qui fait une installation sont :

- La participation du spectateur et sa mise en situation : le spectateur est au cœur des préoccupations des artistes réalisant des installations. Il est une donnée essentielle, fondatrice de ces travaux, et sans laquelle les installations perdraient tout leur sens, car le sens se crée dans la relation mise en place entre le spectateur et l'installation.

- La mise en situation du lieu, sa propension à créer de l'immersion : l'usage du lieu et sa mise en situation caractérisent ce qu'est une installation. L'espace d'un lieu et le temps de l'expérimentation de ce lieu sont les matériaux de l'installation.

- Enfin, sa résistance au marché de l'art : en effet, les installations sont

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶ Roselee Goldberg, « Space as praxis », *Studio international* 190, n°977 sept/oct 1975, p. 134, in Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.*, p.29.

⁴⁷ Bénédicte Ramade, *op. cit.*

à l'origine pensées comme ne pouvant pas devenir un produit car elles sont « souvent élaborées *in situ* et spécialement adaptées à la taille et aux conditions du lieu d'exposition⁴⁸. » Cela correspond à la volonté de ces artistes à rompre avec une fétichisation de l'objet d'art autonome, néanmoins le marché de l'art a toutefois réussi à les intégrer et les artistes sont désormais poussés à « rédiger des protocoles d'installation, des instructions de montage et d'adaptation⁴⁹ » de leurs œuvres. Il semblerait que les volontés premières de résistance à ce marché de l'art ne soit plus complètement vrai aujourd'hui puisque de nombreuses installations sont achetées et même correspondent à une certaine part des commandes (notamment dans le cadre des 1% artistiques).

Finalement, ce qui relie l'ensemble des œuvres que l'on peut qualifier d'installation serait les effets qu'elles produisent et tout particulièrement le fait de faire espace.

Faire espace

Une installation fait espace dès qu'elle crée des relations entre elle-même et le lieu, endroit précis où elle se trouve ; mais aussi lorsqu'elle crée des relations entre les différents éléments qui la composent, ou encore entre elle et le spectateur.

Une installation est donc la mise en espace de relations. Plus que rendre visibles les composants plastiques eux-mêmes, l'installation rend tangible l'espace (au sens de la distance) présent entre les différents éléments qui la composent. Elle cherche à s'inscrire dans l'espace réel en prenant en compte à la fois son environnement physique et son environnement contextuel. Le spectateur peut lui aussi être considéré comme élément constituant de l'installation, il en est d'ailleurs fréquemment une donnée essentielle. Ainsi, si l'installation tend à rendre visible et perceptible ce qui ne l'est pas – l'espace entre les choses – comment parvient-elle à transformer le lieu où elle se trouve, ou du moins, la perception que l'on a de ce lieu ?

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Et peut-elle se constituer elle-même comme lieu ? Comme l'ont présupposées les expérimentations plastiques précédant l'apparition des installations – les travaux de Lissitzky ou Duchamp par exemple – nous pouvons affirmer que l'installation ne se joue pas seulement à un niveau matériel mais également au niveau du regard et par l'expérimentation par le corps. Cela passerait par une disposition particulière d'objets ou par la proposition d'une lecture différente d'un lieu grâce à des jeux de lumières, de contrastes ou encore de superpositions. Ce qui fait une installation serait aussi la manière d'observer son environnement et de s'inscrire dans l'espace. L'installation n'a pas que des enjeux visuels. Elle vise à nous rendre attentifs au contexte global.

Peut-on dès lors établir une liste de critères permettant l'identification d'une installation ?

Définition forme, identité spatiale et plastique d'une installation

L'installation est une production plastique. Elle possède donc des caractéristiques formelles permettant de l'identifier parmi les différents médiums existants. Réalisée *in situ*, l'œuvre *Les Deux Plateaux* de l'artiste français Daniel Buren permet de saisir les caractéristiques plastiques de ce qu'est une installation, ce que sont sa forme et son identité spatiale et plastique. Inaugurée dans la cour du Palais-Royal à Paris en 1986, l'installation pérenne *Les deux Plateaux* à une commande publique de l'État.

Une œuvre en trois dimensions faisant usage de médiums hétérogènes

Les deux plateaux se compose de 260 polygones en marbre noir et blanc, d'une fontaine souterraine et d'un jeu de lumière. L'œuvre reprend l'outil visuel de l'artiste : les bandes verticales noires et blanches sur les colonnes ont une largeur de 8,7cm. Le tracé qui quadrille le sol reprend des mesures identiques. L'œuvre recouvre alors une surface de 3000m².

Dans l'espace central, les sommets des polygones sont alignés et forment le premier plateau. Les colonnes situées dans les tranchées où l'eau circule forment, elles, le second plateau. La hauteur des colonnes varie selon la profondeur du sous-sol, lui-même révélé par les grilles. Ce travail de modulation autour de la

colonne s'appuie sur le lieu qui accueille l'œuvre. En effet, la partie souterraine de l'installation est directement posée sur le plafond de la Comédie Française et les colonnes sont alignées sur la colonnade de la galerie d'Orléans. La disposition des colonnes participe alors à quadriller l'espace.

Ainsi, par l'usage minimal de couleur, la géométrie simple des formes employées et le traitement plastique de l'espace de l'œuvre, l'installation proposée par Daniel Buren s'inscrit dans une volonté de révéler le lieu et l'architecture environnante. L'œuvre *in-situ* s'intègre complètement à l'architecture du Palais Royal. Le lieu devient comme le cadre (en peinture) ou le socle (en sculpture) de l'œuvre, tout en appartenant à l'œuvre-même.

Œuvre non-figurative, les colonnes de Buren appartiennent à une logique d'installation. Elles ne produisent pas un objet autonome comme pourrait l'être une sculpture et rendent tangible l'espace entre les différents éléments la composant et composant son environnement. Comme le souligne Nathalie Heinich, cette installation ne se présente pas comme une sculpture dans l'espace « mais comme une occupation du lieu par une série d'éléments en trois dimensions, remplissant tout cet espace au lieu de lui apporter un simple ornement⁵⁰. »

Un véritable dialogue avec le lieu

Plastiquement, l'utilisation de l'outil visuel des bandes noires et blanches permet de dessiner dans l'espace mais aussi de dessiner l'espace lui-même. L'installation crée de nouveaux espaces en son sein. Elle a dès lors une forte propension à l'immersion et spatialise l'expérience du spectateur dans le lieu. L'œuvre appartient au lieu et forme le lieu de son exposition.

L'œuvre *Les deux plateaux* participe en effet à la mise en situation du lieu. Elle le révèle et propose un regard nouveau sur celui-ci. Cette installation est donc bel et bien une installation *in situ* mais également une installation *in visu*. Elle existe par le regard de celui qui y est confronté, preuve en est, de fortes

⁵⁰ Nathalie Heinich, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, 1995, pp. 525-541, *JSTOR*, [en ligne], <https://www.jstor.org/stable/40989568>, (consulté le 24 mars 2023).



Daniel BUREN, *Les Deux Plateaux*, installation *in situ*, 1985-1986, Cour d'honneur du Palais-Royal, Paris. Crédit photo :   DB-ADAGP Paris.

contestations ont eu lieu à son encontre lors de sa réalisation (entre octobre 1985 et mai 1986) mais aussi par le dispositif mis en place lors de sa réfection en 2000. Une sorte de « machine à regarder » permettait au public de toujours y avoir accès, grâce au regard. Cette œuvre est donc en permanence en dialogue avec le lieu dans lequel elle se trouve mais est aussi en dialogue avec les visiteurs qui permettent son activation.

Inclusion du spectateur

Le spectateur est au cœur de l'œuvre de Daniel Buren. L'œuvre conditionne les déplacements du spectateur et sa perception de l'espace.

Le spectateur a également été inclus dans cette œuvre de façon plus intellectuelle à travers le débat politico-médiatique ayant eu lieu lors de la réalisation de l'œuvre. L'installation acquiert par ce biais une dimension temporelle en plus de la dimension spatiale du projet. L'œuvre est *in situ* et l'expression de ses opposants également : les palissades de bois protégeant le chantier ont été le support d'une expression publique, comme une sorte de livre ouvert. De cette manière, le spectateur a été inclus dans le processus de réalisation de l'installation.

L'installation terminée, le spectateur est toujours celui qui permet son activation. Les colonnes proposent alors une autre forme de pratique du lieu. Elles peuvent par exemple devenir, à l'instar du *Socle magique* (1961) de Piero Manzoni, des socles pour sculptures humaines. Elles offrent par ce biais de nouveaux points de vue et de nouvelles pratiques du lieu.

Œuvre contextuelle et conceptuelle

Exposée dans l'espace public, *Les deux plateaux* se confrontent à un public qui n'est pas celui habitué aux questions de l'art contemporain. Public pour une part néophyte, l'œuvre est controversée et donne naissance à de fortes contestations lors de sa réalisation car une œuvre d'art contemporaine est réalisée dans un lieu historiquement classé. Dès lors, différents types d'arguments sont amenés, les arguments d'ordre esthétique les premiers. Or l'installation est pensée pour s'intégrer au lieu mais est avant tout œuvre conceptuelle. Son premier objectif n'est donc pas

la réalisation d'un bel objet, ce qui ne correspond pas forcément aux attentes du public. Cela se traduit par des arguments herméneutiques cherchant à comprendre le sens de l'œuvre. Nathalie Heinich précise : « La cohérence effective de l'œuvre avec son contexte, étant d'ordre conceptuel et non pas immédiatement visuel ou « rétinien », comme aurait dit Duchamp [...], n'est pas d'emblée accessible au public non averti qui, même s'il fait l'hypothèse herméneutique d'un sens caché, n'aura sans doute pas l'idée d'aller le chercher dans la forme, plutôt que dans les idées ou les symboles, où il aura sans doute du mal à le trouver »

Si d'autres formes d'arguments font surface (il y a par exemple des arguments économiques car l'œuvre est une commande publique ce qui signifie que son financement est réalisé par l'argent public, mais aussi des arguments réputationnels traitant de la notoriété de la France à travers cette installation, ou encore des arguments fonctionnels car la cour du Palais Royal était utilisée comme parking auparavant), l'œuvre est très liée à son contexte d'apparition. La durée de sa réalisation est impactée par le débat politique qui se mêle au débat artistique. Le chantier s'arrête et reprend à plusieurs reprises en fonction des décisions administratives et judiciaires. Le débat artistique a lieu en parallèle d'une campagne électorale, et s'insère donc dans la vie politique comme une sorte de clivage : « Le débat s'est donc posé en termes de contradiction entre la protection du patrimoine et le soutien à l'art contemporain⁵¹ ». Le débat autour des colonnes de Buren est vu comme un symbole de la politique menée par François Mitterrand et le ministre de la culture Jack Lang. Empêcher la construction de l'œuvre relève alors davantage d'un acte politique qu'artistique.

Le contexte constitue donc un des matériaux de cette installation. L'œuvre est contextuelle. Cela signifie qu'il ne se s'agit pas d'un simple objet de décoration et implique une certaine façon de regarder et penser le monde, à partir de l'œuvre, à différents niveaux : plastique mais aussi politique, social, économique, humain.

Aujourd'hui, cette installation est presque devenue un monument, un lieu touristique. Il se crée alors une frontière fragile entre monument et installation car

⁵¹ David Cascaro, « Les « colonnes » de Buren, une crise politico-artistique », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, Vol. 59, n°1, 1998, p. 121.

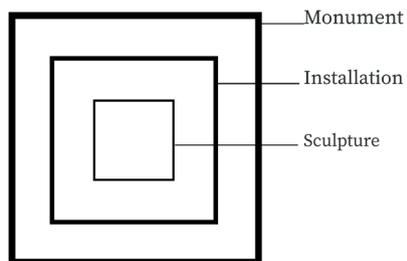
cette installation est destinée à rester dans le temps. « Œuvre symbole (par le débat qu'elle a suscité) détachée de l'œuvre réelle⁵² » : l'aspect conceptuel de l'installation fonctionne donc. Mais une installation peut-elle alors être un monument ?

Distinction de l'installation et du monument

L'espace apparaît comme un des matériaux de l'installation. Néanmoins, il l'est aussi pour la sculpture et l'architecture. L'installation pourrait, selon ses dimensions, être considérée comme une pratique relevant du monument. Nous interrogerons alors la question de l'échelle des productions, leur mobilité ainsi que leur rapport à l'Histoire.

Échelle

Tout d'abord il semblerait que l'une des premières différences entre une installation et un monument est leur dimension : une installation ne peut pas être un bâtiment. On pourrait donc supposer une imbrication comme définie par ce schéma :



Cependant, on remarque que certaines installations sont plus volumineuses que certains monuments (notamment des œuvres du Land Art).

⁵² *Ibid.*, p. 128.

Mobilité

On peut ensuite supposer que le monument se distingue de l'installation par sa résistance au temps. Il est fait pour durer et s'oppose à la vie, au changement. Dans ce cas, le *Monument contre le Fascisme* de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz est-il réellement un monument ? En effet, réalisée à Hambourg en 1986, cette œuvre est une colonne couverte de plomb sur une structure en aluminium. Elle mesure 12 m de haut sur 1m² servant de base. Celle-ci est « accompagnée d'un panneau sur lequel est écrit en sept langues : « Nous invitons les citoyens de Harbourg et les visiteurs de cette ville à joindre ici leur nom aux nôtres. Cela pour nous engager à être vigilants et à le demeurer. Plus les signatures seront nombreuses sur cette colonne de plomb haute de 12 m, plus elle s'enfoncera dans le sol. Un jour, elle disparaîtra complètement et la place de ce monument contre le fascisme demeurera vide. Car à la longue, nul ne s'élèvera à notre place contre l'injustice⁵³. »

Toutes les personnes rencontrant l'œuvre étaient invitées à la signer, écrire des messages, des commentaires grâce à un stylet fourni. Et dès « qu'une partie accessible était entièrement recouverte d'inscriptions, elle était abaissée dans le sol. Depuis 1993, après sept étapes d'enfouissement, seuls demeurent visibles, au centre de la place, le sommet de la colonne au ras du sol et le texte⁵⁴. »

Ainsi l'usage du mouvement vers une disparition de l'œuvre ainsi que sa forme participative remettent en cause sa nature de monument. L'œuvre de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz pourrait donc davantage être considérée comme une installation permanente, puisque si elle disparaît de la vue, elle est toujours présente sur le lieu, et l'action du spectateur a été nécessaire afin d'être activée. L'installation et le monument ne peuvent cependant pas se distinguer que par la permanence ou l'impermanence de la présence de l'œuvre dans le temps, car certaines installations perdurent, tout comme les monuments, dans le temps. Un monument est voué à subsister, alors que l'installation peut, ou non, être permanente.

⁵³ Site de l'artiste Esther Shalev Gerz, « Monument Against Fascism », [en ligne] <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>, (consulté le 16 mai 2023).

⁵⁴ *Ibid.*



Jochen Gerz et Esther SHALEV-GERZ, *Monument contre le fascisme*, plomb, aluminium, 12 x 1 x 1 m, Harbour, 1993.

Histoire

D'après le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, le monument se définit comme un « ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement. » Il sert de « témoignage écrit qui atteste des événements ou des choses du passé. » C'est un « édifice imposant par sa taille et remarquable par son intérêt historique ou esthétique, par sa valeur religieuse ou symbolique⁵⁵. » Le monument a donc une fonction commémorative, et participe à glorifier la ville : il est un signe ostentatoire de pouvoir. Par ses dimensions, il structure la ville, le paysage mais aussi l'histoire. Ainsi, ce qui différencie le monument de l'installation serait le rapport à l'Histoire : le monument structure l'Histoire des hommes (dans le temps), l'installation, elle, structure des histoires imaginaires qu'on invente.

Les installations se présentent comme un ensemble d'œuvres en trois dimensions faisant usage de médiums multiples et hétérogènes, qui entre en réel dialogue avec le lieu, et s'intéressent au contexte. Elles seraient alors les supports privilégiés pour la construction d'espaces imaginaires. Cependant, le rapport au spectateur, qui n'est pas une caractéristique plastique, est essentielle dans le cadre des pratiques installatives

Place du spectateur

Les débuts de l'installation ont effectivement démontré une primordialité du spectateur. Il est au cœur des pratiques installatives. Les artistes cherchent à l'intégrer dans leurs travaux en sollicitant sa participation par différents moyens. Les spectateurs doivent vivre une expérience.

Participation

La participation du spectateur est recherchée : des artistes vont pour cela « organiser les conditions favorables à l'émergence d'une communauté "spontanée", éphémère et transitoire ». Le travail de Rirkrit Tiravanija semble

⁵⁵ CNRTL, « Monument », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/monument>, (consulté le 15 mai 2023).

s'inscrire dans cette trajectoire – et dans une démarche s'inscrivant elle-même dans une esthétique relationnelle comme décrite par Nicolas Bourriaud en 1998 – même si l'artiste ne caractérise pas lui-même son travail d'installation : « Ces installations constituaient des espaces du possible, un potentiel utopique en action à destination d'un spectateur⁵⁶. » En effet, lorsque le spectateur entre dans l'œuvre, il est propulsé vers un lieu imaginaire lors de sa visite : de spectateur il devient visiteur et donc actant de l'œuvre. Il est alors extrait du lieu réel et forme, avec le reste des visiteurs, une communauté momentanée. L'installation semble dès lors posséder des caractéristiques communes au développement d'une utopie, où l'engagement du spectateur est mis en jeu, et cela se traduit dans les relations mis en œuvre.

Immersion du spectateur

La participation du spectateur peut dès lors relever de l'immersion de celui-ci dans l'œuvre, et par conséquent dans l'environnement et le contexte global de l'œuvre. Cette immersion permet une prise en considération renouvelée de cet environnement et de ces effets directs pour le spectateur. L'immersion conduit ainsi à produire soit un effet de proximité entre le spectateur et les œuvres, ou bien la sensation d'un enfermement englobant. Elle peut donc, par ces aspects, se rapprocher à la fois de la sculpture et de l'architecture, sans n'être tout à fait ni l'un ni l'autre. Cette recherche d'immersion concourt à solliciter tous les sens afin de « démultiplier les possibilités d'interprétation du sujet spectateur » : cela peut passer par une recherche de dévoilement d'une « hyperacuité » comme le propose Yves Klein le 28 avril 1958 par son exposition « Le vide » à la Galerie Iris Clert à Paris. Cela peut aussi se déployer par l'usage de la vidéo ou d'une immersion par la couleur. C'est ce que développe Bill Viola dans son travail que Bénédicte Ramade traite de « véritable dispositif de contemplation, l'installation offre un hors-temps où le point de vue se trouve démultiplié dans des cycles d'images ralenties provoquant chez l'individu un flottement physique troublant⁵⁷. »

⁵⁶ Bénédicte Ramade, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*

Activation et théâtralité

Ensuite la participation du spectateur peut consister à activer l'œuvre, à lui donner sens en lui donnant vie. Par exemple, l'œuvre Dan Graham *Present, continuous, past(s)* (1974) est un de ces dispositifs d'observation et d'installation mis en place qui dépendent du spectateur pour être activés où « l'individu et son corps deviennent ainsi objets d'observation et d'expérimentation⁵⁸. » Conservée au Centre Georges Pompidou, l'œuvre est une installation vidéo à circuit fermé. Elle est composée d'une caméra et d'un moniteur noir et blanc ainsi que de deux miroirs. Elle « met en jeu un système de boucle et de délais⁵⁹ » et tente de « piéger notre perception dans un espace physique et philosophique qui échappe à sa compréhension⁶⁰. » Cette installation est un exemple d'installations qui cherchent à « combattre le point de vue omniscient qui caractérise l'art classique⁶¹ ». Le spectateur n'est plus passif mais actif et l'activation des œuvres dépasse le simple regard sur l'œuvre. Le dispositif de présentation intègre les regardeurs et leur propre image à regarder entre le direct (dans les miroirs) et le différé (dans le moniteur) et déploie ainsi autant l'espace que le temps. Dan Graham précise : « Le miroir réfléchit le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui est immédiatement en face d'elle et l'image réfléchie par le miroir qui lui fait face. L'image vue par la caméra apparaît huit secondes plus tard sur l'écran du moniteur⁶². »

L'activation consiste alors à provoquer des réactions dans l'œuvre et des réactions de la part du spectateur, preuve que l'œuvre agit dans le réel. En effet, activer signifie rendre actif. Il se distingue d'actionner qui signifie mettre en action. Lorsqu'un spectateur active l'œuvre, il peut actionner certains mécanismes qui permettent à l'œuvre d'être active, c'est-à-dire de produire des effets particuliers. L'installation se distingue donc d'une représentation théâtrale : si toutes les

58 *Ibid.*

59 Stéphanie Moisson, « Present Continuous Past(s) (Présent passé(S) continu(S)) », Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007, [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEebaM>, (consulté le 1 avril 2024).

60 *Ibid.*

61 Bénédicte Ramade, *op.cit.*

62 Stéphanie Moisson, *op. cit.*



Dan GRAHAM, *Present, continuous, past(s)*, miroirs, caméras, moniteurs noir et blanc, 1974, Centre Georges Pompidou.

œuvres en trois dimensions intègrent des éléments de mise en scène, de théâtralité, lorsqu'un spectateur active une installation, il est à l'origine des effets que l'œuvre produit sur lui-même, alors que lors d'une représentation théâtrale il n'agit que comme réceptacle de ce que l'œuvre produit, il n'en n'est pas un acteur.

On peut alors soutenir le fait que l'*installation* comme la *Gesamtkunstwerk* a un rapport totalisant et théâtralisant. Toutefois, elles ne sont pas sans identiques. Selon Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, l'installation dépasse la *Gesamtkunstwerk* et serait plus de l'ordre du carnaval qui propose une scène sans scène avec un rapport plus direct à la vie. Ils soulignent : « Nous sommes donc confrontés à deux versions du spectaculaire : la collaboration entre les différentes formes d'art [*Gesamtkunstwerk*] et la culture de masse du capitalisme mercantile [foire]. L'installation devient possible lorsqu'il y a convergence de ces deux catégories de spectacle, ou, tout au moins, superposition⁶³. » Si l'installation permet une superposition des deux dimensions du spectaculaire, alors cela signifie qu'elle est possible lorsque deux lieux se superposent. Or deux lieux ne peuvent se superposer, l'installation tend donc vers une forme utopique et les relations du spectateur à l'œuvre sont modifiées.

Une esthétique relationnelle

Les artistes cherchent également à créer une relation entre le spectateur et l'œuvre. L'esthétique relationnelle se présente alors comme une manière de penser les formes de l'art (les œuvres) selon les relations, les interactions humaines qu'elles produisent, qu'elles représentent ou tendent à susciter et non plus l'objet œuvre. Les œuvres d'art sont dès lors envisagées comme de simples dispositifs au service d'un art de relation. L'art ne se situe plus dans la production d'un objet, mais dans les relations, parfois quasiment imperceptibles, mises en place. Penser les installations sous le prisme de l'esthétique relationnelle tend à les penser également dans leur lien à l'utopie, qui peut dès lors agir comme grille de lecture de ces formes de pratiques artistiques. Les installations, espaces du *là et maintenant*, pourraient donc être des moyens de jouer des espaces du nulle part, rendant visible et réel ce qui ne l'est pas.

⁶³ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *op. cit.*, p. 15.

Spatialité de l'expérience

Enfin, « l'expérience d'une installation n'est pas seulement temporelle mais aussi fortement spatialisée⁶⁴. » Le spectateur a alors une réelle conscience de l'espace dans lequel il se trouve quand il est dans une installation : il est amené « à ressentir le positionnement de son propre corps par rapport à l'espace⁶⁵. » Il semble donc être nécessaire d'interroger le type d'espace auquel le spectateur se trouve confronté. L'espace de l'installation est-il le reflet d'une réalité ou au contraire un espace autre, retiré du réel ?

Le type d'expériences proposées par les installations peut se rapprocher du cinéma car les images sont englobantes et nous séparent à la fois du lieu et des autres spectateurs (grâce à l'obscurité), nonobstant avec l'installation les limites réelles (objet, architecture, expérience) sont visibles et vraiment présentes à l'esprit du spectateur (ce qui fait la différence avec le cinéma)⁶⁶. Dans *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space* (1976), « Brian O'Doherty commente le fait qu'aujourd'hui nous sommes devenus plus attentifs et davantage conscients des caractéristiques propres à une galerie lorsque nous songeons à son contenu⁶⁷. » L'installation pousse donc les spectateurs à être plus conscients face à ce qui leur est proposé. Les relations des spectateurs aux œuvres sont alors bousculées et un rapport plus direct semble s'instaurer.

Grille d'analyse 1 « Est-ce une installation ? ». Et application à l'œuvre Field de Anthony Gormley

Ces premières définitions ainsi que l'analyse des *Deux plateaux* de Daniel Buren nous ont permis de dégager les éléments caractéristiques permettant d'identifier les œuvres relevant d'installations. Nous tenterons alors de mettre

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Alex Potts, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁷ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.*, p. 11-12.

en place une grille d'analyse permettant d'affirmer la nature d'installation d'une œuvre à laquelle nous sommes confrontés, avant de l'appliquer à une œuvre afin de l'éprouver en contexte.

Grille d'analyse

Si l'installation est ce qui fait espace *ici et maintenant* alors elle ne peut relever d'une utopie. Même si l'installation peut apparaître de prime abord comme une mot-valise, il est possible de le circonscrire. Afin de déterminer si une forme plastique à laquelle on s'intéresse est une installation ou non, on peut mettre en place une grille d'analyse qui synthétise les éléments distinctifs sans lesquels une œuvre n'est pas une installation. L'objectif de cette grille est de permettre une analyse concise et précise des œuvres.

Le terme d'installation désigne des œuvres spécifiques et qui répondent aux caractéristiques reportées dans la grille d'analyse suivante, composée de huit questions, et s'intéressant à la fois aux caractéristiques plastiques de l'œuvre, son rapport au lieu et la place du spectateur face à cette œuvre.

Est-ce une installation ?	
1) L'œuvre est en trois dimensions.	
2) L'œuvre utilise plusieurs médiums et/ou l'œuvre n'est pas la production d'un objet unique et autonome.	
3) L'œuvre s'inscrit dans une relation au lieu (elle est réalisée in-situ ou elle crée un lieu autre).	

4) Le lieu interagit avec l'œuvre, il y a un travail du lieu sur l'œuvre tout comme un travail de l'œuvre face au lieu.	
5) La place du spectateur est centrale : l'œuvre crée une mise en situation de celui-ci (immersion, confrontation, mise en action du spectateur).	
6) Le spectateur devient participant et permet d'activer l'œuvre.	
7) L'œuvre est un dispositif de spatialisation de l'expérience du spectateur.	
8) Les gestes déployés par l'artiste ne relèvent pas de gestes sculpturaux ni architecturaux. Il met en place des relations entre les différents éléments composants l'œuvre.	
Conclusion : L'œuvre fait-elle espace, là, maintenant pour le spectateur qui y est confronté ?	

Si la réponse à l'ensemble de ces questions est positive alors l'œuvre analysée est bien une installation. Cette grille d'analyse permet de souligner que de nombreuses œuvres entrent dans cette désignation d'installation. L'installation est donc une pratique plastique pouvant être caractérisée précisément. Tout "objet" sans désignation précise ne peut donc pas être qualifié d'installation.

Mise en application : Field (1991-2003) de Anthony Gormley est-elle une installation ?

Présentées à même le sol, les 40 000 statuettes, en terre cuite et de couleur ocre, épousent les contours de l'espace qui les contient. Juxtaposées les unes à côté des autres, aucun espace n'est laissé entre elles : elles deviennent le sol et remplissent l'espace qui leur est offert.

La taille de ces statuettes varie de 8 à 26cm de hauteur et leur accumulation produit un effet de masse sur une large étendue. Sorte de personnages aux corps ovoïdes, les statuettes possèdent deux creux faisant office d'yeux, n'ont pas de pieds, ni de jambes et possèdent quelques fois des semblants de bras (qui restent néanmoins collés au reste du corps). Toutes réalisées à la main, elles conservent les stigmates de leur fabrication. On peut donc y voir les traces et les formes des mains qui les ont érigées. Leur forme peut évoquer les statuettes de la Vierge Marie : l'œuvre appellerait-elle alors à une forme de recueillement ? Ou bien, au contraire, par l'accumulation de ces figures, l'œuvre appelle-t-elle au mouvement ? La disposition des statuettes les unes à côté des autres pourrait en effet suggérer la mise en scène d'un cortège de manifestation de personnages étranges : tous les « visages » sont effectivement tournés vers une seule et même direction.

Ainsi, par différents aspects, l'œuvre *Field*, réalisée à plusieurs reprises de 1991 à 2003, de l'artiste anglais Anthony Gormley semble *a priori* être une installation. Est-ce vraiment le cas ?

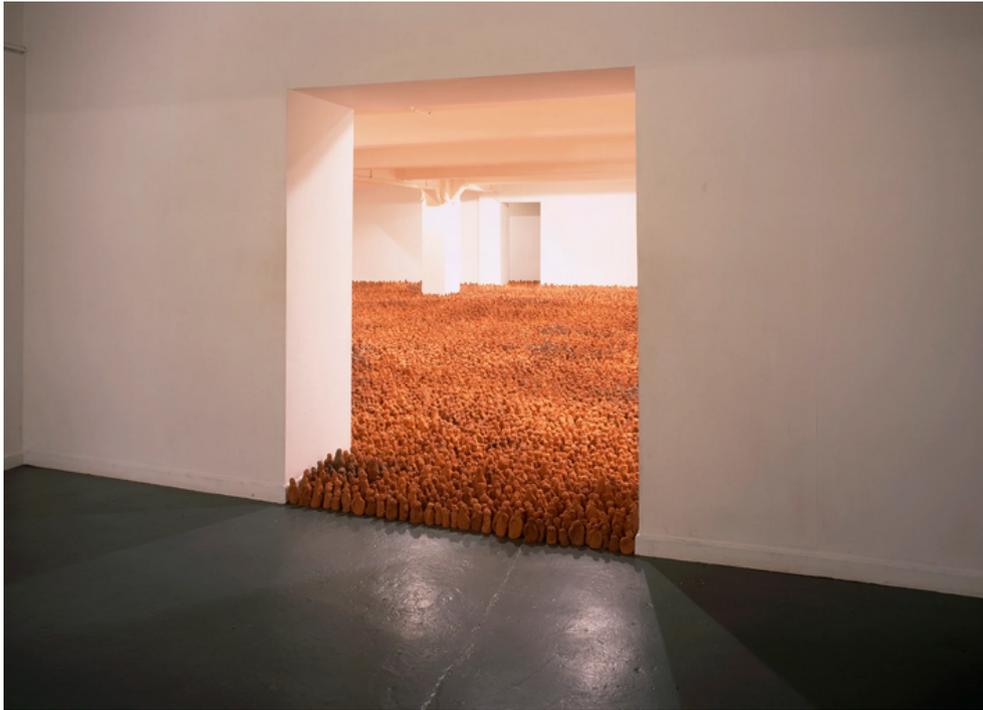
<i>Field</i> d'Anthony Gormley est-elle une installation ?	
1) L'œuvre est en trois dimensions.	L'œuvre <i>Field</i> d'Anthony Gormley est constituée d'environ 40000 statuettes en terre cuite. Chacune est réalisée sur un même modèle mais elles sont toutes uniques. L'œuvre s'étend sur l'ensemble des dimensions des salles qu'elle occupe et sur des hauteurs variant de 8 à 26 cm (ce qui correspond à la taille des différentes statuettes).



Anthony GORMLEY, *Field*, installation de sculptures en terre cuite, dimensions variables, 1991-2003.

<p>2) L'œuvre utilise plusieurs médiums et/ou l'œuvre n'est pas la production d'un objet unique et autonome.</p>	<p><i>Field</i> est une œuvre produite collectivement. Il ne s'agit donc pas d'une recherche de production d'un objet unique et autonome : l'artiste n'est pas le seul créateur de l'œuvre. La forme de l'œuvre est la masse, qui est, elle, constituée de l'ensemble de ces statuettes. Celles-ci ne peuvent pas alors être individuellement considérées comme œuvre.</p>
<p>3) L'œuvre s'inscrit dans une relation au lieu (elle est réalisée <i>in situ</i> ou elle crée un lieu autre).</p>	<p>L'œuvre a été réalisée <i>in situ</i> à chacune de ses présentations. Elle occupe des pièces entières et s'adapte à leurs formes. Les pièces sont envahies, presque envisagées comme des entrepôts. <i>Field</i> apparaît comme une forme nébuleuse qui s'inscrit dans le lieu, elle s'adapte à ses contours pour les faire siens.</p>
<p>4) Le lieu interagit avec l'œuvre, il y a un travail du lieu sur l'œuvre tout comme un travail de l'œuvre face au lieu.</p>	<p>Le sol n'est plus visible, il est remplacé par une foule dont la dimension suggère un espace immense. De plus, tous les creux formant les yeux des statuettes sont dirigés vers la place où se tient le spectateur qui ne peut pas distinguer les figures les plus éloignées. Les figures se confondent en un champ aux couleurs crues. La forme de l'œuvre est la forme de la surface du lieu. <i>Field</i> est à la fois masse, contour et surface.</p>
<p>5) La place du spectateur est centrale : l'œuvre crée une mise en situation de celui-ci (immersion, confrontation, mise en action du spectateur).</p>	<p>Le spectateur se trouve en confrontation avec l'œuvre, au défi des multiples « regards » des statuettes. L'œuvre lui fait face et lui prive l'accès à l'espace d'exposition habituellement réservé à sa déambulation : le spectateur est repoussé à l'extérieur de l'œuvre, qui elle se présente comme l'opposé total à ce que pourrait être un pénétrable, elle est une sorte d'<i>impénétrable</i> qui invite cependant le spectateur à se projeter dedans.</p>

<p>6) Le spectateur devient participant et permet d'activer l'œuvre.</p>	<p>Cette œuvre met avant tout en relation le spectateur et une multitude de figures. Cette accumulation crée une confrontation avec l'individualité du spectateur, seul face à une masse, un groupe, et elle l'implique de sorte qu'il doit nécessairement s'arrêter, soit pour regarder (éventuellement se recueillir selon une lecture possible de l'œuvre) mais aussi tout simplement parce qu'il ne peut plus avancer.</p>
<p>7) L'œuvre est un dispositif de spatialisation de l'expérience du spectateur</p>	<p>Le spectateur est repoussé au seuil de l'œuvre, et de la pièce qui la contient. Il se retrouve à la frontière entre le monde muséal et ce champ de petits personnages imaginaires dont on ne sait rien.</p>
<p>8) Les gestes déployés par l'artiste ne relèvent pas de gestes sculpturaux ni architecturaux. Il met en place des relations entre les différents éléments composants l'œuvre.</p>	<p>L'artiste ne produit pas lui-même les statuettes, il les assemble entre elles, les installe les unes à côté des autres. L'œuvre prend appui sur l'architecture du lieu, en épouse les contours mais ne vient pas construire elle-même une architecture. Les gestes déployés par l'artiste relèvent donc de gestes installatifs.</p>
<p>Conclusion : L'œuvre fait-elle espace, là, maintenant, pour le spectateur qui y est confronté ?</p>	<p>L'œuvre fait espace <i>là et maintenant</i> pour le spectateur qui y est confronté. Il ne peut plus accéder à un espace qui lui est normalement accessible car celui-ci est envahi. Le spectateur a alors une expérience limitée du lieu accueillant l'œuvre puisqu'il reste au seuil de celui-ci. Cette confrontation spectateur-œuvre n'est cependant possible que grâce au travail collectif de réalisation de l'œuvre, que ce soit dans sa mise en place (installation) ou dans la fabrication même des différents éléments. <i>Field</i> de Gormley est donc une installation.</p>



Anthony GORMLEY, *Field*, installation de sculptures en terre cuite, dimension variable, 1991-2003.

L'ensemble des réponses de la grille sont positives. Cela nous permet d'affirmer que *Field* de Gormley est donc bien une installation puisqu'elle remplit l'ensemble des critères mis en place.

L'installation, un art humaniste ?

D'après la grille d'analyse, utilisant l'espace comme matériau, l'installation semble traduire une recherche de l'altérité et la volonté d'une transformation du réel de façon pacifique. Pour cela, elle propose un regard nouveau sur ce qui nous entoure et met le spectateur au cœur de sa réflexion. L'installation est-elle alors un art humaniste ?

Dans les installations, le spectateur est remis au cœur de la réflexion. C'est l'homme et sa relation à son environnement qui dirige les gestes artistiques réalisés. Les artistes ne cherchent plus la production d'un objet fini, autonome comme objectif premier. L'œuvre entretient avec les spectateurs des relations autres que ce que d'autres médiums permettent, elle est perméable à sa présence, elle interroge le regard du spectateur sur ce à quoi il est confronté face à une installation, et lui propose d'expérimenter physiquement l'œuvre, de dépasser cette simple relation visuelle.

Les préoccupations des humanistes mettent elles aussi l'homme, et sa relation au monde, au cœur de leur réflexion. C'est à cette période qu'apparaît le terme d'utopie. Installation et utopie semblent avoir des directions de recherche similaires. Ainsi nous pouvons donc nous demander si l'objectif recherché dans la réalisation d'installations artistiques n'est pas la mise en œuvre d'une utopie, bien que par définition, une installation ne semble pas pouvoir relever d'une utopie. En effet, l'installation s'ancre dans un *ici et maintenant*, même si elles ne sont pas forcément des *site-specific* car certaines peuvent être déplacées⁶⁸, là où l'utopie n'est en *aucun lieu et hors de tous temps*.

Or si l'on s'attache à l'utopie comme prisme d'analyse, chercher des installations faisant utopie, c'est s'intéresser à des installations qui forment leur

⁶⁸ Sylvie Coëllier *op. cit.*

L'installation est un lieu

propre lieu, sans qu'il ne se rattache au lieu réel, physique dans lequel se trouve l'installation. Quelles relations les installations entretiennent-elles alors avec les notions de lieu et d'espace ?

B. L'installation et le lieu

L'installation est une pratique qui prend appui sur l'espace qui l'accueille. Elle forme elle-même un espace particulier et entretient des relations spécifiques avec le lieu. Que désigne-t-on alors par le terme de lieu et par celui d'espace ? En quoi l'installation fait-elle lieu ? Quels usages fait-elle des lieux ? Le lieu est-il une caractéristique de l'installation ou bien un outil pour celle-ci ? Afin de saisir les relations entretenues entre installation, lieu et espace, nous procéderons à la distinction de ces termes.

1. Lieu et espace

L'installation est un lieu. L'utopie est un espace.

Le lieu se détermine comme une « portion déterminée de l'espace⁶⁹. » Il peut être l'endroit où l'on est : il est donc immédiatement présent à nous. Il peut aussi être le lieu où l'on va, ce lieu est imaginé avant d'être rencontré, ou encore le lieu par lequel on passe qui n'est alors qu'un lieu transitoire, un non-lieu. Situer le lieu revient à établir une relation d'un endroit précis à un espace plus vaste. En géométrie, un lieu est « un ensemble de points jouissant de la même propriété. Par exemple, une droite est un lieu⁷⁰. » Un lieu est donc une unité et rassemble des choses aux caractéristiques communes. La philosophie distingue, elle, un lieu intérieur, intrinsèque qui est alors une « étendue même d'un corps, qu'il emporte avec lui si on le déplace » du lieu extérieur, extrinsèque qui est « l'étendue que le corps occupait et que l'on considère comme demeurant en place, tandis que le corps la quitte⁷¹. » Le lieu s'inscrit dans la matière.

En revanche, l'espace, lui, se caractérise comme un « milieu idéal indéfini dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables⁷². » L'utopie est donc un espace. On peut alors se demander quel lieu, cet espace particulier qu'est l'utopie, permet-il alors de mettre en place ?

⁶⁹ CNRTL, « Lieu », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>, (consulté le 2 décembre 2022).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

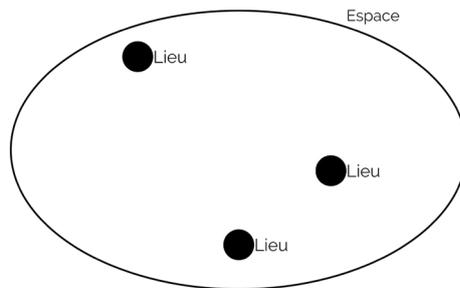
⁷² CNRTL, « Espace », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/espace>, (consulté le 2 décembre 2022).

L'espace peut également être envisagé comme une relation : il est à la fois une « distance déterminée, une surface, une étendue, un volume déterminé » et un « ensemble de relations déterminant un domaine donné⁷³. » Cet espace peut être imaginaire et dès lors relever du rêve ou de l'utopie. Un espace peut donc se créer, être représenté ou utilisé. On peut le modeler là où le lieu apparaît comme une unité davantage rigide et moins malléable. L'espace est souvent hybride, il n'est pas que physique comme le lieu semble l'être. Il mêle le matériel, l'immatériel et l'idéal⁷⁴.

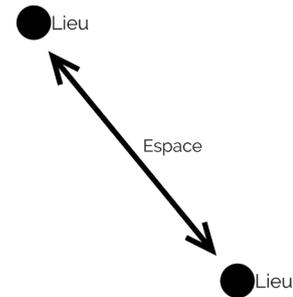
Modèle du rapport lieu-espace

Deux types de modèles de penser le rapport lieu-espace sont donc possibles :

Modèle 1



Modèle 2



⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013. p. 353.

Modèle 1 :

Le lieu est un type d'espace particulier, mais il est fixe, précis, défini et stable. Un lieu n'est pas un autre lieu. Le lieu est ici un topos, un point fixe dans l'espace. Il peut être associé à la géométrie. Le lieu et la chose sont dissociables : « si la chose bouge, son lieu devient un autre lieu⁷⁵. » L'espace est ici un espace absolu, c'est un contenant permettant « un croisement de mobiles⁷⁶. »

Modèle 2 :

Les lieux définissent la nature de l'espace. L'espace est alors une distance (il est mesurable), il s'agit d'un espace relatif : il définit la relation qui existe entre les lieux. Il peut également se trouver au sein d'un lieu et peut être pensé comme énoncé par Michel de Certeau comme « un lieu pratiqué⁷⁷. »

Tableau comparatif

Afin de permettre une distinction claire entre un lieu et un espace, on peut alors établir un tableau comparatif entre ces deux termes qui semblent parfois se confondre et tenter, par ce biais, de montrer qu'une installation est un lieu. Nous obtenons ainsi le tableau suivant :

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Michel de Certeau, « Récits d'espace », *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard, 1990.

⁷⁷ *Ibid.*

Lieu	Espace
S'inscrit dans la matière	Est hybride. Il mêle le matériel, l'immatériel et l'idéal.
A des frontières précises, visibles. Plusieurs lieux ne peuvent pas se superposer.	Possède des frontières floues. Certains espaces s'interpénètrent : ils peuvent se chevaucher, un espace peut se fondre dans un autre.
Peut être représenté par un point.	Peut être représenté par une étendue, une aire.
Est l'objet mis en relation.	Est la relation.
Est un type d'espace particulier.	Peut être contenu et créé dans un lieu.
Peut créer des espaces en son sein.	Accueille des lieux en son sein.

Cette étude nous permet de dire qu'une installation est effectivement un lieu. Tout comme ce qui caractérise un lieu, elle s'inscrit dans la matière et possède des frontières précises. Elle est un objet mis en relation avec l'environnement dans lequel elle se trouve. Elle se présente comme un type d'espace particulier capable de créer des espaces nouveaux en son sein. Elle est un lieu dans un lieu.

2. L'installation et sa relation au lieu

Quelles relations les installations tissent-elles dès lors avec les lieux qui les contiennent et qu'elles créent ?

Révéler le lieu

L'installation ne fonctionne qu'en relation avec le lieu ou type de lieu pour lequel elle a été faite. Celui-ci apporte un sens supplémentaire à l'œuvre. Les installations donnent une image, une expérience et une conscience du lieu dans lequel elles se trouvent et tendent à révéler l'espace qu'elles contiennent et dans lequel elles sont contenues.



L'œuvre *Wall of Oil Barrels, Iron Curtain* de Christo et Jeanne-Claude réalisée le 27 juin 1962 est un exemple d'installations qui révèlent le lieu dans lequel elles se trouvent. Réalisée dans la rue Visconti, l'œuvre est composée de quatre-vingt-neuf barils d'huile. Elle mesure 4,2x4x 0,5 m et a duré huit heures.

L'œuvre est l'occupation de la rue par un entassement de barils, non retouchés par les artistes. Ces quatre-vingt-neuf barils forment une dizaine de lignes superposées, et encastrées entre les murs de la rue. Utilisés bruts, les couleurs sont principalement couleur rouille, jaune et bleu foncé et les barils sont estampillés ESSO, AZUR, SHELL et BP. Nonobstant, Jeanne-Claude et Christo ne semblent pas porter leur attention sur les couleurs de leurs matériaux mais davantage sur leur capacité à modifier l'espace.

Œuvre *in situ* et éphémère, *Wall of Oil Barrels, Iron Curtain* obstrue le passage et transforme la rue en impasse. L'œuvre modifie, par sa présence, la nature du lieu qu'elle occupe.

Les artistes ne choisissent pas cette rue au hasard, l'installation est pensée pour ce lieu, mais le protocole mis en place suggère une adaptation possible à d'autres lieux, comme le souligne Christo lui-même dans sa lettre à la préfecture de Paris. La rue Visconti est une rue très étroite et connue pour ses différents habitants qui se sont succédés (dont beaucoup d'artistes). D'après la lettre envoyée à la préfecture de Paris pour pouvoir réaliser l'œuvre, l'intention des artistes était alors de former un amas de barils d'huile afin de réaliser un mur qui « coupe toute communication entre la rue Bonaparte et la rue de Seine⁷⁸. » Les artistes supposent également un élargissement du procédé qui mènerait à la modification de la gestion de la circulation dans la ville : « Ce “ rideau de fer ” peut s'utiliser comme barrage lors d'une période de travail public, ou servir à transformer définitivement une rue en impasse. Enfin, son principe peut être étendu à tout un quartier voir à une cité entière⁷⁹. » L'œuvre est donc perçue par les artistes comme un prototype pour d'autres évènements. L'œuvre devient alors une œuvre « utile pour... » fragmenter l'espace, modifier la circulation, générer de nouveaux usages. L'œuvre acquiert une fonction utilitaire.

⁷⁸ Extrait de la lettre adressée par Christo à la préfecture de Paris (voir annexes).

⁷⁹ *Ibid.*

Ensuite, d'un point de vue plastique, si l'on considère la rue comme le cadre de l'œuvre, formé par les murs et le sol, les barils s'apparentent à une sorte de pointillisme à échelle humaine, par l'accumulation de ces points, touches de couleur dans cet espace étroit. L'œuvre est réalisée *in situ* et elle n'a alors pas de fond, hormis celui de la ville qui est à la fois le support, le lieu d'exposition et le cadre de l'œuvre. Le fond-ville n'est pas neutre, il garde ses traces d'usure et d'usages. Il n'y a alors pas d'intervention de modification sur le lieu de présentation par les artistes mais la transformation du lieu a lieu par l'action artistique installative mise en place. Ainsi lieu de l'œuvre et lieu de l'exposition sont une seule unité par l'éphémérité mise en jeu : l'œuvre expose le lieu et elle est exposée au lieu. Son éclairage est alors celui de la rue : elle est éclairée par la lumière naturelle le jour et par les lampadaires de la rue lorsqu'il fait encore noir.

Enfin, face à cette œuvre, le spectateur est à la fois immergé (par l'étroitesse de la rue) et confronté (face au mur). Il est dominé par le mur et ne peut s'y opposer, il doit reculer et changer de route pour passer. L'œuvre conditionne ainsi l'arrêt du spectateur, et module sa trajectoire : il est obligé de dévier ses déplacements pour passer d'une rue à l'autre. Cette œuvre révèle le lieu car la rue transformée en impasse provoque un sentiment d'écrasement dans le corridor. L'œuvre tend à rendre le spectateur plus attentif à sa manière de passer dans la rue, de se déplacer dans l'espace. Le mur bouscule les habitudes et rend visible, en plus du lieu, le contexte auquel il appartient. En effet, l'œuvre s'active dès lors par l'impossibilité pour le spectateur à traverser mais aussi par la mise en relation avec le contexte effectué. Pour les artistes, l'œuvre est à mettre en dialogue avec le Mur de Berlin (construit en 1961) mais l'installation est reçue comme un écho aux manifestations contre la Guerre d'Algérie pour lesquelles des barricades sont présentes au même moment dans Paris⁸⁰. Subséquemment, le titre de l'œuvre participe à la mettre en contexte et à traduire les intentions artistiques même si la plasticité de la forme produite ouvre différentes voies de compréhension de l'œuvre par rapport au contexte direct dans lequel elle s'insère.

Ainsi, l'œuvre transforme l'espace de la rue qui d'un lieu de passage

⁸⁰ Christo and Jeanne-Claude, « Wall of Oil Barrels — The Iron Curtain », [en ligne] <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-iron-curtain/>, (consulté le 12 avril 2023).



Christo et Jeanne-Claude, *Wall of Oil Barrels- Iron Curtain*, Barils d'huiles entassés, 4.2 x 4 x 0.5m, Paris, 27 avril 1962.

devient une impasse. L'œuvre correspond à la définition même de l'installation puisque les barils n'ont même pas été produits par les artistes mais seulement installés, disposés les uns à côté des autres, en prenant appui sur le lieu dans lequel ils se trouvaient. La perception de l'espace habituel pour le spectateur qui y est confronté, est bousculée, renversée et même inversée. Un nouveau lieu est créé.

Jouer avec le lieu, montrer l'espace

La mise en espace différente d'un même lieu propose donc un regard nouveau et une appréhension corporelle transformée de l'espace. Chacun à leur manière, Yves Klein puis Arman, ont joué avec l'espace contenu dans le lieu de la galerie Iris Clert à Paris.

La galerie Iris Clert

Située au 3 rue des Beaux-Arts à Paris, de 1957 à 1961, la galerie Iris Clert accueille des artistes très hétéroclites. Elle se présente comme une galerie expérimentale qui a notamment permis le lancement des artistes considérés à ce moment comme marginaux, notamment les artistes Nouveaux Réalistes. Iris Clert dit elle-même qu'elle a « permis d'attendre leur moment⁸¹ » aux artistes.

Elle crée des micros-salons qui participent à la renommée de la galerie et une revue intitulée *Iris-Time Unlimited*. Iris Clert met également en place un système publicitaire basé sur le scandale qui devient alors une manière de faire connaître ses artistes, et ce, notamment, à travers l'envoi de cartes d'invitation particulières. Comme le décrit Clément Dirié, celle envoyée à l'occasion de l'exposition du *Plein* d'Arman « condense l'ensemble de ces caractéristiques : choix d'un format inhabituel et surprenant, présence d'un texte critique de Pierre Restany, adaptation du support de diffusion à l'œuvre annoncée, volonté de surprendre. Selon Vassili Clert : « Le carton se fit objet surréaliste, très inspiré de Marcel Duchamp : une boîte de sardines, remplie de déchets ménagers (elle contenait aussi la clé qui

⁸¹ Jean de Loisy, Clément Dirié, « Iris Clert, galeriste et passionaria de l'avant-garde », *L'art est la matière*, France Culture, 16 janvier 2022, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-art-est-la-matiere/iris-clert-veritable-pasionaria-de-l-avant-garde-8536680>, (consulté le 9 avril 2024).

permettait de l'ouvrir). L'anecdote veut que ces boîtes de sardines, adressées à tous les ministres du gouvernement, en pleine psychose algérienne (l'O.A.S. tuait alors aveuglément), finirent toutes au service de déminage de l'Etat, et qu'il fut demandé fermement à Iris Clert d'en cesser l'envoi⁸². » Le carton d'invitation devient ici un véritable objet artistique : il n'est plus seulement un support d'annonce, pas non plus un simple support d'illustration, il devient partie intégrante de l'univers créé par l'exposition qu'il promet et prolonge⁸³. »

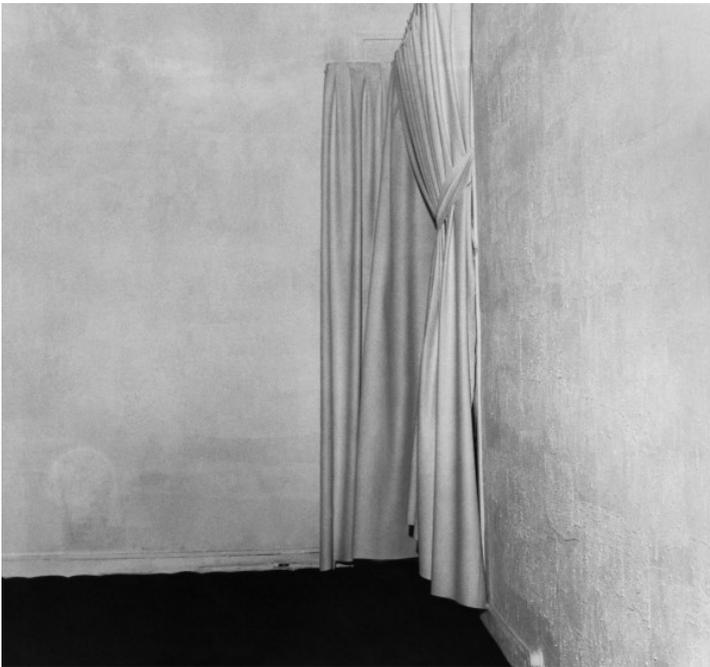
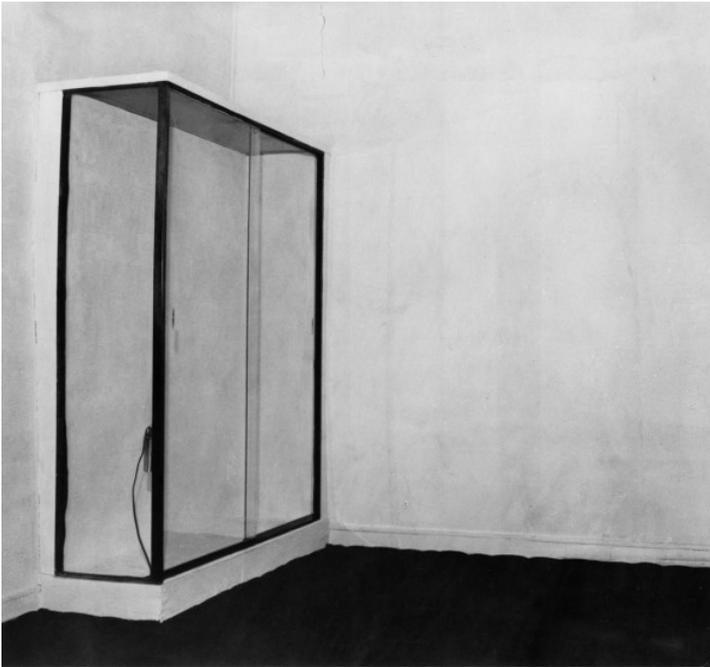
Les quinze mètres carrés deviennent alors un terrain de jeu et cet espace est manipulé dans des buts plastiques. Dans une dialectique complémentaire, Yves Klein et Arman utilisent le lieu de la galerie et le transforment en un lieu-œuvre. Les deux expositions-installations réalisées respectivement en 1958 pour *Le vide* et 1960 pour *Le plein* proposent, en plus du rapport visuel à l'espace, la mise en place de rapports autant physiques que plastiques. Si le travail de Klein s'inscrit dans une dimension avant tout conceptuelle par l'absence de matière physique, celui de Arman s'inscrit dans une dimension matérielle par l'accumulation. Notre rapport à l'espace est bousculé et porter son regard sur les deux propositions l'une après l'autre produit le renversement de notre perception à son égard : là où toutes les dimensions du lieu semblent être mises à l'honneur dans *Le vide*, le lieu est mis à mal est exploité dans une direction totalement opposée dans *Le plein* comme le révèle le balancement entre les deux titres. Ainsi les démarches entreprises par les deux artistes dépassent l'intérêt pour la production d'objet pour s'intéresser au changement de nature du lieu, par son usage.

L'exposition « Le vide » par Yves Klein

Le 28 juin 1958, Yves Klein y inaugure son exposition intitulée « La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale

⁸² Stéphanie Airaud, Vassili Clert, « Une aventure (typo) graphique », *Iris Clert Microspective [exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 novembre 2003-1er février 2004]*, Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2003, p. 20-21.

⁸³ Clément Dirié, « La galerie Iris Clert, 1956-1961 : se lancer et s'affirmer dans le monde de l'art », *Histoire de l'art*, vol. 58, n° 1, 2006, p. 145155, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2006_num_58_1_3144, (consulté le 9 avril 2024).



stabilisée » ensuite renommée par le public et la critique en « Exposition du Vide⁸⁴. »

Lors de cette exposition, Yves Klein propose l'espace de la galerie, blanc et vide, aux spectateurs. Cependant, le dispositif mis en place par l'artiste était plus large puisque, comme le souligne Camille Prunet, le « bleu outremer était omniprésent. La vitrine et les fenêtres de la porte d'entrée de la galerie avaient été peintes en bleu jusqu'à une hauteur suffisante pour que nul ne puisse voir l'intérieur depuis la rue. Lors du vernissage, deux gardes républicains revêtus de leur tenue d'apparat bleu étaient en faction devant la porte de l'immeuble de la galerie. Le public passait devant les gardes républicains et sous un dais bleu pour entrer par le côté, et non par l'entrée principale de la galerie qui était condamnée pour l'occasion. Avant de pénétrer dans l'espace de la galerie, le public était invité à boire un cocktail bleu constitué de gin, Cointreau et bleu de méthylène. L'écriture sur le carton d'invitation pour le vernissage et le timbre de l'enveloppe jointe étaient bleus⁸⁵. »

L'exposition est donc pensée en deux parties, jouant sur l'intérieur et l'extérieur du lieu. Yves Klein le souligne lui-même : « Ainsi, le bleu tangible et visible sera dehors, à l'extérieur, dans la rue, et, à l'intérieur, ce sera l'immatérialisation du Bleu⁸⁶. »

Le lieu œuvre

« Le vide opère sans pour autant laisser de trace⁸⁷. » En effet, cette œuvre ne propose plus un simple rapport visuel mais un rapport du corps à l'espace. Le support de l'œuvre devient l'espace du lieu et non plus de la matière mise en forme.

⁸⁴ Denys Riout, « KLEIN YVES (1928-1962) », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/yves-klein/>, (consulté le 12 mai 2023).

⁸⁵ Camille Prunet, « VII. Le Bleu et le Vide Une interrogation sur le pouvoir de l'œuvre : Yves Klein et Derek Jarman », *Littératures et arts du vide*, Paris, Hermann, 2018, p. 293304, [en ligne] <https://www.cairn.info/litteratures-et-arts-du-vide--9782705697938-p-293.htm>, (consulté le 13 mai 2024).

⁸⁶ Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris », *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 8.

⁸⁷ Imen Bahri, « V. Le vide et les « immatériaux » : une dématérialisation de l'œuvre d'art », *Littératures et arts du vide*, Paris, Hermann, 2018, p. 267-277, [en ligne], <https://www.cairn.info/litteratures-et-arts-du-vide--9782705697938-p-267.htm>.

L'œuvre de l'artiste est donc une mise en espace du vide. L'œuvre ne semble rien contenir mais elle a et est le lieu. Il s'agit donc ici d'une installation *in situ* d'une absence de matière : le vide se présente comme la dématérialisation et la désacralisation de la production d'un objet d'art : « Le vide sera entendu ici comme un espace *apparemment* dépourvu de matière⁸⁸. » Le lieu fait œuvre dans laquelle le spectateur a un rôle à jouer. Ainsi, « l'affirmation d'une fonction esthétique tenue par le vide est aussi l'affirmation d'une œuvre qui ne donne pas tout à voir⁸⁹. » L'œuvre demande donc avant tout à être parcourue et expérimentée par le corps du spectateur. Ce vide se présente comme un moyen d'associer le spectateur à la création. Il doit alors trouver sa place, son lieu et son espace. Avec la boisson bleue que le spectateur était invité à boire, une partie de l'œuvre entre dans son corps, grâce à ce bleu invisible. Le spectateur est donc partie prenante de l'œuvre, il fait plus que d'y participer. Il œuvre lui aussi.

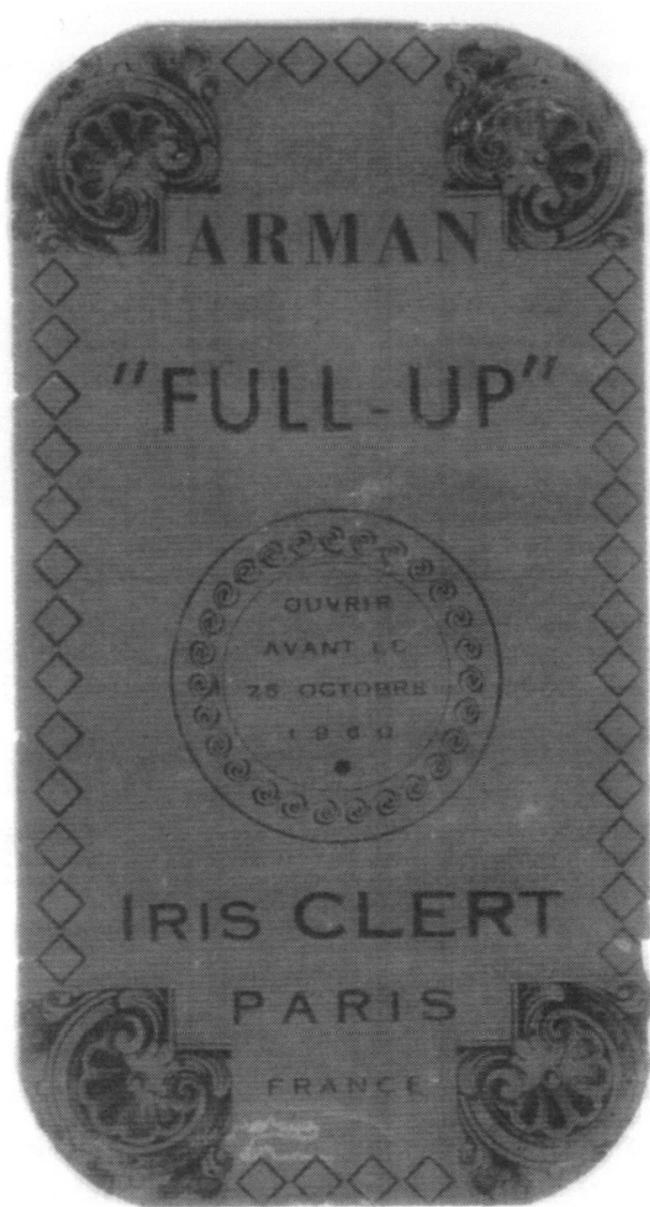
L'exposition « Le plein » de Arman : une réponse au travail d'Yves Klein

À l'instar de la dialectique intérieur-extérieur mise en place par Klein, où le bleu traduit la permanence, le blanc la sensibilité et où le spectateur est amené à interroger à la fois son intériorité et son extériorité, Arman use lui aussi de cette ambivalence entre intérieur et extérieur par l'accumulation.

En effet, en 1960, Arman propose une réponse au travail mené par Yves Klein, en réalisant son exposition « Le plein », lui aussi, à la galerie Iris Clert. L'espace de la galerie est alors rempli du sol au plafond de déchets et d'objets usés. Cette exposition se présente comme un parallèle à la série *Les poubelles* réalisée par l'artiste. Le spectateur est repoussé en dehors de la galerie, il n'y a plus pour lui aucune place dans l'espace d'exposition. Le spectateur est comme exposé à l'espace public et n'est plus protégé par l'espace de la galerie qui le rejette. Il n'y a plus de place pour lui dans l'exposition qui n'est alors visible que depuis la vitrine. On pourrait alors dire que l'espace de la galerie devient une surface à observer et non plus espace à parcourir comme le proposait Klein. L'usage du même espace

⁸⁸ Camille Prunet, *op. cit.*

⁸⁹ *Ibid.*



Etiquette du carton d'invitation "boîte de sardines" pour l'exposition « Le plein » de ARMAN, Galerie Iris Clert, Paris, 1962.



ARMAN, Exposition « Le plein », Galerie Iris Clert, Paris, 1962.

par ces deux artistes est radicalement différent et génère des actions opposées de la part du spectateur alors qu'il est confronté à un même lieu.

La galerie Iris Clert a ainsi « contribué à créer ce que l'on peut appeler « l'exposition-spectacle », mais elle a aussi été l'une des premières à avoir fait de son espace un volume à investir et à occuper, comme en témoignent magistralement *Le Vide et Le Plein*⁹⁰ ». Ainsi l'utilisation d'extrêmes, qu'il s'agisse du vide ou d'une accumulation excessive de matière, permet de dévoiler un même espace. L'œuvre et le lieu de forme plus qu'un : l'espace d'exposition n'est plus un simple réceptacle et les artistes jouent avec et modifient l'espace qu'il propose. De cette manière le lieu sculpte l'espace qui le compose, le rend perceptible et l'usage de cet espace révèle le lieu.

Sculpter le lieu

Parfois, plus que de révéler le lieu qui l'accueille, l'installation le sculpte. En effet, elle se distingue des objets créés comme les sculptures ou les peintures : elle crée des liens avec ce qui l'entoure et ce qui la compose. Elle fait le lieu, lui donne de nouvelles caractéristiques et ne peut s'en détacher. C'est le cas des anamorphoses de Georges Rousse – artiste plasticien français – qui manipulent le lieu et notre regard, notamment celle réalisée à Russelsheim en Allemagne en 2003.

L'œuvre réalisée est une photographie mais celle-ci retranscrit tout un travail d'installation. Nous pouvons lire sur le site de l'artiste « qu'il organise et met en scène dans le but ultime de créer une image photographique. A partir de la vision de l'objectif, il construit dans ces lieux⁹¹ ». Nous pourrions même dire qu'il construit des lieux, et qu'il sculpte à la fois le lieu puis notre regard. Ces lieux sont choisis précautionneusement par l'artiste pour leurs qualités plastiques, architecturales et lumineuses. Il s'agit de lieux abandonnés qui fournissent à Georges Rousse « son matériau premier [qui] est l'espace⁹². »

⁹⁰ Clément Dirié, *op.cit.*, p.153.

⁹¹ Site de l'artiste Georges Rousse, [en ligne], <https://www.georgesrousse.com> (consulté le 16 avril 2024).

⁹² *Ibid.*



George ROUSSE, Russelsheim, photographie, 2003.



George ROUSSE, Russelsheim, photographie, 2003.

L'œuvre est réalisée *in situ* dans des bâtiments délaissés, le spectateur n'y a donc pas accès, sauf à travers la photographie que présente l'artiste, qui retranscrit ce qu'il y a eu, comme la mémoire d'un « ça a été » tel que le décrit Roland Barthes dans *La chambre claire*. Ainsi le lieu est le support et le cadre de l'œuvre, et la photo inscrit un regard spécifique sur l'œuvre dans le temps. Elle fige un point de vue. Mais elle est aussi un outil pour créer un espace fictif. Le seul spectateur direct avec l'installation physique est l'artiste lui-même au moment de la réalisation de l'œuvre. L'installation n'apparaît alors que comme une étape transitoire. Cependant certains spectateurs ont pu être confrontés au lieu de l'œuvre lors d'une rétrospective en 2013 (organisée par Beate Kemfert – directrice du Musée Opelvillen à Russelsheim), puisque les photographies ont été présentées dans le lieu où elles ont été prises.

L'œuvre nous donne donc à voir le lieu d'une manière différente : les anamorphoses incluent un positionnement spécifique afin de rencontrer l'œuvre. Le lieu est le support de l'œuvre et le regard du spectateur est ce qui la rend effective. Cette œuvre modèle notre regard. En effet, les couleurs créent un nouvel espace et une nouvelle manière de le percevoir : cette œuvre influence notre perception de l'espace et joue sur les profondeurs par l'usage des couleurs qui modulent notre regard. Elle donne à voir une forme géométrique, le disque, qui n'existe que par la vue et par le cadrage de la photographie. Mais le disque est absent de l'espace réel, qui est, lui, composé de fragments de formes géométriques colorés – il s'agit ici de couleurs vives : du bleu, du jaune, du rouge, du vert, du noir et du blanc qui contrastent avec le gris du lieu employé. Cela donne l'impression qu'un plan, donc une surface, *ie* un espace en deux dimensions, est superposé à l'espace en trois dimensions. Cependant, afin de réaliser l'œuvre, l'artiste réalise une structure tridimensionnelle qu'il déploie dans l'espace mais qui est perçue comme un plan lorsqu'elle est perçue par l'œil selon le point de vue spécifique que retranscrit la photographie finale. Cette photographie produite est alors composée de deux plans : le premier plan est le disque coloré et l'arrière-plan, plutôt gris, est l'espace du lieu abandonné dans lequel a été réalisée l'installation. Le premier plan semble être superposé à l'arrière-plan et donne l'impression de cacher quelque chose, d'occulter une partie de l'espace physique. Il y a donc ici une superposition de deux images qui donnent la sensation de la superposition de deux lieux.

Enfin, l'œuvre de George Rousse entretient un lien fort avec le lieu. Si celle-ci ne possède pas de titre, elle est identifiable par le nom de la ville dans laquelle elle a été réalisée : cela révèle l'ancrage de l'œuvre dans son lieu de réalisation. Cependant, il faut préciser que l'installation est éphémère et que la photographie intervient comme la trace pérenne de ce travail de modulation de l'espace et de la vue (l'œuvre remet en cause notre perception de l'espace et plus particulièrement des surfaces et des volumes), puisque l'installation faite de contreplaqué, de papier et de peinture est destinée à être détruite puisque l'artiste s'approprie des lieux souvent destinés à la démolition.

C'est à l'expérience de la transformation du lieu dans un temps qui précède sa démolition, transformation qui est « plus forte que la réalité », que semble convoquer Georges Rousse⁹³. Ainsi l'installation est un lieu, elle le forme, le modèle, le sculpte. Le lieu accueille l'installation qui peut alors créer un nouvel espace en son sein, que l'espace soit envisagé comme une relation ou comme un contenant, alors nouveau, et l'œuvre se présente comme une forme de réalité qui fixe l'image (et donc le temps) de la transformation.

Expérimenter et constituer le lieu

Certaines installations vont, elles, utiliser le temps comme matériaux, mais le temps va être compris dans l'expérimentation de l'œuvre et l'œuvre n'en n'est pas la simple trace, elle se construit grâce au temps passé en son sein.

Mener une analyse sur la constitution d'une installation par le temps passé en relation l'œuvre resitue le spectateur au centre des préoccupations. Nous nous intéressons donc maintenant à l'œuvre *The Weather Project* de Olafur Eliasson, exposée au Tate Moderne à Londres entre 2003 et 2004 et qui appartient à la série *Unilever : Olaf Eliasson* organisée par Susan May.

Vérifions tout d'abord qu'il s'agisse bien d'une installation en utilisant la grille d'analyse mise en place précédemment, avant de nous intéresser au lien plus spécifique que cette œuvre entretient entre lieu et temps.

93 *Ibid.*

Est-ce une installation ?	
1) L'œuvre est en trois dimensions.	Elle utilise le hall du Tate Modern dans toutes ses dimensions (sol, plafond, et espace médiant entre les deux).
2) L'œuvre utilise plusieurs médiums et/ou l'œuvre n'est pas la production d'un objet unique et autonome.	L'œuvre est composée de miroirs, de lumière et de brume.
3) L'œuvre s'inscrit dans une relation au lieu (elle est réalisée in-situ ou elle crée un lieu autre).	Le hall devient le lieu de l'œuvre, le contenant et l'œuvre-même. L'œuvre est donc réalisée <i>in situ</i> . De plus elle s'inscrit dans le contexte généré par le musée. Le site du Tate précise que « Eliasson a décidé de prendre deux systèmes apparemment disparates, mais parallèles, – la météo et le musée – comme moyen d'enquêter sur la manière dont la communication et la médiation peuvent influencer la perception. Tout comme un public pourrait accepter sans se questionner le contenu d'une prévision météorologique télévisée, l'artiste reconnaît que la réponse d'un spectateur à une œuvre d'art pourrait également être prescrite par le musée ⁹⁴ . »
4) Le lieu interagit avec l'œuvre, il y a un travail du lieu sur l'œuvre tout comme un travail de l'œuvre face au lieu.	L'œuvre transforme le lieu, qui d'un hall de musée, donc d'un lieu de passage où l'on ne s'arrête pas, devient une œuvre qui pousse à la contemplation, à l'arrêt (et certains spectateurs vont même jusqu'à s'allonger au sol). L'œuvre transforme l'usage du lieu.

⁹⁴ Tate Moderne, [en ligne], <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project>, (consulté le 16 avril 2024).

<p>5) La place du spectateur est centrale : l'œuvre crée une mise en situation de celui-ci (immersion, confrontation, mise en action du spectateur).</p>	<p>Le spectateur est immergé dans l'œuvre, et il peut même en connaître tous les rouages. « La structure et la machinerie des installations d'Eliasson sont délibérément exposées au spectateur. En faisant prendre conscience au spectateur de la construction, afin qu'ils comprennent la mise en scène derrière l'installation, Eliasson le rend également conscient de l'acte de perception, d'être pris dans un moment de conscience⁹⁵. »</p>
<p>6) Le spectateur devient participant et permet d'activer l'œuvre.</p>	<p>L'artiste « encourage le spectateur à s'arrêter et à réfléchir à sa compréhension et à sa perception du monde physique qui l'entoure⁹⁶ ». Il semblerait que ce soit les effets d'un inattendu (voir un coucher de soleil permanent à l'intérieur d'un bâtiment : Eliasson incorpore fréquemment des éléments issus de la nature dans son travail) qui pousse le spectateur à réfléchir par le paradoxe que cela met en jeu. Le spectateur est donc acteur de sa compréhension de l'œuvre, il peut se déplacer aux différents niveaux du musée pour voir tout ce qui compose l'œuvre, il peut également la vivre comme une expérience sensible. De plus, l'arrêt de multiples spectateurs transforme aussi la forme-même de l'œuvre.</p> <p>Le spectateur est au cœur de la démarche de l'artiste : « les installations et les interventions d'Eliasson ont consciemment rendu le spectateur central du travail.</p>

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

	<p>Cela est évident dans The Weather Project dans lequel un miroir parcourt en long et en large le plafond du Turbine Hall permettant aux visiteurs de se voir et de voir l'immense espace autour d'eux se réfléchir au-dessus d'eux⁹⁷. »</p>
<p>7) L'œuvre est un dispositif de spatialisation de l'expérience du spectateur.</p>	<p>Cette œuvre « modifie radicalement l'espace comme un moyen d'explorer des idées sur la perception, l'expérience et la représentation. [...] De même, dans le projet <i>Météo</i>, les visiteurs peuvent marcher derrière le « sol » pour voir la sous-structure et le câblage, et ceux du niveau 5 peuvent voir au-dessus de la construction du plafond en miroir dans le hall de turbine⁹⁸. » Cette œuvre est une spatialisation de l'expérience du spectateur qui est poussé à se déplacer pour saisir l'ensemble de l'œuvre.</p>
<p>8) Les gestes déployés par l'artiste ne relèvent pas de gestes sculpturaux ni architecturaux. Il met en place des relations entre les différents éléments composants l'œuvre.</p>	<p>« À l'extrémité du Turbine Hall, un grand arc de lumière jaune est suspendu et réfléchi dans le plafond en miroir, reliant l'espace réel et répliqué pour créer un « soleil ». Illuminé avec des lampes monofréquences, le Turbine Hall est transformé en un paysage monochrome. Un beau brouillard imprègne l'espace dans différentes densités et forme des motifs tout au long de la journée⁹⁹. » Ainsi l'artiste a mis en œuvre tout une machination qui transforme le lieu, tout en s'appuyant sur sa structure.</p>

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

<p>Conclusion : L'œuvre fait-elle espace, là, maintenant pour le spectateur qui y est confronté ?</p>	<p><i>The Weather Project</i> déploie toute son expressivité par le temps qu'elle pousse à passer dans l'œuvre. Le spectateur devient un élément constituant de l'œuvre au fur et à mesure qu'il en est imprégné, et la lumière traduit un coucher de soleil éternel. L'œuvre produit donc un <i>là et maintenant</i> où le maintenant semble être un moment étiré dans le temps, grâce à l'usage de l'espace, puisque l'œuvre s'empare du volume entier du hall, de sa température et de sa lumière afin de créer une atmosphère, une ambiance distincte de celle présente à l'origine dans le lieu.</p>
---	---

D'après cette analyse, nous pouvons affirmer que *The Weather Project* est bien une installation. On remarque également que contrairement au travail engagé par Georges Rousse, l'artiste ne cherche pas ici à tromper la perception du spectateur. Il semblerait que Olafur Eliasson ne veuille pas dévoiler une partie de la réalité mais cherche à montrer ce qui se cache derrière l'image (l'œuvre) produite en plaçant le spectateur au centre de ses réflexions et en prenant appui sur le lieu. Cette œuvre se constitue d'ailleurs elle-même comme lieu, elle est un point fixe dans l'espace.

En s'appuyant sur les définitions de lieu et espace données auparavant, nous pouvons affirmer que l'œuvre de Olafur Eliasson est un lieu car elle s'inscrit dans la matière : elle s'inscrit dans le hall du Tate, et peut être représentée par un point. Mais ce lieu produit des espaces, créés et contenus par le lieu. Les différents composants de l'œuvre sont mis en relation par l'espace qu'ils forment. Nous avons précisé qu'un espace « possède des frontières floues. Certains espaces s'interpénètrent : ils peuvent se chevaucher, un espace peut se fondre dans un autre¹⁰⁰. » C'est le cas dans *The Weather Project* : l'espace brumeux et l'espace lumineux se fondent l'un dans l'autre pour créer un nouvel espace qui est lui « hybride. Il mêle le matériel,

¹⁰⁰ Cf *Modèle du rapport lieu- espace et Tableau comparatif*, p. 59-61 du mémoire.

l'immatériel et l'idéal¹⁰¹. » Le jeu de lumière mêlé à la brume modifie l'aspect de l'air, et joue à la fois sur la vue et le ressenti physique. L'espace est composé du sol, du plafond (matériel) et de l'espace entre les deux, et entre le spectateur et le lieu (immatériel) mais aussi de sa capacité à faire réfléchir le spectateur. Le lieu projette ici le spectateur dans la sphère de l'idéal, c'est-à-dire dans la sphère relative au monde des idées.

Ainsi, l'œuvre de Eliasson est un lieu qui produit un espace puisqu'il met en relation les différents endroits du lieu et leurs différentes caractéristiques et qualités, qu'il accentue par son dispositif installatif.

101 *Ibid.*

Nous avons démontré que l'installation est un lieu, et que ce lieu, grâce au dispositif installatif mis en place par les artistes, peut projeter le spectateur dans la sphère de l'idéal. L'idéal se distingue de l'idéal : l'idéal se réfère au monde des idées, là où l'idéal traduit une projection irréalisable vers une forme de perfection, sorte de modèle absolu.

L'utopie relève également de la sphère de l'idéal car elle ne peut avoir de réalisations concrètes. Nous pouvons donc considérer qu'elle est présente, dans une certaine dimension, à l'intérieur des caractéristiques de l'installation.

Enfin, l'espace est au cœur des préoccupations de l'installation. Lazar Lissitsky précise que « l'espace ne peut exister que pour la vue : ce n'est pas une image, on demande de vivre dedans. » Il préface à ce moment-là des pratiques plastiques qui supposent des interactions entre l'œuvre et le spectateur, mais vivre dedans projette une forme de vie utopique qui doit apporter concorde et bien être, et l'œuvre doit incarner un lieu parfait pour la vie.

Ce second chapitre posera donc les bases des distinctions nécessaires aux spécificités de l'installation face à l'utopie en précisant les termes de réel et de réalité, puisque la relation de l'installation qui est une forme plastique à l'utopie qui est une forme conceptuelle semble interroger des questions liées à la perception. Nous tenterons donc d'établir une relation entre le réel, la réalité et les préoccupations d'ordre spatial communes à l'utopie et à l'installation.

II. L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

A. L'installation est une réalité

Si l'installation transforme notre manière de percevoir le lieu alors elle joue sur notre perception du réel, elle transforme notre réalité.

1. Conditionner la perception

Il y a dès lors pour les artistes une nécessité de ne pas seulement prendre en compte l'objet créé. En effet, l'installation est une manière plastique de réfléchir à une visée plus large, d'envisager plus que l'objet plastique réalisé. Cela mène vers une prise en considération de l'environnement de l'œuvre au sens large et donc du spectateur. Comme l'avance François Morellet – théoricien et artiste plasticien s'intéressant aux protocoles, au hasard, à la répétition et à l'espace – dans son texte *Mise en condition du spectateur* (1967-1969), il faut donc préparer le spectateur à des formes plastiques auquel il peut ne pas être habitué, à des formes plastiques instables qui déstabilisent. Son texte nous éclaire sur cette problématique générée par l'art contemporain : « La préparation du spectateur est absolument négligée au profit de la préparation de l'œuvre¹⁰² », problème auquel il rétorque que : « Cette préparation ou mise en condition du spectateur est pourtant la condition sine qua non de l'art, elle a pour but de chercher à rendre le spectateur capable de réagir au maximum à une situation esthétique donnée¹⁰³. » Pour cela il propose de considérer toutes les conditions qui agissent sur la perception du spectateur dans le laps de temps réservé à sa rencontre avec l'œuvre, en faisant abstraction des conditionnements (culturels, historiques, sociaux) du spectateur. Les données à observer pour mettre en condition le spectateur sont alors celles : « de la force de la lumière, de la température du lieu, des bruits, des odeurs, de la nature du sol,

102 François Morellet, « Mise en condition du spectateur », cat. *Lumière et mouvement*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967. Revu et augmenté dans cat. Morellet, Gelsenkirchen, Galerie Halmannshof, 1969, [en ligne] <https://francois-morellet.fr/2021/06/01/mise-en-condition-du-spectateur-1967-1969/>, (consulté le 16 avril 2024).

103 *Ibid.*

du cheminement droit, courbe, brisé, etc¹⁰⁴. » sans pour autant chercher à réaliser une synthèse des arts comme le ferait une œuvre d'art totale. Ce qu'il propose en soit, c'est de réaliser des œuvres capables d'associer différents médiums qui pourraient alors prendre en compte ces divers données et en mettant le spectateur au centre des préoccupations plastiques, et non plus l'objet plastique lui-même. Les installations semblent donc être la forme adéquate à cette recherche. François Morellet ajoute : « Nous refusons le spectacle complet, mais nous ne pouvons plus accepter l'ignorance complète de l'artiste qui fait son œuvre sans se soucier des conditions dans lesquelles elle sera perçue par les spectateurs¹⁰⁵. » Il faut donc pour permettre une mise en condition correcte du spectateur, se préoccuper de tout ce qui relève du domaine de la perception.

Mais il est également nécessaire de questionner le temps impliqué dans la rencontre avec l'œuvre. C'est ce qu'affirme François Morellet : « Nécessairement, la mise en condition exige avant tout un temps dirigé. » Il souligne néanmoins que « des arts plastiques ayant un temps dirigé comme la danse-spectacle et le cinéma, existent déjà¹⁰⁶ » mais ces derniers « ont cependant une grande faiblesse, ils ne font appel à aucune participation active des spectateurs et alors le danger de dispersion de l'attention fait place au danger de la rêverie, du demi-sommeil. » La réflexion autour du temps de l'œuvre doit donc permettre d'obtenir un spectateur ayant une part active dans sa rencontre avec l'objet artistique. Il précise : « Si nous voulons donc que le spectateur puisse réagir intensément et pleinement à des propositions esthétiques, il paraît nécessaire que l'art de demain fasse appel à la mise en condition et au temps dirigé, principalement si nous voulons essayer de toucher d'autres spectateurs que le petit groupe d'esthètes cultivés et raffinés formant jusqu'ici la majorité de notre public¹⁰⁷. » Enfin, dans un autre texte s'intéressant à la place donnée au spectateur, François Morellet revendique que « Les arts plastiques doivent permettre au spectateur de trouver ce qu'il veut, c'est-à-dire ce qu'il amène lui-même. Les œuvres d'art sont des coins à pique-nique, des auberges espagnoles

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

où l'on consomme ce que l'on apporte soi-même¹⁰⁸. » Subséquemment, les différentes postures possibles du spectateur devant une œuvre sont toutes valables, l'œuvre se présente comme une occasion de réfléchir mais n'intervient pas comme caution artistique de ce qu'il faut penser.

Ainsi, l'installation joue sur notre perception puisqu'il semblerait qu'elle réussit à mettre le spectateur en condition, et par conséquent elle transforme l'expérience que celui-ci a de l'œuvre – en acceptant l'ensemble des postures qu'il peut choisir d'occuper – et donc la perception du réel *ie* la réalité est modifiée.

Quelle est alors la nature de l'installation ? Nous confronte-t-elle directement au réel ?

2. Dialogue entre réel et réalité (définitions)

Afin de répondre à ces questions, nous singulariserons le réel et la réalité. Ces deux termes semblent de prime abord n'être qu'une seule et même chose, or il existe bien une distinction entre les deux termes. Selon le CNRTL, les deux mots traduiraient ce qui « existe d'une manière autonome, indépendamment du sujet, ce qui n'est pas le produit de la pensée¹⁰⁹ ». Réel et réalité ont également des synonymes et antonymes communs signifiant ce qui est vrai, certain, des faits tangibles. De plus dans le langage courant l'un est utilisé comme l'équivalence de l'autre, ce qui prête à confusion. Comment alors les distinguer ?

La suite de la définition du réel dit que celui-ci est « dégagé de la subjectivité du sujet ». Le réel se présente alors comme séparé, imperméable à toute subjectivité. Il se définit par la négation de celle-ci. La définition de réalité, elle, ne dit rien de celle-ci face à la subjectivité, on peut donc supposer que la subjectivité ne lui est pas externe mais ne la caractérise pas pour autant.

108 François Morellet, « Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique », *Morellet* (cat.), Cholet, 1971, p. 1-12, [en ligne], <https://francois-morellet.fr/2021/06/01/du-spectateur-au-spectateur-ou-lart-de-deballer-son-pique-nique-1971/>, (consulté le 16 avril 2024).

109 CNRTL, « Réel », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9el>, (consulté le 06/12/2023).

Nous admettrons alors ces affirmations : le réel est ce « qui est conforme à l'essence de la chose (par opposition à ce qui est cru, à ce qui est dit, affirmé). Qui est tel qu'il est » et la réalité, la « manifestation concrète, contenu (d'un processus, d'un événement). Ce à quoi réfère une désignation, une représentation¹¹⁰ ». Ainsi, la réalité est une perception du réel.

En s'appuyant toujours sur les définitions proposées par le CNRTL, le réel et réalité se détacheraient l'un de l'autre par leur rapport à l'imagination. Si le réel est ce « qui existe, qui se produit effectivement, qui n'est pas un produit de l'imagination », la réalité est, elle, le « caractère non fictif d'un personnage, d'un récit ». Les deux termes semblent toujours proches cependant on peut souligner que le réel est ce qui est immédiatement perçu, ce qui n'est pas altéré par l'imagination, et peut aussi se manifester par la projection de la subjectivité sur ce qui est. C'est pour cela d'ailleurs qu'il ne nous est pas possible de voir le réel tel qu'il est puisque nous sommes toujours éminemment dans notre subjectivité car nous sommes des sujets doués de conscience ; cette conscience nous permet de voir le monde, même si cela passe par une vision altérée qu'est la réalité. Ainsi, le caractère non-fictif de la réalité ne signifie pas qu'elle n'est pas une image. La réalité est une représentation c'est-à-dire une image que l'on se fait, de manière réaliste – elle a donc bien un caractère non-fictif. Notre conscience imageante va mettre en place des images qui nous apparaissent comme vraies : la réalité est l'image, et le réel est ce qui compose les différents éléments de l'image. C'est ce que traduisent les termes « qui appartient à la nature, qui a lieu en tant que processus physique » caractérisant le réel et « ressemblance exacte avec le modèle. Synonyme : réalisme » s'intéressant à la réalité. La réalité vise l'apparence du réel, qui est le modèle.

Le CNRTL affirme que l'« existence [du réel] est établie, indiscutable ». Effectivement, le réel est. L'intérêt pour celui-ci réside alors dans sa mise en confrontation avec la réalité et ce qu'il produit face à elle. Or, l'expression « dans la réalité » aurait pour synonyme *réellement* et pour antonyme *en apparence*. Cependant nous avons expliqué précédemment que la réalité est une image du réel, elle est l'apparence que prend le réel face à notre subjectivité et est par conséquent la seule

¹¹⁰ CNRTL, « Réalité », [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alit%C3%A9>, (consulté le 06 décembre 2023).

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

version que l'on peut réellement approcher du réel. Elle tend vers un réalisme, tout en restant d'abord image.

Ainsi nous nous opposerons à la définition du réel comme l'« environnement matériel et/ou social de l'homme ». Cela relève de caractéristiques propres à la réalité et non au réel. Cette confusion provient de l'usage de ces deux termes dans le langage courant. La réalité est bien l'« aspect physique (des choses) » ayant pour synonyme la matérialité. De même, dans le langage courant, les termes comme « réaliser » signifient à la fois rendre réel, ou donner réalité. Cependant, sa définition est de « faire passer de réalité concrète (ce qui n'était que dans l'esprit)¹¹¹ », cela signifie rendre tangible ce qui était immatériel. Réaliser étant du côté du matériel, il se comprendra ici comme le fait de donner réalité à quelque chose.

3. Percevoir le réel

Peut-on alors percevoir le réel ? Selon Sartre, il y aurait deux types de consciences : la conscience imageante qui produit des images et ces images sont irréelles, et la conscience percevante qui elle capte le réel. Or selon Lacan le réel se distingue de la réalité et il n'est possible de percevoir le réel que lors de traumatismes, le réel se présentant comme les choses telles qu'elles sont dans leur essence et dans toutes leurs dimensions (spatiales, temporelles). Il peut alors nous apparaître que la réalité est, elle, la représentation que l'on a du réel et traduit une dimension significative des choses, elle est ce qui bute sur le réel, elle lui est accolée mais n'en n'est qu'un reflet. On ne peut donc avoir qu'une perception du réel qu'est la réalité. Or la perception, puisqu'elle est basée sur nos sens, peut être trompeuse.

Sartre explique que si je perçois un objet alors ce que je perçois est le réel, en revanche si j'imagine un objet, ce que j'imagine est l'irréel, un donné-absent. L'utopie pourrait donc relever de l'irréalité car, lieu en dehors de tout lieu, elle est avant tout imagination ?

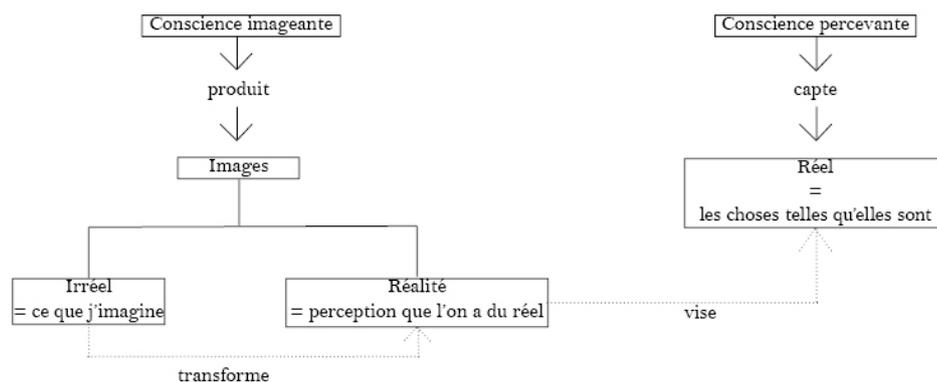
La réalité peut-elle alors être ce que j'imagine, ce que je projette sur le

¹¹¹ Le Robert en ligne, « Réaliser », [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/realiser>, (consulté le 18 avril 2024).

réel ? Ainsi, je percevrais le réel car ma conscience imageante produit une image de ce réel et cette image est la réalité. Je crois alors percevoir le réel mais à travers le prisme de l'image. Je ne peux donc pas atteindre le réel qui reste en dehors de ma portée.

L'utopie est alors une réalité qui vise le réel, à l'instar de l'installation. Celle-ci met alors en jeu une ambivalence entre conscience percevante (de l'objet) et conscience imageante (qui se met à imaginer sur l'objet) et l'espace produit est alors un hors-lieu.

Afin de rendre plus concret ces relations réel, réalité, conscience percevante et imageante, nous nous réfèrerons au schéma ci-dessous :



Heidi Barré, *Relations réel, réalité, conscience imageante et percevante*, 2023

On peut donc situer l'utopie et l'installation dans ce schéma comme appartenant à la catégorie des images : l'utopie semble être une image irréelle (puisque je peux l'imaginer) et l'installation semble, elle, être une réalité. Ainsi si une installation peut être la réalisation d'une utopie, cela signifie qu'elle est l'image réelle qui matérialise l'image irréelle qu'est l'utopie.

4. L'échappatoire de l'installation

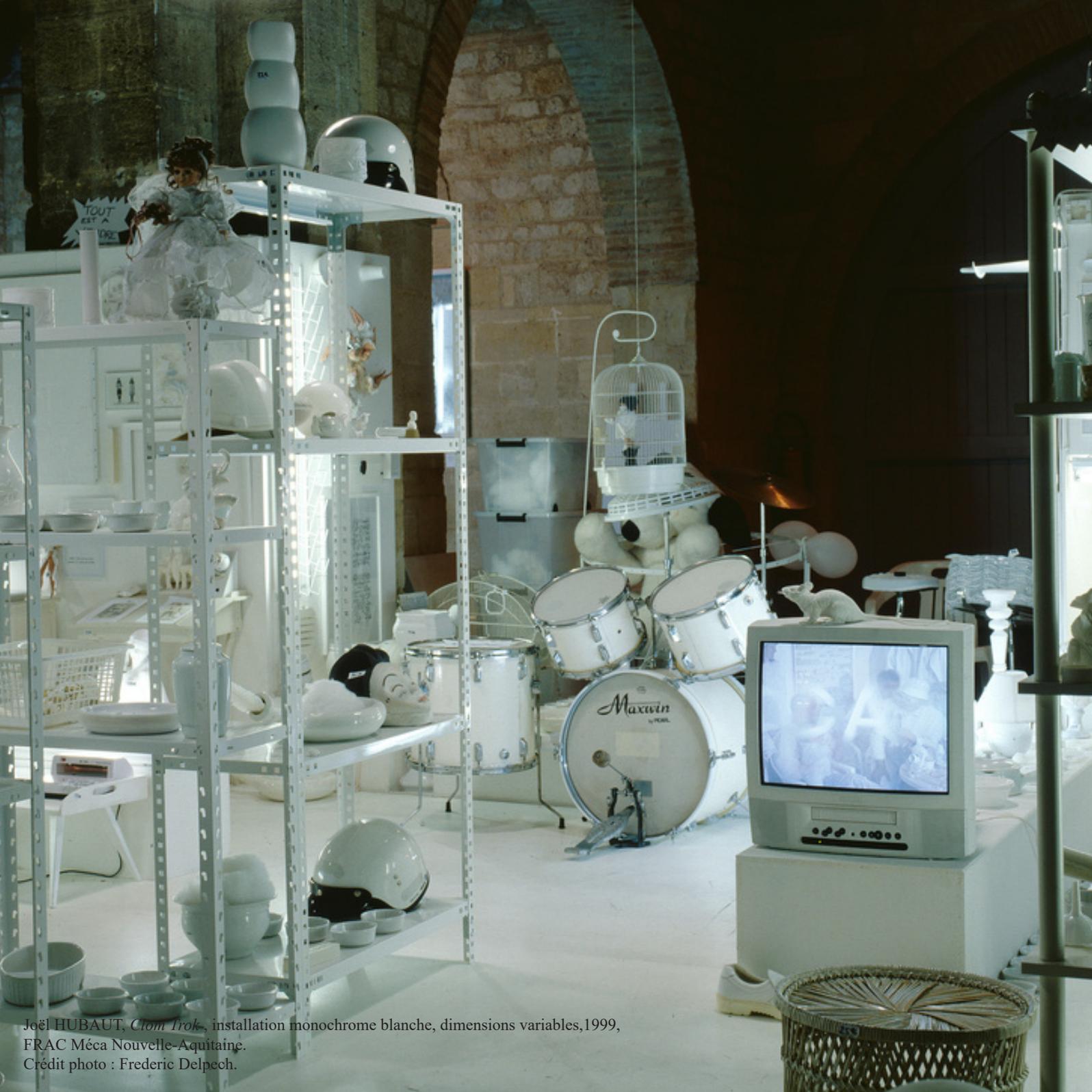
L'installation est une image du réel, elle possède donc la capacité de donner à voir le lieu de différentes manières. Cela est dû à sa dimension expérimentale, puisque sa nature n'est pas un objet figé, elle met en place un milieu – c'est-à-dire un système d'échange entre l'œuvre et le lieu lui-même, et entre le spectateur et l'œuvre – qui permet à l'œuvre de donner vie à plusieurs formes de réalités.

Ce principe de système d'échange est d'ailleurs concrètement et effectivement mis en place dans l'installation *CLOM TROK* de Joël Hubaut.

Créée au Centre d'art d'Hérouville-Saint-Clair en 1999, *CLOM TROK* est une œuvre en trois dimensions, que l'on qualifiera, par son utilisation de l'espace et sa forme hétérogène, d'installation. Composée de divers objets blancs, l'œuvre appartient aujourd'hui à la collection du Frac Méca Nouvelle-Aquitaine. Il s'agit d'une œuvre monochrome présentée dans un lieu blanc comme l'ensemble des objets. Le lieu devient le socle et le cadre de l'ensemble de ces objets et la couleur du dispositif de présentation, blanc, est une composante de l'œuvre. La couleur blanche est renforcée par l'éclairage à la lumière artificielle du lieu d'exposition et celle des différentes lampes (objet) présentes dans l'installation qui sont présentées allumées et qui produisent aussi une lumière blanche. L'ensemble des objets exposés sont disposés selon la volonté de l'artiste mais ils ne sont pas retravaillés. De plus, l'œuvre se transforme par le troc, elle n'est donc pas toujours composée des mêmes objets. Elle se métamorphose à chaque activation. En effet, le principe actif de cette œuvre est la possibilité donnée au spectateur d'échanger un objet blanc de sa possession en bon état avec un objet blanc présent dans l'installation de même valeur. L'œuvre s'apparente alors à « un dispositif commercial de dépôt-vente¹¹² », le lieu de l'exposition est modifié pour devenir un lieu de commerce, dans lequel le visiteur peut circuler. Le spectateur est alors acteur de la modification de l'œuvre.

L'aspect expérimental, par la forme mouvante de l'œuvre générée par

112 Frac Méca Nouvelle-Aquitaine, « Joël HUBAUT - CLOM TROK (blanc) », [en ligne] <http://www.lescollectionsdesfrac.fr/rechercher-et-voir-les-oeuvres-des-collections-des-frac#/artwork/jo-l-hubaut-clo-m-trok-blanc>, (consulté le 19 avril 2024).



Joël HUBAUT, *Clom Trok*, installation monochrome blanche, dimensions variables, 1999,
FRAC Méca Nouvelle-Aquitaine.
Crédit photo : Frederic Delpech.

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

l'implication active du spectateur, témoigne de la plasticité des installations. Elles s'inscrivent dans la vie, et sont réalisées d'après le réel, d'après l'essence des choses, dans une dimension idéale. Cette mesure expérimentale de l'installation peut être mise en vis-à-vis avec celle de l'utopie où l'altérité participe elle-aussi au processus de la construction de cette forme spécifique. Ainsi, l'installation réussit à échapper au lieu par ses caractéristiques plastiques : elle le donne à voir de différentes manières, elle le transforme, le met en valeur ou le fait disparaître de notre conscience de l'espace. Ici l'œuvre de Joël Hubaut se transforme elle-même, le lieu disparaît au profit de la grande quantité d'objets.

L'œuvre s'échappe du lieu, et l'introduction de la participation disperse l'installation dans l'espace, ce qui étend son territoire physique. En effet, les objets échangés contre ceux de l'installation repartent avec le visiteur, un bout de *Clom Trok* quitte le lieu d'exposition. On peut donc supposer qu'à chaque activation de l'œuvre, celle-ci s'agrandit et étire son territoire. De plus, l'œuvre est intitulée « CLOM (Contre l'Ordre Moral), [et] ce travail sur « la couleur unique », ainsi que l'indique l'artiste, convoque une réflexion sur l'art, mais aussi sur le social et le politique. À travers lui, prenant appui notamment sur l'utilisation de la couleur par le régime national-socialiste pour ficher les détenus des camps, il montre du doigt, sur un mode ludique et participatif, toute forme d'uniformisation, d'exclusion des singularités, de contrôle des individus, propres aux pensées et idéologies intégristes et totalitaires.¹¹³ » L'œuvre étend donc son territoire physique par la dispersion des objets dans l'espace mais aussi son territoire immatériel par les références historiques qu'elle convoque.

Ainsi, par leur plasticité, les installations peuvent moduler l'espace, mais aussi la réalité du lieu. Cela implique qu'elle modifie également l'image que l'on perçoit du lieu dans lequel on se trouve, tout en conservant le réel pour produire des réalités (représentations du réel) multiples.

Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'installation échappe au lieu, en produisant des réalités multiples. Mais cela signifie-t-il alors qu'elle produit des lieux et des espaces nouveaux ?

113 Emilie Parendeau, Ressources autour de l'exposition *Parler avec elles*, « Clom Trok, Joël Hubaut », Padlet, [en ligne] https://padlet.com/frac_MECA_scolaires_enseignement_sup/ressources-autour-de-l-exposition-parler-avec-elles-con-ue-p-xn7npulh32fg7pv2/wish/2804304834, (consulté le 19 avril 2024).

B. L'installation crée le déplacement d'un lieu réel à un lieu qui n'existe pas

1. Être déplacé

Si l'installation produit des réalités multiples, donc des manières diverses de percevoir le réel, cela sous-tend sa capacité à déplacer notre perception du réel, que par sa matérialité elle peut nous propulser dans un espace d'une autre nature que celui dans lequel nous nous trouvons réellement.

Le déplacement produit est alors d'abord un déplacement par le regard, puis mental et enfin physique. En effet, une installation qui se trouve face à nous peut nous pousser à nous projeter dans un endroit autre, le déplacement est donc d'abord un déplacement visuel, ainsi ce mur n'est plus le mur d'un musée ou d'une galerie mais celui d'une maison, d'une écurie, d'un espace de dépôt-vente... Ensuite, la matérialité déployée par l'œuvre nous déplace mentalement. Puisque ces différents éléments ne sont plus caractéristiques du lieu d'exposition mais bien du nouveau lieu proposé par l'œuvre, mon esprit se projette, s'imagine être dans ce nouveau lieu. Enfin, puisque mon esprit m'a déplacé dans ce nouveau lieu, mon corps ne peut plus être dans le lieu de l'exposition puisque celui-ci est annihilé par l'œuvre, ainsi l'installation me déplace physiquement. De plus, je peux me déplacer dans l'œuvre et donc interagir et explorer ce lieu dans lequel j'ai été déplacé par la matérialité de l'installation.

2. L'installation est une forme qui peut nous transporter hors du lieu

La transformation d'un lieu en un lieu autre complètement différent par le biais artistique permet de nous déplacer dans un lieu imaginaire. Ainsi, si l'installation est une forme idéale, elle a également la capacité de nous transporter hors du lieu. Elle met alors en place un imaginaire géographique.

Dans *Non-lieux* paru en 1992, Marc Augé déclare que « le non-lieu est

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

le contraire de l'utopie : il existe et n'abrite aucune société organique¹¹⁴. » Tout d'abord, un non-lieu se parcourt. Dans les musées, des parcours d'expositions sont mis en place et le musée semble alors, par de nombreuses caractéristiques, appartenir à un non-lieu. Le non-lieu met en place un « contrat » entre l'usager du non-lieu et le non-lieu. Pour cela, il faut d'abord, pour l'usager, décliner son identité afin d'être ensuite anonymisé. Lorsqu'on entre dans un musée, il faut prendre un ticket, suivre un parcours d'exposition, lire des cartels, c'est-à-dire des informations écrites qui nous disent quoi regarder, quoi comprendre. Ce contrat mis en place nous permet d'avoir un rapport physique, réel aux œuvres. Ensuite, ce contrat peut aussi apparaître comme étant celui de ne plus chercher, à partir du franchissement de la porte du musée, à vouloir voir des choses réelles, utiles et à accepter de se laisser bousculer par un imaginaire. Être anonymisé permet alors peut-être d'avoir un rapport plus vrai aux œuvres. Cependant cela souligne également que le rapport entretenu par le spectateur lorsqu'il va dans un musée n'est pas le même que face à des œuvres disposées dans l'espace public : en allant dans le musée, le spectateur accepte de jouer le jeu et sait qu'il va voir des œuvres. Il entre dans une réalité, une manière particulière de percevoir le réel. Il est alors dans des dispositions particulières, plus ou moins prêt à recevoir tout ce qu'on va lui proposer. Il va également jouer au spectateur, être spectateur des autres spectateurs, et endosser son rôle et les attitudes qui y sont liées.

Que se passe-t-il si l'imaginaire entre dans un non-lieu ? Il semblerait que l'introduction de l'imaginaire dans un non-lieu serait à même de créer des lieux dans des non-lieux par les pratiques et usages fait de ce non-lieu. Ainsi, les œuvres, dont les installations, pourraient être des moyens de créer ces lieux dans ce non-lieu, par les rapports que le spectateur peut mettre en place avec les autres spectateurs par leur biais et par la forme de certaines œuvres. Le non-lieu devient alors identitaire et relationnel et bascule en un lieu. Les installations où l'interaction du spectateur ne se réalise que grâce à l'intermédiaire d'un texte peuvent donc être considérées comme des non-lieux, des lieux de passage tandis qu'une installation

114 Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992, p. 140.

faisant intervenir une autre personne est constitutive d'un lieu (possiblement utopique) puisque que l'œuvre recrée à ce moment-là des interactions sociales, spatiales, entre le visiteur et ce qui l'entoure. Les œuvres viennent se poser comme contrepoint du flux généré par la circulation des spectateurs qui, lorsqu'ils ne sont confrontés aux œuvres uniquement de manière visuelle, peinent à s'arrêter et donc à vraiment entrer dans la réalité de l'œuvre. Le musée comme non-lieu produit de nombreux flux, là où les œuvres, telles que les installations, constituent des lieux, des moments de pause, au milieu du mouvement, en créant de réelles interactions avec le spectateur. Ces lieux participent alors à la mise en relation du spectateur et de son environnement.

Afin d'illustrer cette idée, nous nous intéresserons à l'installation *Cavalli* de Jannis Kounellis qui a été réalisée en 1969 dans la galerie l'Attico à Rome, et qui semble opérer ces divers déplacements et ainsi nous faire passer d'un lieu réel à un lieu imaginaire.

Avant d'interroger la capacité de l'œuvre de Jannis Kounellis à créer le déplacement d'un lieu réel à un lieu imaginaire, il est nécessaire de s'assurer qu'il s'agit bien d'une installation. Nous utiliserons pour cela la grille d'analyse mise en place précédemment.

L'œuvre <i>Cavalli</i> de Jannis Kounellis est-elle une installation ?	
1) L'œuvre est en trois dimensions.	L'œuvre est constituée de l'ensemble de l'espace de la galerie, remplie de douze chevaux vivants.
2) L'œuvre utilise plusieurs médiums et/ou l'œuvre n'est pas la production d'un objet unique et autonome.	Le rassemblement de chevaux constitue l'œuvre. Elle n'est donc pas un objet unique et autonome.
3) L'œuvre s'inscrit dans une relation au lieu (elle est réalisée <i>in situ</i> ou elle crée un lieu autre).	L'œuvre est réalisée <i>in situ</i> : le lieu est l'œuvre.

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie



Jannis KOUNELLIS, *Cavalli*, 12 chevaux vivants, Galerie l'Attico, Rome, 1969.

<p>4) Le lieu interagit avec l'œuvre, il y a un travail du lieu sur l'œuvre tout comme un travail de l'œuvre face au lieu.</p>	<p>La présence des chevaux transforme le lieu, qui, de galerie devient écurie : l'œuvre nous donne donc à voir le lieu d'une manière différente.</p>
<p>5) La place du spectateur est centrale : l'œuvre crée une mise en situation de celui-ci (immersion, confrontation, mise en action du spectateur).</p>	<p>Le spectateur est immergé dans l'œuvre et confronté par celle-ci à une nouvelle conception de la fonction du lieu. Par l'usage habituel du lieu et l'utilisation de chevaux vivants comme composants de l'œuvre, le spectateur fait également face à une confrontation entre la nature et la culture.</p>
<p>6) Le spectateur devient participant et permet d'activer l'œuvre.</p>	<p>L'œuvre crée un rapport nouveau entre l'homme et son environnement, notamment contextuel : face aux chevaux, le spectateur se trouve finalement confronté à toute l'iconographie des tableaux équestres auxquels il appartient dès lors : « Voir des chevaux dans un tel endroit, écrit Luc Lang, c'est susciter la mémoire de toute l'iconographie du cheval et pour le moins de la vaisselle étrusque jusqu'à Kandinsky¹¹⁵. » Le spectateur devient un agent actif de l'œuvre, une figure du tableau mis en place, qui ne consiste plus à représenter les différents éléments le composant mais à les présenter directement.</p>

¹¹⁵ Daniel Soutif, « La famille pauvre », *Art studio*, n°13, 1989, p. 6, in Didier Semin, *Arte povera*, Centre Pompidou, Paris, 2016, p. 32.

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

7) L'œuvre est un dispositif de spatialisation de l'expérience du spectateur.	Les chevaux, présentés dans le lieu pour un temps limité caractérisent alors, par leur présence, l'espace du lieu. Le <i>là et maintenant</i> du spectateur confronté à l'œuvre est sa présence non dans une galerie mais dans une écurie. L'œuvre crée un inattendu.
8) Les gestes déployés par l'artiste ne relèvent pas de gestes sculpturaux ni architecturaux. Il met en place des relations entre les différents éléments composants l'œuvre.	<i>Cavalli</i> marque une appropriation du lieu par l'artiste, puisqu'en venant y placer des chevaux vivants dans cet espace, il s'autorise à détourner la fonction du lieu et à dépasser les formes « habituelles » des objets d'art.
Conclusion : L'œuvre fait-elle espace, là, maintenant pour le spectateur qui y est confronté ?	Cette œuvre s'oppose ainsi à la réalité physique du lieu et projette le spectateur dans un référentiel d'images absentes de ce lieu. Le spectateur est dans un <i>là et maintenant</i> qui le déroute. La place du vivant dans l'œuvre renforce l'instantanéité de l'œuvre, à expérimenter.

L'ensemble des caractéristiques de *Cavalli* permet d'affirmer que l'œuvre est bien une installation. Cependant cette œuvre semble échapper au lieu par ses caractéristiques plastiques, mettant en doute le réel et nous projetant vers la forme de l'utopie où le lieu traduit un ancrage dans le réel, là où l'imaginaire est une projection vers l'utopie. Ainsi *Cavalli* remet-elle alors en doute le réel ?

Afin de déterminer si une installation, à laquelle on s'intéresse, interroge cette notion du réel, nous pouvons mettre en place une grille d'analyse qui en synthétise les éléments distinctifs. L'objectif de cette grille est de permettre une analyse concise et précise des œuvres, grâce à la mise en perspective des caractéristiques des installations tendant à la réalité (et donc à l'éloignement du réel, à une prise de distance par rapport à celui-ci). Ces caractéristiques sont reportées dans la grille

d'analyse suivante, composée de cinq questions, s'intéressant notamment à la nature des images produites par les installations analysées.

L'installation met-elle en doute le réel ?	
1) L'œuvre nous donne une autre manière de voir le lieu (place du regard).	
2) L'œuvre est perméable à la présence du spectateur en son sein et le spectateur étend ainsi l'espace de l'œuvre.	
3) Les images produites par l'œuvre sont muables, impermanentes.	
4) L'œuvre est le support privilégié pour la construction d'espaces imaginaires <i>i.e.</i> l'œuvre fait appel à une conscience imageante.	
Conclusion : L'installation questionne-t-elle le réel ? Est-elle plus que ce qu'elle semble être, dépasse-t-elle sa forme première ?	

Nous procédons désormais à l'analyse de l'œuvre de Jannis Kounellis à travers cette grille :

L'installation <i>Cavalli</i> de Jannis Kounellis met-elle en doute le réel ?	
1) L'œuvre nous donne une autre manière de voir le lieu (place du regard).	Il y a une fusion du lieu réel et du lieu imaginaire : le lieu « écurie » se superpose, et même se confond, avec le lieu « galerie ». Cette installation modifie donc la nature de l'espace du lieu : les deux espaces, galerie et écurie, s'entremêlent et ne font plus qu'un.

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie

<p>2) L'œuvre est perméable à la présence du spectateur en son sein et le spectateur étend ainsi l'espace de l'œuvre.</p>	<p>Lorsque le spectateur entre dans la galerie, il entre par la même occasion dans l'œuvre, ainsi la seule manière de rencontrer l'œuvre est d'en devenir une composante.</p>
<p>3) Les images produites par l'œuvre sont muables, impermanentes.</p>	<p>Les chevaux sont vivants, par conséquence observer l'œuvre comme on observe un tableau revient à regarder une multitude d'images différentes. De plus le spectateur peut se déplacer dans l'espace, ce qui multiplie les points de vue. Le vivant est aussi les autres spectateurs présents. Les images produites sont en effet muables et impermanentes. Ces images sont celles que l'on voit mais aussi celles qui nous viennent à l'esprit, dont tout le référentiel à la peinture équestre.</p>
<p>4) L'œuvre est le support privilégié pour la construction d'espaces imaginaires i.e. l'œuvre fait appel à une conscience imageante.</p>	<p>L'installation réalisée travaille à la modification du réel : elle apparaît comme une forme d'abolition des frontières entre art et vie par la fusion du lieu réel (galerie) et du lieu imaginaire (écurie) qui devient aussi le lieu réel. Cela crée un espace imaginaire qui déplace le spectateur.</p> <p>Cette installation nous projette vers un lieu qui n'existe pas, tout en restant ancré dans le réel. Elle est une réalité. Ce que l'artiste nous raconte semble réel, mais l'installation, la disposition des différents éléments les uns à côtés des autres, apparaît comme une sorte de filtre face au réel, et ce lieu ainsi transformé devient notre réalité (vision altérée du réel par le jeu des</p>

<p>4) L'œuvre est le support privilégié pour la construction d'espaces imaginaires i.e. l'œuvre fait appel à une conscience imageante (suite).</p>	<p>caractéristiques plastiques des différents éléments constituant l'œuvre).</p> <p>L'œuvre nous apparaît comme une image réaliste, et donc non-fictive, du lieu. Cette réalité vise l'apparence du réel, par le biais de notre subjectivité. Ainsi si l'on s'appuie sur la distinction qu'effectue Sartre, Cavalli met en jeu notre conscience percevante et notre conscience imageante : notre conscience percevante capte le réel (le lieu, les chevaux) et notre conscience imageante en produit une image (qui est notre vision subjective). Puisque cette installation met en jeu cette tension entre conscience imageante et conscience percevante, l'espace produit est un hors-lieu, un lieu qui n'existe pas. Cette installation réussit donc à nous projeter en pleine réalité, et à nous transporter d'un lieu réel à un lieu imaginaire (fait d'images).</p>
<p>Conclusion : L'installation questionne-t-elle le réel ? Est-elle plus que ce qu'elle semble être, dépasse-t-elle sa forme première ?</p>	<p>Cavalli marque la proposition d'une réalité autre, temporaire. En questionnant la nature du lieu dans lequel le spectateur se trouve, l'installation devient ce lieu qui échappe au lieu. Elle est ici l'espace de cohabitation entre le réel et l'imaginaire. Cette installation est bien une représentation du réel : l'espace de la galerie est re-présenté sous un nouvel angle, et envisagé d'une manière alternative à sa réalité habituelle. Mais le lieu réel, qui est tel qu'il n'est, n'a pas changé dans son essence-même.</p>

Conclusion (suite)	C'est l'usage que l'on en fait qui transforme notre regard sur celui-ci. Cette installation transforme donc notre manière de percevoir le lieu : elle transforme donc notre réalité.
--------------------	--

L'œuvre *Cavalli* de Jannis Kounellis est donc une installation qui remet en doute la nature du réel : ses propriétés plastiques sont des agents de projection vers la forme de l'utopie, puisque lieu réel et lieu imaginaire semblent fusionner et créer un lieu en dehors de tout lieu, un nulle part, un lieu qui n'existe pas. Le spectateur n'est ni complètement dans le lieu de l'exposition ni complètement dans l'œuvre. *Cavalli* ouvre une dimension autre du lieu qui la contient.

Finalement, la fusion du lieu réel et du lieu imaginaire est effective par l'inclusion du réel dans un autre lieu réel. Cela nous propulse vers le lieu de l'utopie. En effet, le lieu qui accueille l'œuvre l'ancre dans le réel, tandis que le lieu imaginaire créé nous emmène vers un lieu en dehors de tous lieux, celui de l'utopie.

3. Le lieu de l'utopie

Si l'utopie est un lieu qui n'existe pas, comment peut-il fusionner avec un lieu inscrit dans notre réalité ? Le lieu de l'utopie peut-il vraiment exister ? Peut-on rendre réel le lieu de l'utopie ?

S'interroger sur les rapports entre réel et le lieu utopie nous conduit à questionner les relations entre réel, réalité et vérité. La vérité se définit comme la « connaissance reconnue comme juste, comme conforme à son objet et possédant à ce titre une valeur absolue, ultime » mais est aussi « la norme, le principe de rectitude, de sagesse considéré(e) comme un idéal dans l'ordre de la pensée ou de l'action¹¹⁶ »

Or, si la vérité peut être considérée comme un absolu, elle se rattache alors au réel, et tous deux sont des idéaux, dépourvus de réalité empirique ; mais la vérité peut aussi être considérée comme étant relative. En effet, si la réalité se pose comme une perception du réel, c'est-à-dire qu'elle offre une perception (subjective,

¹¹⁶ CNRTL, « Vérité », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/verite>, (consulté le 21 avril 2024).

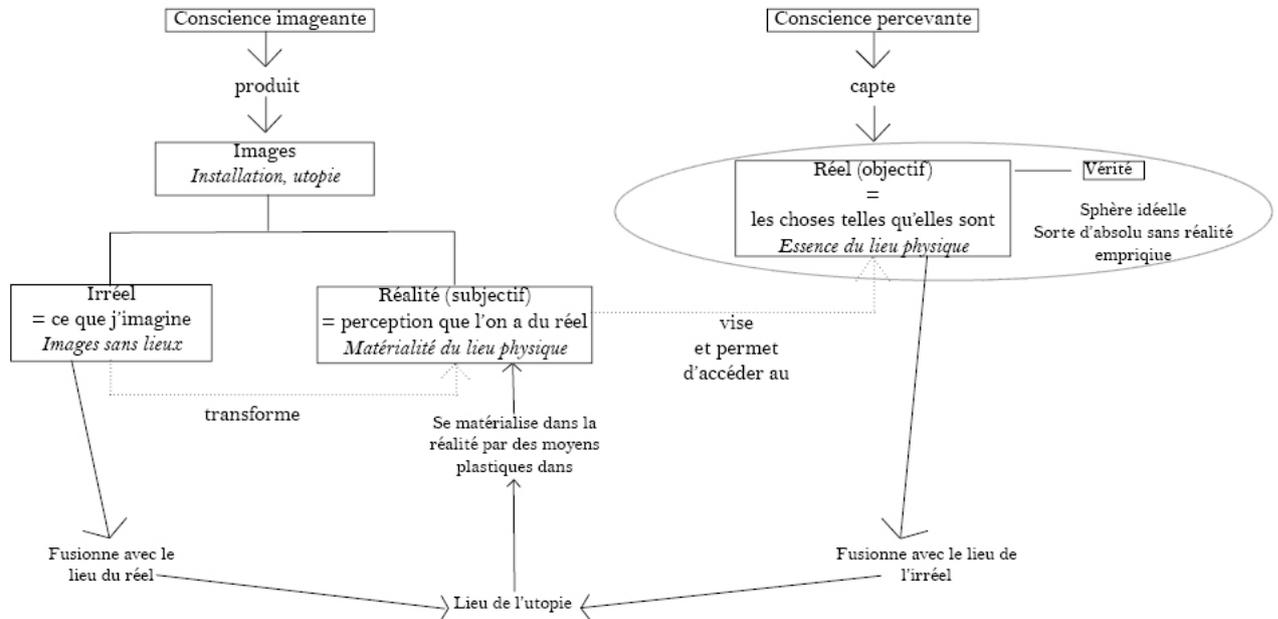
relative) de cet absolu, la vérité devient elle aussi une vérité relative : on perçoit la vérité comme on perçoit le réel. On en a ainsi une image spécifique, modulée par notre point de vue subjectif. La réalité serait cette vérité relative puisque l'on se projette dans la réalité qui devient notre vérité : la réalité devient donc notre moyen d'accéder au réel et à la vérité.

Saint Augustin soutient dans les *Solliloques* que « le vrai est ce qui est ». Sa définition de la vérité apparaît comme le synonyme du réel, selon la définition que nous avons posée précédemment. Cependant, saint Thomas soutient que « la vérité n'est pas dans les choses mais dans l'intellect, en tant que celui-ci connaît les choses. Ce n'est donc pas une chose qui est vraie, mais la connaissance que nous en avons¹¹⁷. » Nous pouvons dès lors considérer que la mise en application du concept de l'utopie (appartenant à l'intellect) permet de créer une vérité (pour l'instant égale au réel) qui a ici l'apparence d'une réalité (perception du réel) puisque l'on donne une matérialité, une consistance à ce réel *ie* la connaissance que l'on a du concept d'utopie. Ainsi l'utopie est un réel lorsqu'elle est concept, et ce réel permet la construction de réalités (images du réel) lorsqu'elle est appliquée, mise en récit, représentée iconographiquement, etc. Il serait donc possible de trouver des installations, considérées comme des réalités, qui sont également des utopies. Il semblerait alors que l'utopie, dont le lieu premier est l'intellect, peut prendre place dans la réalité par les installations, donc dans un lieu physique.

Nous pouvons donc reprendre le schéma *Relations réel, réalité, conscience imageante et percevante* mis en place précédemment et le compléter afin de synthétiser ces dernières analyses :

¹¹⁷ Yvan Elissalde, *Vérité et réalité*, reprise de l'agrégation interne, Académie de Bordeaux, séances 2019-2020, [en ligne] <https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/philosophie/wp-content/uploads/sites/24/2019/12/v%C3%89RIT%C3%89-ET-R%C3%89ALIT%C3%89.pdf>.

L'installation nous projette vers la forme de l'utopie



Heidi Barré, *Lieu de l'utopie par rapport au réel et à la réalité*, 2024.

Nous avons démontré que l'installation est un lieu. Celle-ci est cependant ouverte vers des caractéristiques plastiques qui la détache de ce lieu.

De plus, l'utopie semble être de différentes natures : comme représentation, elle est du côté des images irréelles, comme concept, elle est un réel et enfin que lorsqu'elle est appliquée, elle s'ancre dans la réalité.

Nous nous préoccuperons, dans cette dernière partie, de retracer l'historiographie de l'utopie afin d'en comprendre ses développements. Pour cela, nous nous intéresserons au passage du concept d'utopie à l'élargissement de celui-ci, passant d'un genre littéraire à des réalisations plastiques. Nous interrogerons alors les stratégies mises en place et tenterons de déterminer si elles permettent de dépasser le réel comme sorte d'absolu.

III. L'utopie du réel

A. L'installation est une forme idéale

1. Historiographie de l'utopie

Afin de montrer que l'installation peut être le lieu de l'utopie, il est d'abord nécessaire de caractériser l'utopie et d'en comprendre les enjeux.

Au sens le plus commun l'utopie désigne un endroit idéal, parfait et qui n'existe pas. C'est une idée irréaliste et irréalisable dont l'objectif à atteindre est une perfection sur tous les plans : humains, économiques, sociaux, environnementaux... Plus précisément, faire utopie consiste alors à créer un imaginaire permettant de créer une communauté momentanée, s'échappant de la réalité en imaginant une réalité autre, meilleure. Penser une utopie c'est donc avoir un regard critique sur son propre environnement, essayer de le comprendre et y proposer des solutions, mais oublier par moment la réalité et leur faisabilité. Jean-Jacques Wunenburger précise : « l'utopie constitue une catégorie protéiforme, plastique, rusée, toujours plus complexe que toute définition unidimensionnelle, mais disposant aussi d'un noyau de formes et fonctions invariantes sous ses innombrables expressions hybrides ou contrefaites. L'utopie est en fin de compte tout ce qui ne saurait trouver sa place dans les catégories topiques du langage de la représentation et de l'action¹¹⁸. » Ainsi l'utopie, catégorie aux frontières assez floues, relève de l'imaginaire et par conséquent n'a pas de prise directe avec le réel. Cependant, nous pouvons supposer que le partage de cet imaginaire entre plusieurs individus peut contribuer à le transformer. L'utopie n'est donc pas un objet palpable mais un concept qui vise à interroger l'espace, de façon pacifique, afin de réaliser – c'est-à-dire rendre réel, donner une réalité à – un lieu parfait.

Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales définit l'utopie comme étant un « plan imaginaire de gouvernement pour une société future idéale,

¹¹⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*

qui réaliserait le bonheur de chacun¹¹⁹». Il s'agit également d'un « système de conceptions idéalistes des rapports entre l'homme et la société, qui s'oppose à la réalité présente et travaille à sa modification participant ainsi à la conception générale d'une société future idéale à construire, mais généralement jugée chimériques car ne tenant pas compte des réalités¹²⁰». Elle désigne à la fois les « ouvrages conceptualisant cette société idéale à construire » et, par extension, ce qui « appartient au domaine du rêve, de l'irréalisable¹²¹. » L'utopie nous apparaît alors davantage comme un concept qui a pour but d'atteindre un idéal, le bonheur, qui est lui aussi un concept. Elle semble donc très peu inscrite dans le réel. Quels sont alors ses moyens d'expressions plastiques, physiques, d'existence dans notre réalité ?

Typologie

L'utopie est le « projet imaginaire [de la recherche] d'une réalité autre¹²² ». Ainsi, si l'utopie sociale est le genre dominant de l'utopie, il existe aussi des utopies techniques qui s'intéressent à des sujets comme l'architecture, l'aéronautique ou encore la médecine. L'« autre » recherché dans les utopies sociales se porte sur la famille, la sexualité (allant d'une sexualité autre à une sexualité sans reproduction), la notion de propriété, l'économie (que cela relève d'une « robinsonnade » ou d'un Léviathan), le gouvernement (allant de l'autogestion, au rejet même d'un gouvernement ou à l'attribution du pouvoir politique à une classe vertueuse) ou encore la religion. Il existe donc des utopies de différents types, et ces derniers peuvent s'entremêler.

On remarque que quel que soit le type de questionnements que soulève l'utopie, la recherche de l'altérité guide la réflexion. L'utopie semble être un

¹¹⁹ CNRTL, « Utopie », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/utopie>, (consulté le 2 décembre 2022).

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Henri Desroche, Joseph Gabel, « Utopie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/utopie/>, (consulté le 27 décembre 2022).

moyen de conscientisation, dans la « quête d'une société idéale¹²³. » Elle répond à la fonction d'« imagination constituante¹²⁴ ». L'imagination peut être considérée comme le lieu qui n'est pas là et qui n'a pas de temporalité. Elle se présente donc comme l'opposé de l'installation. Il est toutefois nécessaire de souligner que l'utopie est le « règne de l'espace pur¹²⁵», c'est-à-dire qui est en dehors de tout temps historique. Elle est donc avant tout une réflexion d'ordre spatial. Elle propose à la fois une rupture dans l'espace et dans le temps (par rapport au réel connu). L'utopie se présente notamment comme un lieu d'expérimentation sociale. Appliquer le principe d'utopie à des propositions artistiques interroge alors la place du lieu de l'art : l'art est-il dans la relation créée entre les participants comme a pu le développer Nicolas Bourriaud traitant de l'esthétique relationnelle ? L'art est-il une « île » au milieu du réel permettant de regarder ce qui constitue notre réalité autrement ? Est-il ce lieu parfait qui n'existe en aucun lieu ? Déplacer les réflexions sur l'utopie au champ artistique permet de questionner le rapport de l'art à ses lieux d'existence (de création, de monstration). Le lieu de l'art est-il dans le regard de celui qui y est confronté ? Et quels lieux et quelles relations permettent à l'art de prendre place au sein du réel ?

On reconnaît à l'utopie trois modes d'énonciation « de ce qui est censé répondre aux valeurs suprêmes du bien, du juste, de la perfection et du bonheur¹²⁶ » comme l'explique Jean-Jacques Wunenburger.

Il y aurait tout d'abord une méthode dit essentialiste qui imagine « une perfection originaire, saisie dans sa substantialité intelligible » mais dont la concrétisation figurative est à la charge de « l'invention narrative » concret. L'utopie est alors envisagée comme un symbole « de l'humanité parfaite ou juste, c'est-à-dire produit un idéal sensible (la cité idéale) pour incarner une essence appréhendée antérieurement par la raison seule¹²⁷. » Elle n'a donc pas d'ancrage physique mais est seulement un énoncé, et « se tient donc en quelque sorte en position médiane

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*

126 Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*

127 *Ibid.*

entre l'essence universelle et les réalités particulières, servant de traducteur de l'un à l'autre, tout en tirant son information interne de son essence générique et non des cas empiriques¹²⁸. »

Il y aurait ensuite une méthode topologique qui, elle, consiste à « produire un tableau normatif ou optatif, non par typification d'une essence mais par déformation inductive de données empiriques et historiques. La société idéale trouve sa configuration dans une série de variations du réel¹²⁹ » : on prend donc appui sur des éléments du réel qu'on réagence afin d'obtenir ce qu'il nous semble être un idéal, sans se préoccupe de leur compatibilité dans les faits. Cela peut donc mener à une « impossibilité logique ou de fait » car certains éléments, par exemples historiques, ne peuvent être effectifs sans d'autres éléments qui aurait été rejetés de cette construction utopique.

Et enfin, il y aurait une méthode fantasmatique, qui se détache des deux précédentes car elle « opère une régression vers l'ordre primaire de l'affect et du désir » tandis que les méthodes essentialiste et topologique s'appuient sur l'idéal et le réel. Ici l'utopie a attiré au rêve et l'idéal « se confond avec une production onirique ou hallucinatoire, plus ou moins ludique, qui tente de faire coïncider l'objet du désir et la représentation de satisfaction¹³⁰. » Elle se réalise donc uniquement dans « un imaginaire opposé au principe de réalité » puisqu'elle ne se soucie plus d'aucune question de logique ni de cohérence.

Nous rejoignons donc Jean-Jacques Wunenburger lorsqu'il affirme que ces différentes méthodes ne semblent pouvoir avoir de prise sur le réel (car elles ne prennent pas en compte ses différentes contraintes) et que l'utopie trouvera « difficilement une fonction instituante pour la vie collective des hommes. Tout au plus permet-elle de dessiner des écarts par rapport à la réalité et de favoriser la conscience de possibles non réalisés¹³¹. » L'utopie serait donc bien cette « imagination constituante¹³² » défendue par Henri Desroche, mais comme elle

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*

132 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op.cit.*

est détachée de toute réalité physique, l'utopie ne semble pas pouvoir s'inscrire dans une œuvre d'art. L'utopie ne se rattache à aucun lieu réel là où l'installation est ce lieu. Dès lors, quels moyens plastiques pourraient permettre la transposition de l'utopie de l'idée à la réalisation matérielle ? L'utopie est-elle détachée de tout contexte réel ?

Chronologie de la notion d'utopie

Intéressons-nous à la chronologie de l'utopie afin de saisir pourquoi et comment elle est apparue, et quels sont les réflexions qui ont mené à sa constitution en tant qu'idéal. L'utopie, hors de tous temps et en aucun lieu, s'inscrit effectivement dans l'histoire, notamment à travers les différentes pensées et réflexions développées sur la société à différentes époques. Afin d'établir une brève chronologie de l'utopie, il est possible de découper l'histoire en trois cycles, comme proposé par Henri Desroche.

L'utopie à l'Antiquité

Tout d'abord, à l'Antiquité a lieu un premier cycle d'utopies. En effet, même si le terme-même d'utopie n'existe pas, il y a, déjà présents dans l'imaginaire collectif, des lieux autres, idéaux propices au développement de sociétés parfaites. Ces utopies sont avant tout des utopies sociales. Elles prennent place sur des îles qui semblent être les territoires idéaux pour construire des sociétés complètement nouvelles, à l'écart de la société des hommes contemporains de ces récits. Elles sont ainsi séparées physiquement des autres territoires afin de pouvoir vivre en autonomie complète et sans lien avec la société préexistante qui pourrait « contaminer » cette tentative de « monde nouveau ». L'utopie se traduit ici comme une manière de réfléchir à la façon dont les hommes pourraient mieux vivre ensemble. En effet, l'utopie est un lieu qui se construit par les personnes qui y habitent. Cela passe par l'imagination du lieu idéal qui pourrait accueillir cette société idéale afin de transformer la réalité existante et les rapports de l'homme à la société. L'art peut-il alors être ce lieu propice aux échanges ? Est-il un moyen de transformer le réel ? Quel impact celui-ci peut-il avoir ? Thierry Paquot met en évidence que « les utopistes refusent la violence et, par conséquent, la révolution, ils

aspirent à la conquête pacifique du monde au moyen de la contamination volontaire et joyeuse¹³³. » Il souligne également que l'utopie est dirigée par cette volonté d'un épanouissement individuel recherché à travers cet « idéal de communauté des biens et personnes¹³⁴ », idéal recherché dès l'Antiquité.

Dans la Grèce Antique

Ainsi, dans la Grèce Antique, Homère fait traverser le jardin d'Alcinoos par Ulysse dans le chapitre 7 de l'*Odyssée*, Hésiode raconte l'histoire de la race d'or, et l'île des bienheureux, Platon, lui, reprend l'âge d'or d'Hésiode à travers le récit des Atlantes et l'Atlantide, puis ces dialogues *Républiques* et *Lois* apparaissent comme des prospectives, c'est-à-dire comme un « ensemble de recherches concernant l'évolution future des sociétés et permettant de dégager des éléments de prévision¹³⁵ », Aristophane lui propose l'*Assemblée des Femmes*, une société où les femmes prennent le pouvoir... Un peu plus tard, Diodore de Sicile raconte l'histoire des Héliopolites, les habitants des îles du Soleil où règne le « bonheur intégral » et Plutarque évoque lui les îles Fortunées et l'île d'Orgyvies, îles qui apparaissent elles aussi comme des lieux idéaux. Ces quelques récits et auteurs ne sont que quelques-uns des exemples marquants d'utopies de la Grèce Antique.

Dans la Rome Antique

La Rome Antique n'est pas en reste puisque Ovide reprend l'utopie de Hésiode et la race d'or avec « une société sans contraintes et sans armes¹³⁶ » dans ses *Métamorphoses*, Horace lui incite les Hommes à quitter Rome pour les îles Fortunées. Enfin, Virgile imagine une utopie dans une Italie pacifiée dans son *IVe Épilogue*. Ainsi, si les îles apparaissent à l'Antiquité comme ce lieu idéal, que ce soit dans les imaginaires ou par des essais temporaires et restreints de sociétés

¹³³ Jacques Lévy, Michel Lussault *op. cit.*, p. 1063.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Le Robert, « Prospective », [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/prospective>, (consulté le 30 mai 2023).

¹³⁶ Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

idéales (à Sparte par exemple), il est nécessaire de souligner que le nombre de personnes pouvant appartenir à une utopie reste toujours très limité. L'utopie fait également face à une limite : la création d'une sorte de totalitarisme menant à la perte d'individualité, dans cette recherche d'égalité et de similitude entre chacun. L'utopie propose un principe d'égalité entre tous les participants de l'utopie. On peut se demander si, appliqué au champ artistique, ce principe est alors celui de l'abolition de la distinction artiste-spectateur.

Après l'Antiquité et jusqu'au XVI^e siècle, cette notion d'utopie, la recherche d'un lieu autre, idéal et dédié à la construction d'une société parfaite s'estompe. L'idéal de l'utopie est remplacé par l'idéal de la religion pendant le temps du Moyen-Age, l'Europe étant marquée par la chrétienté, où le « royaume de dieu » devient cette utopie d'abondance et de paix.

Du XVI^e siècle au XIX^e siècle, l'utopie moderne

Le XVI^e siècle remet l'utopie au cœur des réflexions intellectuelles. L'humaniste et homme politique anglais Thomas More (1478-1535) publie en 1516 l'essai *Utopia* éponyme de l'île qu'il imagine, territoire où se construit une société « jouissant d'un système social et politique idéal¹³⁷ ». Ce roman devient par la suite un genre littéraire à part entière qui met en scène une « société imaginaire, parée de toutes les vertus [dont] une stabilité sans équivalent dans le monde réel¹³⁸. »

Utopia, formé de ο υ ' la négation et τ ο ' π ο ς « endroit, région »¹³⁹, est le rapprochement de deux termes grecs et latins : « *U-topia* est aussi un *eu-topos*, à la fois un « nulle part » et un « bon lieu »¹⁴⁰ ». Ainsi, l'utopie est ce lieu qui n'est en aucun lieu, c'est à la fois ce lieu parfait et ce lieu qui n'existe pas. L'utopie est un ailleurs, là-bas.

L'*Utopia* de Thomas More dénonce les inégalités présentes en Angleterre au XVI^e siècle puis décrit le « fonctionnement d'une République idéale¹⁴¹. » L'aspect

¹³⁷ CNRTL, « Utopie », *op cit.*

¹³⁸ Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

¹³⁹ CNRTL, « Utopie », *op cit.*

¹⁴⁰ Jacques Lévy, Michel Lussault, *op. cit.*, p. 1062.

¹⁴¹ *Ibid.*

identique des villes, la structure familiale comme socle de base de la société, le principe d'égalité matérielle garantie à la fois par l'État et par l'absence d'excès sont les éléments fondamentaux de cette utopie.

L'humanisme remet l'homme au cœur de sa réflexion, et le modèle anglais de l'utopie se diffuse. Période des Grandes découvertes, l'ailleurs du XVI^e siècle n'est plus seulement cet espace extra-méditerranéen comme c'était le cas à l'Antiquité, l'ailleurs est maintenant visité (et rapporté par les explorateurs, missionnaires) et donne naissance au mythe du bon « sauvage ». De plus, dans cette « floraison de pensée utopiste au XVI^e siècle en Europe, on peut y reconnaître une superposition de deux grandes formes d'imagination¹⁴² » notamment « une imagination de type mythico-prophétique affectée à la représentation des espace-temps qui encadrent, en amont ou en aval, l'existence terrestre de l'homme¹⁴³ », il s'agit alors de « terres suprasensibles où les êtres ont vécu avant leur naissance ou vont vivre après leur mort physique¹⁴⁴ ». L'autre forme d'imagination est, elle, « plutôt allégorisante ou typifiante, destinée avant tout à conférer un contenu sensible, figuratif, à des idées spéculatives et abstraites. » Cette imagination est alors modélisante dans la constitution d'idéaux de vie collective heureuses et parfaites. Ces exemples de communauté « servent à traduire *in individuo* ce que la pensée philosophique et politique se contente de produire sur le mode de l'idée, d'une représentation réfléchissante de ce qui doit être en vertu de ses propriétés intrinsèques. Une telle imagination se subordonne donc à des informations rationnelles, dont elle conserve souvent nombre de traits constitutifs : uniformité, transparence, légalité, symétrie¹⁴⁵ ». Les récits utopiques de cette période s'inscrivent dès lors dans des récits de voyage. Et ces récits utopistes relèvent d'une certaine recherche d'exotisme, mais soulèvent aussi la question d'une possible transformation de l'homme. On peut notamment citer Érasme et son *Éloge de la folie* (1511), Rabelais et son abbaye de Thélème dans *Gargantua* (1534) ou encore Campanella et sa *Cité du Soleil* (1623). La dominance du modèle anglais dans les écrits est catalysée autour de la révolution et de Cromwell, modèle à l'origine de l'émergence d'écrits

142 Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*

145 *Ibid.*

comme *Le Léviathan* de Hobbes (en 1651) ou *Oceana* de James Harrington (en 1656).

À partir du XVIII^e siècle, siècle des Lumières, c'est le modèle de l'utopisme français qui domine, en témoignent les nombreux écrits comme *Histoire comiques des États et Empire de la Lune* (1657) de Cyrano de Bergerac, *Télémaque* (1699) de Fénelon, *Basiliade* (1753), puis *Code de la nature* (1755) de Morelly, *Candide* (1758) de Voltaire, *République des philosophes* (1768) de Fontenelle, *Le supplément au Voyage de Bougainville* (1796) de Diderot, et bien d'autres encore. Le voyage a, à cette époque, une fonction de formation intellectuelle et est l'un des traits communs aux récits utopiques comme le souligne la *Collection des voyages imaginaires* en 28 volumes ou encore le récit *Voyage de Gulliver* (1721) de l'anglais Jonathan Swift. À cette période, l'utopie apparaît donc comme une quête d'altérité, mais aussi comme la recherche d'un endroit autre pour mettre à l'épreuve ce qui fait « soi » afin de se former en tant qu'homme.

De la seconde moitié du XIXe siècle à aujourd'hui, l'utopie contemporaine : un modèle pour la refonte de la société

À partir de la seconde moitié du XIXe siècle, c'est le modèle utopique anglais qui reprend le dessus, notamment à travers la figure de Robert Owen (fondateur du socialisme utopique britannique), par la diffusion de ce modèle au « nouveau monde américain et européen¹⁴⁶ ». Wilhelm Weitling propose un modèle d'utopie tel qu'il est considéré dans un premier temps, avant d'être rejeté, comme le fondateur du communisme allemand par Marx et Engels. Le XIX^e siècle est également marqué par les idées françaises de Charles Fourier, mais aussi de Claude-Henri de Saint-Simon qui souhaite « restaurer sur l'ensemble de la Terre un jardin d'Éden¹⁴⁷ » ou encore par les écrits intitulés *Voyage en Icarie* de Étienne Cabet de mettre en pratique l'Icarie écrite, en Europe et dans le « Nouveau Monde ». Finalement, « contrairement aux exégèses étymologiques (sur *u-topos*, sans lieu) et au néologisme d'« u-chronie » (sans temporalité) qui lui est rattaché, l'utopie, loin d'être perte d'espace ou de localisation, connaît une surdétermination d'images

¹⁴⁶ Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

spatiales, et loin de glisser vers l'intemporel, tend inévitablement à se rapporter à une chronologie historique, passée ou à venir ; ainsi le tableau utopique se trouve élaboré comme un monde parallèle ou comme un possible latéral¹⁴⁸. » Le temps du voyage apparaît comme le moyen hypothétique d'une transformation personnelle qui conduit à la construction, dans l'intellect, d'un monde idéalisé possible.

Looking Backyard (1888) de E. Bellamy, *News from Nowhere* (1891) de W. Morris, *Sur la pierre blanche* (1905) de Anatole France ou encore *l'Altneuland* (*La Vieille Nouvelle Terre*) de Theodor Herzl sont quelques-uns des écrits utopiques marquant de cette seconde moitié du XIX^e siècle. Ce siècle et le suivant marquent le passage d'un genre littéraire de l'utopie à un discours utopique qui vise à mettre en marche une transformation complète et concrète de la société.

Dans les années 1920, les constructivistes russes visent une « refondation de la société », notamment par l'architecture. À partir de ce moment, des projets s'inscrivant dans une certaine démesure vont être catégorisés comme des utopies : l'utopie n'est alors plus ce monde idéal, ordonné mais un lieu qui ne peut exister par la démesure du projet envisagé. L'utopie apparaît donc comme « une perspective d'un ordre des choses différent de celui qu'on a sous les yeux, [et] cherche à s'incarner¹⁴⁹. » Est alors utopique ce qui ne peut pas être. L'utopie tend à relever d'une fantaisie de l'esprit, ne s'appuyant que sur l'imagination sans « aucun modèle dans la réalité [...] et sans souci des règles formelles¹⁵⁰. » L'utopie serait alors un moyen de « se détacher des solutions convenues » en faisant place à une imagination « qui, si elle est constituée par des situations, n'en est pas moins constituante d'autres situations¹⁵¹. »

Par la suite, les termes de « dystopie » ou « anti-utopie » apparaissent : la science-fiction propose une utopie dans un lieu réellement imaginaire car il n'existe plus d'ailleurs géographique : « il n'y a plus sur la mappemonde un *topos*, un lieu où loger l'altérité : elle se cherche dans des voyages interstellaires¹⁵² ». Les romans

148 Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*

149 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

150 CNRTL, « Fantaisie », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/fantaisie>, (consulté le 28 mars 2023).

151 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

152 *Ibid.*

dystopiques comme *Brave the New World* de Aldous Huxley en 1932 ou *1984* de George Orwell en sont des exemples. Les auteurs reprennent le genre littéraire de l'utopie par l'usage de la science-fiction pour en montrer les limites. Il se crée à partir de ce moment-là un lien fort entre science-fiction et fantastique, utopie scientifique, aventure et futur imaginaire.

Par cette analyse chronologique de l'utopie, nous pouvons affirmer que l'utopie n'est pas *uchronie*, car celle-ci s'inscrit éminemment dans un rapport historique au temps. Nous soutenons donc les propos de Jean-Jacques Wunenburger lorsqu'il affirme que l'utopie n'est pas indifférente au temps et que s'il « est vrai qu'à l'intérieur de la société idéale le temps perd sa puissance de corrosion ou de création, plaçant ainsi les hommes dans une sorte d'éternisation indéfinie, l'utopie se tient, pour ceux qui se la représentent, dans un tel rapport au présent qu'elle finit par jouer le rôle d'un accélérateur d'histoire¹⁵³. »

Mais nous relevons surtout que l'utopie est intrinsèquement liée à la question du lieu mais aussi à celle de la transformation de la société. Passer par l'imaginaire pour transformer le réel, voilà l'une des propositions de l'utopie, qui se présente comme une prospective.

Perspectives et stratégies de l'utopie

Perspectives de l'utopie

« L'utopie est un non-territoire connu [et intervient] sur le registre de la préfiguration et du virtuel entendu comme «possible». Qu'est-ce qui est envisageable pour changer, modifier, transformer le réel ? Ici et maintenant [est la réponse de l'utopie]¹⁵⁴. »

L'utopie est une forme qui n'existe pas dans le réel. Cependant, elle forme un imaginaire commun, elle a donc une forme d'existence virtuelle et se présente

¹⁵³ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*

¹⁵⁴ Jacques Lévy, Michel Lussault *op. cit.*, p. 1063.

comme un outil de liaison entre différentes personnes qui partagent cet idéal ou cherchent à le créer. C'est également ce que défend Niko Besnier : il n'existe pas aujourd'hui d'utopies qui ont eu des réalisations concrètes et qui ont perduré dans le temps mais « l'utopie est bel et bien vivante dans l'imagination de nombreux d'entre nous¹⁵⁵. » L'utopie est donc un ensemble de représentations imaginatives qui « véhiculent des formes de réalité avant tout normatives. En ce sens, l'utopie, greffée sur une conduite d'insatisfaction devant le réel, élève une autre forme de réalité au rang d'un idéal, c'est-à-dire de ce qui mérite, par sa valeur propre, de passer à la réalité¹⁵⁶ ». L'utopie marque la recherche d'une réalité autre.

Ensuite, l'utopie est ce lieu qui n'a pas de territoire mais il faut souligner que « de nombreuses visions utopiques sont des recherches d'un lieu¹⁵⁷. » La recherche de ce lieu est alors guidée par la recherche d'égalité entre tous les participants de cette utopie, égalité qui mènerait à une transformation de l'espace connu. Pour cela, l'utopie est une rupture complète dans le temps et dans l'espace : « C'est l'isolement de l'île qui permet l'expérimentation sociale¹⁵⁸. » L'utopie est avant tout une forme qui joue sur l'indirect afin de déjouer toute forme possible de censure : « L'utopie permet de contourner la censure et d'attaquer l'autorité tout en proposant des réformes précises, plus ou moins réalisables¹⁵⁹. » Il n'est en effet pas possible d'avoir prise sur quelque chose relevant de l'imaginaire, même si au contraire l'imaginaire peut impacter le réel de façon concrète. L'utopie est donc une forme avant tout pacifique, cependant les nombreuses tentatives de mise en place d'utopie dans le monde réel ont des dérives importantes (violence, perte de libre-arbitre, etc.).

155 Niko Besnier, « Utopie », *Ethnologie française*, vol. 51, n°1, Paris, 2021, p. 139-140, [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-ethnologie-francaise-2021-1-page-139.htm>, (consulté le 21 mai).

156 Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*

157 Niko Besnier, *op. cit.*

158 *Ibid.*

159 Jacques Lévy, Michel Lussault, *op. cit.*, p. 1063.

Stratégie¹⁶⁰

Dès lors nous pouvons considérer l'utopie comme une projection de la réalité vers une autre réalité. Comment l'utopie envisage-t-elle alors le rapport au réel ? Henri Desroche propose de distinguer trois stratégies, trois manières de penser le rapport de l'utopie et sa capacité à transformer le réel : l'alternance, l'altercation, et l'alternative. En effet, « dès lors que [l'utopisme] rencontre la temporalité linéaire de l'histoire collective, [il] se voit contraint de définir l'écart plus ou moins grand qui le sépare de la réalité et l'intervalle de temps qui sépare la perfection modélisée de sa réalisation concrète. Alternative, altercation ou alternance définissent alors autant de formes d'intensité de l'utopie selon qu'elle veut se présenter totalement, s'incarner progressivement ou demeurer dans une sorte de relation asymptotique avec l'histoire¹⁶¹ ».

Ainsi, si l'on considère l'alternance comme l'utopie du « rêve éveillé¹⁶² » où il existe un soupçon sur la réalité de celui-ci, il est difficile de savoir si le rêve est davantage partie prenante de la réalité que la réalité-même. L'existence d'une chose dans l'imaginaire est une forme d'existence en soi, qui si elle arrive à s'exprimer formellement dans le réel devient concrète. C'est ce passage de l'idée à la forme où l'idée semble tout aussi concrète que sa forme possible que semble traduire l'alternance. Elle se révèle dans « l'établissement de temps, de lieux ou même de micro-sociétés occasionnelles ou permanentes, qui soient au sein d'une société dominante¹⁶³. » Le modèle de l'alternance est, selon la classification de François Laplantine (1974), une *voie utopico-ecclésiale* (c'est la forme envisagée dans les écrits de Tommaso Campanella, Thomas More, ou des réductions jésuites au Paraguay) selon laquelle « l'ordre ancien cédera la place un jour encore indéterminable à un ordre nouveau¹⁶⁴ ». Ce modèle affirme que l'idée utopique imaginée arrivera dans un futur indéterminé. Il assure sa concrétisation mais ne définit pas la temporalité dans laquelle cela aura lieu.

160 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

161 Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*

162 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

163 *Ibid.*

164 Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*

Ensuite, l'altercation, elle, « apporte le doute et le soupçon¹⁶⁵ ». C'est l'étape de la transformation du réel pour aller vers un mieux. L'imaginaire se confronte au réel afin de s'y ancrer. Selon François Laplantine, il s'agit alors d'une voie *messianico-révolutionnaire* (défendue par Thomas Münzer, Gracchus Babeuf, ou encore Karl Marx) : ici, « l'utopie prend place ici dans un calendrier historique, sa réalisation pouvant être annoncée prophétiquement¹⁶⁶. » Le modèle de l'altercation affirme la mise en place du modèle utopique dans un temps défini et précise les étapes nécessaires à sa mise en place. Ainsi, le « dévoilement de la maquette de la société idéale est inséparable d'une révélation de son avènement futur. La prescience de ce perfectionnement à venir de la société ou de l'humanité, confirmée souvent par une personnalité messianique, autorise dès lors à prendre des dispositions pour le présent, qui peuvent aller jusqu'au déclenchement d'une violence contre l'ordre établi pour préparer l'avènement du monde meilleur (Cohn, 1962)¹⁶⁷. »

Enfin, l'alternative est une utopie qui devient réalité et dont on oublie à ce moment-là qu'elle a été simple utopie avant d'être cette réalité. C'est cette forme imaginaire qui a réussi à s'incarner et qui donc est devenue réalité. L'alternative se présente donc comme une *voie anarcho-extatique* (Charles Fourier, Robert Owen, Étienne Cabet), « pour qui le contenu du tableau utopique doit pouvoir se substituer, sans délai, d'un seul coup, à la réalité existante. L'utopiste, faisant fi de la substance de l'histoire, de la maturation des événements, espère matérialiser ici et maintenant le contenu imaginaire¹⁶⁸. » L'utopie remplace le réel établi, sans préparation et avec effets immédiats.

Certains auteurs s'emparent de la forme utopique pour proposer des contre-utopies ou dystopies afin de soulever certaines problématiques sans tomber dans des affabulations fallacieuses. En effet, « l'utopie [...] annonce ou évoque, tantôt sur le mode fascinant pour que des choses arrivent, tantôt sur le mode redoutable

165 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

166 Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit*

167 *Ibid.*

168 *Ibid.*

pour qu'elles n'arrivent pas¹⁶⁹ ». Les différentes modalités possibles de mise en place de l'utopie, qu'il s'agisse de « programmes explicites de transformation de la réalité ou [...] simple jeu de variations possibles¹⁷⁰ » traduisent une volonté d'intervention sur la réalité afin de métamorphoser le présent. Il semblerait qu'il y ait donc aujourd'hui un besoin de réinventer l'utopie, peut-être en changeant d'échelle (plus individuelle), et avant tout dans un souci de durabilité dans une volonté de proposer des utopies qui puissent avoir des réalisations concrètes et/ou des impact sur le monde réel : « Le besoin généralement ressenti d'une alternative à l'ordre existant des choses semble indiquer que le ressort utopique n'est probablement pas brisé¹⁷¹. » Les projets artistiques semblent être des moyens de proposer des alternatives à l'existant, permettant de poser un regard nouveau, différent, distancié. Ils pourraient donc être ce moyen pacifique de « contamination volontaire et joyeuse » de la société menant à sa transformation ou permettant du moins d'interroger le monde qui nous entoure. Quels sont ainsi les moyens plastiques à mettre en place pour y parvenir ?

2. L'utopie est un prisme de lecture

Au-delà des caractéristiques historiques et typologique de l'utopie, il est possible de l'envisager d'un point de vue plastique, et d'ainsi déplacer la notion d'utopie à un critère d'observation des œuvres d'art. L'utopie devient alors un prisme de lecture. L'utilisation de ce prisme permet de s'interroger sur les effets produits par les œuvres analysées.

Les œuvres, par leur essence, n'ont pas vocation à servir à quelque chose mais elles peuvent avoir des répercussions, notamment sur le réel. L'utopie est donc un moyen de les interroger, de les analyser plus précisément. On se rend alors compte que les installations sont des formes d'œuvres propices à la projection d'une réalité vers le réel, puisqu'elles sont composées du réel, qui leur sert d'appui pour former des images, et participer à la construction d'imaginaires (communs). En projetant leur réalité, elles visent le réel mais forment des images irréelles.

169 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

170 Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*

171 Henri Desroche, Joseph Gabel, *op. cit.*

Afin de déterminer si les installations que nous analyserons font utopie, et puisque celle-ci est un prisme de lecture, nous nous appuyerons sur la grille d'analyse suivante :

Cette œuvre fait-elle utopie ?	
1) Le spectateur n'est pas que spectateur : il est un agent actif de l'œuvre. Il devient participant et active l'œuvre.	
2) L'œuvre crée un rapport entre le spectateur et son environnement.	
3) L'œuvre s'oppose à la situation physique ou contextuelle du lieu et moment dans lequel elle s'inscrit.	
4) L'œuvre fait image : elle s'éloigne du réel pour venir s'inscrire comme irréel. Le spectateur se trouve dans un rapport de projection face à l'œuvre. Il fait appel à son imagination et donc à sa conscience imageante.	
5) L'œuvre travaille à la modification du réel : elle transpose le réel en réalité, et l'image réelle (réalité) matérialise l'irréel (imaginé)	
6) L'œuvre crée un espace imaginaire, permettant une concorde entre tous ces occupants.	
7) L'œuvre est un moyen de créer des relations, une communauté momentanée.	
Conclusion : L'œuvre est-elle une forme idéale, marquant la recherche d'une réalité autre ?	

Une installation marquant la recherche d'une réalité autre serait une installation capable de faire utopie. Toute installation est-elle alors capable de faire utopie ? Afin de répondre à cette question, nous étudierons l'œuvre *Personnes* de Christian Boltanski. Nous nous assurerons tout d'abord de sa nature d'installation, puis nous tenterons de déterminer sa capacité à mettre en doute le réel avant de s'intéresser à sa capacité à faire utopie.



Christian BOLTANSKI, *Personnes*, installation, vêtements, boîtes de biscuits rouillées, pince de chantier, grue, haut-parleurs, néons, lampes, 13 500m², 15 janvier-21 février 2010, Grand Palais, Paris.



Christian BOLTANSKI, *Personnes*, installation, détails, 2010, Grand Palais, Paris.

Présentée du 15 janvier au 21 février 2010 au Grand Palais à Paris, l'œuvre de Christian Boltanski intitulée *Personnes* est une œuvre à la fois plastique et sonore, interrogeant la condition humaine.

Didier Arnaudet détaille dans son article que l'œuvre *Personnes* « nous accueille par un mur de boîtes de biscuits en métal, comme un rideau de scène. Derrière, dans le froid, l'immense sol de la nef est recouvert de vêtements alignés en carrés et éclairés par des néons blancs suspendus à des traverses verticales, entre des poteaux en acier bruni où sont attachés de petits haut-parleurs qui diffusent des battements de cœur. Au centre s'élève une montagne de vêtements, haute d'environ dix mètres. Une grande pince au bout d'une grue prend des vêtements, les élève dans l'air et les lâche, dans un bruit très puissant et durement saccadé de machine-outil¹⁷². » Cette œuvre peut-elle alors être désignée comme étant une installation ?

<i>Personnes</i> de Christian Boltanski est-elle une installation ?	
1) L'œuvre est en trois dimensions.	L'œuvre, plastique et sonore, se déploie dans tout l'espace du Grand Palais.
2) L'œuvre utilise plusieurs médiums et/ou l'œuvre n'est pas la production d'un objet unique et autonome.	L'œuvre est composée de nombreux vêtements usagés, de haut-parleurs, de néons, d'une grue avec une pince mécanique qui saisit les vêtements, ainsi que d'un mur de boîtes de biscuits en métal, de la température du lieu et des différents sons produits par la machine et émis par les haut-parleurs (battements de cœur). L'œuvre est donc la combinaison de multiples médiums.

172 Didier Arnaudet, « La permanence d'un champ de mines / Christian Boltanski, *Personnes*, Grand Palais, Paris. 13 janvier - 21 février 2010 / Christian Boltanski, Après, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. 15 janvier - 28 mars 2010 ». *ETC*, n° 91 (2010), p.6263, [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2010-n91-etc1811886/64252ac/>, (consulté le 04 mars 2024).

<p>3) L'œuvre s'inscrit dans une relation au lieu (elle est réalisée <i>in situ</i> ou elle crée un lieu autre).</p>	<p>L'œuvre s'inscrit dans le Grand Palais, elle en utilise les caractéristiques spatiales dont la répercussion particulière du son ou la température basse du lieu aux mois de janvier et février. L'œuvre est réalisée <i>in situ</i> et n'a été réalisée qu'une seule fois. Elle transforme le lieu du Grand Palais en un endroit dont on ignore la fonction réelle. Le lieu devient l'œuvre.</p>
<p>4) Le lieu interagit avec l'œuvre, il y a un travail du lieu sur l'œuvre tout comme un travail de l'œuvre face au lieu.</p>	<p>Une partie des vêtements est répartie au sol et quadrille l'espace de la nef du Grand Palais, d'autres sont entassés et manipulés par une pince mécanique qui, inlassablement, les saisit avant de les relâcher. L'étendue du lieu et la hauteur du bâtiment contribue au sens de l'œuvre, notamment à travers l'atmosphère mise en place.</p>
<p>5) La place du spectateur est centrale : l'œuvre crée une mise en situation de celui-ci (immersion, confrontation, mise en action du spectateur).</p>	<p>Le spectateur est en immersion : il entre dans l'œuvre et en fait partie. Si les vêtements traduisent des personnes absentes, les spectateurs, eux, sont leur pendant présent.</p>
<p>6) Le spectateur devient participant et permet d'activer l'œuvre.</p>	<p>« Ce qui m'intéresse, dit Boltanski, c'est que le spectateur ne soit plus placé devant une œuvre mais qu'il pénètre à l'intérieur¹⁷³. » Le spectateur devient actif, il fait vivre l'œuvre et sa présence entre en résonance avec celle des</p>

¹⁷³ Maïten Bouisset, « Personnes et Après, C. Boltanski (expositions) », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/personnes-et-apres-c-boltanski-expositions/>, (consulté le 4 mars 2024).

	<p>vêtements usagés déposés à même le sol. La participation active du spectateur est comprise dans la démarche de l'artiste.</p>
<p>7) L'œuvre est un dispositif de spatialisation de l'expérience du spectateur.</p>	<p>Le déplacement du spectateur est conditionné par l'œuvre. Il est d'abord confronté, à l'entrée, à un mur de boîte à biscuits rouillé occultant le reste de l'œuvre, puis il doit suivre le quadrillage formé par les vêtements juxtaposés. « Les yeux au sol, le visiteur progressait le long d'une division en carré, marquée par des poutres d'acier, des haut-parleurs à peine perceptibles et des tubes de néon qui ordonnaient rigoureusement la nef sur toute la longueur. Des vêtements usagés y étaient alignés pas tout à fait au hasard, cependant, quant à la répartition des couleurs¹⁷⁴. »</p>
<p>8) Les gestes déployés par l'artiste ne relèvent pas de gestes sculpturaux ni architecturaux. Il met en place des relations entre les différents éléments composants l'œuvre.</p>	<p>L'artiste ne sculpte donc rien, si ce n'est le lieu, par l'usage et l'agencement qu'il en fait. L'œuvre produite est un assemblage de multiples médiums, mis en lien par la présence du spectateur, et l'ensemble des paramètres spécifiques au lieu.</p>
<p>Conclusion : L'œuvre fait-elle espace, là, maintenant pour le spectateur qui y est confronté ?</p>	<p><i>Personnes</i> propose donc au spectateur une expérience particulière du lieu du Grand Palais. Elle produit un <i>là et maintenant</i> s'attachant à l'espace qui la contient, et qui la produit. C'est bien la mise en espace des différents éléments qui la compose qui permet au spectateur d'entrer dans l'œuvre, d'en devenir un acteur dont la place devient centrale.</p>

¹⁷⁴ *Ibid.*

D'après cette analyse, nous pouvons affirmer que l'œuvre *Personnes* de Christian Boltanski est une installation. Celle-ci remet-elle cependant en doute le réel ?

L'installation met-elle en doute le réel ?	
<p>1) L'œuvre nous donne une autre manière de voir le lieu (place du regard).</p>	<p>L'œuvre transforme éminemment notre regard sur lieu, puisque d'un espace vide, il devient un lieu à l'espace quadrillé. De plus, l'artiste a fait le choix de réaliser cette installation en hiver, notamment pour la luminosité particulière, qui décline rapidement. Cela participe à une théâtralisation du lieu. La circulation dans l'œuvre inclut également un point de vue et une expérience singulière de l'œuvre à chaque instant.</p>
<p>2) L'œuvre est perméable à la présence du spectateur en son sein et le spectateur étend ainsi l'espace de l'œuvre.</p>	<p>Comme le souligne Didier Arnaudet, « l'artiste nous situe dedans et non devant l'œuvre : « Depuis longtemps déjà je cherche à réaliser des installations à la frontière entre les arts plastiques, au sens traditionnel du terme, et des œuvres théâtrales ou musicales. Ce qui manque habituellement aux arts plastiques c'est l'idée de déroulement, de progression depuis un point de départ, une entrée, vers une certaine finalité. J'ai voulu un déroulement du temps différent de celui de l'espace muséal où l'on passe simplement d'un tableau à l'autre, puis d'une salle à une autre¹⁷⁵. » Le spectateur est donc l'une des préoccupations premières de Boltanski, et sa présence dans l'œuvre permet une extension du territoire de celle-ci, impliquant un temps de circulation et de confrontation à l'œuvre</p>

¹⁷⁵ Didier Arnaudet, *op. cit.*

	différents de celui habituels dans les musées : « L'important ce n'est pas d'être devant quelque chose mais dans quelque chose. On est à l'intérieur d'un univers où il se passe des choses ¹⁷⁶ . »
3) Les images produites par l'œuvre sont muables, impermanentes.	L'œuvre inclut du mouvement : la circulation des spectateurs, la pince qui saisit et relâche les vêtements, la lumière du jour déclinant, les images produites ne sont donc pas stables. L'œuvre produit des images multiples et dépendantes du cadre temporel dans lequel on les perçoit.
4) L'œuvre est le support privilégié pour la construction d'espaces imaginaires <i>i.e.</i> l'œuvre fait appel à une conscience imageante.	L'œuvre questionne la condition humaine et la mort. Il est possible d'y voir des références à la Shoah, les vêtements se présentant comme des corps absents en opposition au corps présent du spectateur. L'œuvre est un récit non-fictif dépendant de notre subjectivité. Notre conscience imageante est mise en jeu et la réalité que constitue cette œuvre est composée de l'ensemble des images perçues. L'œuvre est un support de projection de notre histoire commune et cette projection traduit le regard altéré que nous posons sur les éléments qui se présentent face à nous. Les espaces imaginaires potentiellement construits par cette œuvre s'attachent notamment à des imaginaires (les images que nous nous faisons) d'un moment de l'Histoire.

¹⁷⁶ Marc de Boni, Igor Hansen-Love, « Rencontre avec les «Personnes» de Boltanski au Grand Palais », Dailymotion, [en ligne], <https://www.dailymotion.com/video/xbu5cu>, (consulté le 04 mars 2024).

Conclusion : L'installation questionne-t-elle le réel ? Est-elle plus que ce qu'elle semble être, dépasse-t-elle sa forme première ?	Cette installation projette le spectateur dans un lieu autre. Elle le transporte dans un temps et un lieu incertain, mais se rattachant à des temps et lieux autres que celui de son contexte d'exposition, un nulle part : cette installation dépasse les simples formes plastiques qu'elle convoque et tend vers une forme utopique.
--	--

Personnes est donc une installation, qui, par ses caractéristiques plastiques dépasse le lieu qu'elle occupe. Elle tend vers la forme de l'utopie.

Afin de déterminer si une forme plastique à laquelle on s'intéresse relève d'une utopie, on peut mettre en place une grille d'analyse qui en synthétise les éléments distinctifs. L'objectif de cette grille est de permettre une analyse concise et précise des œuvres, grâce à la mise en perspective des caractéristiques utopiques (reportées dans la grille d'analyse suivante) face à l'œuvre interrogée. Cette grille est composée de sept questions s'intéressant notamment à la place du spectateur et au rapport de l'œuvre au réel et ses conséquences sur celui-ci.

Cette œuvre fait-elle utopie ?	
1) Le spectateur n'est pas que spectateur : il est un agent actif de l'œuvre. Il devient participant et active l'œuvre.	Le spectateur ne regarde pas juste l'œuvre. Il l'expérimente, et est dans l'œuvre. Il ne s'agit pas d'une confrontation frontale à l'œuvre mais d'une immersion dans celle-ci. L'œuvre a besoin du spectateur pour fonctionner, afin qu'il soit la donnée présente et vivante face aux vêtements qui traduisent les corps absents et inertes.
2) L'œuvre crée un rapport entre le spectateur et son environnement.	Puisque le spectateur est immergé dans l'œuvre, l'œuvre devient l'environnement. Ainsi un rapport entre spectateur et environnement est créé. Il s'agit avant tout d'un rapport plastique avec l'environnement direct que forme l'œuvre,



Christian BOLTANSKI, *Personnes*, installation, 2010, Grand Palais, Paris.

<p>2) L'œuvre crée un rapport entre le spectateur et son environnement (suite).</p>	<p>notamment à travers les différents rapports d'échelle et les projections du spectateur sur l'œuvre : « Même les réactions des spectateurs, leurs peurs ou leurs colères, sont parties intégrantes du déroulement des œuvres¹⁷⁷. »</p>
<p>3) L'œuvre s'oppose à la situation physique ou contextuelle du lieu et moment dans lequel elle s'inscrit.</p>	<p>L'œuvre propose un lieu s'attachant à une temporalité différente (2nd guerre mondiale) de celui de son cadre de monstration. Entrer dans l'œuvre semble propulser le spectateur en dehors du contexte spatio-temporel auquel il appartient. Cependant, être dans l'œuvre c'est être particulièrement ancré dans le lieu, du fait de la nature de l'œuvre qui est une installation. Un jeu ambivalent est mis en place, questionnant notamment la temporalité expérimentée de l'œuvre, celle à laquelle l'œuvre renvoie et celle dans laquelle l'œuvre s'inscrit.</p>
<p>4) L'œuvre fait image : elle s'éloigne du réel pour venir s'inscrire comme irréel. Le spectateur se trouve dans un rapport de projection face à l'œuvre. Il fait appel à son imagination et donc à sa conscience imageante.</p>	<p>L'œuvre fait particulièrement appel à notre imagination. Elle se projette sur le spectateur à la même intensité que le spectateur se projette/ projette les images de ce qu'il croit voir devant lui. Christian Boltanski déclare dans une interview que « chacun voit ce qu'il a envie de voir et ce qu'il a besoin de voir¹⁷⁸ ». Son œuvre propose donc un rapport de projection au spectateur et devient le support de la construction d'images. Pour l'artiste, la pince mécanique serait la métaphore d'une « puissance qui prend et rejette ces corps sans</p>

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

	<p>raison apparente ». Et il ajoute qu'elle pourrait aussi être : « la main de Dieu peut-être ou celle du hasard de la vie et du tragique de l'existence qui se termine toujours par la mort ¹⁷⁹». Les vêtements qui retombent seraient ainsi des sortes de dépouilles. La transposition de l'objet vers la métaphore induit ce passage du réel à la réalité. La réalité de l'œuvre est l'œuvre perçue à travers le filtre « image » que produit l'assemblage des différents constituants de l'œuvre.</p>
<p>5) L'œuvre travaille à la modification du réel : elle transpose le réel en réalité, et l'image réelle (réalité) matérialise l'irréel (imaginé).</p>	<p>« Les vêtements, dit Boltanski, sont apparus dans mon œuvre comme une chose évidente, j'ai établi une relation entre vêtements, photographies et corps morts... Les vêtements sont une façon pour moi de représenter beaucoup de gens¹⁸⁰. » Ainsi, lorsque les visiteurs regardent les vêtements, ils voient les absents. Ces derniers sont une image, ils deviennent la réalité. Le réel est un tas de vêtements alignés, disposés en carré au sol. La réalité des spectateurs est alors cette impression d'être transportés dans un autre espace-temps.</p>
<p>6) L'œuvre crée un espace imaginaire, permettant une concorde entre tous ces occupants.</p>	<p>La concorde se définit comme la sensation et les sentiments proches ressentis par les spectateurs. D'après les différentes critiques à propos de cette œuvre, et d'après ce qu'on peut supposer d'après les différentes images de cette œuvre, les sentiments ressentis par les spectateurs sont communs. Qu'il s'agisse de Didier Arnaudet, Maïten Bouisset ou encore Catherine Grenier, tous s'accordent dans leur propos à dire qu'une</p>

¹⁷⁹ Maïten Bouisset, *op. cit.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

	<p>atmosphère froide ainsi qu'une tension entre présence et absence se dégage de l'œuvre. Celle-ci est donc source de concorde.</p>
<p>7) L'œuvre est un moyen de créer des relations, une communauté momentanée.</p>	<p><i>Personnes</i> crée une communauté entre les visiteurs entre eux et avec les personnes absentes représentés par vêtements. L'œuvre ancre les <i>petites mémoires</i> inhérentes au travail de l'artiste, c'est-à-dire « la masse des petites choses qui nous différencient les uns des autres¹⁸¹. » Ancrer ces <i>petites mémoires</i> participe à créer du lien entre chaque personne, puisqu'en leur donnant une consistance, cela permet leur partage, et donc de relations.</p>
<p>Conclusion : L'œuvre est-elle une forme idéale, marquant la recherche d'une réalité autre ?</p>	<p>Ainsi, <i>Personnes</i> est une forme idéale. La plasticité de l'œuvre souligne le réel de la réalité : la réalité est non-fictive mais est quand même une image. L'œuvre crée effectivement un espace imaginaire et semble plastiquement former une utopie.</p> <p>Mais <i>Personnes</i> n'est pas une forme idéale. Effectivement, il faut ajouter que l'utopie contient l'idée du bien (<i>eu-topie</i>). L'utopie est à la fois le lieu parfait et le lieu du bonheur. <i>Personnes</i> formerait donc une contre-utopie puisqu'on ne s'y sent pas particulièrement bien et qu'une atmosphère dérangeante s'en dégage.</p> <p>L'œuvre <i>Personnes</i> est donc une image qui mêle réalité (ce qu'on perçoit du réel) et irréalité (ce qu'on imagine). Elle est une image réelle qui mêle l'image irréalité (les absents, qu'on imagine via</p>

¹⁸¹ Didier Arnaudet, *op. cit.*

Conclusion : L'œuvre est-elle une forme idéale, marquant la recherche d'une réalité autre ? (suite).	notre perception du réel) et l'image mouvante que l'on a du réel (c'est-à-dire l'image, ou les images, que l'on a de l'installation : formes, spatialisation du lieu mis en œuvre par l'installation.)
--	--

D'après ces différentes analyses de l'œuvre *Personnes* de Christian Boltanski, nous pouvons affirmer qu'il s'agit bien d'une installation qui nous projette vers la forme de l'utopie. Celle-ci possède de nombreuses caractéristiques propres à une œuvre qui formerait une utopie, néanmoins l'utopie est le lieu du bien, le lieu parfait, ce qui sous-tend la recherche d'une proposition d'un lieu où le visiteur se sent bien. Ce n'est pas le cas de cette œuvre qui propose une atmosphère plutôt dérangeante. *Personnes* formerait donc davantage une contre-utopie dans le sens (sémantique) qu'elle propose en intégrant les éléments plastiques de l'utopie. Nous pouvons cependant, à cet égard, soulever certaines limites de cette œuvre dans les rapports du spectateur à son environnement : comment l'œuvre interroge-t-elle le spectateur après son expérience ? *Personnes* ouvre-t-elle un questionnement sur l'environnement, le contexte de vie plus général des visiteurs de l'œuvre ? A-t-elle un impact sur le réel ? L'œuvre est-elle une réalité qui cherche à modifier le réel ? L'ancrage des *petites mémoires* à travers le travail plastique de l'artiste semble déjà être une forme de réponse.

Ainsi, une œuvre qui est une utopie nous dispense du réel. Il n'est plus nécessaire de s'attacher au réel, la réalité est suffisante. Par l'imaginaire collectif qu'elle promeut, l'œuvre semble essayer de créer un bouleversement dans l'espace réel et l'usage de matériaux assez brut souligne que la réalité n'est pas suffisante. *Personnes* n'est donc pas une utopie mais ouvre la voie à des pratiques plastiques installatives visant l'utopie.

B. L'utopie nous dispense du réel

1. Imaginaire débridé

Situer l'imaginaire

L'imaginaire géographique se présente comme l'imaginaire qui prend place dans un lieu et le transforme. Ainsi, si l'imaginaire se distingue de la fantaisie alors il peut être une « faculté mentale et psychique de construire, de mobiliser, de faire fonctionner ensemble les éléments de ce “musée de toutes les images pensées, possibles, produites et à produire”¹⁸². »

Comme le précise Bernard Debarbieux dans son article « Imaginaire géographique », Bachelard caractérise l'imaginaire comme la « faculté de “s'absenter”, de se déprendre de l'objet en lui donnant du sens¹⁸³. » L'œuvre *Salle blanche*, réalisée en 1975, de Marcel Broodthaers semble parfaitement illustrer la mise en place d'un imaginaire géographique.

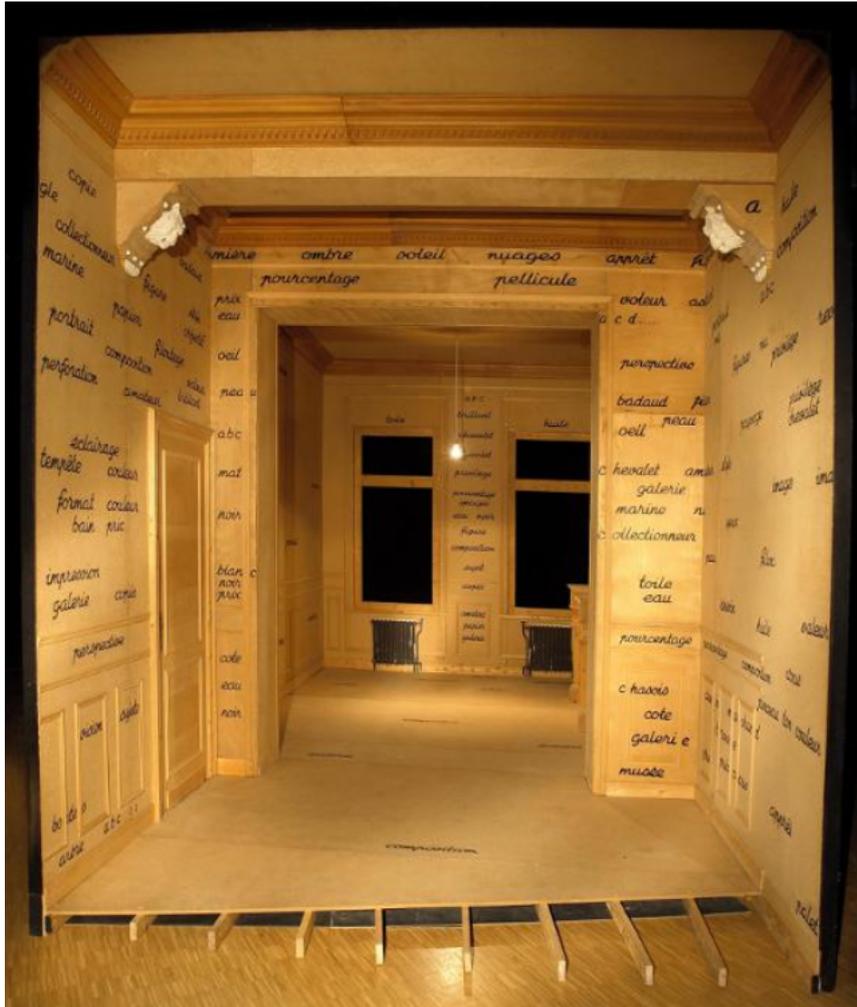
L'installation constituée de bois, aggloméré, de photographie contrecollée sur contreplaqué, de peinture sur bois, de plâtre, de métal, de mousse de polyuréthane, et d'une ampoule électrique, a la dimension d'une pièce (390 x 350 x 658 cm), et a été « créée pour l'exposition « L'Angélus de Daumier » qui clôt à Paris, dans l'hôtel particulier abritant le Centre national d'art contemporain (Cnac), une série de manifestations organisées à Bâle, Berlin et Londres. Marcel Broodthaers tente d'y « articuler différemment des objets et des tableaux réalisés à des dates s'échelonnant entre 1964 et cette année [1975], pour former des salles dans un esprit “décor”¹⁸⁴ ». Depuis 1989, l'œuvre appartient à la collection Centre George Pompidou.

Plastiquement, cette installation s'appuie sur le *Musée d'Art moderne. Département des Aigles, Section du XIXe siècle* réalisé par l'artiste chez lui

182 Bernard Debarbieux, in Jacques Lévy et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Belin, 2013, p. 534, d'après Gilbert Durand, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994.

183 *Ibid.*

184 Juliette Singer, Duplaix Sophie (dir.), *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007.



Marcel BROODTHAERS, *Salle Blanche*, 1968, Centre Georges Pompidou.

en 1968 : les murs deviennent le support de mots, mots qui ont remplacés les œuvres présentes à l'origine. Le site du Centre Pompidou précise : « L'écriture rappelle le style du surréaliste Magritte et la disposition des mots est une référence à la mise en page du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.¹⁸⁵ » L'ambiance est assez chaude de par la lumière jaune de l'ampoule utilisée et par l'usage de bois contreplaqué. Cela rappelle les boîtes de stockage et de transport des œuvres d'art. Ainsi le spectateur semble pouvoir rentrer dans l'une de ces boîtes, et au lieu d'y trouver des œuvres comme il l'attendrait, il se trouve confronté à des mots qui font référence au monde de l'art. Le titre de l'œuvre est *Salle Blanche* mais il apparaît que l'œuvre est davantage une salle vide. Nous pouvons donc supposer qu'il s'agit d'une référence au modèle des lieux de présentations de l'art contemporain qu'est le White Cube qui, même lorsqu'il n'y a aucune œuvre de présentées, contient en lui-même toutes les références du monde de l'art contemporain. Juliette Singer soutient que la *Salle Blanche* est la « reconstitution, la plus fidèle possible d'un ensemble fait par l'artiste en 1968 qui s'attaquait, à l'époque, à la notion de musée et à celle de hiérarchie ». Au *cube blanc* de l'espace d'exposition moderne se substitue un décor en bois se référant à un lieu réel : le *Musée d'Art moderne. Département des Aigles, Section du XIX e siècle* que Broodthaers avait ouvert dans sa maison du 30 rue de la Pépinière à Bruxelles et qui présentait en guise d'œuvres des caisses de transport et des cartes postales de peintures anciennes¹⁸⁶. »

Le spectateur confronté à cette installation (de mots côte à côte) s'absente du lieu réel pour transposer les mots qu'il voit aux images qu'il imagine. Il donne ainsi du sens à l'installation à travers un codage qu'est le langage. Cette installation se constitue alors comme un lieu autre que celui qu'elle est, les mots remplacent des images mais les convoquent néanmoins. Par conséquent, l'installation présente nous dispense du lieu réel, original, auquel elle se réfère.

185 Centre George Pompidou, « *Salle Blanche* », [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crbXpo8>, (consulté le 22 avril 2024).

186 Juliette Singer, *op. cit.*

Développement de l'expressivité et territoire de l'œuvre par l'imaginaire

De plus cet imaginaire géographique peut venir prendre place par la transformation spatiale que génère le temps. Le temps agit comme un filtre sur l'espace qui se déploie face à nous, et rend perceptible les changements spatiaux. L'œuvre cherche à nous transporter hors du temps et à créer un lieu nouveau.

Des œuvres peuvent alors nous transporter dans un temps autre, et donc dans un lieu autre grâce à l'imaginaire déployé. Cela peut notamment se faire grâce aux références historiques liées au titre par exemple, et par l'ambiance qui se dégage des œuvres. *Mengele-Totentanz* (1986) de Jean Tinguely en est un exemple. L'installation est composée de quatorze sculptures en métal rouillé, des ombres de ces machines et du bruit qu'elles produisent. L'œuvre se déploie dans une pièce entière, plongée dans la pénombre, et les machines rouillées sont animées. Elles produisent des bruits métalliques et grinçants : cela peut nous rappeler des bruits d'une usine encore en fonctionnement qui aurait été désertée ou encore des cris stridents de créatures fantomatiques. L'installation nous transporte dans un lieu autre que celui du musée, un lieu inquiétant. Le titre de l'œuvre accentue la confusion du lieu réel dans lequel le spectateur se trouve. En effet, Mengele correspond à la marque agricole des machines utilisées pour réaliser les quatorze sculptures formant l'installation. Celles-ci sont réalisées à partir « des matériaux qui portent distinctement les stigmates de leur histoire : tous les bois et métaux sont marqués par l'incendie¹⁸⁷ » auquel l'artiste a assisté et dont il a récupéré les débris pour la réalisation de son œuvre. Plastiquement, la projection est aussi présente. Les lumières qui éclairent les machines sont à même le sol et cela produit des ombres démesurées. Les formes et la taille des machines est démultipliées dans l'image produites par l'éclairage, et les ombres peuvent nous apparaître comme d'autres machines, à la présence encore une fois fantomatique, qui seraient cachées derrière un voile. Mengele fait également référence à « l'ange de la mort », ce « médecin » ayant exercé dans le camp de Auschwitz qui réalisait des expérimentations sur les détenus. La référence historique et identitaire contribue donc à déplacer le lieu de l'installation dans

¹⁸⁷ Museum Tinguely Basel, « Jean Tinguely : In Basel lebte ich mit dem Totentanz », [en ligne] <https://www.tinguely.ch/fr/expositions/expositions/2000/totentanz.html>, (consulté le 30 mai 2023).



Jean TINGUELY, *Mengele-Totentanz*, 1986.

Oppositions

L'installation est un lieu. L'utopie n'est en aucun lieu. Les deux termes semblent donc totalement opposés. Ainsi, par définition, à l'instar de l'installation qui est une non-utopie s'inscrivant dans le champ du matériel, l'utopie est une non-installation s'inscrivant dans le champ de l'idéal. L'idéalité « n'est pas l'instance des idées abstraites, mais la pensée sous toutes ses formes (y compris celles qui la fixent dans des énoncés matériels, comme les cartes, les peintures, les objets ou dans des dispositifs formels comme des bâtiments, des paysages, etc).» Ainsi, si l'idéal est ce qui « ne se manifeste que dans la pensée [et qui] s'oppose au réel¹⁸⁸ », il peut devenir matériel.

Sommes

On trouve ensuite rapidement que :

1. La somme de ce qui est à la fois une installation et qui n'en est pas une peut se trouver dans ce qu'on caractérise de lieu. En effet, il peut à la fois accueillir l'installation, il se différencie donc de celle-ci ; mais il peut aussi être formé par elle.
2. Ce qui est à la fois une utopie par sa forme, mais qui ne l'est pas, par son fond, est ce qui peut être désigné comme une dystopie ou une contre-utopie.

Non-installation et non-utopie

Cependant définir ce qui n'est ni une installation ni une utopie est plus complexe, car les définitions par la négation ouvrent des champs larges. On peut donc penser que ce qui serait la somme d'une non-installation et d'une non-utopie sont simplement les choses qui appartiennent au réel. Or cela n'est pas possible car l'installation appartient elle-même aux choses du réel. Cela nous permet tout de même de constater qu'il est nécessaire d'ajouter à la définition de ce qu'est une

¹⁸⁸ Jacques Lévy, Michel Lussault, « Matériel/ Idéal », *Dictionnaire de la géographie*. Nouvelle édition revue et Augmentée, Paris, Belin, 2013, p. 645.

installation la part d'action volontaire, humaine dans sa réalisation. En réduisant cette proposition afin d'exclure les installations, on peut alors penser que ce qui ne relève ni de l'utopie ni de l'installation serait alors les espaces du réel. Or, ceci est également incorrect car l'utopie qui est le lieu en aucun lieu est un type d'espace particulier, ainsi une non-utopie est un non-espace. L'utopie est une image du réel lorsqu'elle est réalisée et est un réel en tant que concept. Finalement, en s'appuyant sur des œuvres, une solution envisageable bien qu'incomplète se dégage. Des énoncés comme ceux des Définitions-Méthodes de Claude Rutault semblent être ni une installation, ni une utopie, et relève à la fois du matériel et de l'idéal.

Claude Rutault est un peintre (1941-2022) mais il ne réalise pas toujours ses œuvres lui-même. Son travail de peinture est davantage un travail d'écriture et de mise en place d'un « ensemble de règles, de mises en garde, d'instructions et de procédures appelées “définitions/méthodes”, dans le respect desquelles une galerie, un collectionneur ou une institution — connus comme « preneurs en charge » — accepte d'« actualiser » une œuvre donnée¹⁸⁹. » Son travail met ainsi en place des communautés temporaires et crée des lieux éphémères : les paramètres de ses « définitions/méthodes » prennent effectivement en compte l'environnement dans lequel la peinture se trouve, *ie* les personnes et le lieu même de la peinture.

Première définition méthode, la forme du protocole

La première définition/méthode mise en place par l'artiste est :

“1. toile à l'unité, 1973

une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée, sont utilisables tous les formats standards disponibles dans le commerce, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. l'accrochage est traditionnel¹⁹⁰.”

189 Galerie Perrotin, « Claude Rutault », [en ligne] https://www.perrotin.com/fr/artists/Claude_Rutault/92#images, (consulté le 06 juin 2023).

190 Claude Rutault, « Définition/méthode n°1 », *Définitions/méthodes, le livre 1973-2000*, Paris, Productions Flammarion, 2000, p. 877.

Cette définition/méthode est un exemple permettant de souligner la non-autonomie de la peinture, qui s'inscrit dès lors dans une démarche installative puisque la peinture est sans cesse rattachée à son contexte. La réalisation est littérale : la peinture a lieu ici et maintenant. Chaque définition/méthode est une proposition à réaliser, selon un certain nombre de paramètres : lieu d'expo, rapport de la toile au mur... Cela oblige l'acheteur à faire des choix. « Les Définitions/Méthodes peuvent être réalisées soit par l'artiste, soit par le preneur en charge (amateur, collectionneur, commissaire d'exposition...)»¹⁹¹. »

Ce système de définitions/méthodes déplace le lieu et les modalités de la peinture. Il permet de considérer l'espace social du tableau selon les relations sociales mises en place à partir de l'œuvre. Cela participe à développer les relations entre l'artiste, le preneur en charge, le lieu où l'œuvre est réalisée. Chacun devient responsable de l'œuvre.

Développés à partir de 1973, ces énoncés sont des protocoles de peintures qui ne peuvent être détachés de la peinture. L'œuvre ne fait œuvre que lorsqu'elle est réalisée. Si l'écriture reste à l'état d'écriture sans prendre vie par sa mise en œuvre, elle n'est qu'une installation en devenir. Ainsi, ces énoncés à l'état d'énoncé ne sont ni des installations, car ils n'ont pas de réalisations concrètes, et ne sont pas non plus des utopies car ils peuvent avoir une application dans le réel. Les *Définitions/Méthodes* sont l'idéal en train de devenir matériel.

On peut alors supposer qu'une installation démontée, ou des matériaux en attente d'être installés peuvent aussi appartenir à la même catégorie que les énoncés des *Définitions/Méthodes*, de même que l'ekphrasis (figure de style littéraire consistant à faire une description très précise et détaillée) décrivant une installation semble être une solution envisageable comme étant la somme d'une non-installation et d'une non-utopie.

La forme de ces énoncés est appelée « protocole ». En effet, un protocole est une « instruction précise et détaillée mentionnant toutes les opérations à effectuer dans un certain ordre ainsi que les principes fondamentaux à respecter

¹⁹¹ Frac Poitou-Charente, « Claude Rutault, collection FRAC Poitou-Charentes », [en ligne] https://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-rutault_FRAC.html, (consulté le 13 avril 2023).

pour exécuter une opération, réaliser une expérience¹⁹² ». Ainsi, un protocole qui vise la réalisation d'une installation n'est pas l'installation en elle-même et n'est pas une utopie non plus. Cependant tout comme l'utopie, le protocole est une sorte d'instance sans aucun lieu mais qui vise la matérialité de la non-utopie sans se départir de l'idéalité, *ie* la pensée sous toute ses formes : ici celle de l'écriture, de la non-installation.

Hétérotopie

Enfin, la somme de l'installation et de l'utopie semble relever de l'hétérotopie. Michel Foucault prononce en 1967 une conférence intitulée « Des espaces autres ». Il y propose le terme d'hétérotopie afin de désigner des « sortes d'utopie effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹⁹³. » On peut donc considérer l'hétérotopie comme le point de rencontre possible entre l'installation – qui est ce lieu qui fait espace là, et maintenant – et l'utopie – qui le bon lieu qui n'est en aucun lieu. En effet, selon Foucault, les hétérotopies, tout comme les utopies, seraient des emplacements « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés, réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, sont en liaison avec tous les autres, contredisent pourtant tous les autres emplacements¹⁹⁴. » L'hétérotopie est en rapport avec tous les autres emplacements, cela signifie qu'elle met en rapport à la fois ce qui relève de l'irréel, du réel et de la réalité, avec la même intensité. De plus, l'hétérotopie sous-tend par le renversement des rapports que le lieu dépasse son statut de support pour devenir outil et matériau : c'est ce que réalisent les installations ; mais aussi que le spectateur devient un participant actif de l'œuvre et que les rapports temporels (passés, futurs) sont annihilés au profit d'un *maintenant*.

192 CNRTL, « Protocole », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/protocole>, (consulté le 22 avril 2024).

193 Michel Foucault, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (1984), p. 46-49.

194 *Ibid.*

Une installation peut être ce type d'emplacement : elle intègre, dans sa forme, son environnement c'est-à-dire son contexte, son lieu, les personnes qui y sont confrontées. Elle crée donc un rapport entre elle et tous les autres emplacements. L'installation participe alors à transformer le réel et bouleverse les rapports : elle interroge à la fois son emplacement dans le réel et son rapport à l'imaginaire. Elle est également fortement liée au reste des autres emplacements puisque l'installation est une relation, construite par le regard et par l'expérience du corps dans l'espace qu'elle crée. Elle participe ainsi à modifier la nature du lieu qu'elle constitue et par lequel elle est formée, mais elle modifie également la nature des autres lieux puisqu'elle travaille le regard. Ce regard alors modifié est porté sur ce qui n'est pas une installation. Ainsi, contrairement à ce que Michel Foucault suppose en disant que si nous avons effectué une désacralisation théorique de l'espace, « nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace », il semble que l'installation pourrait être cette désacralisation pratique de l'espace. En superposant les espaces et les entremêlant, elle est un lieu mixte, hétérogène entre espace réel et imaginaire, mêlant le matériel et l'idéal. Elle peut être cette « sorte d'utopie effectivement réalisée¹⁹⁵. »

Le miroir : entre utopie et hétérotopie, Octagon for Munster de Dan Graham

Néanmoins, certaines installations faisant usage de miroir peuvent se trouver à la croisée de l'utopie et de l'hétérotopie. L'installation *Octagon for Munster* de Dan Graham, réalisé en 1987, en est une. Cette œuvre « est une allusion à la tradition du pavillon de plaisance selon laquelle, depuis le baroque, il est devenu une caractéristique standard de tout parc ou palais aménagé en tant que lieu de rassemblement social et de festivités¹⁹⁶. » Encadrée par le lieu qui l'entoure, l'œuvre est un pavillon octogonal à verre à double-sens (qui donne l'effet du miroir) avec une structure en métal et en bois. Ce pavillon mesure 2m40 de hauteur pour un diamètre de 3m65. Présentée en extérieur, seule la lumière naturelle vient éclairer l'œuvre, qui se fond complètement dans son environnement : sa couleur est donc celle de ce qui

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Dan Graham, « Project : Oktogon for Munster », *Skulptur Projekte in Munster 1987*, Klaus Baumann et Kaspar Koenig (éd), exhib. cat. *Westfish Museum of Art and Cathedral History*, Munster, Cologne, 1987, p. 105-107.



Dan GRAHAM, *Octagon for Munster*, installation, verres à double sens, métal, bois, 3, 65 x 2, 40 m, 1987.

l'entoure, de l'environnement qui vient se refléter sur ses surfaces.

Cette installation met en jeu ce que Michel Foucault décrit comme étant à la fois utopie et hétérotopie : « Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas [...] - utopie du miroir¹⁹⁷. » Puis, « le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas¹⁹⁸.

Pavillon constitué de miroirs sur chacune de ces faces et placé dans un parc, cet octogone joue effectivement les caractéristiques de cette « utopie du miroir ». On perçoit d'abord les images capturées – les reflets des miroirs – avant de s'attarder sur le pavillon lui-même. Ces images sont des représentations virtuelles de l'environnement dans lequel le pavillon se trouve. Derrière la surface du miroir, il y a son environnement inversé dans ce lieu qui n'existe pas. Le spectateur qui y est confronté se trouve alors à la fois face au pavillon et dans ce pavillon qui semble impénétrable par l'absence de fenêtres. En réalité, un côté sert de porte et permet aux spectateurs d'entrer dans l'édifice. Et alors « que les gens à l'intérieur des pavillons sont généralement exposés au regard des passants, ici la matière réfléchissante des murs complètement protégée par les visiteurs de la vue. De même, de l'intérieur, le verre à double sens ne donne qu'une vision déformée du monde extérieur¹⁹⁹. » Le spectateur est une partie constituante de l'environnement présent, réel et celui de l'image renvoyée, qui est, elle, une image muable dont la perception dépend du là et maintenant spécifique à chaque visiteur. C'est donc dans un aller-retour du regard entre l'extérieur et l'intérieur que, par le biais du miroir, lieu intrinsèque et extrinsèque se confondent. Et cela est possible car « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles²⁰⁰. »

197 Michel Foucault, *op. cit.*

198 *Ibid.*

199 Ronja Primke, Archive des projets de sculpture, [en ligne], <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/50/>, (consulté le 22 avril 2024).

200 Michel Foucault, *op. cit.*

The Man who flew into space from his apartment d'Ilya Kabakov²⁰¹, un exemple d'une installation hétérotopique

Ainsi, les œuvres mettant en jeu pratique installative et domaine de l'utopie, relèvent de l'hétérotopie. *The Man who flew into space from his apartment* d'Ilya Kabakov en est un exemple. Appartenant à une installation plus globale intitulée *Ten Characters* (réalisée entre 1981 et 1988), cette installation est une pièce d'un intérieur un peu chaotique dont l'objet central est une sorte de lance-pierre humain. Placé sous un trou béant au faux-plafond celui-ci est constitué de ressorts de matelas et de courroies en caoutchouc. Le sol jonché des débris supposés du plafond, un lit de camp, une paire de chaussures abandonnées et des murs remplis d'affiches et de dessins, ainsi qu'une sorte de maquette viennent compléter l'espace. Elle représente l'extérieur supposé de l'espace auquel le spectateur est confronté. Cet extérieur n'est que représenté par cette maquette et suggère l'idée de sa réelle existence : de l'une des maisons une tige de fer semble représenter la trajectoire de la personne qui aurait été expulsée par le toit.

Cette installation relève donc d'une hétérotopie. Son titre, la juxtaposition des différents éléments et l'échelle utilisée mettent en place un lieu « hors de tous les lieux, bien qu'effectivement localisable²⁰². » Cette installation superpose différentes localisations, espaces mais aussi différentes temporalités : face à celle-ci se superposent l'intérieur de l'appartement et l'extérieur supposé mais également le lieu réel de l'exposition qui disparaît au profit de cette utopie transposée dans le réel. Celle-ci représente un emplacement à la fois réel et imaginaire.

Enfin, si « les hétérotopies [...] ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. [...] Ou bien, elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée [...]. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon²⁰³», alors l'hétérotopie mis

²⁰¹ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, Michael Archer et Françoise Gaillarde, *op.cit.*, p.60.

²⁰² Michel Foucault, *op. cit.*

²⁰³ *Ibid.*



Ilya KABAKOV, *The Man who flew into space from his apartment*, installation, 1,4 x 3,0 x 2,5 m, 1981.

en place par *The Man who flew into space from his apartment* d'Ilya Kabakov appartient à la première catégorie. L'œuvre représente illusoirement une sphère de l'intime. Elle semble cependant la décloisonner par le trou béant du plafond. L'imaginaire s'évade de la boîte que les œuvres peuvent constituer, pour se projeter dans le réel, en remettant en doute ce dernier.

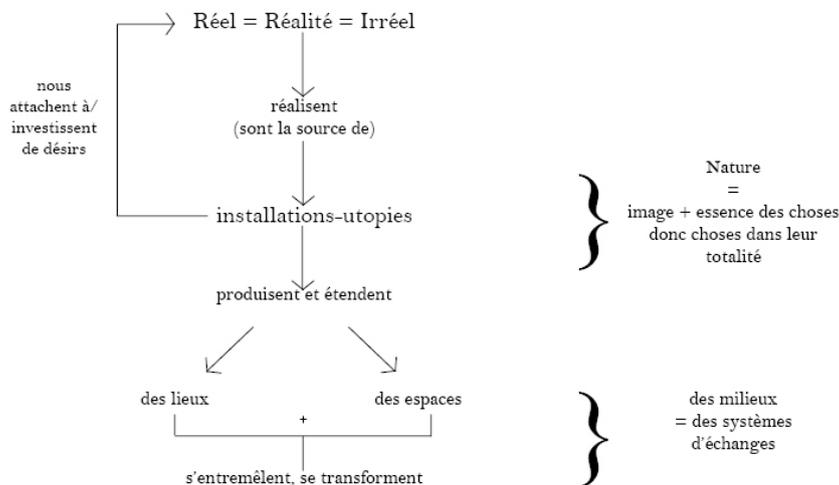
L'hétérotopie permet finalement d'ouvrir un espace nouveau d'après le réel mais qui ne lui appartient pas et qui n'était pas présent en son sein jusque-là.

3. Libération du réel

Nous tenterons finalement de montrer que le réel est un lieu utopique, c'est un lieu qui n'existe pas, qui est en dehors de tous lieux. Cependant, libérer le réel, c'est-à-dire le libérer des questions spatiales permet d'affirmer, d'après l'ensemble de l'étude que nous avons mené, que le lieu de l'utopie se matérialise dans la réalité. Cela signifie que l'on considère que la réalité est à la fois le réel et l'irréel. Il y a donc un rapport d'égalité entre réel et réalité dans leur essence ; leur différence venant d'un élément extérieur à leur nature : le sujet (spectateur) qui appartient autant à l'un qu'à l'autre.

Dès lors, le matériel et l'idéal, eux aussi, peuvent n'être qu'une seule et même chose, manifestée de deux manières différentes. Cela implique que l'utopie et l'installation peuvent à leur tour n'être qu'une seule et même chose. Il y aurait donc des installations-utopies, qui se distinguent des hétérotopies car elles ne sont pas la somme de l'installation et de l'utopie mais elles sont dans leur essence à la fois l'installation et l'utopie, dans un rapport d'égalité et non d'addition.

Nous pouvons donc synthétiser l'ensemble de ces rapports sous la forme du schéma présenté ci-dessous :



Précisons que l'irréel est alors une autre forme de la réalité et est en même temps un réel. Selon Jean-Jacques Wunenburger, l'utopie est « l'ensemble des représentations et des actions, faisant référence à une autre organisation spatio-temporelle de la vie. En ce sens, l'utopie se confond d'ailleurs avec l'ensemble des activités et des productions de l'imagination, donc de représentations de ce qui n'est pas, n'a pas été ou ne sera pas, ce qui en fait communément le synonyme de l'irréalité²⁰⁴ ». Nous avons démontré auparavant que l'utopie était un réel, ainsi nous pouvons affirmer que réel et irréel fusionnent dans le lieu de l'utopie et donc ici dans la forme plastique de l'installation-utopie.

Ensuite, le spectateur participe à étendre le milieu de l'œuvre soit physiquement parce qu'il participe, soit mentalement car les traces que l'œuvre laisse dans la réalité font également partie de l'œuvre, ce territoire s'étend donc notamment par le souvenir commun qu'on les spectateurs de l'œuvre qu'ils ont rencontrée.

Finalement, « l'utopie ne prend pas ses désirs pour la réalité, ce qui correspond au fantasme, mais investit de désirs une réalité non existante²⁰⁵. » Ainsi,

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*

l'installation-utopie se projette dans le réel, la réalité tout comme le réel et la réalité réalisent l'utopie, matérialisée dans l'installation.

Il existe ainsi donc des œuvres où le lieu de l'installation est aussi le lieu de l'utopie. Ce sont des œuvres que nous qualifierons désormais d'installations-utopies. C'est le cas de l'*Axe Majeur* de Dani Karavan. Afin de le démontrer, nous l'analyserons en utilisant les différentes grilles d'analyses mises en place précédemment : cette œuvre est-elle une installation ? Cette installation remet-elle en doute le réel ? Et enfin, cette œuvre fait-elle utopie ? Nous démontrerons ensuite que cette œuvre dépasse l'hétérotopie dans le sens où elle considère l'installation et l'utopie dans un rapport d'égalité et non d'addition. Enfin nous soulignerons le milieu qu'elle met en place, et nous vérifierons que l'on peut effectivement la qualifier d'installation-utopie.

L'Axe Majeur, une installation-utopie ?

L'Axe Majeur est une œuvre de Dani Karavan, réalisée en 1990 à Cergy-Pontoise. Œuvre pérenne, l'*Axe Majeur* mêle projet urbain et art contemporain. Il est « structuré en séquences que matérialisent douze stations sur une longueur de 3,2 kilomètres²⁰⁶. » Ces douze stations sont la Tour Belvédère, la place Hubert-Renaud, le verger, l'esplanade de Paris et douze colonnes, la terrasse, le jardin des droits de l'homme, l'amphithéâtre, la scène, la passerelle, l'île astronomique, la pyramide et le carrefour de Ham.

La Tour Belvédère mesure 36 m de haut et 3,6m de côté. Il s'agit du point culminant de l'*Axe Majeur*, en direction duquel elle est inclinée de 1,5°. « À l'intérieur, un escalier en hélice effectue 12 rotations. Un percement sur chacun des paliers, presque invisible de l'extérieur, permet d'observer l'évolution du paysage au cours de la montée. » On relève également la présence d'un rayon laser qui émane de cette tour et qui traverse l'ensemble de l'*Axe Majeur* en direction de la dernière station formée par le Carrefour de Ham. Située au centre de la place Hubert-Renaud, la tour joue le rôle d'un cadran solaire et marque l'heure sur la place circulaire qui symboliserait le monde. Cette première station marque donc

206 Site de l'*Axe Majeur*, [en ligne], <https://www.axe-majeur.info/>, (consulté le 30 avril 2024).



Dani KARAVAN, *L'Axe Majeur*, 1990, Cergy-Pontoise. Détail de la Tour Belvédère, 3,6 x3,6 x 36m.

déjà la prise en considération de toutes les dimensions de l'environnement (lumière, emplacement géographique, lien avec le reste des stations). La Tour Belvédère se présente comme le point de départ de la ligne, de la traversé formée par l'œuvre dans son ensemble.

La place Hubert-Renaud « assure la rencontre entre l'Axe Majeur et l'espace urbain ». En effet, le passage découpé dans les bâtiments qui encadrent la place est très étroit et ne laisse la place (pour l'œil) qu'à l'espace de la tour qui, lorsque l'on se situe dans l'alignement, vient combler ce mince espace, mais qui, regardé dans l'autre sens (vers le carrefour de Ham) offre une sorte de surprise au paysage qui se dessine derrière. Cette place est la collaboration entre l'architecte Bofill et Karavan.

Ensuite, s'opposant totalement à l'aspect urbain de la place, le Verger des impressionnistes y est juxtaposé. Il est le « témoin du passé agricole de Cergy-Pontoise, le verger conservé et retaillé, est semblable à ceux peints par les Impressionnistes dans la vallée de l'Oise ». Ici le passé historique de la région est donc considéré comme un matériau plastique à modeler. Le verger est un rectangle dont les dimensions lui donne l'aspect d'un carré parfait lorsqu'il est observé du haut de la tour Belvédère. Un arbre se trouvait originellement à l'exact centre de ce rectangle. Le verger des impressionnistes rejoue donc les questions de proportionnalité et de géométrie propre au travail des jardins dans lequel les formes participent à « tromper » l'œil afin de raconter des histoires, ici celle des peintres impressionnistes qui sortaient de leur atelier pour peindre la nature au contact même de celle-ci.

L'esplanade de Paris poursuit la constitution de l'Axe Majeur. C'est un immense plateau qui se présente comme un lieu de rencontre et d'animation de l'Axe Majeur. On y retrouve les pavés de la cour Napoléon du Louvres (qui ont été retiré lors de la construction des pyramides du Louvres). Cela participe à accentuer le lien entre l'œuvre et « l'axe historique de Paris ». Une fontaine à vapeur est également présente sur cette esplanade : « offerte par les habitants de Cergy-Pontoise, est le symbole de la géothermie naturelle du site ». Ainsi ce lieu semble assez vide mais il interroge le paysage dans toutes ces dimensions car l'esplanade est totalement ouverte à son environnement qui comprend ce qu'on ne voit pas forcément : ce qui se trouve sous le sol. Enfin, douze colonnes « ponctuent la limite

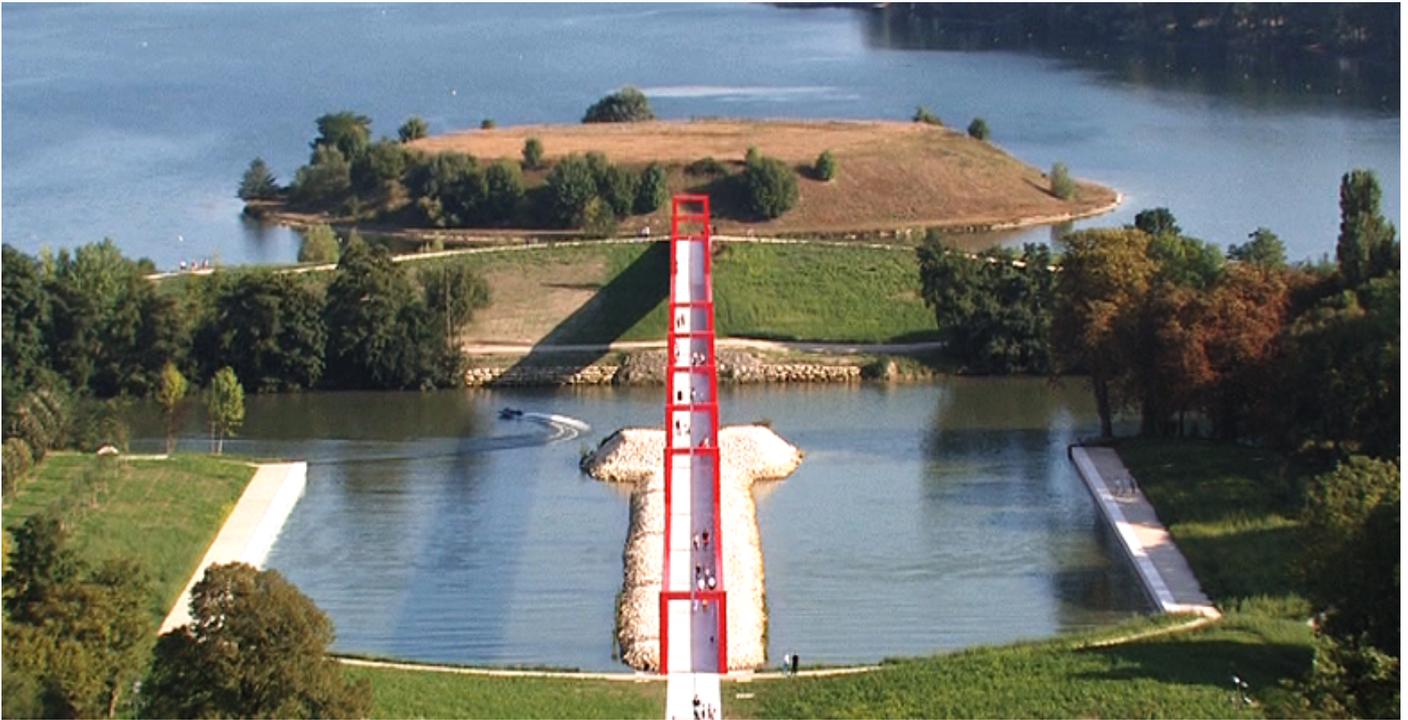
du plateau ». Les colonnes, de « même taille que celles de l'Arc du Carrousel » encadre le paysage et permettent de *mesurer* le paysage. L'esplanade se présente comme une place : elle est donc propice à la création d'espace puisqu'elle est le lieu où se croisent de multiples trajectoires. L'esplanade s'apparente au lieu anthropologique comme défini par Marc Augé²⁰⁷. Il s'agit donc d'un lieu identitaire, relationnel et qui possède un ancrage historique. C'est également une place dans le sens où elle est formée par des axes spatiaux simples et géométriques : les chemins individuels forment des lignes, le croisement de ces deux personnes sont intersections de lignes et la place constitue un espace et une frontière. La place est un *là* où l'intersection s'ouvre à plus de deux personnes, là où l'on se retrouve en société. Le vide apparent de cette place est en fait rempli de ces croisements de trajectoires possibles.

Quelques marches permettent ensuite d'accéder à la Terrasse depuis les douze colonnes. Cette terrasse offre une vue sur l'Île-de-France et permet de situer Cergy-Pontoise, et plus spécifiquement l'œuvre de l'Axe Majeur dans son environnement plus global. Il est à noter que les marches se présentent comme des occasions de s'arrêter dans ce parcours, de s'asseoir et prendre un moment de pause dans la dynamique de l'œuvre, contrairement à leur fonction première. Ainsi ces marches qui sont normalement des éléments de transition, qui invitent au déplacement et à un mouvement continu, trouvent une fonction contraire à leur utilité première dans ce parcours. L'enchaînement de l'esplanade et de la terrasse peuvent donner une impression d'un environnement désert, mais cet environnement propulse le spectateur vers le paysage mais également dans un moment d'introspection.

Les jardins des droits de l'homme se trouvent en contrebas de la terrasse. Ils dessinent « la liaison entre le plateau habité et la vallée de l'Oise. Le site dédié à l'œuvre précise : « Les arbres conservés côtoient un olivier, symbole de Paix, provenant des coteaux de Vinci, en Italie. François Mitterrand, Président de la République, l'a planté le 18 octobre 1990. Deux rangées de tilleuls bordent ces jardins. L'allée centrale de l'Axe-Majeur prend ici la forme d'un escalier. En le descendant, on entre progressivement dans l'intimité naturelle des jardins des bords de l'Oise²⁰⁸. »

207 Marc Augé, *op. cit.*

208 Axe Majeur, *op. cit.*



Dani KARAVAN, *L'Axe Majeur*, 1990, Cergy-Pontoise. Détail de la passerelle et de l'île astronomique.

Le parcours se poursuit ensuite avec l'amphithéâtre qui s'adapte au lieu dans lequel il est implanté : « il suit le rythme dégressif des courbes de niveau » et la scène. On comprend dès lors que l'œuvre de Karavan est un lieu de vie collective. En effet, l'amphithéâtre est destiné à accueillir d'autres pratiques artistiques. L'installation à l'échelle du paysage se met donc au service d'une hybridation des arts. De plus, les bassins autour de la scène sont directement reliés à l'Oise. On peut donc considérer que le fleuve fait partie de l'œuvre et participe à inscrire l'œuvre dans le territoire mais qu'il participe aussi à étendre le territoire de l'œuvre.

La passerelle se présente elle comme le lien entre l'Amphithéâtre et l'île astronomique. Rouge vif et longue de 330 mètres, elle se détache du paysage et est un trait d'union entre différentes stations. Elle est une ligne dans la ligne de l'Axe Majeur : elle surplombe la scène, les bassins et Dani Karavan avait pour objectif que celle-ci permette également de rejoindre l'île astronomique, ce qui n'est pas encore effectif. Cette passerelle possède indéniablement une puissance graphique qui entre en contraste avec l'environnement qui l'entoure, qui se place lui comme son cadre et son support.

Finalement, l'île astronomique comme la pyramide en sont accessible qu'en bateau. L'île est une trace d'une ancienne sablière et se place dans la continuité de l'Axe, alors que la pyramide en est légèrement décalée. L'île astronomique n'est actuellement pas terminée mais l'artiste prévoit « l'installation de sculptures d'initiation à l'astronomie, à l'image des jardins d'Égypte, d'Inde ou du Mexique. Ces sculptures permettront au promeneur de mesurer le temps et d'observer les astres. » L'Axe Majeur est toujours en construction. Les modifications de l'œuvre ont donc lieu sur un temps plutôt long (au niveau des production humaines) mais aussi sur un temps plus court (celui des saisons qui modifie le paysage).

La pyramide « est conçue de telle sorte que le soleil et le vent y jouent en permanence un « son et lumière naturel »²⁰⁹. » Elle est construite sur l'eau mais l'un de ses côtés est ouvert ce qui permet au spectateur d'entrer à l'intérieur tout en posant des conditions spécifiques d'accès lié à son emplacement. Ce lieu crée un environnement de vie dans l'environnement. La pyramide devient un habitat pour

209 *Ibid.*



Dani KARAVAN, *L'Axe Majeur*, 1990, Cergy-Pontoise. Détail de la pyramide.

certains oiseaux (ce qui contribue aux « sons naturels » produits par la pyramide). Nous pouvons ajouter que cette station est la station qui apparaît comme celle qui implique le plus de mobilité du point de vue du spectateur s'il veut l'expérimenter. La pyramide souligne également le jeu mis en place dans l'ensemble de l'Axe Majeur entre action humaine d'aménagement de l'espace et la place laissée à la nature qui agit par elle-même sur le lieu. L'Axe Majeur abouti sur le carrefour de Ham, situé à 1,5 kilomètre de l'île astronomique et marqué par une sculpture en forme de H. A cet endroit, le laser de la tour Belvédère disparaît et le carrefour se présente comme un point de surélevé qui permet de saisir l'ensemble de l'œuvre de Dani Karavan.

Georges Duby, historien, professeur au Collège de France et membre de l'Académie française, affirmait que « Dani Karavan donne un sens [au paysage]. Entendons bien : une signification symbolique, mais aussi une direction. Depuis la Tour Belvédère, à travers la mince brèche ouverte dans l'ensemble construit, l'artiste tire un trait, il trace une ligne. Un axe qui se prolonge à l'infini²¹⁰. »

Dès lors peut-on considérer l'*Axe Majeur* comme une installation ?

Est-ce que l' <i>Axe Majeur</i> une installation ?	
1) L'œuvre est en trois dimensions.	L'œuvre est constitué de douze stations étalées sur 3,2 km.
2) L'œuvre utilise plusieurs médiums et/ou l'œuvre n'est pas la production d'un objet unique et autonome.	L'œuvre est à l'échelle du paysage. Elle constituée d'une tour, d'une place, d'un verger, d'une esplanade sur laquelle se trouve douze colonnes, d'un jardin, d'un amphithéâtre et d'une scène, d'une passerelle, d'une île et d'un carrefour. Les médiums employés sont multiples. L'œuvre n'est pas un objet unique mais la relation entre ces différents éléments.

210 *Ibid.*

<p>3) L'œuvre s'inscrit dans une relation au lieu (elle est réalisée in-situ ou elle crée un lieu autre).</p>	<p>L'œuvre prend les dimensions du paysage. Elle est réalisée <i>in situ</i> et crée douze lieux.</p>
<p>4) Le lieu interagit avec l'œuvre, il y a un travail du lieu sur l'œuvre tout comme un travail de l'œuvre face au lieu.</p>	<p>L'œuvre vient transformer plastiquement le lieu, elle le structure tout autant que l'œuvre s'adapte au lieu. Parfois, plus que de révéler le lieu qui l'accueille, l'installation le sculpte. En effet, elle se distingue des objets créés comme les sculptures ou les peintures : elle crée des liens avec ce qui l'entoure et ce qui la compose. Elle fait le lieu, lui donne de nouvelles caractéristiques. Par cette installation à l'échelle du paysage ; le lieu entier devient l'œuvre. Le paysage est alors le cadre de l'œuvre, il est donc impossible de voir l'œuvre dans son entièreté (sauf en avion).</p>
<p>5) La place du spectateur est centrale : l'œuvre crée une mise en situation de celui-ci (immersion, confrontation, mise en action du spectateur).</p>	<p>Le spectateur est central : il devient un visiteur qui parcourt l'œuvre.</p>
<p>6) Le spectateur devient participant et permet d'activer l'œuvre.</p>	<p>Le spectateur est ce qui permet de faire le lien entre les douze stations.</p>
<p>7) L'œuvre est un dispositif de spatialisation de l'expérience du spectateur.</p>	<p>L'œuvre spatialise l'expérience du spectateur par les larges espaces laissés à son appréciation (place, esplanade) mais aussi par des espaces davantage structurés dans leur ensemble (verger) ou par des éléments qui vont spatialiser le regard du spectateur (les douze colonnes sur l'esplanade par exemple).</p>

<p>8) Les gestes déployés par l'artiste ne relèvent pas de gestes sculpturaux ni architecturaux. Il met en place des relations entre les différents éléments composants l'œuvre.</p>	<p>Cette œuvre peut s'apparenter à un ensemble entre sculpture et architecture mais le geste artistique mis en place s'intéresse avant tout à la relation développée entre les différents éléments entre eux, entre les lieux et le spectateur et enfin la relation entre les stations et les lieux et paysages dans lequel il s'inscrit.</p>
<p>Conclusion : L'œuvre fait-elle espace, là, maintenant pour le spectateur qui y est confronté ?</p>	<p>L'<i>Axe Majeur</i> est donc une œuvre qui fait espace là et maintenant pour le spectateur qui y est confronté. Il s'agit effectivement d'une installation. Celle-ci est confronté au temps du parcours réalisé par le spectateur, qui peut choisir de se confronter à l'ensemble de l'œuvre ou de n'explorer qu'une partie.</p>

Ainsi l'installation est un lieu, elle le forme, le modèle, le sculpte. Le lieu accueille l'installation qui peut alors créer un nouvel espace en son sein, que l'espace soit envisagé comme une relation ou comme un contenant.

Ensuite, le site de l'Axe Majeur affirme que « chaque station est à découvrir, offrant un étonnant dialogue entre l'imaginaire et le réel²¹¹ ». Un dialogue entre réel et imaginaire supposerait la mise en place d'une réalité. L'installation met-elle alors en doute le réel ?

²¹¹ *Ibid.*

<i>L'Axe Majeur</i> met-il en doute le réel ?	
<p>1) L'œuvre nous donne une autre manière de voir le lieu (place du regard).</p>	<p>L'œuvre est inscrite dans le paysage et est réalisée à son échelle. Elle transforme le paysage par sa présence mais structure également notre regard sur l'environnement. Le verger des Impressionnistes, par son nom, nous donne à voir le lieu d'une autre manière. Le principe d'artialisation développé par Alain Roger est extrêmement présent, puisque le verger cherche à reproduire les paysages qui ont inspirés ces peintres du XIXe siècle. De même, les douze colonnes au bout de l'esplanade construisent notre regard puisqu'elles forment des séquences du paysage qui se dresse juste derrière, elles apparaissent comme des sortes de cadre du paysage qui est lui-même le support de l'œuvre.</p> <p>De plus, l'œuvre nous donne à voir le lieu d'une manière différente : la marche devient une manière de sculpter le paysage. Cette installation est une œuvre pratiquée puisque la pratique de la marche est incluse en son sein. Cette installation est donc à la fois un lieu (car située spécifiquement) mais aussi un espace puisqu'elle est un lieu pratiqué et qu'elle crée des relations entre le visiteur/spectateur et l'œuvre et l'ensemble de son environnement.</p>
<p>2) L'œuvre est perméable à la présence du spectateur en son sein et le spectateur étend ainsi l'espace de l'œuvre.</p>	<p>L'œuvre, pensée comme un parcours, prévoit la présence du spectateur. Cela est sous-tendu dans le titre, puisqu'un axe est un espace de circulation. L'ensemble de l'espace est ménagé à cet effet. On peut ensuite supposer que le spectateur étend l'espace de l'œuvre puisqu'une fois sortie de l'œuvre son regard va en être modifié sur l'ensemble de son environnement, l'œuvre sera donc là où elle</p>

<p>2) L'œuvre est perméable à la présence du spectateur en son sein et le spectateur étend ainsi l'espace de l'œuvre (suite).</p>	<p>se trouve mais aussi dans la manière du spectateur d'envisager son environnement par la suite. De plus, lorsque le spectateur est dans l'œuvre il en modifie l'espace : en effet, le spectateur devient lui-même la relation entre les différentes stations : c'est le spectateur qui est le lien entre l'œuvre et le paysage qui la contient et qu'elle sculpte en retour.</p>
<p>3) Les images produites par l'œuvre sont muables, impermanentes.</p>	<p>L'installation joue avec les éléments naturels, ainsi les images produites sont impermanentes, du fait des changements de saisons, de météo, qui influencent sur l'apparence de l'œuvre. De plus, la présence de spectateurs en son sein modifie également les images produites, selon l'affluence sur un lieu, mais aussi selon le choix du parcours réalisé. En effet, les images produites pour le spectateur ne seront pas les mêmes selon l'ordre des stations qu'il décide de suivre, s'il parcourt l'œuvre dans son entièreté ou s'il n'expérimente que certaines stations.</p> <p>Nous pouvons réitérer l'idée selon laquelle cette installation vient modeler le paysage mais aussi le regard. Cela pourrait nous rappeler à certains égard le principe d'artialisation développé par Alain Roger dans son <i>Court traité du paysage</i>. Le lieu est envisagé dans une démarche où la marche est un outil permettant de sculpter le paysage et de laisser une trace d'une manière singulière, de se déplacer et d'envisager le lieu. L'œuvre n'est donc pas seulement composée de la ligne réalisée mais bien du paysage tout entier.</p>

<p>4) L'œuvre est le support privilégié pour la construction d'espaces imaginaires <i>i.e.</i> l'œuvre fait appel à une conscience imageante.</p>	<p>L'œuvre fait appel à notre conscience imageante, en effet si l'œuvre permet de mettre en valeur le paysage dans lequel s'inscrit l'œuvre, l'œuvre structure avant tout notre regard. Elle structure donc notre manière de percevoir ce qui nous entoure. Le verger fait appel au principe d'artialisation, nous percevons donc le réel mais notre conscience imageante produit des images en relation avec notre connaissance des peintures impressionnistes, ou encore les colonnes de l'esplanade encadrent le paysage qui devient ainsi une image mouvante à observer.</p>
<p>Conclusion : L'installation questionne-t-elle le réel ? Est-elle plus que ce qu'elle semble être, dépasse-t-elle sa forme première ?</p>	<p>Cette installation souligne la distance entre le réel (qui est ce qui est) et l'image (ce que l'on perçoit du réel et la manière dont on le perçoit). Cette installation semble donc bien mettre en doute le réel.</p>

Les douze stations sont douze points de rencontre et l'œuvre est un espace car elle se présente comme un contenant permettant « un croisement de mobiles²¹². » L'ensemble de ces différents espaces appelés « stations » s'apparente à des non-lieux étant des lieux de passage mais ils s'attachent chacun au lieu dans lequel il se trouve et à leur histoire. Ils sont donc des lieux autres (irréels) et les lieux-mêmes (réels). Cela s'apparente au lieu de l'utopie. Ainsi si l'*Axe Majeur* remet en doute le réel, dépasse-t-il ce doute pour tendre du côté de l'utopie ?

²¹² Michel de Certeau, *op. cit.*

L'Axe Majeur fait-il utopie ?	
1) Le spectateur n'est pas que spectateur : il est un agent actif de l'œuvre. Il devient participant et active l'œuvre.	Le spectateur devient un usager de l'œuvres, des différents lieux. Il n'a donc pas un rôle passif.
2) L'œuvre crée un rapport entre le spectateur et son environnement.	L'œuvre devient l'environnement du spectateur et crée le lien entre l'environnement comme contenant de l'œuvre et entre le spectateur et l'œuvre. L'œuvre est un moyen, pour le spectateur, d'appréhender l'environnement, l'œuvre se pose comme intermédiaire
3) L'œuvre s'oppose à la situation physique ou contextuelle du lieu et moment dans lequel elle s'inscrit.	L'œuvre est en/un mouvement (saison, personnes, construction encore en cours). Elle s'apparente à un non-lieu. L'œuvre est un axe, un lieu de passage, qui ne se situe pas vraiment là où elle est. L' <i>Axe Majeur</i> se pose davantage comme un axe de projection vers autre part tout en restant inscrit dans le lieu où elle se trouve. Une certaine ambivalence sur sa localisation s'instaure, due à sa nature, qui par conséquent traverse différents espaces.
4) L'œuvre fait image : elle s'éloigne du réel pour venir s'inscrire comme irréel. Le spectateur se trouve dans un rapport de projection face à l'œuvre. Il fait appel à son imagination et donc à sa conscience imageante.	L'œuvre fait image, elle travaille le regard, et les corps. Elle modèle la projection du spectateur sur ce qui l'entoure.

<p>5) L'œuvre travaille à la modification du réel : elle transpose le réel en réalité, et l'image réelle (réalité) matérialise l'irréel (imaginé)</p>	<p>Le réel est l'environnement et les composants de l'œuvre. Cela propose une image spécifique de cet environnement, qui matérialise ce que l'on imagine, projette, connaît de ce territoire. Ainsi l'œuvre est un axe qui parcourt le paysage et est lui aussi destiné à être parcouru. Cette mise en abîme contribue à la modification du réel puisque l'œuvre transforme le territoire par son aménagement tout en s'inscrivant dans la forme propre et l'histoire du territoire.</p>
<p>6) L'œuvre crée un espace imaginaire, permettant une concorde entre tous ces occupants.</p>	<p><i>L'Axe Majeur</i> crée un espace commun, de promenade et d'interaction, propice à la création d'images. Mais il est également, en offrant des lieux de création, propice à la création d'autres images (scène et amphithéâtre, esplanade de Paris) sans lien direct avec son environnement.</p>
<p>7) L'œuvre est un moyen de créer des relations, une communauté momentanée.</p>	<p>L'œuvre devient un lieu de rencontre entre les différentes trajectoires individuelles qui se croisent et se rencontrent dans l'œuvre. Cela crée une communauté momentanée des habitants de <i>L'Axe Majeur</i>, habitants que l'on qualifiera davantage de pratiquants.</p>
<p>Conclusion : L'œuvre est-elle une forme idéale, marquant la recherche d'une réalité autre ?</p>	<p>Enfin, l'œuvre semble être la recherche d'une forme idéale, qui permet de rassembler une communauté humaine, par rapport à un territoire et à une histoire commune, par l'expérience et l'expérimentation du lieu de l'œuvre. <i>L'Axe Majeur</i> est une œuvre qui fait utopie.</p>

L'Axe Majeur est une installation qui fait utopie. L'œuvre est donc à la fois une installation et une utopie. Cette œuvre met en place un milieu unique hétérogène : l'œuvre s'inscrit éminemment dans le lieu, elle est le lieu et compose avec lui, elle produit des images du réel tout en s'appuyant sur les images irréelles inscrites dans nos consciences. Elle est aussi la mise en œuvre de l'expérimentation de l'espace comme contenant et comme relation, relation aux autres pratiquants de l'œuvre et au temps (celui du parcours donc de la marche, de la pause, de la construction de l'œuvre). L'œuvre crée à la fois des lieux (les douze stations) et des espaces et est la mise en relations de ces derniers. Le spectateur se place alors comme agent de cette mise en relation.

L'Axe Majeur joue également sur un certain nombre d'aller-retours : entre lieu et espace, entre mouvement (par les lieux de passages) et arrêt, entre regard et corps, entre vide et plein, entre interactions et indépendances, entre images et réel (les noms des stations font également références à des motifs de l'histoire des arts plastiques), entre alignement et déviation (tour Belvédère, pyramide). Cela participe à supposer que cette œuvre est une installation-utopie. Cela signifie que l'œuvre dépasse l'hétérotopie en tant qu'utopie effectivement réalisée puisqu'elle n'est pas l'addition de l'installation et de l'utopie mais un mélange des deux contenant l'essence de chaque – cette distinction s'inscrit dans la même idée qu'une installation-utopie ne serait pas la somme de l'installation et de l'utopie comme deux entités distinctes accolées mais plutôt comme la fusion des deux qui s'apparente au processus de génétique dans la reproduction des êtres vivants.

Ce sont ces multiples et divers aller-retours qui permettent aux œuvres que l'on qualifiera d'installation-utopie de se libérer du réel. Le réel n'est plus un modèle à atteindre mais un des éléments constituant l'hybridité de l'œuvre. Le réel a alors la même valeur que les images, et donc que la réalité. La fusion du réel et de la réalité produisent des installations-utopies qui elles-mêmes produisent des lieux et espaces qui s'étendent et s'entremêlent, formant des milieux.

Conclusion

Nous avons tenté de démontrer que l'utopie est un prisme de lecture qui permet d'analyser la confrontation du réel face à la réalité, au travers d'objets plastiques que sont les installations. Cela nous a amené à nous questionner sur la place du lieu de l'installation face au lieu de l'utopie. Il nous apparaît alors indéniable que l'installation se joue de sa dimension spatiale, afin de créer des expériences plastiques, sensibles, pour le spectateur.

L'installation n'est effectivement pas, comme nous avons pu le supposer, un objet plastique indéfinissable : elle possède des caractéristiques propres. Elle combine l'usage des trois dimensions de l'espace et se présente davantage comme un dispositif que comme un médium en soi : elle est un moyen de production d'une forme autre que celle d'un objet autonome. L'une de ses composantes principales est alors son inscription dans une relation forte au lieu : elle peut être dans ce lieu tout comme elle peut le constituer elle-même. L'installation est alors un espace particulier capable de créer d'autres espaces et d'autres lieux, celui du *là* et *maintenant*. Cela est accentué par le temps de l'expérimentation qui devient une donnée supplémentaire à prendre en compte dans l'appréhension des œuvres. Enfin, dispositif de spatialisation de l'expérience, elle offre une place centrale au spectateur qui devient acteur de l'œuvre et l'artiste se positionne, lui, en retrait.

L'installation nous amène alors à percevoir le lieu d'une autre manière. Elle interroge le réel, et se présente comme la production d'images muables. Elle devient le support privilégié pour la construction d'espaces imaginaires, qui ne sont pas les lieux physiques, réels dans lesquels le spectateur se trouve et participe par sa forme plastique à la mise en place de rapports projectifs entre le spectateur, et le lieu, l'environnement. En tant que dispositif, l'installation permet la fusion du lieu réel et de l'imaginaire. Elle nous conduit peu à peu vers ce *nulle part*, le lieu de l'utopie.

Ainsi, le lieu de l'installation est le lieu de l'utopie lorsque spectateur quitte son statut passif. Le passage du lieu de l'installation au lieu de l'utopie, par le biais plastique, questionne nos manières de percevoir le lieu mais aussi la propension des œuvres à former des images, à proposer des espaces imaginaires faisant appel à conscience imageante du spectateur. Le basculement de l'installation à l'utopie

modifie le réel pour le transposer en réalité. L'œuvre devient le moyen de créer une communauté de spectateurs, un espace de concorde entre ces derniers, et marque la recherche d'une réalité autre.

Finalement, en considérant l'utopie comme prisme de lecture, cela nous permet d'analyser les effets produits par les installations en tant que productions plastiques sur ces espaces, tout en questionnant leur nature. Ainsi, le lieu de l'installation comme lieu de l'utopie est alors, dans un premier temps, l'hétérotopie, c'est-à-dire la somme de l'installation et de l'utopie, « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables²¹³ ». Mais nous dépassons cette conception en définissant les lieux de l'installation comme le lieu de l'utopie, en considérant, dans un second temps, que le lieu de l'installation est le lieu de l'utopie lorsque les œuvres sont des installations-utopies, *ie* la fusion de l'installation et de l'utopie, qui dépasse la somme des deux formes plastiques, hybrides, que sont l'installation et l'utopie. Ainsi les installations-utopies sont des lieux inscrits dans le réel, qui sont aussi inscrits dans la réalité. Elles sont à la fois le réel et son image, et sont donc localisables et imaginables. Elles dispensent ainsi le spectateur du réel puisque la réalité comme image produite est suffisante et égale en puissance au réel.

213 Michel Foucault, *op. cit.*

Bibliographie

L'ensemble des liens ont été vérifiés et sont considérés comme actifs à date du 21 mai 2024.

Livres

AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

CABESTAN Philippe, *L'imaginaire : Jean-Paul Sartre*, Paris, Ellipses, 2020.

CERTEAU Michel de et GIARD Luce, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

CLERT Iris, AIRAUD Stéphanie et CLERT, Vassili, *Iris Clert : microspective [exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 novembre 2003-1er février 2004]*, Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2003.

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

LÉVY Jacques et LUSSAULT Michel, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, Belin, 2013.

MOISDON Stéphanie, SINGER Juliette, DUPLAIX Sophie (dir.) *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007.

RUTAULT Claude, *Définitions/méthodes, le livre : 1973-2000*, Paris, Flammarion, 2000.

SARTRE Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE Arlette, *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007.

SEMIN Didier, *Arte povera*, Centre Pompidou, Paris, 2016.

Articles et chapitres d'ouvrages

ARNAUDET Didier, Compte rendu de [La permanence d'un champ de mines / Christian Boltanski, Personnes, Grand Palais, Paris. 13 janvier - 21 février 2010 / Christian Boltanski, Après, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. 15 janvier - 28 mars 2010], *ETC*, n° 91, Montréal, 2010, p. 62-63.

- BAHRI Imen, « V. Le vide et les « immatériaux » : une dématérialisation de l'œuvre d'art », *Littératures et arts du vide*, Paris, Hermann, 2018, p. 267-277, [en ligne], <https://www.cairn.info/litteratures-et-arts-du-vide--9782705697938-p-267.htm>.
- BEHAR Henri et VASSEUR Catherine, « DADA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dada>.
- BESNIER Niko, « Utopie », *Ethnologie française*, vol. 51, n° 1, Paris, 2021, p. 139-140.
- BOUISSET Maïten, « PERSONNES et APRÈS, C. Boltanski », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/personnes-et-apres-c-boltanski-expositions>.
- CASCARO David, « Les “colonnes” de Buren, une crise politico-artistique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 59, n° 1, 1998, p. 120-128.
- CHILVERS Ian, « Spatialism », *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, [en ligne] <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780191782763.001.0001/acref-9780191782763-e-2339>.
- COËLLIER Sylvie, « L'installation : retour sur une histoire du terme, de ses modes d'apparition et de ses significations » *IRIS*, n°40, 15 décembre 2020, [en ligne], <http://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=1139>.
- DESROCHE Henri, GABEL Joseph et PICON Antoine, « Utopie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/utopie>.
- DIRIÉ Clément, « La galerie Iris Clert, 1956-1961 : se lancer et s'affirmer dans le monde de l'art », *Histoire de l'art*, vol. 58, n°1, 2006, p. 145-155.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (1984), p. 46-49.
- GAUVILLE Hervé, « Lucio Fontana (1899-1968) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lucio-fontana>.
- GOLDBERG Itzhak, « Installations-Happenings, liaisons dangereuses ? », *Communications*, vol. 92, n° 1, 2013. p. 67-74.

GRAHAM Dan, « Project : Oktogon for Munster », *Skulptur Projekte dans le Munster 1987*, Klaus Baumann et Kaspar Koenig (éd), exhib. cat. *Westfish Museum of Art and Cathedral History*, Munster, Cologne, 1987, p.105-107.

HEINICH Nathalie, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal : Ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, 1995, p. 525-541.

HOHLFELDT Marion, « L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, n° 41, 24 juin 2013, [en ligne] <https://journals.openedition.org/critiquedart/8334>.

JUDD Donald, « De quelques objets spécifiques », *Art Yearbook*, New York, 1965.

KLEIN Yves, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris », *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 8.

KRAUSS Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, 1979, p. 31-44.

LISTA Giovanni, « Futurisme et esprit d'avant-garde », *Ligeia*, vol. 109112, n° 2, 2011, p. 6165.

MORELLET François, « Du spectateur au spectateur ou l'art de déballer son pique-nique », *Morellet* (cat.) Cholet, 1971, p. 1-12, [en ligne], <https://francois-morellet.fr/2021/06/01/du-spectateur-au-spectateur-ou-lart-de-deballer-son-pique-nique-1971/>.

MORELLET François, « Mise en condition du spectateur » in cat. *Lumière et mouvement*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967. Revu et augmenté dans cat. Morellet, Gelsenkirchen, Galerie Halmannshof, 1969), [en ligne], <https://francois-morellet.fr/2021/06/01/mise-en-condition-du-spectateur-1967-1969/>.

POTTS Alex, « Installation and Sculpture », *Oxford Art Journal*, vol. 24, n° 2, 2001, p. 5-23.

PRUNET Camille, « VII. Le Bleu et le Vide Une interrogation sur le pouvoir de l'œuvre : Yves Klein et Derek Jarman », *Littératures et arts du vide*, Paris, Hermann, 2018, p. 293304, [en ligne] <https://www.cairn.info/litteratures-et-arts-du-vide--9782705697938-p-293.htm>.

RAMADE Bénédicte, « Installation, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/installation-art>.

RIOUT Denys, « Yves Klein (1928-1962) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <https://www>.

universalis-edu.com/encyclopedie/yves-klein.

SEMIN Didier, « Fluxus », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fluxus>.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « L'utopie, variations autour d'un mot », *Les utopies*, Paris, CNRS Éditions, Les essentiels d'Hermès, p. 31-48. [en ligne] <https://books.openedition.org/editionscnrs/19516>

Définitions

CNRTL, « Autonomie » [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/autonomie>.

CNRTL, « Constructivisme », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/constructivisme>.

CNRTL, « Espace » [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/espace>.

CNRTL, « Fantaisie » [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/fantaisie>.

CNRTL, « Lieu » [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>.

CNRTL, « Monument » [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/monument>.

CNRTL, « Protocole », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/protocole>.

CNRTL, « Réalité », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alit%C3%A9>.

CNRTL, « Réel », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9el>.

CNRTL, « Sculpture », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/sculpture>.

CNRTL, « Utopie », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/utopie>.

CNRTL, « Vérité », [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/v%C3%A9rit%C3%A9>.

LE ROBERT EN LIGNE, « Prospective », [en ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/prospective>.

LE ROBERT EN LIGNE, « Réaliser », [en ligne] <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/realiser>.

Sites

Ressources pédagogiques et médiations muséales

CENTRE POMPIDOU, « Salle blanche », [en ligne] <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crbXpo8>.

CENTRE POMPIDOU, Direction de l'action éducative et des publics, « Le Minimalisme », [en ligne] <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>.

CENTRE POMPIDOU, Direction de l'action éducative et des publics, « Le Nouveau Réalisme », [en ligne] <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>.

FRAC MÉCA NOUVELLE-AQUITAINE, « Joël HUBAUT - CLOM TROK (blanc) », [en ligne] <https://www.navigart.fr/lescollectionsdesfrac/artwork/jo-l-hubaut-clom-trok-blanc-320000000000674>.

FRAC POITOU-CHARENTES, « Claude Rutault, collection FRAC Poitou-Charentes », [en ligne] https://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-rutault_FRAC.html.

LOUIS Yannick, ROUSSE Marie et MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE RENNES, « Mouvement-lumière-participation GRAV 1960-1968 », 2013, [en ligne] https://mba.rennes.fr/fichier/p_ressource/7565/dossier.thematique.art.cinetique.grav.pdf.

PARENDEAU Emilie, « Les cartels des œuvres de “Parler avec elles ” », *Padlet*, [en ligne] https://padlet.com/frac_MECA_scolaires_enseignement_sup/ressources-autour-de-l-exposition-parler-avec-elles-con-ue-p-xn7npulh32fg7pv2/wish/2804304834.

TATE, « The Unilever Series : Olafur Eliasson The Weather Project – Press Release », [en ligne] <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project>.

Site d'artistes et de galeries

AXE MAJEUR, [en ligne] <https://www.axe-majeur.info/>.

CHRISTO et JEANNE-CLAUDE, « Wall of Oil Barrels—The Iron Curtain », [en ligne] <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-iron-curtain/>.

MUSEUM TINGUELY BASEL, TINGUELY Jean, « In Basel lebte ich mit dem Totentanz »,

[en ligne] <https://www.tinguely.ch/fr/expositions/expositions/2000/totentanz.html>.

PRIMKE Ronja, Skulptur Projekte Archiv, [en ligne] <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/50/>.

ROUSSE GEORGE, [en ligne], <https://www.georgesrousse.com>.

RUTAULT Claude - Artiste - Perrotin, [en ligne] https://www.perrotin.com/fr/artists/Claude_Rutault/92.

SHALEV-GERZ Esther, « Monument Against Fascism », [en ligne] <https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/>.

Vidéos et émissions radios

DE BONI Marc et HANSEN-LOVE Igor, « Rencontre avec les “ Personnes ” de Boltanski au Grand Palais », Dailymotion, [en ligne] <https://www.dailymotion.com/video/xbu5cu>.

DIRIÉ Clément et DE LOISY Jean, « Iris Clert, galeriste et passionaria de l'avant-garde », *L'art et la matière*, France Culture, 16 janvier 2022, [en ligne] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-art-est-la-matiere/iris-clert-veritable-pasionaria-de-l-avant-garde-8536680>.

Autres

ELISSALDE Yvan, *Vérité et réalité*, reprise de l'agrégation interne, Académie de Bordeaux, séances 2019-2020, [en ligne] <https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/philosophie/wp-content/uploads/sites/24/2019/12/v%C3%89RIT%C3%89-ET-R%C3%89ALIT%C3%89.pdf>.



PROJET DU MUR PROVISOIRE DE TONNEAUX METALLIQUES
(Rue Visconti, Paris 6)

Entre la rue Bonaparte et la rue de Seine, la rue Visconti, à sens unique, longue de 140 m., a une largeur moyenne de 3m. Elle se termine au numéro 25 à gauche et au 26 à droite.

Elle compte peu de commerces: une librairie, une galerie d'art moderne, un antiquaire, un magasin d'électricité, une épicerie... "à l'angle de la rue Visconti et de la rue de Seine le cabaret du Petit More (ou Maure) a été ouvert en 1618. Le poète ~~de~~ Saint-Amant qui le fréquentait assidûment y mourut. La galerie de peinture qui remplace la taverne a heureusement conservé la façade, la grille et l'enseigne du XVII^{ème} siècle" (p.134, Rochegude/Clébert - Promenade dans les rues de Paris, Rive gauche, édition Denoël).

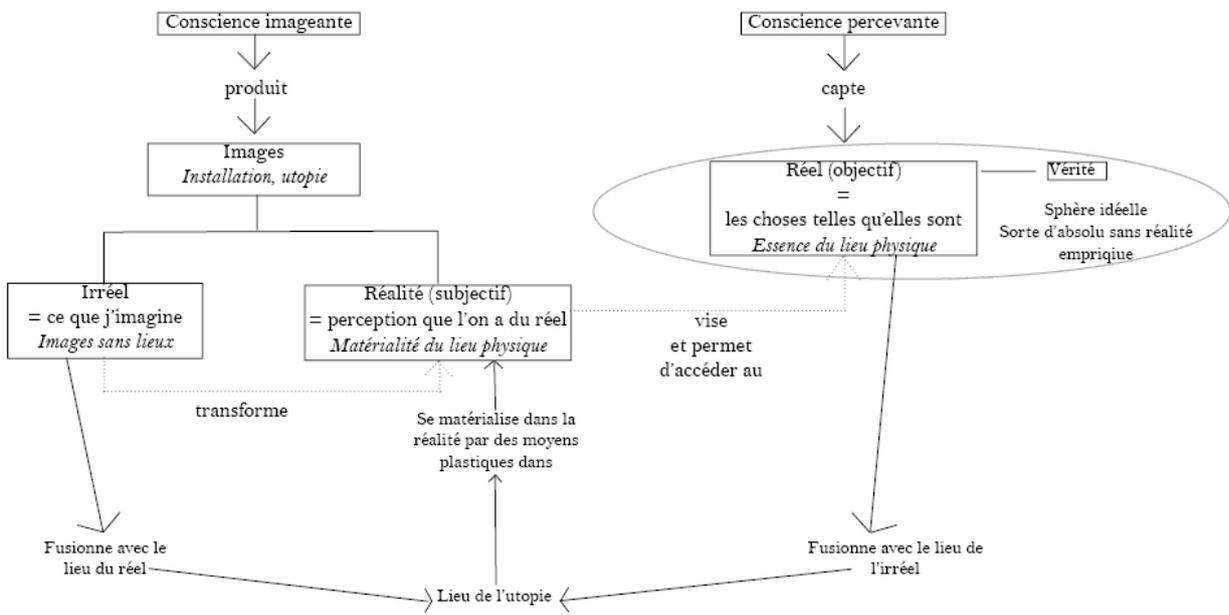
Le Mur sera élevé entre les numéros 1 et 2, fermera complètement la rue à circulation, coupera toute communication entre la rue Bonaparte et la rue de Seine.

Exclusivement construit avec les tonneaux métalliques destinés au transport de l'essence et de l'huile pour voitures, (estampillés de marques diverses: ESSO, AZUR, SHELL, BP et d'une contenance de 50 l. ou de 200 l.) le Mur, haut de 4 m., a une largeur de 2,90 m. 8 tonneaux couchés de 50 l., ou 5 tonneaux de 200 l., en constituent la base. 150 tonneaux de 50 l., ou 80 tonneaux de 200 l. sont nécessaires à l'exécution du Mur.

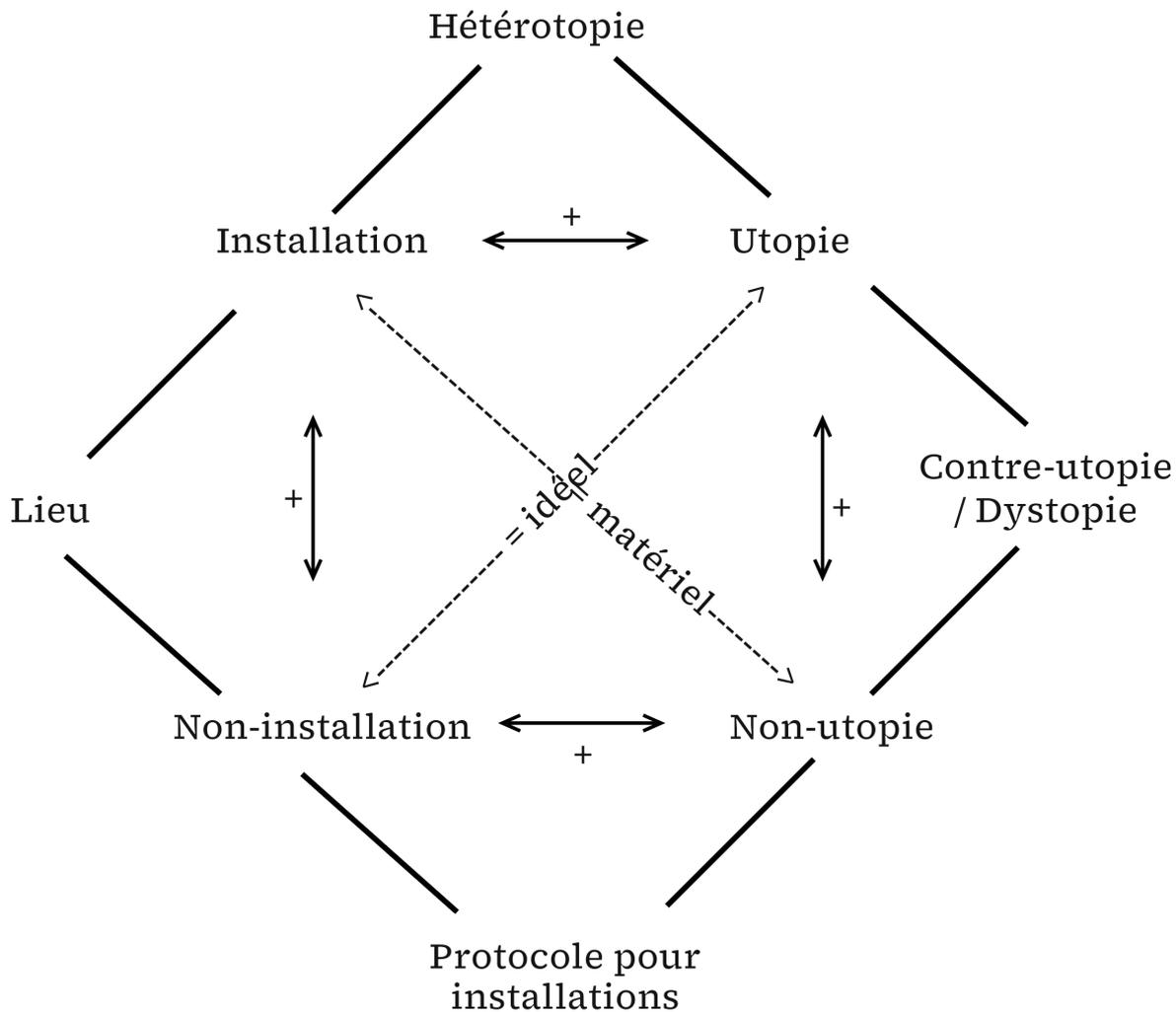
Ce "rideau de fer" peut s'utiliser comme barrage durant une période de travaux publics, ou servir à transformer définitivement une rue en impasse. Enfin son principe peut s'étendre à tout un quartier, voir à une cité ~~entière~~ entière.

C H R I S T O
Paris, Octobre 1961

Lettre de Christo à la préfecture de Paris, en prévision de l'installation *Wall Of Oil Barrels*, octobre 1961.



Heidi Barré, *Lieu de l'utopie par rapport au réel et à la réalité*, 2024.



Heidi BARRÉ, *Relations de l'installation à l'utopie*, schéma de Klein d'après le schéma de Rosalind Krauss autour du paysage et de l'architecture in « Sculpture in the Expanded Field », October, vol. 8, 1979, p. 31-44.

