

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INSTALLATION : UNE EXPÉRIENCE LIMITE DU THÉÂTRE ?

LE CAS DE *PERSONNES* DE CHRISTIAN BOLTANSKI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

VÉRONIQUE HUDON

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La découverte de Christian Boltanski et de son œuvre *Personnes* s'est faite lors d'un séjour de recherche à Paris réalisé dans le cadre de ma maîtrise. La maîtrise a rendu possible la découverte d'une grande et fascinante métropole culturelle. Ce séjour à Paris demeure marqué dans ma mémoire par la découverte de lieux et d'artistes. Il a été réalisé grâce à l'encadrement bienveillant de Claire Dehove, que je remercie pour sa générosité et cette confiance qu'elle m'a si rapidement accordée. De même, je la remercie pour les échanges toujours très riches et sa grande ouverture.

J'aimerais remercier ma directrice Josette Féral pour son soutien et sa confiance à toutes les étapes qui ont ponctué mon cheminement à la maîtrise. Au fil des années, j'ai pu faire sous son aile de nombreux apprentissages.

Mon cheminement à la maîtrise a été parcouru d'échanges avec des professeurs qui ont su me soutenir dans différentes démarches et étapes. J'aimerais remercier tout particulièrement Marie-Christine Lesage pour le soutien avec le projet de la revue *àparté* qui s'inscrit aussi dans mon parcours à la maîtrise. Je la remercie aussi pour son dynamisme contagieux et les échanges stimulants dans divers contextes. Je voudrais aussi remercier Lucie Villeneuve pour les bons conseils et sa présence au tout début de mon parcours. Et tous les professeurs qui ont soutenu de près ou de loin le projet de la revue *àparté*.

Je remercie les collègues de la maîtrise avec qui j'ai échangés à un moment ou un autre. Marie-Christine Busque avec qui j'ai travaillé et développé une complicité. Ceux avec qui j'ai monté aussi le projet fou de la revue *àparté*, particulièrement Milena Buziak pour son grand sens critique et son engagement, mais surtout pour cette belle amitié. Toutes les personnes sans exception qui ont accompagnées de loin ou de près ce projet et qui l'ont rendu possible. Et ceux avec qui aujourd'hui le projet se poursuit.

Enfin, je voudrais remercier la famille et les amis qui ont su tolérer mes doutes, mes angoisses et mes débordements tout au long de cette longue traversée. Mon amour Michaël qui a été près de moi tout au long de ces années, celui qui a su me donner de judicieux conseils, être à mon écoute et m'aider dans les nombreux méandres de ce travail. Merci de ta présence essentielle.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
Description de l'œuvre — Généalogie et géographie boltanskiennes.....	7
CHAPITRE I	
LATHÉÂTRALITÉ DE L'ESPACE : AU CROISEMENT DES ARTS VISUELS ET DES ARTS VIVANTS.....	13
1.1 Au-delà de l'interdisciplinaire : questionner les limites spatiales de l'œuvre.....	15
1.2 Décloisonnement de l'espace de représentation : à la jonction des arts vivants et des arts visuels.....	19
1.3 Art conceptuel : un héritage en mutation.....	28
1.4 <i>Personnes</i> : une installation théâtrale.....	32
1.5 Un art contextuel : du travail sur le site au <i>ready-made</i>	40
CHAPITRE II	
ESTHÉTIQUE DE LA DURÉE : DRAMATURGIE VISUELLE ET POÉTIQUE DE L'ÉPHÉMÈRE.....	47
2.1 Le processus à l'œuvre.....	49
2.2 La relique : empreinte du passage du temps.....	56
2.3 Arts du temps et arts de l'espace : vers une œuvre d'art totalé?.....	60
CHAPITRE III	
L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR.....	75
3.1 L'immersion : un nouveau statut du spectateur ?.....	76
3.2 <i>Art as experience</i> : John Dewey.....	80
3.3 Une approche performative de l'oeuvre.....	82
3.4 Approche relationnelle : faire corps avec le monde.....	86
3.5 L'intensité des seuils perceptuels.....	91
3.6 Les effets de la déambulation : trajectoire de l'expérience.....	96

CONCLUSION.....	104
Boltanski n'existe pas.....	107
APPENDIC A	
IMAGES DE L'INSTALLATION <i>PERSONNES</i>	110
APPENDICE B	
IMAGES DE L'INSTALLATION <i>NO MAN'S LAND</i>	123
APPENDICE C	
IMAGE DE LA GRUE TREBLINA.....	126
BIBLIOGRAPHIE.....	127

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte principalement sur l'installation *Personnes* de l'artiste français Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Paris) en 2010. Cette oeuvre se présente sous la forme d'un espace scénographié et aménagé pour la déambulation du spectateur. *Personnes* se situe au confluent des arts visuels et des arts vivants, ce qui nous permet de questionner l'installation comme forme limite du théâtre. Ainsi, il s'agit de repenser les notions de théâtralité, de dramaturgie, de performance ou encore du spectacle en les confrontant à une oeuvre aux limites du théâtre. La construction spatiale et temporelle de *Personnes* y est analysée, tout autant que la relation qui se tisse entre l'environnement et le visiteur propice à lui faire vivre une expérience essentielle à l'existence de l'oeuvre. Ainsi, il s'agit de mettre en lumière les enjeux esthétiques de *Personnes* dans ce qu'elle amène comme redéfinition de l'expérience esthétique. À ce titre, nous convoquons les réflexions de John Dewey dans son célèbre ouvrage *Art as experience* (1934) que nous relierons à des réflexions théoriques actuelles avancées par Richard Shusterman, Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière. De même, nous situons *Personnes* dans une certaine trajectoire historique constituée d'expérimentations, de réflexions ou encore d'approches qui ont travaillé à l'éclatement des cadres de la représentation : la performance, le *happening*, le théâtre environnemental, l'art conceptuel (entre autres). Il s'agit bien d'explicitier cette mise en crise des codes de la représentation dans *Personnes*, mais aussi plus largement dans l'art contemporain. Ainsi, nous faisons appel à des penseurs de l'esthétique à même d'éclaircir cet aspect : Nathalie Heinich, Anne Cauquelin, Patrice Loubier, Hans-Thies Lehmann. Notre réflexion sur le temps au sein de *Personnes* met en lumière son utilisation comme matériau et thème propre à faire vivre une expérience de la durée. Enfin, ce sont les relations entre les arts du temps et les arts de l'espace que nous mettons en évidence pour montrer de quelles manières l'installation devient un théâtre de l'expérience. Globalement nous analysons différentes zones d'ambiguïtés ressenties par le fait que *Personnes* ne correspond pas à un médium ou à cadre disciplinaire précis, de plus, elle joue sur les limites de l'art et du « réel ».

Mots-clés : Christian Boltanski, expérience esthétique, crise de la représentation, installation, espace, durée, spectateur, processus, arts vivants.

INTRODUCTION

L'INSTALLATION COMME THÉÂTRE DE L'EXPÉRIENCE

Les projets les plus récents de l'artiste français Christian Boltanski prennent la forme d'espaces scénographiés pour la déambulation du spectateur, qui est amené à vivre une expérience de la durée : *Personnes*, *No man's land*, *Après*, *Les archives du cœur*. L'installation *Personnes*, présentée en janvier et février 2010 dans le cadre de la Monumenta, est constituée de piles de manteaux usés disposés au sol, d'une grue mécanique déplaçant les vêtements formant une gigantesque montagne, de boîtes de biscuits rouillées et de l'archivage de battements de cœur. L'installation en activité par le biais d'un travail sonore et d'une véritable grue mécanique, a aussi la caractéristique d'être éphémère : rien ne subsistera à la fin de la présentation. Par ailleurs, *Personnes* rejoint l'ensemble des thèmes qu'explore Boltanski avec constance : la mémoire, la présence visible ou invisible de la mort et les traces de vie. Elle s'intègre à son activité polymorphe qui se rapporte d'un côté à ce que l'on peut appeler le théâtre, et de l'autre, aux arts visuels. Car l'œuvre de Boltanski n'occupe pas de territoire préétabli, mais, comme le signale Didier Semin, « élabore à mesure son propre champ d'action, ses propres règles¹ ». La présence active du spectateur est sollicitée par un travail plastique se déployant dans l'espace et le temps. Par ces diverses zones d'ambiguïtés entretenues avec l'univers théâtral, l'œuvre permet de questionner l'apport des arts vivants dans des œuvres que l'on range

¹ Didier, Semin, *Christian Boltanski*, Paris, Art Press, 1988, p. 31.

traditionnellement du côté des arts de la production. Voilà ce qui nous a d'abord interpellé dans *Personnes*.

Car cette œuvre, qui n'est pas faite d'un médium exclusif, ne correspond pas à nos cadres disciplinaires habituels : elle joue sur les limites de l'art et du réel. Plus encore, elle nous apparaît intéressante par les relations qu'elle tisse avec les arts vivants. C'est une œuvre exemplaire au sens où elle nous permettra de questionner le rôle que peut jouer le théâtre dans une œuvre que l'on range généralement du côté des arts visuels. Qu'est-ce qui relève du théâtre, de la théâtralité, de la performance ou encore de la dramaturgie dans *Personnes* ? Qu'est-ce qui y rend si poreuse la frontière entre les arts de l'espace et les arts du temps ? En quoi le théâtre contemporain se distingue-t-il ou s'assimile-t-il à une telle œuvre ? De même, qu'est-ce que la théâtralité sans le *drame* et de quelle manière s'inscrit-elle dans *Personnes* ? Et quels sont les liens entre la performance et le théâtre ? De quelles manières cela se transpose-t-il dans le travail de Boltanski ? Voilà autant de questions qu'il s'agira d'explorer dans les pages qui suivent.

L'installation *Personnes* exige un travail sur l'espace faisant converger différentes approches propres au théâtre environnemental, à la performance, au *land art* ou encore au *happening* décloisonnant l'espace alloué à la représentation. La partition visuelle et sonore la relie aux arts de l'exécution et induit un travail sur la temporalité. De même, la dimension éphémère et le travail processuel rapproche l'œuvre de la performance, mais aussi d'une théâtralité dans sa forme liminale comme mise en scène de l'expérience. Enfin, l'intégration du public comme élément en action dans l'installation fait des spectateurs, des *spect-acteurs* — et cette activité des spectateurs nous rappelle la performance en ce qu'elle vise une réaction du public. Le rôle actif octroyé au spectateur nous amènera à définir tout au long de nos analyses de quelles manières l'installation devient un théâtre de l'expérience.

D'une manière globale, nous situerons nos analyses au carrefour des théories esthétiques de la réception et des approches analytiques, pragmatiques et

phénoménologiques de l'art. Puisque la notion d'expérience sera le fil conducteur de notre réflexion, il s'agira de mettre en lumière les enjeux esthétiques de *Personnes* dans ce qu'elle amène comme redéfinition de l'expérience esthétique. Pour définir cette notion d'expérience, nous emprunterons au célèbre ouvrage de John Dewey, *L'art comme expérience* (1934) dont l'influence sur la critique actuelle nous semble déterminante. Toutefois, nous nous livrerons à sa réactualisation à la lumière de réflexions théoriques actuelles faites par Nicolas Bourriaud, Richard Shusterman, Jacques Rancière, entre autres. Un autre enjeu de notre recherche est bien d'explicitier la mise en crise des codes de la représentation dans *Personnes*, mais plus largement dans l'art contemporain. Ainsi, nous ferons appel à des penseurs de l'esthétique à même d'éclaircir cet aspect : Nathalie Heinich, Anne Cauquelin, Patrice Loubier, Hans-Thies Lehmann.

La construction singulière de *Personnes* l'inscrit en continuité avec les mutations récentes dans le champ de l'esthétique, ce qui nous amène, non plus à contempler passivement une œuvre d'art, mais à vivre une expérience, une expérience qui est partagée ou cogérée entre l'artiste et le spectateur. L'acte de « spectature » prend une nouvelle dimension : celle de l'expérience vécue. Selon plusieurs commentateurs², nous serions en train de vivre le passage d'un « régime représentatif des arts » à un « régime esthétique de l'art ». Ce dernier régime se caractérise par la singularité sensible des œuvres au détriment de leur valeur de représentation et des hiérarchies de sujets et de genres, selon lesquelles elles étaient classées. L'activité fabricatrice et l'émotion sensible se rencontrent « librement », ne témoignant plus de la subordination de l'intelligence active sur la passivité sensible. C'est bien en partant de ce constat que nous définirons de quelle manière prend forme cette expérience esthétique au sein de *Personnes*.

² Jacques Rancière en parle en ces termes, notamment dans *Le partage du sensible*, ces questions sont aussi abordées par de nombreux critiques français générant un débat autour de la crise de la représentation depuis les quatre-vingt-dix : Yves Michaud *La crise de l'art contemporain*, Daniel Bounoux *La crise de l'art contemporain*, Jean-Luc Nancy *Le Vestige de l'art*, Marc Jimenez *La Querelle de l'art contemporain*, Jean-Phillippe Domecq *Artistes sans art ?*, entre autres.

En filigrane de nos analyses, il s'agira aussi d'historiciser ces mutations du champ esthétique. Car ces bouleversements s'enracinent tout au long du vingtième siècle dans des pratiques, tels le *ready-made*, la *performance* ou encore le *happening*, et connues sous des dénominations variées (souvent connotées à des artistes ou groupements historiques) : les *situations* (Internationale Situationniste, entre autres), théâtre environnemental (Richard Schechner), *sculpture sociale* (Joseph Beuys), *Total Art* et *happening* (Allan Kaprow), *action painting*, *action collage*, etc. En effet, le foisonnement terminologique signale que les recherches et expérimentations des artistes travaillent à décloisonner l'espace de représentation, c'est-à-dire à sortir de la toile ou de la scène. Ces nombreuses formes, souvent théorisées par les artistes eux-mêmes, se créent par l'hybridation de différentes disciplines artistiques et tendent à un rapprochement de l'art et de la vie. On retrouve dans plusieurs des œuvres émanant de cette tradition une dimension performative. De même, l'espace de représentation est abordé comme un contexte qui participe à l'œuvre. À la suite des années soixante et soixante-dix et des phénomènes de la « contre-culture », ces démarches convergent vers des pratiques interdisciplinaires que l'on range souvent du côté de la performance ou de l'installation, qui sont actuellement en voie de devenir des médiums majeurs. Les terminologies que nous utilisons aujourd'hui montrent bien cet héritage multiple : art contextuel, art furtif, art relationnel, évènement performatif, manœuvre, dispositif, etc.

Le développement de ces champs artistiques demeure donc ambigu actuellement. Certains commentateurs vont même jusqu'à dire que cette ambiguïté ou encore cette « indécidabilité³ » est constitutive de ces catégories. Le déplacement des bornes spatiales et temporelles de l'œuvre, qu'impliquent la performance et l'installation, amène un brouillage entre l'œuvre et le monde. L'élargissement actuel du champ d'action de l'artiste, par le recours à d'autres langages artistiques ou non artistiques, mène à un décentrement et à une permutabilité de la création artistique. Tous ces éléments

³ Terme employé par Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*.

contribuent à inscrire l'art contemporain comme une expérience qui sous-entend un travail sur l'espace et le temps en relation avec le spectateur. À nos yeux, ce travail le rapproche du spectacle vivant, puisqu'il y a mise en action du performer et/ou des spectateurs dans un espace-temps donné.

C'est dans cette perspective que nous entreprenons d'analyser une œuvre polymorphe telle que *Personnes*. Pour ce faire, il faudra établir certaines perspectives historiques⁴ la foisonnante tradition interdisciplinaire que nous venons d'évoquer, celle qui, de la performance au *land art*, en passant par le *ready-made* et l'art conceptuel, du théâtre environnemental à l'installation a fait éclater les cadres de la représentation. En ce sens, nous allons mettre en perspective nos réflexions sur *Personnes* avec le travail d'artistes comme Richard Schechner et Allan Kaprow, mais surtout en relation avec certaines approches esthétiques ayant cours tout au long du vingtième siècle. Il s'agira d'inscrire nos analyses dans un double héritage : celui des arts vivants et des arts visuels. Cette approche permettra d'explicitier avec plus de finesse les dynamiques internes et externes qui sont à l'œuvre dans le travail récent de Christian Boltanski.

C'est la notion d'expérience qui nous permettra de penser les trois éléments fondamentaux que sont l'espace, le temps (durée) et le spectateur, auxquels seront tour à tour consacrés les chapitres qui suivent. *Personnes* montre un espace et un temps mouvants, en métamorphose. Ce sont cette métamorphose et ce mouvement qui, composés, décomposés, recomposés par l'artiste et le spectateur fondent l'œuvre. Le temps est bien plus qu'un simple support dans *Personnes*, il est non seulement un matériau, mais aussi le thème de l'œuvre. Car il y a dans cette installation une subtile imbrication des temporalités — passées, futures, présentes (processuelles ou réelles) — qu'il s'agira d'explicitier en filigrane de nos analyses afin de voir quelle expérience de la

⁴ Le présent mémoire ne pourra être suffisant pour établir une histoire complète du développement de ces champs artistiques qui devraient en ce cas constituer les principales visées d'un autre type de recherche.

durée *Personnes* propose. Enfin, c'est les relations entre les arts du temps (arts du lisible/narratif, tel que le cinéma, le théâtre, la littérature) et arts de l'espace (arts du visible/ arts de la production, tel que les arts visuels) que nous mettrons en évidence pour montrer de quelles manières l'installation devient un théâtre de l'expérience.

DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Généalogie et géographie boltanskiennes

Nos analyses porteront en majeure partie sur l'œuvre *Personnes*, mais nous nous permettrons de convoquer les œuvres *No man's land* et *Les Archives du coeur* qui s'inscrivent en continuité. Il nous apparaît pertinent d'évoquer que les trois œuvres *Personnes*, *Après* et *No man's land* partagent une « histoire commune ». Elles ont en quelque sorte un lien généalogique se traduisant, tant dans l'aspect formel que dans le sujet abordé. *Personnes* et *No man's land* sont considérés comme des œuvres jumelles, car elles partagent le même concept structurant l'installation. Toutefois, ces œuvres sont des entités distinctes qui prennent forme dans deux grandes métropoles : Paris et New-York. Aussi, il sera important de démontrer l'importance accordée au lieu et au contexte dans la constitution de ces deux œuvres, puisque leur contexte de présentation les singularise différemment, bien que la structure de l'œuvre semble en apparence similaire. L'ensemble de ces œuvres représente le travail le plus actuel de Boltanski et elles prennent place dans différents endroits dispersés sur la planète.

Il faut souligner que ces trois œuvres, *Personnes*, *No man's land* et *Après* sont reliées explicitement entre elles par l'artiste. En effet, dans le cas de *Personnes* et de *No man's land* les installations partent de la même mise en espace et concept : empilement de vêtements usagés collectés en périphérie de la ville, la disposition d'une grue mécanique qui soulève les vêtements, l'accumulation de boîtes rouillées et la réintégration de tous les matériaux à la fin de l'évènement dans le monde « ordinaire ». Lors de la présentation de *No man's*

land et *Personnes* un événement musical *DAWN*⁵ conçu par Franck Krawczyk s'ajoute comme partie intégrante de l'œuvre. *Après*⁶ était présentée au MACVAL simultanément à *Personnes* et se situe comme un complément à l'univers instauré avec cette dernière oeuvre. *Après* pose la question de l'après comme mort. Si ces trois œuvres se répondent de manière explicite, *Les archives du cœur* et le projet de Tasmanie (qui ne porte pas de titre officiel) sont déjà amorcés lors de la présentation de ces trois installations. En effet, le travail sur l'œuvre *Les Archives du cœur* se constitue à travers un processus d'archivages de battements de cœur entamé à partir de 2005 et se déroulant un peu partout à travers le monde. *Les Archives du cœur*⁷ regroupe des dizaines de milliers de battements de cœur sur l'île Teshima au Japon. Une cabine d'enregistrement est d'ailleurs intégrée à l'espace de *Personnes*. Enfin, le dernier projet⁸ en cours de Boltanski a lieu en Tasmanie, il s'agit d'un pari sur sa propre mort avec un collectionneur. Ce projet prend la forme d'une installation réalisée en Tasmanie. Cette installation-projection est une grotte artificielle constituée par la retransmission et projection vidéo en direct jour et nuit de l'atelier de Boltanski. Ce projet a débuté le premier janvier 2010 et doit s'échelonner sur huit ans ou jusqu'à la mort de l'artiste. C'est pourquoi il veut être son « œuvre ultime ». Soulignons que toutes ces œuvres abordent le thème de la mort de manière relativement explicite et le projet de Tasmanie joue sur la propre mort de l'artiste en même temps qu'avec l'idée d'un pacte avec le diable⁹, du moins dans le discours de Boltanski. Ces œuvres s'inscrivent en relation étroite avec l'environnement d'accueil qui devient partie prenante de l'œuvre. Le choix du lieu devient un point d'ancrage essentiel à la construction de

⁵ Park Avenue Armory, New-York, 2 et 3 juin 2010.

⁶ Mac/Val, Vitry sur Seine, Paris, février-mars, 2010.

⁷ Festival international d'art de Setouchi, Île Teshima, Japon, juillet à octobre, 2010.

⁸ Il ne porte pas de nom officiel.

⁹ Il évoque le diable de Tasmanie cet animal portant le nom aussi de sarcophile signifiant qu'il aime les cadavres, cet animal ne vivant plus que sur l'île de Tasmanie en Australie.

l'œuvre, c'est-à-dire que lieu géographique est en concordance avec la mise en espace proposée.

Personnes : description de l'expérience¹⁰.

Personnes a été présenté dans le cadre de la troisième édition de la Monumenta, dont le commissariat était assumé par Catherine Grenier, du 13 janvier au 21 février 2010. La Monumenta est un évènement organisé par le Ministère de la Culture et de la Communication, et coproduite par le Centre national des arts plastiques (CNAP) et la Réunion des musées nationaux-Grand Palais. La Monumenta offre chaque année à un artiste contemporain d'envergure d'investir l'espace de la nef du *Grand Palais* (Paris) la dimension spectaculaire de la nef permet de réaliser des œuvres de grandes dimensions. C'est pourquoi l'installation *Personnes* accorde une grande importance au lieu d'accueil, le *Grand Palais*, un bâtiment imposant adjacent aux champs Élysées composé d'une immense nef en verrière (la plus grande d'Europe) qui surplombe un espace de pierres. Le Grand Palais s'étend sur plus de 72 000 m², son armature métallique se dissimule sous un habillage de pierres et la voûte s'ouvre sur le ciel de Paris. Sa construction échelonnée sur trois ans a été réalisée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900. Ainsi, l'architecture est si imposante qu'il faut pour Boltanski nécessairement procéder à un collage de l'installation avec ce lieu. À la mesure de Grand Palais, l'installation *Personnes* a une dimension imposante pour créer un environnement dans lequel le spectateur est immergé, celui-ci entoure le spectateur. Le bâtiment est aussi abordé dans son contexte plus large, puisque Boltanski tient compte du climat, le « froid » de l'hiver étant une composante de *Personnes*.

¹⁰ Nous avons aussi rassemblé un certain nombre d'images de *Personnes* que vous trouverez dans l'appendice A (p. 123).

Nous allons maintenant entrer dans l'œuvre *Personnes* comme le spectateur le ferait, bien que la déambulation soit libre, l'installation impose un point de départ. Avant d'accéder à ce qui constitue l'espace principal de l'installation, un large mur se dresse constitué de cinq mille six cents boîtes de biscuits métalliques et rouillées. Les boîtes ont été plongées préalablement dans un bain d'acide accélérant le processus d'oxydation. Ce dernier procédé permet de constituer diverses nuances. Un simple toucher à la sortie du bain de rinçage influence le processus et marque la boîte métallique¹¹. Pour Boltanski, les boîtes évoquent l'enfance et sont chargées d'un lien affectif. Le mur a comme fonction d'effectuer une rupture avec le monde extérieur pour permettre d'entrer dans un autre espace-temps, l'« enfer » selon Boltanski. Le mur rappelle aussi le lieu où sont exposées les urnes funéraires. Est-ce l'annonce de ce qui se cache derrière ce mur ?

En effet, c'est un environnement plutôt austère, minimal et industriel qui s'offre à notre vue une fois que nous avons franchi ce mur : le sol bétonné est couvert de soixante-neuf grands rectangles constitués par l'empilement de manteaux (soixante manteaux par rectangle pour un total de quatre mille deux cents manteaux). Les rectangles sont symétriques et constituent trois sections principales rectangulaires : trois rangées horizontales et des dizaines de rangées verticales que le spectateur peut arpenter. À chacun des coins des rectangles de vêtements se dresse une colonne de métal rouillée. Au sommet de chacune des colonnes est attaché un fil métallique : les quatre fils métalliques se rejoignent au centre et permettent la suspension assez basse d'un fluorescent. Le fluorescent éclaire de sa froide lumière les vêtements au sol. Sur chaque poteau est attaché un haut-parleur qui fait entendre pour chaque rectangle un battement de cœur différent. Dans l'ensemble de l'espace, on peut entendre soixante-dix battements de cœur différents, un pour chacun des soixante neuf rectangles et un diffusé dans l'ensemble de l'espace. Quant à l'ambiance sonore, elle est créée à partir de bruits

¹¹ Vidéo disponible en ligne sur le site web de la Monumenta 2010, réalisé par Marc Sanchez : « Comment est né *Personnes* » : <http://archive.monumenta.com/2010/monumenta/Video-la-production.html>.

mécaniques et de battements de cœur. La trame sonore très forte est diffusée dans l'ensemble de l'espace, ce qui contribue à l'aspect immersif de l'expérience.

À l'extrême opposé de l'entrée, deux escaliers entourent de chaque côté une immense montagne de vêtements. Au-dessus de celle-ci, un grappin attaché à une grue retire quelques vêtements qui sont ensuite relâchés. Les mouvements de la grue sont découpés et suivent une partition régulière au terme de laquelle les vêtements retombent sur la montagne après être demeurés suspendus en l'air. Ainsi, le grappin saisit et rejette continuellement les vêtements. Le spectateur peut aussi monter et descendre l'escalier qui entoure la montagne de vêtements. Lorsqu'il se trouve au haut de l'escalier, il a une vue d'ensemble de l'espace, un paysage constitué de rectangles de vêtements comme autant de traces humaines. La montagne de vêtements a 10 mètres de hauteur et un diamètre de 20 mètres. Elle constitue le point culminant de l'installation, par sa dimension impressionnante et par le fait que la grue est en activité. La structure interne de la montagne, non apparente, est constituée d'échafaudages. Elle a été conçue par une équipe de travail (agence Eva Albaran et atelier Jet Lag) de manière à ce que les vêtements se maintiennent en forme de montagne. Au terme de l'exploration de cet environnement, le visiteur peut aussi enregistrer dans un cabinet médical son battement de cœur et cela dans le but de participer à une autre œuvre *Les archives du cœur*. De même, s'il le souhaite, il peut repartir avec un CD comportant l'enregistrement.

Le spectateur est libre d'arpenter à son gré les allées comme dans une exposition, toutefois il y a différentes interventions cycliques qui sont prévues, notamment un événement musical *DAWN* conçu par Franck Krawczyk, mais l'œuvre est aussi un processus menant à sa propre disparition. Au terme de l'évènement, les différents matériaux formant l'œuvre, tel que les vêtements usagés, les colonnes métalliques, les boîtes rouillées, sont redistribués dans la ville (par l'intermédiaire de divers services), plutôt que d'être conservés. Ainsi, ils réintègrent le cours de l'existence « ordinaire ».

Dans son ensemble, l'installation n'est pas sans rappeler un cimetière, les vêtements usagés renvoyant à un corps absent. Boltanski insiste sur la charge émotionnelle de ce matériel comme il l'explique :

Je vois une grande relation entre un vêtement usagé, une photographie et un corps mort. Dans les trois cas, il y a eu quelqu'un et à chaque fois, l'objet renvoie à une absence, à un sujet absent. J'ai ainsi fait de nombreuses œuvres avec des vêtements usagés. Là, ce sont plutôt des réserves. Mais en fait, cela revient au même. Une photo ou une jaquette où l'on voit, l'on sent encore l'odeur, les traces d'un corps, c'est la même chose.¹²

Différents aspects sensitifs rattachés à la mémoire humaine sont donc pris en considération dans la construction de l'installation. Le spectateur se retrouve à l'intérieur d'une œuvre et non devant une œuvre, étant interpellé dans l'ensemble de son corps. En ce sens, Boltanski tient compte des conditions propices pour faire vivre une expérience de l'œuvre au spectateur :

Il faut une mise en condition du spectateur pour le troubler. Par exemple, mes expositions sont souvent dans le noir : il est certain qu'un spectateur ne se voit pas de la même façon dans le noir et dans la lumière, il est beaucoup plus fragilisé, il est déjà dans une autre atmosphère. Je crois beaucoup à l'importance du climat : il y a des œuvres qu'il faut faire par temps chaud, d'autres par temps froid. C'est un facteur important de savoir s'il va faire chaud ou froid pour la vision d'une exposition¹³.

Ainsi, l'accent est mis sur la luminosité du Grand Palais due à la nef et à la froideur du climat ayant lieu en hiver (janvier, février), le Grand Palais étant minimalement chauffé pour cet événement.

¹² Christian Boltanski, « Rencontre », in *Devoir de mémoire droit à l'oubli ?*, sous la dir. de Thomas Ferenczi, Bruxelles, Éditions complexe, 2002, p. 267-268.

¹³ Entretien avec Christian Boltanski, réalisé par Alain Fleisher et Didier Semin, « L'œuvre au noir », in *Art Press*, n° 363, janvier 2010, p. 59.

CHAPITRE I

LA THÉÂTRALITÉ DE L'ESPACE : AU CROISEMENT DES ARTS VISUELS ET DES ARTS VIVANTS

Définir ce que sont ces types nouveaux de pratiques équivaut à rendre compte d'une combinatoire, de connexions dont la complexité tend parfois au « brouillage », à la confusion des genres et des buts. Nombre de pratiques artistiques, en fait, survivent aujourd'hui de se mélanger avec d'autres, se fortifient d'exploiter la crise du médium à l'origine de leur implosion, une crise dont le signe le plus éclatant est tôt ou tard proliférant, la contamination avec d'autres pratiques souffrant de maux identiques.

Paul Ardenne

Personnes est une œuvre dont il est difficile de circonscrire l'appartenance à un champ disciplinaire artistique. Bien plus qu'un entrecroisement de disciplines, cette œuvre joue sur les frontières et les limites mêmes attribuées à l'art. Elle appartient à un registre d'œuvres mettant en jeu les codes de la représentation. Ainsi, elle s'inscrit à la suite de ce qui a été nommé la « crise de la représentation » ou encore « la querelle de l'art » en France qui questionne l'art contemporain. Cet « art aux limites », tel que le nomme Anne Cauquelin ou encore cet « art critique », tel que le présente Jacques Rancière, laisserait entrevoir, selon certains penseurs, un ébranlement des paramètres fondamentaux qui régissent le domaine de l'art. Les commentateurs parlent en grande partie des normes

d'évaluation et d'appréciation esthétiques que celui-ci remet en question. L'analyse des modalités de ces œuvres génère un nombre impressionnant d'ouvrages portant sur l'art contemporain qui tentent d'élucider la situation actuelle. Cette situation générerait un certain « malaise » face à des œuvres dont l'appartenance aux disciplines artistiques et au domaine artistique est plus difficile à établir, selon les valeurs qui président la conception classique ou moderne de l'œuvre.

Cette sortie des cadres de la représentation, se traduit par un travail dans un espace matériel qui s'éloigne d'une représentation illusionniste ou de la mise à distance du réel. À partir des années soixante et soixante-dix, un décloisonnement de l'espace de la représentation s'opère dans le champ des arts, menant à la création de formes hybrides telles que, la performance, le théâtre environnemental, le *happening* et l'art conceptuel, entre autres. Pour bien comprendre les origines formelles de *Personnes*, nous allons la mettre en résonance avec l'émergence de ces formes hybrides issues plus spécifiquement des arts visuels et des arts vivants. Nous verrons en quoi l'installation dans sa forme répond à ces remises en question de l'espace tout en mettant en évidence sa dimension proprement théâtrale.

C'est à la lumière de cette trajectoire historique que nous analyserons plus spécifiquement la dimension spatiale de cette œuvre et certains procédés qui sont au cœur de celle-ci. Nous verrons que le travail sur l'espace dans *Personnes* implique un travail sur le contexte et des sites. De même, l'élaboration de la forme installative exige un travail mettant en relation plusieurs disciplines ce qui crée une certaine théâtralité. Ainsi, une œuvre telle que *Personnes* devient bien difficilement classable jouant sur un caractère définitivement polymorphe. Dans le contexte de notre recherche, nous mettrons en lumière l'interdisciplinarité dans *Personnes* à la jonction des arts visuels et des arts vivants, mais aussi son « interdisciplinarité élargie » au-delà des disciplines proprement artistiques. Cela, dans le but d'élaborer un discours sur le fonctionnement et les problématiques qu'engage cette mise en forme. Enfin, nous pourrions situer ces

analyses en lien avec un décentrement plus général de l'œuvre d'art en relation avec cette « crise de la représentation » et cerner ce qui en appelle au théâtre.

1.1 Au-delà de l'interdisciplinaire : questionner les limites spatiales de l'œuvre

Définir l'interdisciplinarité au sein de *Personnes*, c'est constater que l'interdisciplinarité dépasse de plus en plus la notion de discipline même. De ce fait, *Personnes*, mais plus largement les pratiques contemporaines remettent en cause les systèmes de classification classique et moderne. C'est bien en ce sens que l'on parle de « crise de la représentation ». Il y aurait selon plusieurs penseurs un changement de paradigme ou encore un chevauchement conflictuel de ceux-ci. Nathalie Heinich dans *Pour en finir avec la querelle de l'art* explique que cette situation est tributaire de notre manière de concevoir l'art sous forme de *paradigme*. Lorsque deux paradigmes coexistent, comme cela serait le cas actuellement avec l'art moderne et l'art contemporain, ceux-ci se retrouvent en concurrence, créant une crise. Cette crise pose le problème de frontières, de limites, de cadres qui ne semblent plus astreindre l'art à un territoire défini. Dans son ensemble, les réflexions et les considérations de Heinich mettent en lumière le fait que l'art contemporain remet en question les cadres artistiques définis par l'art moderne et l'art classique.

En effet, la crise de la représentation est symptomatique de la difficulté à nommer la transformation ayant cours dans le domaine de l'art, puisque les outils de compréhension et d'analyse ne sont plus ajustés à sa réalité. La plupart de nos outils d'analyses sont basés sur une compréhension disciplinaire des formes artistiques, la modernité développant une spécialisation grandissante par discipline. Tout un système de valeur, de normes et de savoir-faire se base sur cette valorisation. Patrice Loubier explique bien cette différence entre art moderne et contemporain dans son article « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité » :

En ce sens, le découpage disciplinaire de l'art est étroitement lié à la dynamique de la modernité, c'est-à-dire à ce double processus d'autonomisation de l'art lui-même comme sphère distincte de la praxis et de différenciation interne des arts en médiums analogues à autant de compétences spécialisées. Pareille division, on le voit, ne convient qu'imparfaitement à ce que de plus en plus d'observateurs s'entendent à désigner comme art contemporain, lequel se caractérise par l'émergence de pratiques génériques (comme les démarches conceptuelles, l'installation, les multiples régimes d'œuvre *in situ*) se superposant aux disciplines spécifiques traditionnelles¹⁴.

Si l'on parle d'interdisciplinarité au sein de *Personnes* il s'agirait davantage d'une dynamique « entre » les disciplines voire même hors d'elles. Les artistes contemporains puisant indifféremment selon les exigences de leurs projets aux médiums spécifiques comme à de multiples techniques ou protocoles issus de secteurs d'activité artistique ou pas. C'est bel et bien le cas de *Personnes* qui utilise plusieurs objets, opérations, méthodes de travail n'étant pas issus d'un savoir-faire propre aux disciplines artistiques. L'œuvre se définirait par une appellation générique, une « interdisciplinarité élargie », allant au-delà d'un simple dialogue entre deux ou plusieurs disciplines. Ainsi, Patrice Loubier nous indique que pour rendre compte de ces œuvres, la notion de genre ou de discipline n'est plus appropriée, il faudrait faire place : « [...] à une typologie fondée sur les opérations selon lesquelles l'art rencontre le réel pour interagir avec tel groupe, tel milieu, tel secteur d'activité donné¹⁵. » Dans le cas de *Personnes* il s'agit bien d'opérations qui sont préalablement définies. On y assiste, nous y reviendrons, à un découpage d'activités orchestrées par l'artiste. Ainsi, ces œuvres impliquent la production de relations externes au champ de l'art, relation entre artistes et le monde et par transitivité, relations entre le regardeur et le monde.

De manière conséquente, la question du rapport à l'œuvre doit être réinvestie d'une tout autre manière qui semble se formuler comme une « relation » esthétique. En effet, plusieurs théoriciens et philosophes ont réfléchi la relation esthétique dans sa pluralité et

¹⁴ Patrice Loubier, « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité », in *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaire en art contemporain*, Montréal, Optica, un centre d'art contemporain, 2002, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

sa diversité. Dès les années quatre-vingt-dix, nous assistons à l'émergence de théories s'articulant en ce sens. Nelson Goodman dans son ouvrage intitulé *Langage de l'art* considère indifféremment tous les arts sans privilégier les arts visuels, c'est-à-dire qu'il tient compte des arts mineurs (performance, danse) qui ne sont peu ou pas intégrés couramment dans l'histoire de l'art où dont l'importance est minimisée, cela étant dû en partie au caractère éphémère de ces œuvres. Sa théorie de l'art est une théorie générale des modes de fonctionnement symboliques des objets et œuvres considérées comme artistiques. Il laisse de côté comme non pertinentes toutes considérations de genèse, d'intentions et d'histoires. Gérard Genette¹⁶, quant à lui, va penser la relation esthétique comme une réponse affective à un objet émotionnel et comme éminemment subjective. Dans un autre registre, Nicolas Bourriaud¹⁷ traite de l'« esthétique relationnelle » pour définir ces pratiques artistiques qui tendent à générer des rapports au monde dans un champ de pratique dévolu traditionnellement à la représentation. Pour nous, la relation est une manière d'illustrer ce qui tient de « l'entre-deux », du passage entre les différentes disciplines, si nous en revenons à l'« interdisciplinarité élargie », même si, comme nous l'avons énoncé préalablement par le biais de Patrice Loubier, il y aurait lieu de remplacer les « disciplines » par une typologie fondée sur les relations entre l'art et le réel. Par ailleurs, cette « interdisciplinarité élargie » envisage la nature plurielle de l'œuvre d'art et contribue à désarticuler le paradigme moderniste en entendant rendre à l'expérience esthétique sa variabilité et sa relativité.

Ainsi, la dimension relationnelle est au cœur des pratiques contemporaines. Elle tient aussi des techniques, des outils, des matériaux employés par l'artiste qui, dès les années soixante et soixante-dix, s'élargiront considérablement. En effet, Florence de Mèredieu explique bien dans son ouvrage *Histoire immatérielle et matérielle de l'art moderne* &

¹⁶ Dans son célèbre livre *L'œuvre de l'art* dont l'une des parties s'intitule « la Relation esthétique » : *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

¹⁷ Notamment, dans son livre intitulé *Esthétique relationnelle* : *Esthétique relationnelle*, Paris, les presses du réel, 2001.

contemporain, l'intérêt des artistes contemporains pour le matériel et l'immatériel qui amène à considérer le matériau dans toutes ses spécificités et son univers sensoriel. Durant des siècles, la prééminence de la forme sur la matière a fait que la représentation des matières est restée purement métaphorique et simulée, l'œuvre d'art n'étant considérée que comme une image; le réel et la matière se réduisant à leurs signes : « Il s'agissait là du simple report, du simple transfert des formes ou du contour, voire des apparences— ou de qualités secondes —de l'objet. C'est ce que l'on a longtemps appelé le « rendu des matières » : étoffes, textures, pigments et supports ne fonctionnant que comme des signes et n'étant, en aucun cas, envisagés pour eux-mêmes¹⁸. » Pour expliciter ceci, elle fait référence à l'illusion perspectiviste jouant un rôle prépondérant. Ce qui était dénommé la « dimension du plan du tableau » a longtemps fonctionné comme la matérialité de l'œuvre, à savoir tout ce qui relève du support¹⁹. Grâce au *happening*, à la performance, à l'art conceptuel ou encore au *land art*, la peinture va quitter le support traditionnel qu'est le tableau pour envahir l'espace, et cela, dès la fin des années 1950. Les pratiques artistiques interrogeront les limites spatiales et la matérialité de l'œuvre en relation avec l'espace de présentation. C'est en situant *Personnes* en continuité avec ces pratiques que nous retracerons les différents procédés, processus, matériaux qui articulent sa spatialité.

Dans une perspective plus large, *Personnes* nous semble emblématique d'un pan d'œuvres contemporaines qui se proposent comme des mises en espace. Elles développent des espaces singuliers qui mettent en jeu le corps du spectateur et/ou du performer : mise en situation, événement, rencontre, installation, dispositif, circonstance. Ces pratiques rendent compte d'un désir de palper les bordures, les extrémités du domaine artistique en développant des relations avec le réel (travail *in situ*, intervention

¹⁸ Florence de Mèredieu, *Histoire immatérielle et matérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse in extenso, 2008, p. 41.

¹⁹ Nous y reviendrons dans le dernier chapitre pour aborder la perspective qu'implique une œuvre immersive.

dans l'espace public, collecte de matériaux dans le monde « ordinaire »), en proposant l'œuvre comme une expérience intersubjective, entre l'artiste et le spectateur, mais aussi entre les différents spectateurs, notamment dans les pratiques dites conviviales. L'espace de présentation des œuvres même est redéfini, l'œuvre exige un travail sur la spatialité, elle devient un dispositif apte à faire vivre une expérience sensible au spectateur. Nous avancerons qu'une véritable théâtralité émerge de ce travail spatial dans l'art contemporain en relation avec cette « interdisciplinarité élargie ». En effet, un décroissement toujours plus grand de l'espace de représentation s'effectue vers un espace de présentation. Plus encore, c'est l'espace dans son entièreté et sa réalité qui est investi, les œuvres utilisant souvent le « réel » comme matériau.

1.2 Décroissement de l'espace de représentation : à la jonction des arts vivants et des arts visuels

Pour définir de quelles manières s'articule l'espace au sein de *Personnes*, nous allons le situer au croisement d'un travail spatial issu des arts visuels et des arts vivants. Et cela, en traitant plus spécifiquement des formes artistiques qui opèrent un décroissement des cadres de la représentation dont *Personnes* semble être l'héritière. Le travail actuel de Boltanski sur l'espace se formule comme un métissage de diverses approches et pratiques qui à partir des années soixante se développent dans le champ de l'art. Ce travail sur l'espace s'inscrit en corrélation (entre autres) avec le développement de l'art conceptuel, de la performance, des environnements et du *happening* ouvrant la voie au développement ultérieur de l'installation. Il prend forme tout autant dans les salles de spectacles, par le biais du théâtre environnemental, et expérimental, envisagé par Richard Schechner, que dans les galeries ou encore en périphérie de celles-ci, à travers les *environnements* et *happenings*, tel que développé, à la même période par Allan Kaprow. Ce travail sur l'espace veut faire sortir l'art du cadre d'une vision frontale et le faire pénétrer dans l'espace environnant. Dans ce sillage, nous mettrons en évidence de quelles manières le théâtre et l'art pictural s'influencent mutuellement pour mener à des formes hybrides. Ainsi, nous situons *Personnes* en continuité avec un développement esthétique et historique transdisciplinaire. Dans cette perspective, nous nous attarderons

principalement aux avant-gardes américaines²⁰, car elles nous permettront de nous référer à certaines pratiques et théories qui nous semblent en filiation avec le travail sur l'espace dans *Personnes*.

Faisons un bref retour historique sur la scénographie prédominante dite classique, afin de mettre en lumière de quelles manières les expérimentations artistiques opérant dans le courant des années soixante naissent de remises en question de ces conventions. L'espace théâtral prédominant a été réduit pendant une longue période à la salle à l'italienne, aussi qualifiée de « boîte à illusions ». Cette disposition referme l'espace scénique sur lui-même avec quatre murs. Ce modèle adopté de façon dominante à partir du XIX^e siècle, et créé dès le XVI^e siècle en Italie, favorise par la fermeture de la scène, le théâtre dramatique, isolant la représentation du public. Au cours du XX^e siècle, l'atténuation du réalisme sur scène va rendre possible la diversification des espaces scénographiques. Le critère d'originalité valorisé depuis les premières avant-gardes va contribuer aussi au retour de diverses formes de scénographies. À cette même période, la naissance de la mise en scène va bouleverser les codes de la représentation, elle va amener une autonomisation de l'œuvre théâtrale (notamment dans sa dimension plastique) et une spécialisation des différents métiers des arts de la scène. La venue de la mise en scène aura des retombées sur la mise en place de nouveaux dispositifs scéniques comme l'indique Christian Biet :

Et peu à peu, à partir d'interventions d'Antoine, de l'influence de Craig, d'Appia, des expérimentations scéniques du premier XX^e siècle, on s'est éloigné de l'autosuffisance du dispositif à l'italienne ou du dispositif frontal pour trouver d'autres modes scénographiques²¹.

²⁰ Les visées de notre mémoire n'étant pas de rendre compte de l'ensemble des pratiques ayant des retombées sur le travail de Boltanski, il nous fallait nous limiter à quelques exemples évocateurs, nous permettant principalement d'illustrer la sortie des cadres de la représentation.

²¹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006, p. 303.

À partir des années soixante, le théâtre expérimental va remettre en question les conventions théâtrales et le dispositif scénique de manière encore plus radicale. De même, les arts visuels vont aussi réinvestir autrement l'espace de la galerie et du musée, en s'appropriant des formes telles que le *happening*, le *land art* ou encore la performance. En effet, à cette période les artistes du domaine théâtral, ou encore des arts visuels, se retrouvent à travailler sur un espace commun qui vise un décloisonnement concret de l'espace de la représentation. De même, le développement phénoménal de la performance couvre des pratiques qui proviennent, tout autant du théâtre que des arts visuels, permettant de créer un pont entre les diverses disciplines artistiques. La performance amènera une théâtralité aux œuvres de divers domaines artistiques, ce qui amènera les artistes provenant de différents champs artistiques à collaborer : nous pensons ici aux figures phares que seront, par exemple, Merce Cunningham et John Cage. Il faut souligner le rôle influent et précurseur qu'a joué le Black Mountain College (1933-1962) ayant été un lieu de formation et d'expérimentations particulièrement riche pour de nombreux artistes de l'avant-garde américaine, dont John Cage et Merce Cunningham.

À ce sujet, Richard Schechner offre dans son texte « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) ²² » un portrait assez complet de l'avant-garde et du théâtre expérimental des années soixante et soixante-dix aux États-Unis. Il nous indique qu'à cette période, la primauté du texte n'est plus de mise, le théâtre est à la recherche de nouveaux centres pour l'activité théâtrale. Il fait place à l'évènement théâtral, ce qui mène à questionner l'unité du théâtre et les distinctions entre le théâtre et d'autres activités, telles que le rituel, le sport, les divertissements populaires, les jeux, etc. Le théâtre prendra la forme de différents « genres performatifs » impliquant différentes modalités

²² Richard, Schechner, « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », in *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Édition Théâtrales, 2008, p. 291-377. Le texte original a été publié sous le titre de « The Decline and Fall of (American) Avant-Garde », chapitre 1 de *The End of Humanism : Writings on performance*, in *Performing Arts Journal Publications*, New York, 1982, p. 93-105.

de participation du public. La plupart des artistes suivront la direction conceptuelle inaugurée par des personnalités comme John Cage, Jerzy Grotowski et Peter Brook, s'inscrivant dans la recherche pour le théâtre de nouvelles voies, de nouveaux lieux, de nouveaux rapports au public, même si l'approche de chacun d'entre eux est bien différente. Selon Schechner : « Le théâtre expérimental est parvenu à ouvrir radicalement le champ de la performance, à redéfinir la notion de performance, ainsi que le lieu, les participants, la construction, les modalités ou les individus qui la rendent possible²³. » Le théâtre expérimental développera des spectacles hors salle sous ces diverses formes : déambulatoire, théâtre d'intervention, théâtre d'infiltration, manifestations, etc.

Schechner va employer la notion de « théâtre environnemental » pour désigner un spectacle dont le cadrage va au-delà de la frontalité et entoure plus ou moins le spectateur. Ce théâtre environnemental vise à ce que le spectateur vive pleinement sa perception de l'action et de la totalité de l'espace qui l'entoure, sans que cet espace soit limité ou hiérarchisé. Ainsi, il est possible de regrouper sous ce terme de nombreuses scénographies aux formes marginales, telle que *Personnes* qui se situe dans un certain devenir du théâtre environnemental. En effet, Richard Schechner propose six axiomes, afin de théoriser ce travail sur l'espace : « L'évènement théâtral est un ensemble de transactions connexes », « L'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance »²⁴, « L'évènement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans un *espace trouvé* », « L'attention est flexible et variable », « Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue » et « Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle ». Il nous importe de mettre en évidence certains éléments qui découlent de cette théorisation du théâtre environnemental, puisqu'ils ouvrent la voie à un travail sur l'espace, tel que réalisé dans *Personnes*. Schechner insiste sur le fait que de nouvelles

²³ Richard, Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Édition Théâtrales, 2008, p. 306.

²⁴ À cela, il faut ajouter que pour Schechner ce travail qui vise l'exploration de l'espace dans son entièreté aurait comme principale influence la rue et la vie quotidienne.

relations peuvent être générées entre les interprètes et les spectateurs, liées au partage d'une expérience : « L'action respire et le public devient lui-même un élément scénique majeur.²⁵ » Il y aurait aussi création d'un environnement par la transformation de l'espace, mais aussi par négociations, mise en place d'un dialogue scénique avec *l'espace trouvé* (ou encore un amalgame des deux). Contrairement au théâtre classique ou orthodoxe, il n'y a pas d'unicité de point de vue dans le théâtre environnemental, c'est-à-dire qu'il n'y a pas concentration du regard du public dans une direction précise, voire unique. En ce sens, il y aurait deux modalités principales développées : le *point de vue multiple* et le *point de vue localisé*. Schechner illustre ainsi ces deux modalités du théâtre environnemental : « Les centres d'activités locaux rendent la ligne théâtrale plus complexe et variée que dans les performances reposant sur la focalisation unique. L'espace théâtral environnemental devient comme une ville dont les lumières s'allument et s'éteignent, où il y a de la circulation et où l'on saisit des bribes de conversation.²⁶ » En continuité avec ces modalités, chaque composante devient un canal autonome parlant son propre langage performatif. Enfin, il faut insister sur le fait que l'être humain n'y tient pas nécessairement une place centrale. De manière plus globale, Schechner énonce comme principe moteur du théâtre environnemental :

[...] il faut créer et utiliser des espaces complets. Littéralement des sphères d'espace, des espaces à l'intérieur d'autres espaces, des espaces qui contiennent, ou entourent, ou touchent, ou sont en relation avec tous les endroits dans lesquels se trouvent le public et/ou les acteurs jouent. [...] Et le théâtre lui-même fait partie d'environnements plus grands à l'extérieur. Ces espaces plus grands situés à l'extérieur du théâtre, c'est la vie de la cité : et ce sont aussi des espaces temporels/historiques, modalités de l'espace/temps²⁷.

Donc, il y a une volonté de mettre en contexte l'œuvre dans la Cité et de l'inscrire en continuité avec l'espace urbain. Pour Schechner, l'une des principales sources du théâtre environnemental serait le Bauhaus : « Certains membres de ce groupe voulaient

²⁵ Richard, Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Édition Théâtrales, 2008, p. 131.

²⁶ *Ibid.*, p. 143.

²⁷ *Ibid.*, p. 150.

construire des espaces organiques nouveaux dans lesquels l'action pourrait entourer les spectateurs ou se déplacer librement dans tout l'espace²⁸.» Il fait aussi référence à Frederick Kiesler qui a conçu le Théâtre Infini (entre 1916 et 1924) ayant la capacité d'accueillir 100 000 spectateurs, ce théâtre n'ayant jamais été construit : la scène forme une spirale et les différents niveaux sont reliés par des ascenseurs et des plates-formes, la structure devait être elle-même élastique inspirée de la construction des ponts. Enfin, le Bauhaus et des personnalités telles que Frederick Kiesler auraient appris au théâtre environnemental : « [...] à rejeter l'utilisation orthodoxe de l'espace et à rechercher dans les événements à représenter une définition organique et dynamique de l'espace²⁹. »

À la même période, Allan Kaprow envisage bien autrement l'origine de ce qu'il nomme les *environnements* en les inscrivant dans l'histoire picturale :

Après l'intégration au tableau d'un matériau étranger, le papier, il ne restait plus qu'à associer à l'acte de création tout matériau étranger à la peinture et à la toile, y compris l'espace. Pour simplifier l'histoire de cette évolution, revenons en arrière : les bouts de papier se sont décollés de la toile, ont été arrachés, sont devenus autonomes, ont durci en s'accrochant à d'autres matériaux et, à force de se répandre dans la pièce, ils ont fini par la remplir entièrement. On a vu tout à coup des jungles, des rues bondées, des passages jonchés, des espaces de science-fiction imaginaires, des chambres de fous et des greniers de l'esprit encombrés d'ordures.

Comme les visiteurs de ces Environnements étaient aussi des formes mouvantes et colorées et en faisaient « partie », on a pu ajouter des éléments mécaniques et mouvants, ce qui permettait aux artistes et aux visiteurs de déplacer à leur discrétion certaines parties de l'univers créé comme les meubles. Et comme le visiteur savait parler et ne se gênait pas pour le faire, la parole et le son, mécaniques et enregistrés, ont logiquement fait leur entrée. Les odeurs ont suivi³⁰.

Ainsi, on constate que le travail sur l'environnement trouve des sources différentes, mais qui convergent en un travail sur l'espace ayant des visées communes. Soulignons que si le

²⁸ *Ibid.*, p. 133.

²⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁰ *Ibid.*, p. 134. Traduction tirée du livre : Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, Environments, and Happenings*. New York : Abrams.

public dans *Personnes* n'est pas amené à manipuler des éléments de l'environnement, la description d'Allan Kaprow se rapproche fortement de la conception de cette dernière. Le *happening* ne serait pas éloigné de ce travail sur l'environnement et contribue aussi à rapprocher le travail pictural d'une théâtralité contenue dans l'idée d'événement. À ce sujet, Kaprow explique que le *happening* (terme dont on lui attribue l'invention) proviendrait de l'« action collage » désignant la création d'un événement pictural. Cette approche est décrite par Harold Rosenberg, dans son livre *Les Peintres du mouvement américain d'action painting* (1952), comme le geste d'« entrer dans la toile » : « [...] De plus en plus de peintres se sont mis à voir la toile comme une aire de jeu, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, redessiner, analyser ou *exprimer* un objet, réel ou imaginaire. Le résultat inscrit sur la toile ne serait pas une image, mais un événement³¹. » Schechner souligne d'ailleurs une trajectoire évolutive de l'*action painting* au collage, du collage à l'*intermédia* au *happening*, et enfin, au théâtre environnemental. Ainsi, l'ensemble de ces pratiques entretient des relations étroites évoluant vers une plus grande mobilité et une mixité des médiums.

Il faut comprendre qu'à cette période l'on assiste à un travail sur l'espace de la représentation qui repousse les limites et rejette les définitions orthodoxes du théâtre, de la danse, de la musique et des arts visuels. Il s'agit de rapprocher l'art de la vie en offrant des œuvres qui jouent sur ces limites. Ce rapprochement de l'art et de la vie confère à ces œuvres une forme de théâtralité inhérente à la dimension performative et événementielle de ces œuvres. Dans son livre, *Assemblage, Environments and Happenings* (1966) Kaprow énonce les « sept principes empiriques » pour les happenings. Y figure entre autres, le maintien d'une frontière poreuse entre l'art et la vie. Il nous faut aussi évoquer succinctement les autres principes présidant au *happening* pour comprendre qu'ils visent l'abolition des spécificités propres au domaine artistique. Il recommande la mise en scène de *happenings* dans des espaces très vastes, qui seront abandonnés et modifiés de temps

³¹ Harold, Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, McGraw Hill, 1965, p. 25.

en temps ; l'espace serait traité d'une manière analogue à d'autres espaces « réels ». Le traitement du temps doit être fait sur un mode variable et discontinu, de manière à ce que le tempo s'organise davantage suivant le caractère des mouvements au sein des environnements que par une progression régulière et une conclusion prédéterminée. Il affirme que la composition du *happening* est proche d'un « collage d'événements » et non d'une structure aristotélicienne close. Kaprow voulait aussi se débarrasser complètement du public. Toutes les composantes (acteurs, espace, matériaux et configurations particulières à l'environnement, temps) sont ainsi imbriquées, abolissant par là le dernier vestige de la convention théâtrale. Il insiste aussi pour que les *happenings* ne soient joués qu'une seule fois. Dernier point, Kaprow soutient que « la source des thèmes, des matériaux, des actions, et les rapports entre ces éléments, peuvent emprunter à n'importe quel lieu ou époque, *mais non aux arts*³². ». Nous voyons qu'une telle tendance présente quelque parenté avec la définition de l'interdisciplinarité au-delà des disciplines artistiques conventionnelles. Le positionnement de Kaprow, bien qu'il soit plus radical qu'un certain nombre de pratiques contemporaines, définit bien une dimension performative contenue dans l'idée d'événement qui est aujourd'hui communément intégrée dans plusieurs pratiques.

À ces tendances qui touchent le décloisonnement de l'espace de la représentation, il faudrait ajouter l'ensemble d'un travail se faisant sur le « site » qui se développe vers la fin des années soixante avec le *land art*. Le *land art* propose une rupture définitive avec les aires traditionnelles d'activité artistique. Il se définit comme une intervention humaine à l'intérieur de grands espaces naturels. Les artistes du *land art* veulent quitter les musées et les galeries, et échapper à une certaine marchandisation de l'art, ils proposent des œuvres *in situ* dans de grands espaces naturels. Le lieu naturel n'est plus représenté, mais bien exploité comme site. Ainsi, il s'agit de rompre l'opposition entre nature et culture. Certaines manifestations proposent d'introduire dans la galerie des matériaux naturels ou

³² Richard Schechner, *op.cit.*, p. 213.

encore des archives photographiques des interventions faites sur des sites extérieurs. En octobre 1968, l'exposition intitulée *Earth Work* qui a lieu à *Dwan Gallery* à New York est souvent considérée comme événement marquant le début du *Land Art*. L'essai de Robert Smithson *Sedimentation of the mind : earth projects*, écrit en 1968, peut être considéré comme manifeste de ce courant, bien que les principaux artistes aient tous des pratiques individuelles différentes les unes des autres. Toutefois, la majorité des artistes sont issus de l'art minimal. L'œuvre ne faisant plus qu'un avec l'environnement, les artistes revendiquent un espace architectural comme espace d'exposition et de production. Il n'y a plus de séparation entre l'atelier et l'espace d'exposition. Le travail sur le site a aussi pris forme dans le théâtre hors salle ou dans les salles recyclées. La critique anglophone emploie le terme « site specificity » pour signifier que le choix du lieu n'est pas neutre, mais lié intimement au projet artistique. L'identité d'un lieu non prévu pour le théâtre offre une épaisseur supplémentaire de signes au spectacle.

Ce court retour historique nous permet de mettre en évidence un moment charnière de l'art où s'opère un décloisonnement de l'espace de représentation, tant dans le domaine des arts visuels que dans celui du domaine des arts de la scène. Ce décloisonnement est motivé par une volonté d'inscrire l'art au plus près de la vie. Il amène aussi une circulation entre les diverses disciplines artistiques et non artistiques. Il y aurait désacralisation du théâtre, c'est-à-dire une subversion des conventions classiques, et théâtralisation des arts visuels, ce qui permet une circulation entre ces deux champs. Nous voyons que le travail sur l'environnement peut aboutir à des univers spatiaux temporels inédits, plastiques, dramatiques ou abstraits. De même, l'environnement peut se constituer en utilisant des matériaux provenant du monde réel : des objets usagés, socialement et culturellement connotés. Nous remarquons que plusieurs pratiques artistiques émergent de ce travail sur l'espace, théâtre environnemental, *happening*, *environnement*, *land art*. Il faut souligner que si les appellations divergent, il demeure que l'ensemble de ce travail s'inscrit dans une approche conceptuelle et intègre une dimension performative. Ainsi, nous nous proposons d'approfondir les enjeux de ces

pratiques, par le biais de l'art conceptuel et ses développements plus actuels, nous permettant de mieux situer une œuvre telle que *Personnes*.

1.3 Art conceptuel : un héritage en mutation

Le travail de Boltanski s'inscrit dans la lignée de l'art conceptuel. Il réactualise plusieurs de ces enjeux, qu'il porte à des degrés différents. C'est pourquoi, il nous semble important de présenter succinctement de quelles manières l'art conceptuel se définit et d'aborder ses principales caractéristiques qui nous permettent d'établir une corrélation avec *Personnes*, tout en désignant les approches artistiques actuelles, et plus particulièrement celles qui concordent avec le travail récent de Christian Boltanski, qui poursuivent le projet de l'art conceptuel³³. Il faut aussi souligner que les approches que nous venons d'explorer (théâtre environnemental, *happening*, *environnement*, *land art*) sont toutes des démarches qui s'inscrivent au sein de l'art conceptuel. Les éléments que nous présenterons seront eux-mêmes réintroduits dans l'analyse plus précise de certains procédés et aspects formels qui sont au cœur de *Personnes* tout au long du présent mémoire.

Tout d'abord, il faut souligner que la forme de *Personnes* ne renvoie à aucune typologie précise, résistant à toute définition restrictive, comme le suppose l'art conceptuel. Un trait dominant de l'art conceptuel, c'est qu'il interroge la réalité de l'art même, remettant en question le statut traditionnel de l'objet d'art. Tony Godfrey dans son livre intitulé *L'Art conceptuel* le définit comme suit :

L'art conceptuel ne s'attache pas aux formes ni aux matériaux, mais aux idées et au sens. Aucun moyen d'expression ni aucun style ne le définissent ; il résiderait plutôt dans la

³³ En ce sens, plusieurs critiques d'art considèrent l'art conceptuel comme un projet inachevé. À ce titre, il faut consulter l'article de Michael Newman, *Conceptual Art from the 1960s to the 1990s : An unfinished project ?*

manière dont il interroge la réalité de l'art. L'art conceptuel remet essentiellement en question le statut traditionnel de l'objet d'art en tant qu'objet unique, de collection ou de marchandise. N'empruntant pas à une forme traditionnelle, l'œuvre conceptuelle demande une participation active du spectateur ; aussi peut-on dire qu'elle n'existe véritablement que dans la participation mentale du spectateur. Cet art peut emprunter différentes apparences : objets quotidiens, photographies, cartes, vidéos, graphiques et, surtout, le langage. Souvent même l'œuvre d'art est une combinaison de toutes ces configurations. Proposant une critique fondamentale de l'art, de la représentation et de l'utilisation des formes, l'art conceptuel a eu un effet déterminant sur la pensée de nombreux artistes³⁴.

En tant qu'environnement, *Personnes* oblitère la question même du statut traditionnel de l'objet d'art; il ne s'agit plus d'un objet unique et identifiable, mais d'un contexte en mouvance. De même, la dématérialisation de l'oeuvre à travers un processus d'actions pré-établi (nous faisons référence à l'intégration à l'œuvre des vêtements usagés, puis à leur dissémination programmée dans la communauté) constitue un procédé propre à l'art conceptuel qui accentue cette remise en question, tout en signifiant que c'est bien le concept qui est privilégié au détriment de la matérialité de l'oeuvre. Comme l'indique la critique d'art Lucy Lippard dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Pour considérer l'objet d'art : 1965-1975* : « L'art conceptuel, pour moi, signifie une œuvre dans laquelle l'idée est essentielle et le matériau secondaire, sans poids, éphémère, bon marché, sans prétention et/ou dématérialisé³⁵. » De même, les vêtements usagés forment un « ready-made », ce procédé renvoyant à l'art conceptuel dont la *Fontaine* de Duchamp est souvent reconnue comme l'une des premières manifestations. Faut-il rappeler que ce procédé sera repris à divers degrés ou littéralement par les artistes conceptuels, c'est-à-dire que les ready-made se multiplieront, mais élargiront aussi leur portée en se faisant copie d'objets marqués culturellement de manière plus complexe, par exemple : les nouveaux réalistes récupéreront des objets usagés, Andy Warhol et les *Brillo Boxes*. L'art conceptuel remet aussi en question le rôle de l'artiste, en revisitant les procédés de fabrication de l'œuvre (voire en désacralisant son rapport à l'œuvre) et en donnant plus de responsabilités et

³⁴ Tony, Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 4.

³⁵ Cité dans Tony, Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 201. [Lucy Lippard, *Pour considérer l'objet d'art : 1965-1975*]

d'incidences au spectateur au sein de l'œuvre. Un artiste, tel que Ed Kienholz vendait des « tableaux concepts ». L'acquéreur obtenait des consignes de fabrication, dont la commande pouvait être passée par la suite. En ce sens, Christian Boltanski met davantage en place un protocole de fabrication pour *Personnes*, plus qu'il ne fabrique directement lui-même une œuvre; il agence des matériaux et orchestre la mise en place de ceux-ci. L'événement « 18 Happenings in 6 parts » organisé par Allan Kaprow, quant à lui, donne plus d'importance aux spectateurs et aux participants, souvent reconnus comme le premier *happening*. Nous y reviendrons, plus spécifiquement au dernier chapitre, mais la participation du spectateur joue un rôle essentiel dans *Personnes*. Enfin, l'art conceptuel revisite et questionne le rôle de l'artiste tout comme celui du spectateur.

Bien que l'on retrace dans *Personnes* des éléments prédominants qu'a introduits l'art conceptuel, il faut y reconnaître les mutations et les hybridations qui l'éloigne des prémisses initiales de ce projet. Comme de nombreux artistes, Boltanski rejoue autrement les questions qu'a posées l'art conceptuel, par exemple, si initialement le travail conceptuel sous-entendait une absence totale de pathos et de sentimentalité, il serait difficile de dire que *Personnes* en fait l'économie. Même si l'installation est froide et austère, le thème principal est bien la question de la personne, de l'humain qui hante l'espace par le biais de vêtements usagés et de l'enregistrement de battements de cœur (comme l'indique le titre de l'installation *Personnes* auquel nous reviendrons ultérieurement dans nos analyses). Nous verrons aussi que la dramaturgie visuelle amène à réfléchir sur sa propre mort ouvrant sur une mise en récit individuelle. Toutefois, le travail de Boltanski demeure un développement cohérent du champ de l'art conceptuel, puisque aujourd'hui le travail conceptuel se retrouve dans les œuvres artistiques souvent comme fondement de la pratique à laquelle se mêlent des formes diversifiées, disons que la dimension conceptuel préside à plusieurs réalisations artistiques, mais élargie considérablement son champ d'actions, En ce sens, les artistes conceptuels en choisissant de s'éloigner de l'objet d'art traditionnel sont amenés à interroger l'expérience du corps et que, à ce titre, la présence des spectateurs est bien vivante et active. Ainsi, le travail de Boltanski suit une évolution cohérente de l'art conceptuel, l'installation

s'intéresse à l'usage concret des choses et à notre attitude envers elles par le biais des vêtements usagés. Les vêtements venant figurer la mémoire de la personne et du corps³⁶.

En ce sens, Christian Boltanski s'inscrit dans une tendance plus large d'artistes conceptuels (Sophie Calle, Annette Messager, Gonzalez-Torres, entre autres) qui introduisent la problématique du quotidien, du souvenir personnel ou encore de l'enfance dans le musée. Ils exploitent le contexte de l'exposition comme matériau au même titre que la toile ou la peinture, le lieu d'exposition ou encore le musée devenant un lieu de spéculation sur la représentation de la réalité elle-même. Ainsi, le lieu est investi comme un site. Plus encore, le dispositif est créé dans le but d'offrir une expérience à vivre au spectateur. À ce sujet, l'historienne d'art Frances Colpitt soutient que :

[...] l'art conceptuel récent prend la forme de projets plutôt que de documents. Le nouveau travail systématise les structures, les codes et les institutions. Quel que soit le système qu'il peut analyser, l'artiste opère avec lui une permutation complète, de manière à ce que celui qui le perçoit soit attiré dans son orbite, et contraint de penser à travers lui pour arriver au concept³⁷.

Si les premiers artistes conceptuels rejetaient en bloc l'espace muséal ou institutionnel pour explorer des sites extérieurs, une autre mouvance s'est créée à l'heure actuelle à travers un réinvestissement de cet espace que les artistes utilisent pour contester une emprise monopolistique de l'histoire de l'art et offrir en quelque sorte d'autres configurations et usages. Nous pourrions situer plusieurs œuvres de Christian Boltanski s'inscrivant dans cette optique : nous pensons notamment aux œuvres permanentes au Musée d'Art Moderne de Paris où une salle au sous-sol est remplie de vêtements usagés, *Réserve du musée des enfants I et II* (1989), et une autre de bottins téléphoniques du monde entier, *Les abonnés du téléphone* (2000), ou encore plus récemment avec son projet *Archives du cœur* où il s'agit littéralement de créer un lieu muséal destiné à l'archivage de

³⁶ Nous reviendrons à ces aspects dans le second chapitre.

³⁷ Cité dans Tony, Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 416.

battements de cœur (permettant la consultation et la constitution des archives de battements de coeur).

Toutefois, le travail plus récent de Boltanski ajoute à cet aspect une dimension communautaire comme le font les *Archives du cœur* ou encore *Personnes*, en effectuant un certain travail avec la communauté pour l'archivage de battements de cœur, ou pour la récupération de vêtements usagés. Enfin, l'art conceptuel aurait introduit depuis les années « 90 » cette dimension communautaire, menant à la mise en valeur du comportement et de la communication. À ce titre, nous pensons à un artiste emblématique tel que Rirkrit Tiravanija, qui par exemple, en 1992 à la galerie 303, mit tout ce qui se trouvait dans la réserve et le bureau de la galerie dans l'espace d'exposition, incluant le directeur qui travailla en public, et utilisa la réserve pour cuisiner des plats au curry destinés aux visiteurs. Dans le cadre de *Personnes*, le retrait et la réintégration des vêtements usagés dans la ville tendent à dissoudre les limites de l'espace de présentation (Grand Palais) pour intervenir dans l'espace social plus large, du moins pour en donner un écho symbolique.

Nous venons brièvement d'indiquer comment s'inscrit *Personnes* au sein de l'art conceptuel. Il nous importe maintenant de situer les enjeux évoqués et dérivés de l'art conceptuel en fournissant des analyses plus précises, nous permettant de relier aussi ces aspects avec l'installation comme médium s'inscrivant en continuité avec l'art conceptuel.

1.4 *Personnes* : une installation théâtrale

Nous avons vu qu'au cours des années soixante un décloisonnement de l'espace de représentation s'opère ; les expositions et les pièces de théâtre ont lieu de plus en plus dans des espaces parallèles à la galerie ou s'éloignent de la salle de spectacle classique. Le

développement de la performance, du théâtre environnemental, du *happening*, du *land art* tout comme de l'art conceptuel contribue à ouvrir l'espace et à critiquer les codes de la représentation établis. De cette préoccupation de l'environnement et de cette prise en charge de l'espace, émerge l'installation. En ce sens, c'est véritablement l'ouverture de l'espace de la représentation, son passage de l'illusionnisme et de la bidirectionnalité picturale à l'espace réel volumineux, physique et matériel qui contribue à l'émergence d'un médium tel que l'installation. Il ne s'agit plus de contempler l'image, mais de l'habiter.

À son origine, l'installation se veut une critique du musée, puisqu'elle sous-tend une prise en charge du lieu d'exposition, mais aujourd'hui elle questionne aussi les limites de l'art et celles de l'œuvre, de son repérage et de l'expérience affective, phénoménologique et cognitive que nous pouvons en faire hors des réseaux balisés par l'institution artistique. L'installation s'inscrit aussi au confluent de plusieurs disciplines et intègre des savoir-faire ou encore des éléments n'étant pas traditionnellement associés au domaine artistique. Il y aurait une véritable difficulté à reconnaître et à définir l'installation, puisque son caractère hétérogène fait qu'il y aurait peu d'éléments formels communs. Lesley Johnstone qualifie l'installation de non-objet d'art, qui est conçue pour un lieu, pour une période de temps précise, constituée de deux éléments ou plus. Ces éléments entrent en résonance les uns avec les autres et redéfinissent l'espace du lieu d'intégration. Le spectateur y serait intégré physiquement ou métaphoriquement par le biais de ses déplacements³⁸.

Plusieurs historiens et critiques d'art semblent s'accorder pour dire qu'elle émerge d'une réflexion sur la sculpture qui sera repensée dans les années soixante par les artistes de l'art minimal, y incluant le geste, la pensée de l'artiste et la déambulation du spectateur. Petit à petit, les sculpteurs vont rompre avec des sculptures/objets pour investir des lieux polyvalents. Ils vont aussi intégrer des matériaux divers comme le

³⁸ Lesley Johnstone, *Aurora Boréalís*, catalogue d'exposition, Montréal, CIAC, 1985, p. 48-49.

précise Joëlle Morosoli³⁹ dans un court historique consacré à l'installation : « Le corps humain, le paysage, les technologies de l'heure sont autant de matériaux que le sculpteur utilise. Devant l'étrangeté des matériaux et leurs propriétés multiples, le faire se redéfinit en faveur de la capacité conceptuelle du sculpteur. Le processus et l'éphémérité sont à présent des valeurs cardinales⁴⁰. » La nature sculptée comme dans le cas du *land art* deviendra le lieu d'interventions artistiques. L'émergence de l'installation s'inscrit aussi en lien avec un travail sur l'environnement et l'architecture, le courant Pop Art parle « d'un jeu de l'environnement » consistant à réunir des objets d'usage courant et la simple agglomération constituerait l'œuvre. Les architectes voudront, quant à eux, sensibiliser l'individu à son environnement, tandis que, parallèlement, les artistes vont créer des environnements autonomes.

Ainsi, l'installation se définit à travers plusieurs influences et tendances, auxquelles peuvent s'ajouter le théâtre environnemental ou encore le *happening* tel que nous l'avons présenté précédemment. En ce sens, Florence de Méredieu note qu'il faudrait sans doute remonter fort loin pour trouver les sources et racines de l'installation, jusqu'au tableau vivant de nos églises qui tendent à sortir du cadre frontal et à pénétrer dans l'espace environnant. Toujours selon cette dernière, tout ce qui, ensuite, relève d'une forme de théâtralisation des arts plastiques aurait contribué, dans le cours du XXe siècle, à la mise en place des éléments que l'on retrouve au sein de ce que l'on nomme, aujourd'hui, une installation : chambre sensorielle, expérience esthétique originale, etc. L'installation confronterait la bidirectionnalité de la peinture et la tridimensionnalité de la sculpture :

Elle se rapproche finalement davantage de l'architecture (et de ses habitacles) ou du théâtre (envisagé comme cube ou boîte ouverte). Ici se situe ce qu'il faudrait appeler le « corps » de l'installation, celle-ci apparaissant originellement comme une sorte de tableau

³⁹ Dans son livre : Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*. Trois-Rivières, Éditions d'art sabord, 2007.

⁴⁰ Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*, Trois-Rivières, Éditions d'art le sabord, 2007, p. 40.

qui se prolongerait au-delà de lui-même, ou comme une sculpture devenant environnement, rejoignant la dimension de l'habitable⁴¹.

Enfin, il faut convenir que toute définition de l'installation aujourd'hui demeure ambiguë, et qu'elle repose davantage sur le développement d'une typologie constamment redéfinie par de nouveaux genres installatifs. Si les années soixante et soixante-dix ont permis son émergence comme critique de certains dogmes artistiques associés généralement au Modernisme, elle se développe principalement dans les années quatre-vingt autour des caractéristiques suivantes que décrit Joëlle Morosoli : « [...] le retour à la figuration, au récit et à la subjectivité, à la mixité des échelles, des proportions et des pratiques artistiques, à la prise en charge d'un espace théâtral meublé d'objets éclectiques⁴². » Il faut dénoter le caractère théâtral associé à l'installation puisqu'elle repose sur la mise en relation de plusieurs éléments distincts. En effet, la fragmentation de l'œuvre permet d'en faire des analyses par segments en les associant chacun à différents courants artistiques. Cet aspect baroque permet la théâtralisation de l'art. De même, la participation du spectateur transforme l'observateur en un acteur ayant un rôle à jouer pour rendre signifiante l'œuvre. En ce sens, Jocelyne Lupien nomme comme dénominateur commun de l'installation « la spatialisation et la sollicitation perceptuelle du corps du spectateur⁴³ ». Enfin, nous proposons d'explorer plus spécifiquement la dimension théâtrale liée à la spatialité de l'installation au sein de l'œuvre *Personnes*.

Pour ce faire, nous allons mettre en résonance *Personnes* avec certaines caractéristiques de l'installation que nous venons d'aborder. Tout d'abord, *Personnes* rejette la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments et leur interaction avec le contexte. En effet, l'espace est composé des

⁴¹ Florence de Mèredieu, *Histoire immatérielle et matérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse in extenso, 2008, p. 599.

⁴² Joëlle Morosoli, *op. cit.*, p. 43.

⁴³ Jocelyne Lupien, « L'installation. Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique », *Espace*, vol.7, n°4, Montréal, 1991, p. 14.

rapports dynamiques générés par les matériaux industriels et organiques. La répétition de la forme rectangulaire, la présence de la grue, les fluorescents suspendus évoquent un environnement industriel. Tandis que les vêtements usagés connotent la forme organique du corps humain, la trame sonore est un alliage de bruits industriels très forts et d'enregistrements de battements de cœur. L'aspect monumental de l'architecture et l'aspect dérisoire des matériaux créent une relation spécifique avec le lieu d'accueil et la matérialité de l'espace. En ce sens, le bâtiment est repris en tant qu'entité architecturale. Cette dimension architecturale permet le déplacement et l'immersion du spectateur.

Le spectateur déambule au sein de l'oeuvre, mais son déplacement demeure contraint dans une organisation de l'espace. Il doit contourner les rectangles de vêtements et déambuler à travers un espace organisé de manière à déterminer son expérience. En effet, dès qu'il a franchi le mur constitué des boîtes rouillées, refermant l'installation sur elle-même, formant ainsi un habitacle ou encore rappelant la boîte ouverte du théâtre, le spectateur entre dans un univers dont l'activité est soigneusement réglée pour provoquer certaines impressions et sensations chez lui. Ce sera par les relations entre divers éléments constituant l'oeuvre que ce dernier vivra une expérience fortement orientée, mais personnelle, puisque l'installation en appelle aux perceptions du visiteur au sein de l'espace, donc à sa subjectivité.

Par ailleurs, la disposition et les relations des éléments entre eux en appellent à une mise en scène privilégiant la scénographie, c'est-à-dire que l'emphase est mise sur l'atmosphère et l'aménagement de l'espace (sonore et visuel). La scénographie est aussi en activité, elle relève de la mise en actions, bien plus qu'un décor statique, elle prend en charge une dimension dramaturgique. L'abolition de la séparation entre l'espace de la représentation et l'espace de réception (destiné au public) fait que le spectateur déambule en étant englobé par l'image. Le spectateur pose au sein de cet environnement des actions figurant en quelque sorte dans cette mise en scène. Robert Morris parle aussi de

la scénographie comme de « l'art de la mise en forme de la représentation⁴⁴ » ce qui rejoindrait l'installation en tant que prise en charge du lieu d'exposition.

La théâtralité de *Personnes* prend place dans la mise en scène des différents éléments en attente du spectateur pour que l'installation prenne vie. Dans un texte introductif à l'exposition *A Theater Without Theater*, Patricia Falguières précise les différents éléments indicatifs d'une œuvre « scénique » comme suit :

Une œuvre qui attend son spectateur, qui en escompte l'approche nécessairement située, progressive (au fil d'angles successifs) et préméditée (de toute l'autorité d'un récit ou d'un environnement qui fait « cadre ») son propre avènement, cette œuvre là est « scénique »⁴⁵.

Dans cette description, nous pouvons y reconnaître un effet théâtral se rapprochant de la *situation*, terme qu'utilise notamment Michael Fried pour dénoncer la théâtralité dans son célèbre article « Art & Objecthood » (1967). La *situation* en tant qu'effet théâtral se réfère tout autant au lieu qu'au contexte au sein duquel les œuvres peuvent émerger. Le contexte inclut la présence du spectateur et seule la présence de ce dernier permettra l'activation de la *situation*. C'est bien cette incomplétude de l'œuvre en l'absence de spectateur que déplore Michael Fried, puisqu'elle menace l'autonomie de l'œuvre. Cette incomplétude qui renvoie aux arts de la scène, c'est la logique du spectacle même comme l'indique Hans-Thies Lehmann dans son livre *Le Théâtre postdramatique* : « En lui-même le théâtre ne manifeste que l'une des moitiés du « spectacle » et attend la présence/la venue et le geste du spectateur inconnu qui va compléter le « tout » par son intuition, son mode de compréhension, son imagination imprévisible⁴⁶. » Enfin, la théâtralité émerge du regard et des actions du spectateur en relation dynamique avec la situation. Nous

⁴⁴ Robert Morris, entretien avec Henri François Debailleux, « Morris, un Américain dans l'espace », *Libération*, 1^{er} septembre 1995.

⁴⁵ Patricia Falguières, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle », *Musée national d'Art Moderne*, n°101 (automne), 2007, p. 51. Il s'agit d'une version augmentée de : « Playground », *A Theater Without Theater*, Catalogue d'exposition Barcelone, MACBA, 2007, p. 29.

⁴⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 92.

pouvons constater que la *situation* comme effet de théâtralité s'applique à *Personnes* et que ce terme employé par Michael Fried préfigure celui de l'installation. En ce sens, Thierry de Duve, dans un article publié en 1974, se réfère aussi à la *situation* pour donner une ébauche d'une définition de l'installation :

[le spectateur] n'est pas seulement face à un objet, il est incorporé à une situation dans laquelle il fait pièce au même titre que l'objet. Cette mise en situation a d'ailleurs reçu un nom nouveau dans le jargon artistique : installation. Une installation n'est pas un environnement (autre nouveauté du jargon des années soixante), qui, lui, reste dans la tradition du *gesamtkunstwerk* ; elle n'est pas davantage un objet disposé de sorte à être mis en valeur par son contexte. Elle est l'établissement d'un ensemble singulier de relations spatiales entre l'objet et l'espace architectural, qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation créée⁴⁷.

Thierry de Duve établit la distinction avec l'environnement, proche du *happening*, mais également du *ready-made* en traitant d'un objet valorisé par son contexte. Toutefois, il faut reconnaître que l'installation tient partiellement de l'un et de l'autre, à la jonction d'un objet sculptural et d'une performance théâtrale. C'est bien cette dynamique que nous voulons mettre en évidence pour définir de quelles manières prend forme la théâtralité dans *Personnes*.

Il faut aussi souligner la dimension spéculaire contenue dans *Personnes* qui en appelle à une théâtralité, puisque l'investissement de l'espace de l'installation par les promeneurs fait que ceux-ci vont être amenés à se regarder entre eux. Ici, la foule est spectacle et l'individu est performeur autant qu'il est spectateur. Cet effet spéculaire est intensifié par le fait qu'il est possible de voir dans les vêtements usagés un reflet de la foule vidée de la présence humaine. Cet effet nous renvoie à l'effet de miroir constitutif du principe de représentation. L'on assiste en quelque sorte à une mise en scène du corps collectif au sein de l'installation.

⁴⁷ Thierry de Duve, « Performance Ici et Maintenant : L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre. », *Essais Datés*, 1974-1986, Paris, La Différence, 1987, p. 181.

Au sein de l'installation, un caractère performatif est introduit par le biais de la mise en actions concrète de certains éléments, telles que la trame sonore ou encore la grue, voire même le processus d'oxydation des boîtes métalliques à l'entrée (formant un mur élevé). En ce sens, nous percevons une théâtralité provenant, par exemple, du caractère performatif de l'action de la grue, prenant et rejetant à répétitions les vêtements d'un immense amoncellement, cette action est reprise sans arrêt et à un rythme régulier. Cette activité autonome de l'installation pourrait être comparable à celle du performer comme l'explique notamment Glenda León :

Certaines œuvres-objets et installations sont dotées d'une forme de vie propre, indépendante de notre intervention. Par rapport à la plupart des performances où les objets n'ont qu'une importance secondaire, ces œuvres présentent un degré de « protagonisme » plus efficace, plus actif ; elles induisent une activité comparable, dans une certaine mesure, à celle du performeur. D'ailleurs, je considère très performative la situation déclenchée par une installation qui émet des sons ou encore une forme de mouvement où l'activation d'un sens (olfactif, cinétique, etc.) de manière réitérative ou continue provoque des sensations et des effets chez le public⁴⁸.

Ce que cette dernière nomme la « performativité autonome de l'objet » est un « devenir » de l'objet, puisqu'il devient un point de réflexion par la ré-introduction de celui-ci dans un contexte artistique où il est modifié, manipulé, ou encore, certains de ces aspects se trouvent accentués. Ce qui provoque un « effet », dont l'objet est le principal protagoniste : il revient à l'objet d'éveiller en nous une permutabilité réflexive ou encore sensorielle.

Enfin, une théâtralité est générée par la performativité de l'objet, mais aussi par une mise en contexte de celui-ci. C'est bien cette question du contexte que nous nous proposons maintenant d'approfondir, afin de mieux cerner ce qui en appelle à la théâtralité dans *Personnes*.

⁴⁸ Glenda León, *La condition de performance*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2010, p. 52-53

1.5 Un art contextuel : du travail sur le site au *ready-made*

En commentant son intervention au Grand Palais, Boltanski insiste sur l'importance du lieu pour *Personnes* : « Quand je travaille au Grand Palais, j'ai la sensation de réaliser un opéra, avec cette différence que l'architecture remplace la musique. L'œuvre est une scénographie⁴⁹. » C'est dire que l'architecture offre le contexte pour la mise en espace de l'installation. Dans *Personnes* le contexte est générateur d'une théâtralité, puisqu'il théâtralise le lieu d'accueil et l'œuvre. Les différents éléments formant l'installation, notamment les vêtements usagés, sont eux-mêmes extraits de contextes « réels » pour être re-contextualisés au sein l'œuvre. C'est autour de ces deux procédés au cœur de *Personnes* que nous constituerons nos prochaines réflexions portant sur la théâtralité inhérente au contexte de présentation.

Afin, de mettre en évidence cette dimension, nous convoquerons l'œuvre *No man's land*, puisqu'elle répète en grande partie la même installation que *Personnes* tout en étant issue d'un contexte de présentation différent. La comparaison entre ces deux œuvres, va faire ressortir de quelles manières le contexte influence la constitution de chaque oeuvre. *No man's land*⁵⁰ est présentée successivement à *Personnes* au Park Avenue Armory, à New York, en juin 2010. Si elle reprend le même concept, il demeure qu'elle diffère, puisqu'elle s'adapte au lieu d'accueil de manière distincte et la collecte des matériaux constituant l'œuvre sera effectuée dans la ville de New York et ses environs. Les deux œuvres impliquent la collecte de matériaux sur des sites extérieurs et un travail sur le lieu même de la présentation, puisque l'architecture constitue la structure à partir de laquelle l'artiste effectue une sorte de « collage » des matériaux. L'artiste s'adapte aux contraintes propres au milieu dans lequel l'œuvre sera présentée.

⁴⁹ Christian Boltanski, « Monumenta 2010 Christian Boltanski Personnes Grand Palais », du 13 janvier au 21 février 2010, tel que cité dans la brochure officielle de la Monumenta.

⁵⁰ Pour voir des images de cette installation se référer à l'Appendice B, p. 136.

Le Grand Palais tout comme Park Avenue Galerie sont des lieux ayant des superficies exceptionnelles où l'architecture et l'espace imposent « leurs formes et leurs présences ». Toutefois, c'est bien plus que la simple architecture qui va distinguer chacune des œuvres. Le climat et la ville sont aussi des éléments déterminants. Au Grand Palais, il y fait froid, l'événement ayant lieu en hiver. Boltanski choisit de ne pas chauffer le bâtiment pour intensifier la froideur. Le bâtiment est aussi constitué de pierres, tandis que *No man's land* a lieu l'été sous les auspices d'un climat chaud qui intensifiera les odeurs provenant des vêtements usagés. D'ailleurs, Boltanski l'explique lors d'un entretien accordé au *New York Times* :

No Man's Land will differ from its predecessor in Paris in at least two regards, he noted. Given the season, the Armory will be much warmer than the unheated Grand Palais in January. "And with 30 tons of used clothes" trucked in from a textile recycling plant in New Jersey, he added approvingly, "you are going to have some smell"⁵¹.

Ainsi, Boltanski prend en considération le climat lors de la présentation de chacune des œuvres et décide d'en user pour intensifier certaines caractéristiques propres à générer des sensations particulières chez le spectateur et créer une atmosphère distincte dans les deux lieux. À ce titre, il tend à élargir le contexte en travaillant des éléments aussi intangibles que la température du bâtiment ou encore les odeurs.

Les matériaux employés sont aussi différents. Les vêtements sont collectés sur le territoire adjacent au lieu de présentation et y sont redistribués à la fin du projet. En fait, ce sont des milliers de détails, de nuances que transportent les vêtements formant l'installation qui distinguent *Personnes* de *No man's land*, mais cette singularité que suppose chacun des vêtements s'évanouit devant le nombre de vêtements présentés. Pour le moment, il nous importe surtout de souligner qu'ils agissent comme les traces de présences humaines environnantes à la ville, donc les vêtements inscrivent le contexte

⁵¹ Dorothy Spears. Le 9 mai 2010. « Exploring Mortality With Clothes and a Claw », *The New-York time: Art & Designs*. En ligne.
< <http://www.nytimes.com/2010/05/10/arts/design/10boltanski.html?pagewanted=1&sq=park%20ave nue%20armory&st=cse&scp=1>>. Consulté le 30 septembre 2012.

urbain dans l'œuvre même. On peut dire que la ville avec ses habitants (passés et potentiellement présents) devient un site même virtuel « [...] un contexte d'énonciation, un sujet : le lieu d'une expérience particulière⁵² » comme l'exprime Marie Fraser dans un texte portant sur l'expérience de la ville. Cette organisation de l'espace rappelle les installations de Richard Long, artiste du *land art*, dont la pratique appelle, en partie, la cueillette de matériaux sur des sites extérieurs. La récolte des fragments est ensuite disposée dans le lieu clos du musée. Il s'agit de morceaux qu'il assemble et agence en dispositifs. Cette entreprise peut être comparable à la cueillette des vêtements usagés opérée par Boltanski dans la ville, dont il organise ensuite la « disposition » (présentation). Le site est la ville; la cueillette se rapporte aux individus qui la peuplent plus précisément. Ainsi, la ville fait figure de décor plus large à l'installation. Il faut souligner aussi l'aspect industriel, mécanique de l'œuvre qui se traduit à travers la forme prépondérante du rectangle, mais aussi les colonnes métalliques, les bruits industriels diffusés dans l'espace et la grue qui nous rappellent la ville elle-même comme chantier permanent. Bien entendu, cette disposition a aussi d'autres pouvoirs d'évocation dont nous traiterons plus loin.

Il faut aussi souligner que ces vêtements « ordinaires » forment une variante du *ready-made*. En tant qu'objets quotidiens, ils sont intégrés dans un autre contexte leur permettant d'être reconnus comme de l'art. Dans son célèbre ouvrage, *La transfiguration du banal*⁵³, Arthur Danto pose la question de départ autour du *ready-made* comme suit : pourquoi les *Boîtes Brillo* de Warhol étaient-elles des œuvres d'art, alors que leurs répliques banales n'en étaient pas ? Pour Danto, les *Boîtes Brillo* mettent en évidence l'importance du contexte dans lequel émerge une œuvre d'art, le rôle central de l'interprétation (du récepteur), tout en faisant ressortir l'*intensionnalité*⁵⁴ de l'œuvre d'art et

⁵² Marie Fraser, « Sur l'expérience de la ville », in *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, p. 28.

⁵³ Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, 327 p.

⁵⁴ Il s'agit du terme exact employé par Arthur Danto dans son livre *La transfiguration du banal*.

ses mécanismes. Cette re-contextualisation des vêtements crée une théâtralité, puisque l'une des fonctions du théâtre est de distancer ou d'encadrer l'apparence de réalité. En effet, les événements auxquels on assiste sont mis à distance et sont exclus par convention du système de croyances qui s'appliquerait aux événements réels leur ressemblant exactement. La différence entre l'art et la réalité concernerait moins la nature de l'objet que le genre d'attitude adoptée. Les conventions permettent de délimiter l'art de la réalité. Si celles-ci sont transgressées, c'est pour créer des illusions ou faire naître une sensation de continuité entre l'art et la vie. Ainsi, la nécessité d'indicateurs externes –se rapportant à ce qui est reconnu comme de l'art selon les conventions– qui distinguent le domaine de l'art de celui de la réalité est proportionnelle au degré de réalisme qu'on veut atteindre. Toujours selon Arthur Danto, l'intérêt d'une œuvre résiderait davantage dans le fossé ou encore dans l'intervalle qu'elle creuse entre l'art et la réalité. Ainsi, le *ready-made* s'offre de produire un nouveau fossé entre les œuvres et les objets réels qui leur sont identiques en tout point.

Aujourd'hui, le champ de l'art contextuel est très large, Paul Ardenne, qui a théorisé cette catégorie, inscrit dans ce champ toutes les « formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel⁵⁵ » y figure : l'art d'intervention et engagé de caractère activiste, l'art investissant le paysage urbain ou le paysage, les esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle. Enfin, on retient de son approche que l'art contextuel « opte pour une mise en rapport direct de l'œuvre et de la réalité [...] L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles⁵⁶ », ce qui fait écho avec la méthode de travail de Boltanski. Boltanski intervient directement dans la réalité afin de puiser les matériaux de l'œuvre (comme nous l'avons vu), mais il utilise aussi le Grand Palais comme un site (bien que l'évènement soit encadré par une institution). En effet,

⁵⁵ Paul Ardenne, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

pour bien saisir le travail sur l'espace de Boltanski, il faut parler d'un travail sur le « site » dans sa signification élargie :

La spécificité à un site n'implique pas qu'une œuvre se trouve dans ce lieu particulier ni qu'elle soit ce lieu. Cela signifie plutôt que l'apparence de l'œuvre ainsi que sa signification dépend beaucoup de la configuration de l'espace dans lequel elle est réalisée. En d'autres termes, si les mêmes objets étaient disposés de la même manière dans un autre lieu, ils constitueraient une œuvre différente⁵⁷.

Dans ces deux œuvres, l'architecture du lieu n'est plus uniquement un élément pour mettre en valeur l'œuvre ou encore un cadre. Celle-ci lui insuffle sa dimension et devient matière de l'œuvre, partie intégrante de l'expérimentation à laquelle donne lieu l'orchestration particulière de l'espace. Le site implique des modifications ou des adaptations de d'autres parties de l'œuvre (car il est l'œuvre aussi), c'est justement ce que met en évidence la répétition de l'installation de *Personnes à No man's land*. La répétition de la même œuvre, du même concept, mais adaptée de manière singulière au site d'accueil. En ce sens, l'installation démontre une résistance à sa conservation muséologique, tant par le processus de dissémination de l'œuvre, que par le refus de sa transplantation. L'œuvre désire ainsi être contexte. Enfin, l'activation du lieu et du contexte de l'intervention artistique suggère dans sa globalité une lecture spécifique de l'œuvre même qui s'attarde à l'art et à ses limites, mais aussi au rapprochement continu de l'art et de la vie.

Réaliser l'œuvre, la « travailler », sur le lieu même de son installation, l'inclure donc dans l'espace et, inversement, intégrer à l'œuvre l'espace environnant, tels sont les enjeux de *Personnes*, mais aussi des travaux réalisés par de nombreux artistes contemporains (Viallat, Rousse, Buren, Kounellis, Beuys, etc.). Il s'agit de concevoir à chaque fois une scénographie du lieu. L'artiste perturbe ici le lieu de présentation qu'il utilise non seulement en y faisant pénétrer un matériau brut, « non-esthétique », symbole par

⁵⁷ Nicolas de Oliveira, Michael Petry et Michael Archer, *Installations : l'art en situation*, Paris, Thames and Hudson, 1997, p. 35.

excellence de ce qui constitue avant tout le monde extérieur, mais encore parce qu'en l'acceptant en ses murs, l'institution est forcée de se montrer comme élément— et site— d'une œuvre désormais difficilement vendable. Si elle est transportable, l'intervention de l'artiste l'est surtout en tant que concept.

Ainsi, *Personnes* effectue un travail complexe sur l'espace qui met à distance la représentation en utilisant des matériaux « réels » et le lieu de présentation comme site de l'œuvre. La théâtralité émerge de la mise en commun de ses matériaux hétérogènes, de leurs actions dans l'espace, de leur agencement et de leur re-contextualisation. On pourrait dire qu'il s'agit d'un travail de mise en scène des conditions de présentation de l'œuvre même, ces conditions de présentation tiennent compte aussi de l'intégration du public et de leurs actions dans l'espace. Le public est placé au centre d'une situation, dans laquelle il est appelé à construire activement sa propre interprétation. En ce sens, l'œuvre est consciente de ses propres procédés et introduit une perspective autocritique et se dissèque elle-même. Ainsi, elle tend à brouiller les limites entre la réalité et l'art, du moins à les questionner. Ce travail sur la spatialité de l'œuvre correspond à un décentrement de la sphère artistique et à une « interdisciplinarité élargie ». En ce sens, les pratiques artistiques des années soixante et soixante-dix nous amènent à comprendre les racines de ce travail actuel qui réactive en partie cet héritage esthétique. En effet, c'est bien les artistes de cette période qui ont opéré de manière radicale une sortie des cadres de la représentation, menant à un travail sur l'espace dans sa matérialité et sa réalité (espace social et politique). La désacralisation du théâtre et la théâtralisation des arts visuels ont conduit à une mise en espace de l'œuvre ou du projet débouchant sur le concept. C'est bien leurs expérimentations, hors des cadres convenus du domaine de l'art et la mise en commun de différentes disciplines artistiques, qui ont ouvert le chemin au travail artistique actuel où l'interdisciplinarité est en voie de devenir une convention. Ce travail expérimental a permis l'émergence de nouvelles formes artistiques, dont l'installation et la performance. Aujourd'hui, ces médiums sont devenus majeurs et incontournables. C'est dans cette trajectoire historique que nous avons situé la forme spatiale polymorphe qu'emprunte *Personnes*. Cela en traitant de procédés, de médiums, de

caractéristiques esthétiques qui supposent à divers degrés un décloisonnement de l'espace de représentations expliquant le travail actuel de Boltanski.

À cette dimension, qui appelle une théâtralité de l'espace correspond un travail sur le temps, ce qui implique un rapprochement plus grand avec les arts vivants, notamment par le caractère éphémère de *Personnes*. Plus largement, l'art éphémère représente une tangente importante dans les pratiques artistiques contemporaines qui se rattache à la tradition des arts de la scène, mais qui vise aussi à établir une rupture avec les valeurs d'éternité associées aux chefs-d'œuvre. Au sein de *Personnes*, l'usage du temps est multiple, cette dimension souvent négligée ou invisible dans les œuvres classiques y est visible et sensible. Le temps est essentiel pour qu'il y ait expérience, ainsi il devient un élément central dans *Personnes* qui se formule comme une expérience de la durée.

CHAPITRE II

ESTHÉTIQUE DE LA DURÉE : DRAMATURGIE VISUELLE ET POÉTIQUE DE L'ÉPHÉMÈRE

« L'art ne reproduit pas le visible. Il rend visible. »
Paul Klee

« Plastiques, muables, mouvantes, bien des œuvres contemporaines sont ainsi faites pour s'accroître, s'épandre, se transformer. Pour disparaître comme ces étoiles ou ces organismes qui survivent un bref instant. Il nous faut désormais accepter que les matériaux aient leur vie propre, indépendante de la volonté de l'artiste, qu'il y ait comme un destin de l'œuvre, soumise aux vicissitudes et aux aléas d'une existence [...] Il s'agit de tenir compte effectivement du vieillissement des matériaux et d'intégrer cette donnée dans la conception même de l'œuvre. »

Florence de Mèredieu

Le temps dans *Personnes* est bien plus qu'un simple support, il est un matériau de construction. Il se déploie à travers ce que Régine Robin nomme des « frottements temporels⁵⁸ » qui sont un décalage entre différents temps dans un même niveau de

⁵⁸ Terme emprunté à Régine Robin : Régine Robin, « Peut-on recycler le passé ? ». in *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, sous la dir. Jean et Walter Moser, Ottawa, les Presses de l'université d'Ottawa, 2004, p. 65-78.

temporalité. Ainsi, le temps se donne à voir, à sentir, à travers son écoulement réel, son passé et son « devenir ». Il est perçu dans sa simultanéité, qualité traditionnellement reliée à l'espace, c'est pourquoi il serait un « temps spatial ⁵⁹ », à l'intérieur duquel, tout s'accumule et cohabite, ainsi un point du présent, peut correspondre à un temps passé aussi bien qu'à un phénomène futur. L'assemblage de matériaux hétérogènes contribue à ce mélange de différentes temporalités. En effet, les matériaux empruntés au monde réel rendent visible et continu l'écoulement du temps par le biais du caractère processuel de l'installation. En même temps, ces matériaux sont marqués dans leur matière par un passé et par un « devenir » qui est programmé au sein de *Personnes*. L'intervention de chacun des matériaux et des objets va modeler la temporalité de l'installation. De même, *Personnes* inventorie à travers ces matériaux (manteaux, enregistrements de battements de cœur) des traces d'histoires qui « [...] témoignent d'une histoire et d'un monde commun ⁶⁰ ». Toutefois, la redistribution des matériaux se fait selon une logique combinatoire qui vide la matière de son contenu historique.

Le regard du spectateur, quant à lui, prend conscience de ses propres processus de perception et de ceux à l'œuvre au sein de l'image qui l'englobe. Pour rendre la perception du temps explicite, le temps est déformé (répétition, simultanéité des effets sonores, sérialité visuelle), car c'est bien par l'expérience d'un temps sortant de nos habitudes que nous prenons conscience de notre perception du temps. La sensation de durée ou de suspension du temps constitue les facteurs de déformation prédominants dans *Personnes*, mais ils sont aussi dominants dans l'art actuel. À ce titre, Hans Thies-Lehmann ⁶¹ parle d'une « esthétique de la durée » en faisant de Robert Wilson l'instigateur de cette approche par le développement de « l'esthétique de la lenteur » au sein de son théâtre.

⁵⁹ Bruno Latour en traite notamment dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été des modernes* où il oppose ce « temps spatial » à celui linéaire et progressiste valorisé par la modernité.

⁶⁰ Jacques, Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 77.

⁶¹ Dans son livre *Le Théâtre postdramatique* nous y ferons référence tout au long de ce chapitre.

Personnes puise à même la spécificité du théâtre comme mode de représentation, pour faire du temps en tant que tel, l'objet même de l'expérience esthétique. Cette esthétique de la durée se traduit par le biais d'une dramaturgie visuelle et d'une poétique de l'éphémère, nous permettant de montrer en quoi *Personnes* est dotée d'aspects théâtraux, puisque le théâtre dans la tradition esthétique⁶² a souvent été qualifié d'art du temps en opposition aux arts de l'espace. Pour ce faire, Boltanski travaille aux limites de ces deux catégories entre arts du visible (arts de l'espace) et arts du lisible (arts du temps). En ce sens, *Personnes* montre le temps comme processus et le rend lisible dans l'espace. Il montre l'œuvre en train de se faire et de se défaire, faisant ressortir sa dimension événementielle la rapprochant de ce que Virilio nomme une « esthétique de la disparition⁶³ ». Par ailleurs, le choix des matériaux, notamment, les vêtements usagés empruntant à la relique, stimule la mémoire du spectateur et s'oppose aux « grands récits » associés à l'art pour valoriser l'interprétation et la narration faisant appel à la mémoire de chaque individu. Enfin, les matériaux usés et anonymes nous renvoient au temps qui passe et à une réflexion sur la mort.

2.1 Le processus à l'œuvre

Personnes présente de manière transparente les différents mécanismes à l'œuvre dans une expérience esthétique qui pose la déambulation en son centre. Celle-ci est même un processus indispensable pour accéder à l'œuvre⁶⁴, permettant au spectateur de vivre une expérience de la durée. De même, nous allons voir que les processus de production de *Personnes* sont rendus visibles et sont en continuité avec la temporalité « réelle ». Ainsi, les limites entre l'œuvre et le réel sont brouillées. Nous constaterons que cet aspect s'oppose

⁶² Voir à ce sujet le célèbre texte *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* de Lessing publié en 1766.

⁶³ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Librairie générale française, 1994, 123 p.

⁶⁴ Nous consacrerons le dernier chapitre à cet aspect.

à certaines valeurs associées traditionnellement à l'œuvre d'art : la permanence de l'œuvre, le savoir-faire de l'artiste et l'autonomie du champ artistique (le domaine de l'art comme un champ séparé du monde ordinaire). En suivant l'exemple de Nathalie Heinich : « Nous allons observer les passages à la limite de cette *montée en objectivité*, ou de cette *incarnation des valeurs*, qui fonde traditionnellement la valeur artistique : par la déterritorialisation, la dématérialisation ou la déstabilisation de l'œuvre⁶⁵. » Nous verrons que ces passages à la limite contribuent à la rapprocher du théâtre, par son caractère processuel, éphémère et événementiel.

La collecte des matériaux dans le « réel » (qui forme l'installation) établit une continuité avec la réalité et sa temporalité, cette continuité est intensifiée par le fait que les matériaux seront aussi réintégrés dans leurs fonctions « réelles » à la fin de la présentation. Ici, nous parlons du processus suivi par les matériaux allant de la collecte de matériaux (vêtements usagés, colonnes métalliques, choix de la grue) sur des sites extérieurs environnants, à leur assemblage sur le site de présentation (Grand Palais), jusqu'au démontage de l'installation et la réintégration des matériaux dans le « réel » (par le biais de différents services). En effet, Boltanski a programmé les différentes étapes formant son œuvre. Ainsi, celle-ci se comprend dans la dynamique du trajet et couvre autant l'œuvre en train de se faire que de se défaire. Aussi implique-t-elle une segmentation du temps en terme d'actions qui amplifie le caractère événementiel. *Personnes* se définit donc tout autant par son mode de création que par la manière dont elle maintient cet aspect créateur tout au long du processus. Ce travail processuel installe une continuité avec le temps réel qui se traduit par la transparence des modes de production menant à la construction et à la déconstruction de l'œuvre. En ce sens, cette

⁶⁵ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 99.

temporalité du « réel » implique une hétéronomie, elle se ressent par l'effectivité des procédés en contiguïté avec la « réalité⁶⁶ ».

Le déplacement de l'œuvre même doit être considéré comme un « passage » du monde réel à l'espace de présentation et de l'espace de présentation au monde réel. *Personnes* effectue une traversée dans la réalité, de manière indépendante du spectateur, l'installation est soumise à une mobilité qui s'exécute par le biais des processus de production et de dissémination mis en place par l'artiste. Ainsi, elle fait intrusion dans la réalité et fait appel à sa temporalité. Par ailleurs, le processus de dissémination en aval de la présentation fait que l'œuvre s'envisage comme définitivement inachevée, interminable même, vouée à une certaine errance dans la réalité. Cet art de la mobilité se reconnaît, selon Paul Ardenne, par la jonction de deux capacités : celle de produire du sensible et celle de le répandre :

[...] capacités dont la première est un invariant de tout art quel qu'il soit (chaque œuvre bouscule notre sensibilité), et la seconde, l'effet du mode d'apparition original des formes d'art « mobiliste » (ce type d'art a choisi de renoncer au principe d'immobilité et, partant, à l'inscription, au monument, à l'ancrage)⁶⁷.

Ainsi, à la polarisation fixe du projet artistique habituel, sont préférés ici le flux et le passage ; la forme se cristallise au terme d'un procédé, puis fuit et laisse derrière elle la nostalgie de l'apparition. En ce sens, Paul Virilio traite d'une « esthétique de la disparition⁶⁸ » qu'il oppose à une « esthétique de l'apparition » qui aurait dominé l'art pendant des siècles. Dans l'« esthétique de l'apparition », l'artiste faisait émerger de la matière un monde, la peinture, la sculpture ou encore l'architecture étant liées à une

⁶⁶ Dans le discours esthétique actuel, l'hétéronomie suppose une contiguïté avec la vie, avec ce qui est extérieur au domaine artistique : « la logique de l'art qui devient vie au prix de se supprimer comme art » (Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*). L'hétéronomie s'oppose à l'autonomie de l'œuvre célébrée par le modernisme qui est la séparation du champ artistique et de la vie comme étant deux sphères distinctes (la logique de l'autonomie est incarnée de la façon la plus tranchante par Adorno).

⁶⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 162.

⁶⁸ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Librairie générale française, 1994, 123 p

« esthétique de la persistance de la matière », ainsi les formes émergeaient de leurs substrats. Aujourd'hui⁶⁹ tout basculerait, les choses existeraient par la qualité de leur disparition : la trace, l'absence, le silence. Ce processus de disparition, tout comme cette indexation de l'œuvre à des activités « réelles », apparaissent parfaitement assumés par Boltanski :

Ce sont des vêtements donnés, qui sont ensuite traités par une entreprise de récupération, dans des entrepôts où des gens les trient. Dans l'installation du Grand Palais, les vêtements nous sont prêtés par cette entreprise, et ils seront par la suite rendus et recyclés... Même chose pour les quatre cents poteaux métalliques. Rien ne doit subsister de cette exposition⁷⁰.

L'œuvre suit une trajectoire préétablie par l'artiste, il s'agit d'une mise en scène qui implique le réel. Elle élargit son champ d'actions, le territoire de l'art se déplace avec l'œuvre. Ainsi, *Personnes* relève d'une esthétique du brouillage, car elle met en doute les limites octroyées au domaine de l'art. De même, Boltanski insiste sur le fait que « rien ne doit subsister », donc l'œuvre ne va pas perdurer. Toutefois, il subsistera quelque chose d'intangible à *Personnes*. En effet, s'il y a disparition du support ou du substrat matériel, l'œuvre demeurera imprimée dans la mémoire du spectateur par le biais de l'expérience vécue. De manière paradoxale, cette conscience de la disparition des choses vient intensifier leurs présences, puisque nous savons qu'elles sont vouées à disparaître. Ce qui contribue à rapprocher *Personnes* de la performance par l'accentuation de la présence (le faire dans le réel) au lieu de la représentation, l'acte au lieu du résultat.

Du point de vue esthétique, ce choix s'oppose, bien entendu, à la permanence de l'œuvre comme objet. *Personnes* apparaît comme un monde éphémère incarnant un certain paradoxe dans l'art, paradoxe face à une conception répandue de l'œuvre d'art caractérisée par sa capacité à transcender le temps, par une *a-temporalité* le plus souvent

⁶⁹ Paul Virilio situe cette « esthétique de la disparition » à la suite de la venue de médiums tels, la photographie, le cinéma ou encore la télévision.

⁷⁰ Entretien avec Christian Boltanski, réalisé par Richard Leydier « Tout doit disparaître », *Art Press*, n° 363 [Spécial Boltanski], Janvier 2010, p. 12.

symbolique. La mise en action de *Personnes* s'oppose à la subsistance de l'œuvre comme objet fini qui continue à œuvrer infiniment au-delà du temps de son effectuation. Ceci contribue à lui donner certains aspects d'une œuvre théâtrale⁷¹, puisque le théâtre prend forme dans la durée de son exécution, en tant que forme processuelle. Ainsi, le théâtre s'affirme-t-il comme un processus et non comme résultat, (objet artistique accompli) comme une action et une production plutôt que comme un produit, comme force active et non comme œuvre.

De plus, l'installation matérialise et incarne des aspects immatériels puisqu'elle intègre la perception de l'invisible et de l'impalpable. Nous pensons aux vêtements usagés comme traces de la présence invisible d'humains. L'introduction du non visible ou perceptible atteint son paroxysme au terme de *Personnes* avec la disparition de l'œuvre. Encore une fois, il s'agit de questionner les limites de l'œuvre, et plus encore, les conditions qui déterminent son existence. Lorsque *Personnes* se retrouve disséminée dans le réel, l'œuvre devient intangible, n'étant plus circonscrite « ici et maintenant », au sein de cet espace et de ce temps qui ont toujours constitué deux paramètres fondamentaux de l'art. Comme le souligne Robert Morris : « Cela fait partie du refus de l'œuvre à continuer d'esthétiser la forme en la traitant comme une fin en soi⁷² ». L'œuvre déborde des territoires établis de l'art effectuant un brouillage avec le réel. Par le biais de son démantèlement, elle effectue une intrusion dans celui-ci, elle s'intègre de manière transparente dans le flux de l'existence, devenant invisible, car indifférenciable des matières organisant le monde. Ce mouvement de réduction de la spécificité de l'art tend asymptotiquement à l'annulation de sa différence avec l'expérience vécue. L'art et la matière s'inscrivent dans un processus de dissolution qui mène à un retour à la vie (pour un temps du moins) se scellant par la fin de l'œuvre comme entité déterminée et

⁷¹ De l'ordre plus général des arts vivants.

⁷² Robert Morris entretien avec Henri François Debailleux, « Morris, un Américain dans l'espace », in *Libération*, 1^{er} septembre 1995.

autonome. Cet « éternel retour », le retour des matériaux à leur appartenance au monde, n'est pas sans échos au thème de *Personnes*, la mort.

Ce passage, entre-deux espaces-temps tenus comme distincts, se comprend aussi à travers le choix des objets/matériaux. Dans l'ensemble, ces objets/matériaux accomplissent ce qu'Heinich nomme le topique de l'objet fonctionnel dé-fonctionalisé. En effet, le paradoxe de ces objets repris du monde ordinaire, c'est qu'ils perdent leur fonctionnalité en intégrant le domaine de l'art. Toutefois, il faut bien comprendre que ces transgressions : « [...] n'affirment pas la puissance de ces objets en décrétant qu'ils sont *beaux* : elles affirment la puissance de l'art en montrant qu'il peut intégrer même ce qui lui est le plus étranger⁷³. » L'art transgresse la traditionnelle séparation à l'égard du quotidien, du trivial et du fonctionnel⁷⁴. Ainsi, sont intégrés dans le champ de l'art des objets issus de la vie courante, des « objets à notice » tels que les nomme Anne Cauquelin⁷⁵ pour indiquer les objets dotés de fonctionnalités comme principal support de l'œuvre. Toutefois, il faut spécifier que si ces objets perdent leurs usages « normaux », c'est pour en recouvrir d'autres de différentes natures au sein de l'œuvre. Par exemple, la grue sera en fonction, mais son activité n'est pas productive en son sens habituel, creuser, construire ou encore dégager des débris, elle entend davantage symboliser une force mécanique et répétitive sans utilité concrète. En effet, elle illustre la mort par le retrait des vêtements. Ceux-ci sont retirés pour être ensuite relâchés de manière répétitive. On comprend bien l'ambiguïté d'une telle intégration de la grue, puisqu'elle est en fonction, mais son usage est subverti.

Enfin, il faut aussi considérer *Personnes* dans sa construction globale comme la coordination d'un ensemble de fonctions : enregistrements, éclairage, action de la grue, travail sonore, etc. Dans une conception classique de l'art, l'espace mental dans lequel se

⁷³ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 2006-2007, p. 81.

⁷⁴ C'est ce que démontre notamment Nathalie Heinich dans *Le triple jeu de l'art contemporain*.

⁷⁵ Anne Cauquelin, *Petit traité de l'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 177 p.

joue l'œuvre doit être distancié et neutralisé. De même, il faut que le jugement soit indépendant de toute finalité utilitaire. *Personnes* n'offre pas un espace mental distancié, le choix des matériaux établit une continuité avec la réalité, les fonctions réelles de ces objets/matériaux ne sont pas niées, puisque les objets/matériaux seront réintégrés au cours de l'existence et qu'ils ne sont pas modifiés substantiellement.

L'œuvre est aussi élaborée en passant par plus d'un intermédiaire, une équipe complète participe à l'orchestration et au montage de l'œuvre. Ainsi, les matériaux apparaissent sans trace apparente de l'intervention de l'artiste sur la matière. Elle transgresse une autre exigence, fortement valorisée dans l'œuvre classique et moderne, dont traite Nathalie Heinich, l'impératif d'authenticité, la « montée en singularité⁷⁶ » par la manifestation de la personne (l'artiste) dans ce qu'elle a d'unique, d'originale et d'irréductible. En effet, Boltanski n'est pas l'auteur des éléments collectés dans le réel et ils ne sont pas marqués par son intervention personnelle et l'expression d'un savoir-faire qui lui est particulier. De même, le montage de l'œuvre est opéré par une équipe complète. Il faut souligner que les différentes étapes de la constitution de l'œuvre ont été documentées⁷⁷, et que le choix des matériaux tout comme les divers procédés (oxydation des boîtes métalliques, répartition du son et de l'éclairage, construction du monticule) nécessite le travail d'équipes spécialisées. Ainsi, *Personnes* se défait de la personnalisation de l'auteur en déléguant plusieurs étapes du travail de production. Il s'agit d'une mise à l'épreuve des critères de validation et d'authenticité de l'œuvre, la marque de l'auteur ne se retrouve plus de manière intentionnelle dans la matière. Il y a déconstruction des critères d'authenticité, en même temps que la singularité du travail de Boltanski est exacerbée par son mode de création inédit. La signature de Boltanski transparaît dans la composition globale de *Personnes* qui appelle justement par l'originalité des moyens et des

⁷⁶ Nathalie Heinich en traite en ces termes dans son livre *Le triple jeu de l'art contemporain*.

⁷⁷ Vidéo disponible en ligne sur le site web de la Monumenta 2010, réalisé par Marc Sanchez : « Comment est né *Personnes* » : <http://archive.monumenta.com/2010/monumenta/Video-la-production.html>.

matériaux une forte singularité associée à l'artiste. Ainsi, le rôle de Boltanski dans la production de l'œuvre s'apparente fortement à celle du metteur en scène, faisant de l'installation une vaste scène englobante.

2.2 La relique : empreinte du passage du temps

Personnes est une œuvre éphémère, mais il y a dans sa construction quelque chose qui tient du mémorial ou de la commémoration. Au sein de l'installation, les vêtements usagés portent les empreintes de la présence humaine passée, tout comme les battements de cœur enregistrés. La quantité impressionnante de vêtements rassemblés et leur disposition dans l'espace évoquent un cimetière ou un espace mortuaire. En effet, les vêtements privés de leur fonction première (revêtir l'humain) en étant introduits dans un espace dévolu à l'exposition se trouvent muséifiés. L'entrée des vêtements dans un lieu associé à la conservation, la salle d'exposition, implique un changement de statut par rapport à leurs usages courants. Leur présentation les fige telles des reliques, car rien ne permet d'oublier l'ancienne finalité de l'objet. À ce sujet, Boltanski dit : « C'est tout autour de ce problème de redonner l'identité aussi bien à un visage qu'à un objet que j'ai essayé de travailler dans mon activité⁷⁸. » En effet, l'image du vêtement renvoie toujours à l'utilisation passée et à la personne anonyme de son propriétaire. Inévitablement, le lien avec l'utilisateur inconnu et la temporalité qui y est associée entraîne une réflexion sur le passage du temps et la question de sa propre mortalité. En ce sens, Boltanski va même comparer les vêtements à un cadavre : « Les vêtements et les photographies ont en commun d'être simultanément une présence et une absence. Ils sont à la fois objet et souvenir, exactement comme un cadavre est en même temps un objet et le souvenir d'un

⁷⁸ Christian Boltanski, « Rencontre », in *Devoir de mémoire droit à l'oubli ?*, sous la dir. de Thomas Ferenczi, Bruxelles, Éditions complexe, 2001, p. 265.

sujet⁷⁹. » Ainsi, les vêtements usagés portent les traces de la présence humaine absente ce qui en appelle indirectement à la mort et à l'oubli.

L'empreinte des corps est marquée dans les vêtements et c'est bien cette histoire indiscernable du vêtement qui en fait un élément aussi riche. L'empreinte en tant que procédé marquant les vêtements apparaît en apparence simple, mais renferme une grande complexité. En effet, bien que l'empreinte existe depuis que le monde du vivant existe, elle demeure un champ peu documenté avant l'époque moderne. Nous évoquerons sommairement sur ce sujet les réflexions de Georges Didi-Huberman, à travers son livre, *L'empreinte*. Selon ce dernier, la nature de l'empreinte n'appartient à aucune temporalité datant d'*avant l'Histoire*, tout en marquant un instant très précis, celui du contact avec la matrice. Cette temporalité particulière est qualifiée de ponctuelle. L'empreinte est à la fois singulière et universalisable : d'une part, le contact direct avec le corps vivant donne lieu à une ressemblance allant au-delà de la simple imitation ou *mimesis*, y inscrivant toute sa singularité, d'autre part, l'empreinte qui s'inscrit en creux dans la matrice, facilite la reproduction identique en très grand nombre. Le procédé de l'empreinte, absent pendant longtemps de l'histoire de l'art, s'expliquerait par le fait que ce procédé est d'abord reconnu comme mécanique, ce qui s'oppose à l'idée d'invention ou d'imitation dans une conception classique de l'œuvre. Par ailleurs, ce procédé est associé à une dimension mortifiante, provenant des masques funéraires utilisés dans un objectif généalogique qui passe par la transmission de la ressemblance aux générations suivantes, la ressemblance n'étant pas seulement optique, mais surtout physique. Ce serait ce trop-plein de réalisme qui suggère la mort⁸⁰. L'empreinte de manière paradoxale fige une vitalité dans un segment temporel et par ce procédé de fixation tue cette même vitalité. L'empreinte confère aux vêtements un rôle archivistique, mais simultanément

⁷⁹ Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion., 1992, p. 118.

⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 38-39.

l'organisation des matériaux plastiques est conçue pour provoquer une expérience esthétique.

Dans *Personnes*, l'empreinte dresse un pont entre le passé de l'action et le présent du regardeur complexifiant la temporalité hétérogène de l'œuvre. En immortalisant l'éphémère, en conjuguant le proche et le lointain, le contact et la perte, Boltanski confère à chaque vêtement une aura humaine. C'est ce processus de sacralisation du banal qui mène à la création de reliques, créant une aura de la chose. De même, l'accumulation des vêtements et l'imagerie des objets banals renvoient à un anonymat universaliste. Le très grand nombre de vêtements rassemblés montre notre incapacité à reconnaître chacun des vêtements en soi comme la propriété d'une personne précise. Le dispositif amène plutôt à prendre conscience de l'anonymat des vêtements, leur identité est dissoute dans le nombre. Il y a dé-particularisation par le nombre de ce qui, par définition relève du particulier. La ressemblance des vêtements renvoie à une foule anonyme à une collectivité dont les individus sont indiscernables les uns des autres.

Toutefois, pour pallier ce vide, les spectateurs projettent leur propre mémoire, leur propre vécu, sur ces objets inventoriés. Les vêtements usés, renferment le potentiel d'évoquer des souvenirs auprès des spectateurs. De plus, ils interpellent chacun dans son quotidien. Ainsi, l'expérience esthétique du spectateur se construit sur la mémoire et les affects, car les vêtements sont connotés à la présence humaine. De même, ils vont susciter un certain mystère qui va stimuler l'imaginaire du spectateur. Le dispositif de *Personnes* les réinscrit dans une historicité particulière laissant place à la subjectivisation, tout en étant de l'ordre du surgissement, de l'éphémère puisque l'œuvre n'est pas destinée à la conservation. Ainsi, plutôt que de vouloir figer l'œuvre dans sa fonction historique, tel un monument, Boltanski choisit de travailler sur une autre mémoire celle qui se construit sur l'oubli : l'absence stimulant la mémoire. Cette « aura » des choses ordinaires, nous renvoie à ce que Boltanski nomme la « petite mémoire », la mémoire individuelle qui constitue chacun d'entre nous. À la grande mémoire, celle de l'Histoire, s'oppose selon Boltanski, l'histoire individuelle de chacun.

Par ailleurs, l'installation a le potentiel de raviver certaines images de la mémoire collective. Il serait plus juste de dire qu'elle joue sur l'ambiguïté de ses pouvoirs d'évocation. En effet, l'œuvre a été associée par certains commentateurs, bien que ce ne soit pas une référence directe, aux camps de concentration nazis. D'une part, l'accumulation des vêtements rappelle les rares photographies des camps montrant des montagnes de cheveux ou encore d'ossements, restes des juifs exterminés. D'autre part, Georges Didi-Huberman note lors d'une rencontre avec Christian Boltanski⁸¹, qu'il y voit une relation avec l'une des rares photographies du camp de Treblinka⁸² où l'on voit une grue avec une pince creusant les fosses où seront enfouis les cadavres. Cette dernière ressemble effectivement à la grue présente dans *Personnes* (voir p.139). Au-delà d'une référence explicite aux camps de concentration, il faut plutôt percevoir dans ces associations la survivance d'images historiques fortes dans la mémoire collective. Mais il ne faudrait pas en faire une lecture unique en référence à cet événement qui est aussi fortement connoté par la mort.

C'est bien par la mise en commun sous forme d'inventaire que la lisibilité de l'installation émerge. En effet, *Personnes* restitue aux vêtements des « relations oubliées par un travail sur l'accumulation, sur l'inventaire comme œuvre d'art⁸³. », nous dit Didier Semin dans un article consacré à Boltanski. Toutefois, la forme de l'inventaire permet surtout de mettre en scène la futilité de toute tentative de préservation. Cette idée

⁸¹ Georges Didi-Huberman, « Grand joujou mortel (fragments) », in *Art Press*, n°363 [Spécial Boltanski], Janvier 2010.

⁸² Enfin, ces analogies ne sont pas sans lien avec l'histoire personnelle de Boltanski, fils d'un père juif et d'une mère française, il est né en 1944 pendant la deuxième guerre mondiale. Le récit biographique de Boltanski est bien connu, non seulement, il le raconte dans plusieurs entretiens, mais ce matériel biographique est souvent l'objet de ces œuvres. Ces récits personnels jouent souvent avec une dimension fictive, l'Holocauste y est à maintes reprises évoquée, on pense à ce livre *Les vies possibles de Christian Boltanski* paru en 2010 (écrit par Catherine Grenier et Christian Boltanski). Il est possible de retracer dans plusieurs de ces œuvres des allusions à l'Holocauste, toutefois Boltanski a toujours évité d'utiliser les documents actuels des camps de concentration.

⁸³ Didier Semin, *Christian Boltanski*, Paris, Art press, p. 50.

transparaît aussi dans l'usure des matériaux, les vêtements sont usés et les boîtes de biscuits rouillées (formant un mur à l'entrée de l'installation) sont soumises à un processus d'oxydation. Cela a comme effet de souligner le passage du temps même si ce dernier est créé artificiellement comme c'est le cas avec les boîtes métalliques. L'usure est aussi la marque de l'action du temps qui s'inscrit dans l'image, dans l'ensemble les matériaux relèvent du dérisoire. Ce travail sur les matériaux les fragilise et les rend vulnérables mettant en évidence leur aspect périssable.

La disposition de l'installation exige un déplacement dans l'espace, ce qui mène à séparer par phases ou séquences l'expérience vécue par le spectateur. La temporalité réelle de l'expérience va s'entremêler à un travail sur la mémoire et de ce fait s'orienter vers un travail de lisibilité. Ainsi, les vêtements usagés activent la mémoire du spectateur en se référant à deux temporalités : une temporalité ponctuelle et singulière inscrite dans le vêtement par le biais de l'empreinte, et une temporalité universalisable par ce qui en appelle à la mise en commun, au rassemblement des vêtements. La mise en commun de ces temporalités en appelle à une mise en récit subjective. Cette mise en récit sera activée par l'expérience singulière de chaque spectateur et sera orientée par les potentialités de l'œuvre. Cette lisibilité de l'œuvre permet un rapprochement avec les arts du temps.

2.3 Arts du temps et arts de l'espace : vers une œuvre d'art totale ?

Boltanski utilise souvent la métaphore de l'opéra ou encore du spectacle pour parler de *Personnes*. L'on comprend, à la lecture de différentes entrevues ou documents rendant compte d'interventions publiques autour de l'œuvre, que l'idée du spectacle est inscrite dans le projet :

La beauté du spectacle est aussi son côté complètement éphémère. De la même manière, 70 % des choses que je réalise disparaissent à la fin de l'exposition, ce qui sera le cas au

Grand Palais. Je tiens à ce que tout soit détruit : c'est un lieu où l'on ne peut mettre quelque chose à vendre ; je le conçois plutôt comme un opéra dont la musique serait déjà écrite et dont il s'agirait d'écrire le livret⁸⁴.

Opéra, spectacle, ces termes employés de manière récurrente, par Boltanski, afin de qualifier *Personnes* évoquent l'idée d'« œuvre d'art totale », d'autant plus, qu'il indique que la musique se logerait dans l'architecture du Grand Palais, donnant une importance structurelle à la musique ce qui concorde avec la vision wagnérienne où le « drame musical⁸⁵ » y tient une place prédominante. Dans le discours de Boltanski, la musique serait le lieu, le Grand Palais, ainsi ce rapprochement est plus métaphorique que littéral, mais cela indique une volonté de fusion entre les arts. L'interdépendance profonde des différentes formes artistiques est au cœur du *Gesamtkunstwerk*, ce désir d'unification des arts sera réinvesti tout au long du vingtième siècle, elle intégrera avec les symbolistes la synesthésie (l'association entre les différentes sensations : une couleur renvoyant à un son), ce qui pourrait se rapprocher fortement de l'allusion de Boltanski voulant que l'architecture évoque la musique. Enfin, nombre d'artistes critiqueront et proposeront leurs variantes (Kandinsky, Appia, Meyerhold). Avec les avants-gardes picturales, la perception du « regardeur » comme partie prenante sera théorisée, mais aussi, comme nous l'avons vu précédemment, l'environnement plastique est rendu à sa fonction d'enveloppe globalisante. Cette esthétique accomplit une théâtralisation de l'œuvre picturale. Les *happenings* de Kaprow s'inscrivent en continuité, en tant que premiers spectacles multimédias, la perception de l'environnement étant structurée par la durée, de même que les *events* de Fluxus. Il faut mettre en évidence que cette idée de mise en commun des arts contribue fortement à l'émergence du metteur en scène et à lui donner l'importance qu'on lui connaît aujourd'hui.

⁸⁴ Itzhak Golberg et Emmanuelle Lequeux, « L'opéra lumineux de Boltanski », in *Beaux Arts magazine*, 2010, n°307, p. 74.

⁸⁵ Après sa lecture du livre, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, de Schopenhauer, en 1854, Wagner affirme cette supériorité supposée du langage musical. Ce qu'il exprime dans une lettre à Frédéric Villot, connue sous le titre de « Lettre sur la musique », publiée en français en guise de préface à une traduction de ses poèmes en prose.

On rappellera que la recherche d'une œuvre d'art totale au début du vingtième siècle a suscité la remise en question théorique de la dichotomie de l'espace et du temps sur laquelle reposait le cloisonnement académique des arts. Les deux catégories, arts du temps et arts de l'espace, évoquées par Boltanski, se réfèrent à une division classique des arts, dont le célèbre texte *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing⁸⁶ dresse les distinctions. Ces distinctions entre les arts du temps et les arts de l'espace sont résumées ainsi par Élisabeth Décultot :

[L]a peinture (autrement dit, les arts plastiques dans leur entier, selon l'acception lessingienne) est soumise au principe de simultanéité et représente des corps coexistant dans l'espace, tandis que la poésie, soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps ; par ailleurs, le peintre recourt à un langage constitué de signes « naturels », c'est-à-dire fondé sur la reproduction mimétique de la nature, tandis que le poète recourt à un langage constitué de signes « arbitraires », c'est-à-dire portés par les conventions de la langue⁸⁷.

Lessing détermine les limites respectives des arts plastiques et de la poésie. Le caractère particulier de la poésie serait l'action, en ce sens les arts plastiques ne doivent pas traduire l'action développée par le poème. Le poète travaille sur l'imagination, tandis que le sculpteur imite la réalité. Le *Laocoon* fige les arts visuels dans un instant donné, visible et figuratif, alors que la poésie, tout comme le théâtre, relèverait d'un développement séquentiel (« consécutive des langages ») inscrit dans une durée. Cette approche est remise en question dans le travail de Boltanski qui met à mal ces distinctions, entre arts du temps et arts de l'espace, qui travaille au contraire à leur rapprochement. Le travail sur le temps s'effectue par le biais d'un travail complexe sur l'espace. Ainsi, il tisse des relations entre ces deux catégories :

La relation entre les arts du temps et ceux de l'espace m'intéresse. La peinture est un art de l'espace, tandis que le théâtre, la littérature et le cinéma sont des arts du temps, avec un

⁸⁶ Gotthold Ephraim Lessing et Charles Vanderbourg, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Chez Antoine-Agustin Renouard, 1802, 384 p.

⁸⁷ Élisabeth Décultot, « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », in *Les études philosophiques*, n°65, 2003, p. 197.

début, une fin, bref l'idée d'une progression. Déjà, dans mes expositions, j'ai mêlé un peu les deux à partir du milieu des années 1980. Puis, avec mes amis Jean Kalman et Frank Krawczyk⁸⁸, j'ai créé des spectacles qui se situent à mi-chemin entre l'installation et le théâtre musical. Cela peut se dérouler dans des endroits très vastes, comme le sous-sol d'une piscine, un hangar, une ruine. On peut y rester deux minutes comme six heures ; et à l'intérieur de ce temps interviennent des cycles musicaux et des événements⁸⁹.

À un travail spatial s'ajoute une dimension près des arts vivants, du spectacle. Nous dirons plus précisément que *Personnes* incarne une réversibilité de ces deux catégories, et plus largement, l'art contemporain joue sur cette réversibilité.

Cette réversibilité s'explique par une contamination mutuelle des arts visuels et du théâtre : le champ théâtral développe un travail plus près de la coexistence spatiale que de la séquentialité narrative, et inversement, les arts visuels développent un travail plus près du développement séquentiel et dramatique que d'une représentation figurative et fixée dans un instant précis. Dans les deux cas, les œuvres se déploient dans des espaces-temps et travaillent à une théâtralité ex-centrée du drame. Cet espace-temps implique que le spectateur est amené à y vivre une expérience. Nous pourrions résumer ceci en parlant de dédramatisation du théâtre et de dramatisation des arts visuels. En fait, pour mieux comprendre cette réversibilité, il faudrait en revenir à l'importance accordée à l'expérience subjective et à l'affect au sein de l'art actuel, l'expérience prenant aujourd'hui la place du grand récit. Se met en place une « politique de la perception » qui valorise la construction d'espace-temps nécessaire pour que l'expérience ait lieu.

Le texte de Lessing permet de mettre en lumière le travail qu'opère Boltanski dans *Personnes*, il entend transposer un développement séquentiel dans un travail en arts visuels. En effet, une progression de l'action est inscrite au sein de l'installation, notamment à travers le processus à l'œuvre. Par ailleurs, un spectacle musical et

⁸⁸ Il faut spécifier que dans le cadre de *Personnes* Boltanski prévoit un spectacle musical ponctuel, *DAWN*, réalisé par Franck Krawczyk qui contribue à accentuer le caractère événementiel

⁸⁹ Christian Boltanski entretien avec Richard Leydier, « Tout doit disparaître », in *Art Press*, n°363 [Spécial Boltanski], 2010, p. 20

chorégraphié a lieu au sein de l'œuvre et vient ajouter une autre séquence à *Personnes*. Le spectacle *DAWN*, réalisé par Franck Krawczyk, devient un marqueur temporel dans la « vie » de l'œuvre. À ces éléments qui viennent complexifier la structure temporelle, il faut ajouter le découpage temporel qu'implique la traversée de l'œuvre qui s'avère incontournable, donc qui nécessite une certaine durée et un passage pour le spectateur. On pourrait parler de dramatisation prenant forme dans une dramaturgie visuelle développant sa propre rythmique temporelle.

Ce travail dramaturgique trouve écho dans une poétique du théâtre contemporain, et s'inscrit dans la foulée d'une dédramatisation du théâtre, ce qui contribue à le situer au plus près des arts visuels. Cette poétique du théâtre contemporain peut être comprise en tant que transposition fragmentaire des arts de l'espace dans les arts du temps, si nous poursuivons notre réflexion sur l'imbrication de ces deux catégories initiée avec le *Laocoon* de Lessing. En ce sens, Isabelle Barbéris explicite cette dimension comme suit :

En biaisant avec le sens premier du *Laocoon*, on pourrait même voir dans la théorie de l'instant fécond attribuée à la peinture et à la sculpture une poétique du théâtre contemporain. Face à un monde élargi, le théâtre, délimité dans le cadre restreint d'un espace-temps déterminé, ne semble plus à même de dépeindre exhaustivement une action. Il tend à juxtaposer des moments hétérogènes et à condenser des moments d'intensité dramatique : il est tout entier tissé d'instant féconds⁹⁰.

Il s'agirait d'un travail théâtral ex-centré du drame qui mène à une intensification de l'expérience sensible. En ce sens, Isabelle Barbéris avance que « [...] la plupart des scènes contemporaines s'abordent comme des espaces de sédimentation, de dépôt, de résurgence n'ayant plus grand-chose à voir avec la linéarité et la séquentialité du drame⁹¹. » Toutefois, il ne faut pas penser qu'il s'agit de réduire le théâtre à un art du visible, de l'image, en opposition au « poème dramatique ». Il faut bien comprendre qu'il

⁹⁰ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 161.

⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

s'agit d'une hybridation entre arts du lisible (arts du temps) et arts du visible (arts de l'espace).

C'est bien le fait qu'il y ait hybridation qui nous permet de partir de réflexions issues du domaine théâtral pour expliciter une œuvre considérée en général comme issue du domaine des arts visuels. Cela nous permet de mettre en évidence que le travail d'artistes contemporains, issu tant des arts visuels que du domaine théâtral, vise des limites disciplinaires qui rendent fortement ambiguë leur appartenance à une discipline plus qu'à une autre.

2.4 Dramaturgie visuelle

Il nous importe de nous attarder davantage à ce qui rapproche *Personnes* d'un travail dramaturgique qui prend forme dans un pan du travail théâtral, celui de la dramaturgie visuelle. Pour ce faire, nos réflexions reprendront certaines réflexions sur le théâtre *postdramatique* tel que théorisé par Hans-Thies Lehmann⁹², puisque sa théorie met de l'avant une perception simultanée aux perspectives plurielles au détriment d'une vision linéaire et successive, ce qui concorde avec les analyses d'Isabelle Barbéris. Ainsi, le déroulement de l'histoire dans sa logique interne, le drame, ne représente plus l'élément central constitutif de la théâtralité. *Personnes* présente une dramaturgie qui prend forme à travers un univers visuel en activité, opérant en quelque sorte un transfert de la toile à l'espace. C'est bien en exacerbant une théâtralité dégagée du drame que Boltanski se rapproche du théâtre dans son caractère culturel, créant un espace-temps suspendu. L'environnement est à même de créer une expérience active chez chacun des spectateurs, notamment parce que le spectateur est immergé dans cet univers. Ainsi,

⁹² Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

l'espace occupé par *Personnes* se présente comme une vaste scénographie dans laquelle déambule le spectateur-acteur.

Personnes donne forme à une dramaturgie visuelle relevant des démarches modernes résolument orientées vers une autonomisation du théâtre par rapport au drame : démarches centralisées autour de l'image ou encore du son, en privilégiant des approches héritées des arts visuels comme chez Robert Wilson. Nous parlons, ici, du drame dans sa forme classique constituée autour des règles aristotéliennes et de la *mimesis*. Ces démarches s'inscrivent elles-mêmes dans la lignée d'expérimentations formelles d'artistes, telles celles de Craig⁹³, Appia, Maeterlinck, Kantor. La dramaturgie dans *Personnes* est mise en actions (*drama-ergon*) mais elle ne concerne plus le texte écrit, mais bien un texte considéré comme un tissage entre les éléments sonores, visuels, temporels, et cela, en relation avec le spectateur. Le rejet des formes théâtrales traditionnelles a pour conséquence une nouvelle autonomie du théâtre comme pratique artistique indépendante. Cette fracture entre le drame et le théâtre, et leur émancipation réciproque est, selon Lehmann, la condition d'existence du théâtre *postdramatique*. Ce dernier reconnaît cette tendance dans un pan d'expérimentations ayant lieu au XX^e siècle qui exploite les potentialités sommeillant au sein du théâtre indépendamment du texte, ce qui mène à la théâtralisation du théâtre où la théâtralité est reconnue comme un processus vivant.

Chez Lehmann la mort du drame équivaut à celle du « grand récit » et au dépassement deleuzien⁹⁴ de « l'image-mouvement » dans « l'image-temps », « l'image-mouvement » étant la manière de faire participer le spectateur à la temporalité du film en

⁹³ À ce titre Isabelle Barbéris fait remarquer au sujet de Craig : « Craig théorise l'autonomie du théâtre à partir de la spécificité de son matériau spatio-temporel. L'œuvre de théâtre se trouve redéfinie en tant qu'œuvre scénique, art d'agencer l'espace et le temps. » Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 164.

⁹⁴ Nous allons faire référence principalement au livre intitulé *L'image-temps, Cinéma 2.* de Gilles Deleuze paru en 1985.

excitant ses fonctions sensori-motrices⁹⁵. Elle s'incarne principalement dans le cinéma classique là où « l'image-temps » s'incarne dans le cinéma moderne. « L'image-temps » fait que le schème sensori-moteur de « l'image-mouvement », qui se décompose en image-émotion, image-pulsion et image-action, ne s'exerce plus, le schème sensori-moteur est brisé du dedans. Les personnages sont pris dans des situations optiques ou sonores, et se trouvent condamnés à l'errance. Ils existent dans l'intervalle de mouvements. Ainsi, le temps ne dépend plus du mouvement et prend la forme d'une image directe du temps. Cela rend visible « l'activité organisatrice du percevoir » ce qui requiert une intervention plus active du spectateur qui ne doit plus se contenter de reconnaître l'image, mais qui doit aussi s'intéresser au processus de création. À la lumière de *Personnes*, « l'image-temps » apparaît pertinente, puisqu'elle exprime bien l'espace-temps suspendu dans lequel se trouve plongé le spectateur. Cette situation du spectateur lui permet de réfléchir sur l'acte de vision même. Dans *Personnes* « l'image-temps » devient palpable et implique une activité chez le spectateur devant prendre en charge la signification de l'installation. Pour rendre significative l'installation, il doit vivre une expérience qui se comprend en terme d'intensification de la durée comme l'explique Véronique Fabbri : « l'espace y devient un milieu sonore et visuel et le corps, le point de condensation d'une physique de la pensée⁹⁶. » L'image spatialisante n'est donc pas image « de » l'espace, mais le processus dans lequel un sujet construit un espace qui est l'espace de son expérience. Cette approche tient d'une dramaturgie visuelle, cette dernière n'étant pas exclusivement structurée de manière visuelle, mais elle développe une logique qui lui est plus propre, celle d'un théâtre de la scénographie (vers une autonomisation de la scène ou de l'espace).

Personnes serait assimilable à un théâtre des situations et d'ensembles dynamiques, tel que pensé par Lehmann. Ce type de théâtre, se caractérise par le fait qu'il ne montre

⁹⁵ Il en découle différents types d'images que définit Deleuze : différentes relations entre d'une part une action ou une situation et, d'autre part, une émotion, une pulsion ou une réaction.

⁹⁶ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie : Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 78.

pas le développement d'une fable, mais plutôt l'enchevêtrement d'états intérieurs et extérieurs : « L'état est la représentation esthétique du théâtre ; il montre davantage un *ensemble* qu'une histoire⁹⁷ [...] ». Cette dynamique de l'état ou de la situation, est nommée « dynamique scénique » en opposition à la « dynamique dramatique ». La dynamique dans le « cadre » de l'état, de la situation, se rapproche du travail du peintre qui traite d'états d'images dans le processus de création : « [...] dans lesquels se cristallise la dynamique de l'élaboration picturale, et qui sont des moments de l'acte créateur⁹⁸ [...] ». Dans *Personnes* le spectateur assiste à ces états de l'image, il doit aussi reconstruire la dynamique et le processus de l'image en devenir. Si nous revenons, aux arts du temps et aux arts de l'espace, c'est bien une lisibilité par la durée comprise dans l'expérience du spectateur que veut introduire Boltanski dans un travail qui relève du visible (la peinture) : « L'important pour moi consiste à faire une peinture interrogative qui ne soit pas trop directionnelle, et que chaque spectateur puisse lire d'une manière différente à la lumière de ses propres expériences et de son propre passé⁹⁹. » L'absence de fable laisse place à l'interprétation du spectateur de l'image, du visible, et cela se fait par l'intermédiaire d'un temps qui permet de prendre conscience des processus à l'œuvre dans l'image.

La répétition, la récurrence, participent au statisme de l'œuvre et à cette dynamique de l'état, mais elles mènent aussi à l'intensification de l'expérience temporelle du spectateur, elle donne à voir et à sentir le temps. Elle rend consciente la durée et constitue un facteur de déformation du temps dans *Personnes*. L'accumulation de vêtements, de boîtes métalliques, et la répétition, des motifs rectangulaires formés par les amas de vêtements au sol, mais qui comportent comme nous le savons chaque fois des singularités, (vêtements différents, battements de cœur distincts), et la bande sonore, quant à elle, est constituée des bruits mécaniques et de battements de cœur (le battement

⁹⁷Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 104.

⁹⁸Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 104.

⁹⁹ Bernard Blistène et Christian Boltanski, *Boltanski*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1984, p. 85.

de cœur étant lui-même un motif répétitif), nous plonge dans un espace-temps où nos sens sont saturés¹⁰⁰. La répétition de la même catégorie d'objets (fluorescents, manteaux, colonnes), des matériaux (sonores, visuels, tactiles, lumineux) et des motifs géométriques confère à *Personnes* un caractère hypnotique. Cette construction sérielle de l'installation, n'attire pas l'attention sur la réalisation formel de chacun matériaux isolé, l'accent est mis sur le concept et les procédés. De manière paradoxale, la répétition permet de développer l'attention des détails et des variations. Ainsi, la durée événementielle de *Personnes* est similaire à celle du théâtre, où la véritable répétition n'est pas possible comme l'explique Lehmann :

[M]ême au théâtre, en y regardant de près, il n'existe pas de véritable répétition. Déjà, le point du temps de la répétition est autre que celui de l'original. On voit toujours autrement ce que l'on a déjà vu, autre chose là où l'on a déjà regardé. C'est la raison pour laquelle la répétition produit une attention nouvelle, associées au souvenir de ce qui a précédé et une *attention portée aux infimes différences*. Il ne s'agit pas de la répétition de l'action répétée, mais de la signification de la perception répétée ; non pas du fait répété, mais de la répétition elle-même¹⁰¹.

Par un degré d'attention intensifié, le spectateur sera à l'écoute de l'image, mais aussi « au faire » de son regard par sa faculté dynamisante à produire des processus, des combinaisons et des rythmes, selon les possibilités qu'offre l'installation. L'abolition au sein de l'installation de la séparation entre l'espace de la représentation et l'espace de réception (destiné au public) viendra amplifier cette fusion qui s'opère entre les sphères du faire et du regarder.

De même, l'action répétitive de la grue, s'abaisser et retirer de la montagne de vêtements quelques morceaux qui seront ensuite relâchés – cette action qui est découpée en plusieurs séquences temporelles, demeurant toujours invariable – devient constitutive de sens à force de répétitions. Chez le spectateur, elle développe un degré d'attention aux

¹⁰⁰ On peut se référer à la description de l'œuvre qui suit l'introduction du présent mémoire : p. 11.

¹⁰¹ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 254-255.

détails pouvant varier dans la prise des vêtements¹⁰². Par ailleurs, le mouvement de la grue crée une modification de l'espace, qui devient mobile à son tour. L'espace devient mouvant par la trajectoire de la grue mesurant le temps subjectif de l'œuvre. Joëlle Morosoli explique cette modulation du temps et de l'espace :

[...] le temps inhérent à l'installation peut s'étirer ou se contracter, être souple ou pesant communiquant au visiteur des sensations de sérénité ou d'oppression. Cet espace mouvant modèle le temps du regardeur, qui se rythme à celui subjectif de l'œuvre¹⁰³.

Dans *Personnes* l'aspect répétitif et mécanique du mouvement de la grue va rendre visible le passage du temps, qui est en soi irréversible, sur lequel nous n'avons aucune emprise, créant un sentiment d'oppression chez le spectateur. Enfin, l'espace acquiert une dimension affective par la dimension symbolique de l'action de la grue, illustrant la mort par le retrait des vêtements, la mort dans ce qu'elle a d'aléatoire et d'imprévisible, mais aussi d'immuable. En ce sens, la pince métallique de la grue est appelée « la mâchoire de Dieu » par Boltanski. Cet impact émotif provoqué par la signification de l'action de la grue, déstabilise le spectateur et modifie sa conscience du temps et de l'espace : « Le temps et l'espace se mêlent objectivement par la mesure et subjectivement par les affects qu'ils provoquent. Tous deux se liguent pour modifier la perception de l'environnement¹⁰⁴. » De même, ce retour sans fin de l'action amplifie son caractère tragique. C'est bien le passé de l'action qui revient et l'impossibilité d'un devenir autre, qui mène à une cristallisation du temps et au sentiment de sa suspension. L'action de la grue exprime ce qui nous échappe voire ce qui nous dépasse, la mort, l'infigurable. Les vêtements usagés (en tant que reliques) évoquent un passé et évoquent des spectres. Cet espace va permettre de symboliser le passage du temps, tout en se révélant être un travail

¹⁰² Le vêtement va-t-il glisser ? De quelle teinte sera-t-il ? Est-ce qu'il y aura plus d'un vêtement de pris dans la pince de la grue ?

¹⁰³ Joëlle Morosoli, *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*, Trois-Rivières, Éditions d'art le sabord, 2007, p. 49.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

sur l'absence contre l'emprise de « la présence pleine ». Le spectre apparaît comme l'inscription de la perte et de la ruine.

Par ailleurs, la grue en activité et la montagne de vêtements sont l'apogée du dispositif, cette séquence vient rompre les motifs répétitifs du reste de l'installation. Elle constitue le point le plus imposant de l'installation (la grue ayant quatre-vingts mètres de haut et la montagne de vêtements ayant une circonférence tout aussi impressionnante). Le spectateur peut surplomber du regard la montagne de vêtements du haut des escaliers, ce qui accentue l'importance de ces éléments dans l'installation occupant un espace stratégique. De même, la vue du haut de l'escalier permet de contempler l'œuvre dans son entièreté, ce qui permet de prendre l'amplitude de l'installation qui fait figure « d'œuvre monde ». Elle fait figure d' « œuvre monde », car il est possible de surplomber son territoire formant sa propre géographie, elle se réfère à son propre système organisationnel et immerge les spectateurs qui déambulent. Elle mime selon ces propres règles l'organisation d'un monde à échelle réduite. L'escalier situé complètement à l'autre extrémité de l'entrée du Grand Palais implique aussi que ce sera au terme d'une traversée (d'une épreuve) que le spectateur pourra accéder à cette partie de l'installation. Il faut noter qu'à ce point de l'installation, le spectateur est nécessairement imprégné par la durée de sa traversée et par les éléments constitutifs de l'œuvre. Le choix de cet emplacement introduit la grue en quelque sorte comme une finalité, instaurant une progression par l'accumulation inhérente au parcours.

Ainsi, l'action de la grue est théâtralisée par les liens qu'elle entretient avec l'ensemble des éléments formant l'installation. L'aspect répétitif des motifs visuels et sonores, les rectangles se répétant et les vêtements similaires formant ces rectangles, les boîtes métalliques, la rythmique des battements de cœur, vont tous contribuer à l'intensification de l'expérience du spectateur. L'installation devient le site d'une sédimentation, d'une accumulation de mémoire. De même, la répétition mène à une cristallisation du temps, l'environnement sériel créant un effet statique, donnant l'impression d'être devant ou plutôt à l'intérieur d'un tableau animé. La répétition crée un

temps suspendu, en attente d'un devenir ce qui concorde avec ce que nomme Isabelle Barbéris les « théâtralités de l'image-temps » :

Les théâtralités de l'image-temps constituent une forme inversée de l'accélération et de l'hyperactivité qui érigent la catégorie temporelle en unité de mesure globale (Paul Virilio) : en proposant des espaces duratifs, le mythe théâtral de l'image-temps met le spectateur « sur pause » et se conforme à l'une des fonctions de la poésie en tant que périphrase et *ekphrasis*, celle de s'attarder sur ce que la marche rapide de l'entendement juge secondaire. Le travail théâtral s'apparente alors à une utopie polychronique. Pour faire image : à un sablier que l'on agite¹⁰⁵.

Ces « espaces duratifs » suggèrent un arrêt et laissent place à ce que Georges Didi-Huberman nomme « chorégraphies des intensités », un espace où la mémoire prime sur l'action, une négation plus ou moins subtile du déroulement du temps. Il y aurait substitution de l'action dramatique par la cérémonie, retour à ce que nomme Lehmann « le moment cérémonial ». Ce « moment cérémonial » serait : « [...] toute la palette¹⁰⁶ de mouvements/processus sans référence et en même temps représentés avec une précision accentuée¹⁰⁷ ». Le « moment cérémonial » dans le théâtre postdramatique : « [...] libère le moment formel et ostentatoire de la cérémonie de sa seule fonction consistant à accroître l'attention et le valorise *en tant que tel*, en tant que qualité esthétique, détachée de toute référence religieuse et culturelle¹⁰⁸ ». Ce travail sur la cérémonie se rattache à une conception du théâtre tourné vers les morts comme chez Kantor où la mort est une cérémonie répétée. Il y a, en effet, chez Boltanski une parenté esthétique avec Kantor, par les matériaux pauvres utilisés, par un travail qui se rapproche du happening, de la performance, de la sculpture et de l'art de l'objet¹⁰⁹, mais aussi par la hantise constante d'une catastrophe. Monique Borie, grande spécialiste de l'œuvre de Kantor, indique que

¹⁰⁵ Isabelle Barbéris, *op.cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ Y figurent les constructions rythmiques/musicales ou visuelles/architecturales des événements, dont *Personnes* est un bon exemple.

¹⁰⁷ Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 106.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 106

¹⁰⁹ Ici, il faut ajouter que Boltanski considère Kantor comme une influence importante dans son travail et que la rencontre de ce dernier l'a fortement marqué, il serait l'un de ses mentors.

le thème principal chez Kantor ce sont les restes. Il s'agit d'un théâtre après la catastrophe. Il y a chez ces deux artistes, un aspect culturel, mais profane par le choix des matériaux ordinaires et quotidiens. Georges Didi-Huberman explique ainsi ce rapport au religieux chez Boltanski :

[...] un certain sens de la mise en scène, l'accumulation de certaines choses qui ressemblent à des reliques, l'omniprésence des visages, une certaine dramaturgie des sources de lumière, etc. Pour mieux dirais-je sans irrespect, les *rabaisser* : les ramener à quelque chose de très quotidien, de très familier, de très modeste, de très immanent. Quelque chose qui est à fleur de l'expérience, de l'histoire humaine. C'est à l'homme sans qualités que ce travail s'adresse d'abord¹¹⁰.

En effet, Boltanski explore les rapports entre le singulier et l'universel. Ces œuvres traitent à la fois de « tout le monde », de ce qui relie l'humanité ensemble et de la singularité de chacun.

Le travail sur la temporalité dans *Personnes* correspond à celui opéré sur l'espace. En effet, le rapprochement entre les arts de l'espace et les arts du temps crée un « temps spatial » permettant la cohabitation de différentes temporalités. Ces temporalités sont rendues visibles par l'accumulation des matériaux et leur mise en action dans l'espace. D'une part, l'œuvre en processus (en train de se faire et de se défaire) dote le temps structuré esthétiquement et le temps du réel vécu, d'une seule et même durée. D'autre part, les objets/matériaux, tels les vêtements usés ou encore les battements de cœur, invoquent un passé et stimulent la mémoire du spectateur. L'usage poétique du temps permet de raviver la sensation du réel, de la métamorphoser et de réanimer les souvenirs, les sensations. Et enfin, l'œuvre dans sa dramaturgie visuelle donne à voir le temps dans toute sa durée, par le biais de sa composition, de sa rythmique, de sa partition visuelle et sonore. L'œuvre se vit par les frottements entre temps réels, celui de la durée de l'expérience du spectateur et du processus de l'œuvre en contiguïté avec la vie, et le temps fictif qu'induit la dramaturgie visuelle. Il y aurait « [...] la temporalité propre de

¹¹⁰ Georges Didi-Huberman, « Grand joujou mortel (fragments) », in *Art Press*, n°363 [Spécial Boltanski], Janvier 2010, p. 5.

l'œuvre, et à l'œuvre dans l'œuvre¹¹¹ [...] » comme l'indique Thierry Raspail dans le cadre de la Biennale de Lyon (2005) intitulée *Expérience de la durée*.

L'expérience de *Personnes* se construit à travers le visible et l'invisible. Elle exige un travail de lecture de la part du spectateur. Ce dernier effectue un montage de l'œuvre, juxtaposant les différentes temporalités tout en étant lui-même suspendu dans l'image-temps de l'œuvre. Il s'agit pour le spectateur de se situer dans un intervalle propre à créer une poétique de l'éphémère comme l'exprime Christine Buci-Glucksman :

Car tout passage est fugitif et fragile, et rentrer au cœur de l'occasion comme « rencontre » implique de traverser le temps, de lui donner son rythme, ses aiguillons, ses intensités et ses intranquillités. [...] L'éphémère n'est pas le temps, mais sa vibration devenue sensible. C'est pourquoi on peut paradoxalement saisir des « opérateurs » de l'éphémère qui en suscitent la perception, qu'il s'agisse de rythmes, de motifs ou de matériaux¹¹²[...]

L'intervalle étant un espace de disponibilité offrant un champ de possibles, le spectateur peut y exercer son potentiel créatif et retrouver cet état latent de l'œuvre en train de ce faire. En ce sens, le travail sur le temps en appelle à certaines caractéristiques propres au théâtre, tel que sa spécificité à pouvoir représenter le temps, mais aussi à une dramaturgie visuelle. Un travail qui serait près de la partition entremêlant différents matériaux expressifs, sonores, lumineux, texturés, visuels. La dramaturgie émerge du rythme de l'œuvre et des interrelations entre les éléments orchestrés dans la durée de l'expérience.

L'expérience vécue par le spectateur sera aussi le cadre d'une certaine théâtralisation à la bordure de la vie. Le cadre d'une dramatisation, au sein d'un environnement qui vient intensifier notre rapport habituel à ce qui nous entoure. Cette expérience totale suscitera l'ensemble du corps sensible du spectateur.

¹¹¹ Thierry Raspail, « Durée, temporalité : l'argument 2005 », in *Expérience de la durée : Biennale de Lyon. 2005*, sous la dir. de Thierry Raspail, Paris, PARIS musées, 2005, p. 7.

¹¹² Christine Buci-Glucksman, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003 p. 26.

CHAPITRE III

L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR

Le travail sur l'espace et le temps nous amène à considérer *Personnes* dans sa théâtralité spatiale et sa dramaturgie visuelle comme une forme limite du théâtre. L'expérience vécue par le spectateur, elle-même rendue possible par ce travail théâtral sur l'espace et le temps fait du spectateur l'acteur sur la scène informelle de l'installation. Cette expérience du spectateur permet d'explorer les limites du réel¹¹³ et la « dramatisation » de sa propre expérience. Cette « dramatisation » est contenue dans le fait que l'environnement entourant le spectateur devient analogue au monde, le monde pouvant être perçu comme une vaste scène.

En ce sens, Richard Shusterman¹¹⁴ parle de « dramatisation » pour définir l'art en général comme un jeu complexe entre une expérience forte et un cadre formel. L'action n'a pas de sens sans la notion d'un lieu qui l'encadre ou d'une scène sur laquelle se passe l'action, notre sens du cadre, du lieu ou de la scène implique qu'une activité signifiante habite ce cadre. Cette apparente déviation de l'art par rapport à la vie réelle pourrait nous

¹¹³ Déjà mis à l'épreuve par un versant de *Personnes* qui introduit un jeu entre un espace-temps « réel » (soulevé dans chacun des deux premiers chapitres).

¹¹⁴ Richard Shusterman, « L'art comme dramatisation », in *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, sous la dir. de Jean Klucinskas et Walter Moser, Ottawa, les Presses de l'université d'Ottawa, 2004, p. 129-138.

ramener plus pleinement à l'expérience de la vie à travers l'intensité de l'expérience esthétique.

Ainsi, l'expérience vécue du spectateur permet de réactiver la continuité qui existe entre l'expérience esthétique et le processus normal de la vie. L'approche pragmatique, dont John Dewey est l'un des penseurs les plus influents, se situe dans cette optique. Pour ce dernier les relations entre les êtres vivants et leur environnement forment la structure de toute œuvre d'art. Cette structure n'exclut pas le propre « rythme » de l'œuvre, mais elle serait son fondement. Dewey insiste sur la fonctionnalité globale et sur la finalité de l'art comme résidant dans la satisfaction de l'être vivant, ainsi l'art possède à la fois une valeur fonctionnelle et une fin intrinsèque. L'esthétique pragmatique veut réformer et repenser l'art en le pensant comme expérience, donc comme pratique. L'expérience esthétique telle que pensée par Dewey est incarnée et vitaliste, et rien dans la notion d'esthétique ou dans son expérience ne la restreint à la pratique historiquement définie de l'art.

C'est bien cette continuité avec le monde et les différentes caractéristiques de l'expérience vécue par le spectateur que nous allons approfondir. L'aspect immersif de *Personnes* permet de faire vivre au spectateur une expérience totale, par les relations dynamiques qu'elle tisse avec l'ensemble du corps du spectateur. Nous verrons que l'expérience vécue par le spectateur prend forme dans l'intensité d'une activité performative, processuelle qui renoue avec la dynamique vivante de l'expérience. Au détriment d'un objet fixe, l'expérience esthétique valorise la construction d'un environnement dont la forme expérimentable conjugue le point de vue du public et de l'artiste et se révèle propre à générer une situation d'*auto-réflexion* et d'*auto-expérimentation*.

3.1 L'immersion : un nouveau statut du spectateur ?

Personnes en tant qu'environnement immersif modifie le rôle du spectateur. Le dispositif lui fait vivre une expérience active très différente de l'expérience passive et contemplative qu'exigent les œuvres classiques. Dans un spectacle dit classique, un espace distinct est conféré au spectateur, il est assis dans l'obscurité, tandis que se déploie l'action sur scène sous les projecteurs. Ce rituel a pour but d'opérer une rupture entre ce qui se passe sur scène et ce qui se passe dans la salle, l'action étant concentrée sur la scène. À l'inverse, dans des formes telles que l'installation, la performance, le *happening*, l'art technologique (entre autres), un rôle plus actif est attribué au spectateur. La relation corporelle, affective et spatiale des acteurs et/ou des spectateurs explore les possibilités de la participation et de l'interaction, ce qui accentue la présence, le faire dans le réel, au lieu de la représentation. L'œuvre s'affirme comme un processus et non comme un résultat et un objet artistique accompli.

Personnes, en tant que situation donnée, en tant qu'espace à parcourir, va exiger du spectateur certaines actions participant à sa propre expérience. Ainsi, le spectateur est en immersion dans l'œuvre, et il doit l'être pour accéder pleinement à cette dernière. L'originalité de l'environnement immersif réside dans le fait qu'il est pensé à partir de la perspective du spectateur. Si l'on accorde actuellement beaucoup d'intérêt au développement des environnements immersifs, notamment ceux évoluant dans le spectre de la réalité virtuelle, c'est qu'ils proposent la première redéfinition de la perspective depuis la Renaissance¹¹⁵. La perspective créée à la Renaissance est illusionniste, elle donne l'illusion de la profondeur (de la troisième dimension) sur une surface plane, elle repose sur un emplacement théorique du spectateur, donc elle suppose la fixité du regardeur. En fait, elle sous-tend la notion même de représentation au sens

¹¹⁵ À la Renaissance sont créés les principes de la perspective artificielle en opposition à la perspective « naturelle » de la vision humaine qu'étudie l'optique. C'est l'architecte, l'ingénieur et sculpteur Filippo Brunelleschi (1377-1446) qui a démontré les principes de la perspective linéaire. La perspective est un procédé pictural qui donne la possibilité de représenter le monde tel qu'il se donne à voir à l'œil humain en créant l'illusion de profondeur sur une surface plane. Il permet de créer avec une précision scientifique une illusion tridimensionnelle définie par la position théorique du spectateur dans l'espace réel.

où la représentation est toujours un cadre et un code, articulant la figure et le fond, l'énoncé et l'énonciation, le sujet et l'objet. L'ordre des représentations fait qu'elles sont coupées des spectateurs par leurs rampes, leurs socles et leurs cadres. À l'opposé, dans un environnement immersif, la perspective n'est plus unique comme au sein du tableau — et n'exige plus de ce fait une position théorique du regardeur ou un emplacement « idéal » — elle s'adapte aux mouvements et aux inclinaisons du spectateur. L'immersion se rapporte au monde primaire qui ne fait pas de distinctions entre l'objet et le sujet de l'expérience, pas plus qu'entre la figure et le fond. Ainsi, la perspective n'est plus limitée à une image et à la vision, elle prend forme à travers différentes relations qu'elle construit : relations optiques, relations de distances et d'échelles, relations topologiques et chronologiques, relations événementielles et performatives.

La conceptualisation de *Personnes* passe par la prise en compte du spectateur comme véritable acteur au sein de l'environnement, donc le dispositif proposé joue sur les effets perceptifs que sous-tend un environnement qui englobe le corps de ce dernier. Le corps du spectateur devient actif comme dans les situations ayant lieu dans la vie. Il doit vivre, sentir, regarder et agir. Toutefois, il se retrouve dans un contexte plus déstabilisant, bousculant tout autant ces habitudes de réception du travail artistique que son attitude adoptée dans l'expérience quotidienne. Le cadre de l'environnement transforme, questionne, son expérience même. Le travail de réception exige des procédures de lecture et d'interprétations de son expérience de l'œuvre en étant moins axé sur la visibilité. L'environnement prenant en compte la présence du spectateur, fait qu'il y a un devenir actif au sein de la représentation.

Le statut du spectateur se retrouve lui-même questionné au sein d'un tel dispositif. Il se retrouve au centre d'une situation donnée s'appêtant « à interpréter » son propre rôle. Or ce rôle, quel est-il ? S'agit-il davantage d'un visiteur, d'un *interacteur*, d'un participant, d'un performer ou encore d'un *spect-acteur* ? La nouveauté de cette situation du spectateur expliquerait les hésitations terminologiques et les nombreux néologismes autour du statut du spectateur. Selon nous, il existe plusieurs manières d'aborder son

« rôle » au sein d'une situation fluctuante, puisque les œuvres immersives acceptent consciemment une part d'aléatoire pour qu'il y ait un sentiment de vie. Cette part d'aléatoire nous ramène à la dimension performative de l'œuvre, une dimension qui nécessite une forme d'exécution. Le spectateur doit aussi exécuter des actions au sein de l'environnement. Ainsi, nous pourrions dire que le spectateur se positionne dans un état intermédiaire entre être acteur (au sens large du terme et en l'attachant davantage à l'action) et être simplement spectateur.

Si nous tentons de préciser, de nommer plus spécifiquement le rôle du « spectateur », il faut nous rendre à l'évidence qu'il n'est plus « spectateur », mais qu'il devient « interprète actif¹¹⁶ ». En effet, le terme d'interprète nous semble juste puisqu'il désigne l'apport actif et constitutif du spectateur, puisqu'il met aussi de l'avant le travail de lecture auquel il doit s'adonner. Il s'approprie l'« histoire » pour composer sa propre histoire. L'interprétation qu'il donnera sera en relation avec son expérience immédiate, elle-même en relation avec l'ensemble des règles qui définissent l'apparition, l'action et l'évolution de *Personnes*. C'est dire que la réaction, l'activité interprétative sont les prolongements immédiats et actifs du dispositif. Ainsi, l'immersion n'est pas reliée à l'illusion, mais plutôt à la situation, c'est-à-dire à l'engagement du corps « animé », du corps doué d'une pensée, en l'occurrence celui du spectateur comme interprète de l'installation.

En ce sens, il faut remarquer que la notion d'expérience se développe à travers une conscience renouvelée du corps en relation avec l'environnement. L'enjeu serait de provoquer des écarts par rapport aux expériences quotidiennes, en permettant au spectateur des actions analogues à celles de la vie courante tout en le plongeant dans un environnement qui déstabilise ces habitudes perceptuelles et intensifie la conscience de ses perceptions. L'intérêt de l'immersion résiderait ainsi davantage dans le fossé ou encore l'intervalle qu'elle creuse entre l'art et la réalité que dans l'œuvre elle-même. Plus

¹¹⁶ Terme qu'emploie notamment Jacques Rancière dans son livre *Le spectateur émancipé* (2008).

largement, la revalorisation de l'expérience vécue par le spectateur questionne les limites entre art et réalité.

3.2 *Art as experience* : John Dewey

Déjà, en 1934, John Dewey, dans son célèbre ouvrage *Art as experience*, schématisait la notion d'expérience comme suit : un être vivant en interaction avec un environnement. L'expérience se déroule « pas seulement *dans* cet environnement, mais aussi à cause de lui, par le biais d'interactions avec lui¹¹⁷ ». De plus, pour Dewey l'expérience ne se limite pas à agir et à éprouver, mais elle se construit par une relation entre ces deux phases : c'est à l'étendue et au contenu des relations que l'on mesure le contenu signifiant d'une expérience. La conception de l'expérience consciente comme relation entre phases d'action et de réception nous permet de comprendre la relation qu'entretient l'art, en tant que production, avec la perception et l'évaluation comme facteurs de plaisir. En effet, pour Dewey, le processus de l'art comme processus de production a un lien organique avec l'esthétique sur le plan de la perception. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le spectateur à partir de ce moment a un rapport actif à l'œuvre que Dewey considère comme aussi créatif que la production de l'artiste. Il faut que le spectateur s'imprègne du sujet pour recevoir l'œuvre et pour cela il faut en premier lieu qu'il s'immerge. Pour arriver à s'immerger le spectateur doit percevoir. Or, selon Dewey: « [...] pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre¹¹⁸. » Ce qui signifie que sans avoir une expérience identique à l'artiste, le spectateur doit emprunter les mêmes chemins que ceux expérimentés de manière consciente par le créateur de l'œuvre.

¹¹⁷ John Dewey, *L'art comme expérience*, Tours, Éditions Farrago/Université de Pau, 2006 [1934], p. 29.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

Par ailleurs, Dewey affirme que le corps est un maillon essentiel dans le développement de nos connaissances par le biais de l'expérience. Ainsi, les « sens » sont inclus dans la signification de l'expérience immédiate :

Les sens sont les organes à travers lesquels la créature vivante participe directement à ce qui se passe dans le monde qui l'entoure. Par cette participation active, le spectacle splendide et varié du monde devient pour l'être vivant une réalité par les qualités qu'il en perçoit¹¹⁹.

De même, il insiste sur la tension commune faisant travailler le corps et l'esprit de l'artiste et ceux du récepteur de manières différentes, mais analogues. Il refuse le dualisme entre la nature et la culture (tel que vont le développer par la suite les artistes du *Land Art*), mais aussi entre le producteur et le récepteur, entre activité et passivité. Bien entendu, cette vision de l'expérience est en phase avec une vision démocratique de l'art ; c'est pourquoi il est primordial pour Dewey de rétablir une continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence. Comme l'explique Richard Shusterman :

Pour Dewey le monde de l'art n'est pas une notion philosophique abstraite : [...] mais il l'a toujours considéré comme profondément intégré au monde réel structuré par des forces socio-économiques et politiques¹²⁰.

La notion d'expérience confère un rôle central au spectateur et on peut observer qu'elle est au cœur de bien des démarches artistiques actuelles et des théories de la réception. En ce sens, Dewey est un véritable précurseur et son ouvrage *Art as experience* demeure une référence majeure sur la question de l'expérience, bien que les réflexions liées au corps, à la perception et au spectateur (récepteur) se soient multipliées et approfondies dans des domaines variés. C'est pourquoi, nous allons mettre en relation les éléments clefs de la notion d'expérience telle qu'il l'a formulée avec l'actualité de certaines réflexions en

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 43.

retraçant les éléments qui créent les conditions nécessaires pour qu'une expérience active ait lieu dans *Personnes*.

3.3 Une approche performative de l'œuvre

D'entrée de jeu, RoseLee Goldberg nous indique dans son livre *Performance l'art en action* que la notion de réception est en pleine mutation : « Selon les principes actuels de la théorie critique, le spectateur de l'art, le lecteur d'un texte, le public d'un film ou d'une production théâtrale, sont tous des performers, des interprètes, puisque notre réaction *vivante*, immédiate, à l'œuvre d'art est essentielle à l'accomplissement de cette œuvre¹²¹ ». En effet, les théories de la réception ont modifié notre rapport à l'œuvre en faisant du spectateur un interprète plutôt qu'un simple récepteur passif, comme l'a révélé Umberto Eco dans son célèbre ouvrage *L'œuvre ouverte* publié en 1962 : « Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale¹²². ». L'engagement de l'artiste et du spectateur au sein de l'œuvre, la performance, est devenu un terrain d'exploration dominant à partir des années soixante selon Goldberg. Il s'agit d'une période charnière dans l'évolution du spectacle vivant et cela par le biais d'un développement phénoménal de la performance comme pratique à part entière. Pour Goldberg, le concept du *performatif* comme « état perpétuel d'animation » englobe actuellement notre rapport à la culture. Ainsi, *Personnes* s'inscrit comme une œuvre « performative », l'installation créant un contexte propice à mettre en action le spectateur. Cette relation d'interaction se pose comme l'un des éléments qui donne forme à la singularité de l'« expérience » vécue par le spectateur.

¹²¹ RoseLee Goldberg, *Performance l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 9-10.

¹²² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1964, p. 17.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les objets de l'installation – indépendamment de toute intervention – génèrent une activité qui peut être comparable à celle du performer, une *performativité autonome* des objets. Ils exigent ou suggèrent au spectateur un comportement. L'immersion dans un environnement va mener le spectateur aussi à vivre une expérience *performative*. Ce dernier devient coparticipant dans le processus de création. L'artiste à la manière d'un chorégraphe orchestre le mouvement des différents éléments de son œuvre, mais il n'est pas l'exécutant de la performance ce sera le spectateur qui en sera l'exécutant. Cette participation du public rejoint ce que Glenda León nomme la « performativité réceptive » dans son livre intitulé *La condition de performance* et qu'elle définit comme suit :

[...] une instance qui mobilise le récepteur et qui est prévue par l'artiste comme une forme d'interaction plus directe avec son œuvre et avec lui-même. Il s'agit d'une sorte de pseudo-action, d'un comportement ou d'un procédé déstabilisant que le spectateur développe spécifiquement face à l'œuvre, dont il est à certaines occasions conscient de faire partie intégrante. C'est donc un état liminal ou limitrophe, l'action n'étant ni déclarée, ni nécessairement prévue pour être observable par d'autres ; de plus, elle vient de celui qui agit au départ comme le récepteur plutôt que l'émetteur. Ce phénomène peut se produire autant avec des performances qu'avec des sculptures ou des installations¹²³.

Le spectateur au sein de *Personnes* est amené à circuler, à se déplacer, à marcher, à monter des escaliers, à contourner aussi les rectangles de vêtements jonchant le sol. Ces actions sont comparables à celles exécutées au quotidien. La remise en contexte de ces actions « ordinaires » au sein de l'installation leur donne une autre signification et une autre densité. En effet, l'environnement théâtralise ces déplacements faisant de ces actions, pourtant banales, une expérience renouvelée pour le spectateur.

Ce qui n'est pas sans rappeler le travail de certains chorégraphes ayant réintroduit des mouvements naturels et quotidiens comme autant d'éléments chorégraphiques. Nous pouvons penser à Anna Halprin qui a introduit notamment la « notion » de tâches

¹²³ Glenda León, *La condition de performance*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2010, p. 79.

à accomplir par des gestes du quotidien tel que manger, marcher etc. Merce Cunningham a, quant à lui, été l'un des premiers à considérer la marche, la station debout comme des éléments chorégraphiques. Nous croyons que les déplacements du spectateur au sein de *Personnes* s'inscrivent en continuité avec de telles démarches. Les mouvements « ordinaires », « normaux » du spectateur marquent une volonté de réintroduire l'expérience ordinaire au sein du travail artistique. Cette idée est d'autant plus marquée que cette fois-ci ce sont les actions bien informelles du spectateur en tant que non-artiste qui permettent, à son insu, la réintroduction de mouvements banaux au sein du projet artistique. Ces mêmes actions se déroulent de manière aléatoire tout en ayant une grande portée sur l'expérience personnelle du spectateur, et en ayant des retombées de plus ou moins grande importance sur les autres actions posées par les spectateurs présents au même moment. De même, le spectateur en cours d'exploration peut choisir d'adopter un point de vue plus externe de l'environnement en se faisant l'observateur des actions posées par les autres spectateurs présents.

Par ailleurs, le déplacement permet surtout d'accéder à l'œuvre et de vivre une expérience le sortant des cadres habituels ou normatifs de l'existence. Par exemple, l'aspect réitératif de l'installation par la bande sonore, les motifs visuels et l'animation de la grue, comme nous l'avons vu précédemment, confère une autre temporalité que celle quotidienne des actions posées par le spectateur. Il s'agit de décentrer les habitudes et repères normatifs face à l'œuvre et d'opérer un frottement entre deux temporalités : la première induite par des mouvements et déplacements s'apparentant et se référant à une temporalité quotidienne, et la seconde, induite par l'environnement qui théâtralise la déambulation se référant à une temporalité fictive provenant de la dramaturgie visuelle.

Ainsi, *Personnes* pose la question des limites et des frontières de l'œuvre d'art par le biais de la dématérialisation de l'œuvre : celle programmée de l'environnement par Boltanski, donc par le biais du caractère éphémère de cette dernière, mais aussi celle inhérente au fait que le spectateur est un élément constitutif de *Personnes*, son expérience étant par nature immatérielle et non-reproductible. Comme nous l'indique Glenda León :

« L'art de performer, et non la performance, pose la condition éphémère du signe à même son point de gravité : au spectateur de prendre conscience, comme l'artiste, que l'un et l'autre jouent un rôle dans lequel l'œuvre compte finalement pour si peu.¹²⁴ ». En effet, l'un des enjeux de la performance réside dans le fait de montrer une action en cours de production. Le corps en action du spectateur est en quelque sorte un prolongement, un mécanisme qui permet le fonctionnement et la lecture de l'œuvre. Pour Dewey, la véritable œuvre d'art se composerait en fait des actions et des effets qu'elles produisent sur l'expérience. Les perceptions du spectateur deviennent sujet, finalité, matériau et médium.

Il s'agit d'une dématérialisation qui a cours par le biais de l'expérience personnelle, mais bien aussi par l'intermédiaire d'un événement social puisque le lieu est aménagé de manière à permettre une déambulation simultanée des spectateurs. En ce sens, l'événement social fait partie du champ de la performance, selon Richard Schechner :

La participation du public élargit le champ de la performance, parce que la participation du public se situe précisément au point de rupture où la performance devient un événement social. En d'autres termes, la participation est incompatible avec l'idée que l'œuvre d'art se suffit à elle-même, qu'elle est autonome, qu'elle a un début, un milieu et une fin¹²⁵.

La structure interne de *Personnes* est constituée par la somme des expériences individuelles et la conscience que chacun structure son expérience différemment, mais qu'il y a aussi une expérience commune (l'espace n'est pas occupé par un seul spectateur à la fois, au contraire il a la capacité d'accueillir un grand nombre de spectateurs). Toutefois, l'expérience personnelle faite par le spectateur renvoie au-delà des mécanismes perceptifs communs et de la simultanéité des déambulations, à la

¹²⁴ Glenda León, *La condition de performance*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », p. 11.

¹²⁵ Richard, Schechner, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, éditions Théâtrales, 2008, p. 191.

subjectivité de chacun. Puisque la perception de l'espace se fera à la mesure du schéma corporel de chaque individu. L'installation établit les rapports en son propre sein qui permettent à leur tour des rapports à l'oeuvre, ces derniers permettent une relecture de l'oeuvre par chacun des spectateurs. L'installation permet à chaque spectateur de structurer son expérience, de créer sa propre lecture de manière dynamique avec l'environnement.

3.4 Approche relationnelle : faire corps avec le monde

Dans *Personnes*, les points de focalisation sont multiples, permettant diverses expérimentations qui vont différer selon le spectateur. Ce dispositif suscite une intensité sensorielle par la combinaison de plusieurs matériaux expressifs simultanés : sons, éclairages, effets visuels ou cinétiques¹²⁶. Les différents éléments agissent comme des conduits indépendants, simultanés et autonomes permettant aux spectateurs d'en faire des lectures différentes, offrant plusieurs combinaisons possibles. En ce sens, *Personnes* serait une *forme* plutôt qu'un *objet* esthétique comme le définit Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle* : « Une unité cohérente, une structure (entité autonome de dépendances internes) qui présente les caractéristiques d'un monde : l'oeuvre d'art n'en a pas l'exclusivité ; elle n'est qu'un sous-ensemble dans la totalité des formes existantes¹²⁷. » Ce monde naîtrait de la déviation et de la rencontre aléatoire de deux éléments, une rencontre qui doit être durable pour qu'il y ait forme, l'oeuvre serait ainsi un modèle d'un « monde viable », selon Bourriaud. En effet, *Personnes* en tant que *forme* instable met en place une diversité de propositions, de mondes possibles.

¹²⁶ Pour mieux expliciter ce phénomène Richard Schechner relève le principe des canaux autonomes « parlant chacun son propre langage performatif concret ». Ces canaux seraient superposés les uns aux autres. Richard, Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Édition Théâtrales, 2008, p. 143-144.

¹²⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001, p. 19.

De même, le parcours individuel de chaque spectateur contribue à la singularité de l'expérience, puisque la connaissance de l'œuvre est liée de manière indéfectible au processus d'actions du spectateur. Il n'y a pas de séparation entre un objet esthétique et l'action qui permet de la percevoir, ce qui est crucial selon Dewey pour qu'il y ait expérience. Au contraire, l'individualité de la vision du spectateur ou du créateur sur l'objet est prise en compte. Elle est un élément constitutif et productif de l'expérience esthétique. La relation extérieure à l'objet esthétique, celle qui relie l'œuvre au spectateur apparaît comme fondamentale. Cette relation fait travailler le spectateur à la construction du récit de sa propre expérience. En ce sens, elle est le prolongement de l'œuvre. Ainsi, *Personnes* crée davantage un dispositif permettant la production de sens. Le sens de l'œuvre naît du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais elle nécessite, pour se faire, la collaboration des individus dans l'espace de présentation. En s'éloignant de l'objet isolé, *Personnes* se propose davantage comme un *fait* ou ensemble de *faits* qui se produisent dans le temps ou l'espace, élargissant le cadre octroyé à l'œuvre. L'environnement en activité fournit seulement le cadre dans lequel le spectateur va poser ses actions. Les actions du spectateur ne sont pas déterminées en amont de la représentation. La « forme » tisse des relations actives, ne se limitant plus à un mode de réception passif puisque, pour faire « monde » elle doit aussi recouvrir une instabilité constitutive de l'existence. Cette instabilité, cet improbable, c'est la présence du spectateur qui traverse l'environnement, donc c'est une prise en compte de la présence humaine comme partie productive et constitutive de l'œuvre.

C'est au sein de ce dispositif que le spectateur va inscrire une trajectoire qui se déroule à travers des signes, des objets, des formes, des gestes. Ce dispositif, Bourriaud le définit comme : « [...] un élément reliant, un principe d'agglutination dynamique¹²⁸ ». Cette *agglutination dynamique*, cette *forme* telle que la définit Bourriaud, correspond à la

¹²⁸ *Ibid.*, p. 21.

définition de Dewey de l'« expérience complète ». Pour ce dernier l'expérience donne lieu à la forme, car il y a organisation dynamique :

Je qualifie l'organisation de dynamique parce qu'il faut du temps pour la mener à bien, car elle est croissance, c'est-à-dire, commencement, développement et accomplissement. Du matériau est ingéré et digéré, de par l'interaction avec l'organisation vitale des résultats de l'expérience antérieure qui anime l'esprit créateur. L'incubation se poursuit jusqu'à ce que ce qui est conçu soit mis en avant et rendu perceptible en prenant place dans le monde commun¹²⁹.

L'interaction entre l'œuvre et le spectateur s'inscrit en relation avec l'expérience antérieure qu'a développée l'artiste. Pour Dewey ce qui se situe au cœur de l'œuvre artistique, c'est la question de la relation existante entre la matière sensible directe et ce qui est incorporé avec elle du fait d'expériences antérieures. C'est pourquoi, il critique abondamment la théorie classique de la représentation qui refuse que les qualités sensibles immédiates puissent être parties intégrantes de l'œuvre :

L'expressivité de l'objet est liée au fait qu'il présente une interpénétration intégrale et complète des éléments actifs et passifs, les premiers incluant une réorganisation des contenus que nous devons à l'expérience passée. Car, dans l'interpénétration, ces éléments actifs ne s'ajoutent pas par association externe pas plus que par une superposition des qualités sensibles. L'expressivité de l'objet est la manifestation et la célébration de la fusion complète de ce que nous subissons et de ce que l'activité de perception attentive apporte dans ce que nous recevons au moyen des sens¹³⁰.

L'interaction entre l'œuvre et le spectateur se fait aussi à travers ce que le spectateur porte en lui comme expériences antérieures. Ces expériences antérieures deviennent constitutives de la relation à l'œuvre. L'expérience, dans ce cas, est nécessairement cumulative et le contenu tire de cette continuité cumulative son pouvoir expressif. Selon Dewey, il y a toujours quelque chose qui nous reste de nos multiples expériences, de leur signification ou de leur valeur qui perdure en nous : « Grâce aux habitudes qui se forment dans nos relations avec le monde, nous habitons [in-habit] aussi le monde. Il

¹²⁹ John Dewey, *L'art comme expérience*, Publication de l'université de Pau-Farrago, Pau-Tours, 2006 [1934], p. 82.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 133.

devient un chez nous, et ce, chez nous fait partie de toute notre expérience¹³¹. ». L'expérience devient tout autant prégnante quand elle se propose comme un espace à habiter temporairement. Marcher, monter un escalier, observer, contourner, sont des techniques corporelles quotidiennes qui se juxtaposent à un environnement hors du commun et c'est cette rencontre qui produit un contraste significatif entre l'action et l'œuvre d'art. Le corps du spectateur va faire appel à ses expériences reliées aux actions qu'il pose quotidiennement, cette mémoire des expériences passées s'entremêlant au pouvoir expressif des éléments du dispositif. Le choix de certains éléments dans *Personnes* vient intensifier l'expérience du spectateur. Pensons aux vêtements usagés qui vont faire resurgir de nombreuses expériences antérieures, de manière plus ou moins consciente chez le spectateur. Nous l'avons vu précédemment, ces vêtements tiennent de la relique, tout comme les battements de cœur diffusés dans l'espace, et ces éléments, bien entendu, se rattachent d'autant plus fortement à des expériences antérieures, qu'ils se rattachent à une figure humaine absente, à une émotion reliée à la présence humaine.

De même, c'est toujours l'expérience antérieure et sa mémorisation qui permettent de porter un jugement sur ce qui est perçu. Elle fournit des renseignements sur les éléments observés pour en tirer une signification qui déborde du cadre de la stimulation immédiate. Toutefois, l'expérimentation personnelle de l'environnement doit tenir compte des différentes composantes : tactile, motrice, et proprioceptive (la conscience du schéma corporel). La connaissance de l'espace immersif est intimement rattachée au corps dans son entièreté. Une œuvre comme *Personnes* vise donc à intégrer ce matériau complexe et subjectif. Elle questionne le corps dans sa relation au monde; elle expérimente ce que Merleau-Ponty nomme un « chiasme », un écart du dedans et du dehors. Cet écart entre le corps sensible et le corps ressentant, entre le corps objectif et le corps phénoménal est complexe, puisque le corps est à la fois touchant et touché, objet et sujet dans une circulation intérieure permanente doublée d'une circulation

¹³¹ *Ibid.*, p. 134.

intersensorielle (les sens se contaminent). Ce mode d'être au monde, Merleau-Ponty le désigne par le terme métaphorique de chair. La chair est ce qui relie le corps sensible au monde et les confond. Ainsi, le corps y est mis en jeu dans sa relation au monde :

Mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose [...] il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps¹³².

Personnes vise à intensifier cette expérience du corps et de l'espace, et par delà, bousculer une conception fermée, anatomique et idéalisée du corps. Comme nous sommes conditionnés à le penser, un espace ne se définit pas d'après des positions objectives et en rapport avec la position objective de notre corps. Il s'inscrit plutôt autour de nous comme « la portée variable de nos visées ou de nos gestes », comme l'exprime Merleau-Ponty (*La phénoménologie de la perception*). L'expérience, au sens fondamental du terme, se pose comme une « rencontre entre nous et ce qui est », mais il ne faut pas envisager le monde extérieur comme indépendant de ce que nous sommes, tout comme ce que nous sommes comme intérieur et exclusif à notre « soi » : « [...] le soi et le non-soi sont comme l'envers et l'endroit, et que, peut-être, notre expérience est ce retournement qui nous installe bien loin de nous, en autrui, dans les choses.¹³³ ». La rencontre que provoque une œuvre telle que *Personnes* ébranle notre position dans l'espace que l'on tient comme acquise. Elle nous amène à la requalifier en acceptant de se confronter à une relation en devenir, celle de notre corps dans l'espace. Ainsi, elle veut transformer notre rapport à la « réalité » de l'espace.

Cette approche relationnelle entretient des familiarités avec l'événement théâtral en son sens large. Dans cette vision, le théâtre inclut une mise en relation avec un public pouvant avoir un rôle actif selon les propositions. De même, la dimension temporelle propre au théâtre permet de faire émerger la dimension théâtrale du processus en cours,

¹³² Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

¹³³ *Ibid.*, p. 211.

se rapprochant de la performance et impliquant directement le spectateur comme l'explique Hans-Thies Lehmann: « Le rôle du spectateur n'est plus la reconstruction, la récréation et la patiente reproduction de l'image fixée, mais la mobilisation de sa propre faculté à réagir et à expérimenter pour réaliser la participation au processus qui lui est offerte.¹³⁴ » La réflexion se tourne vers le public, l'œuvre devient un échange d'autant plus évident que le public en est le principal interprète.

Nous voyons que la dimension relationnelle est contenue dans une dimension performative tournée vers le corps du spectateur. Il s'agit de la fin de la dissociation théorique entre celui qui connaît et l'objet de sa connaissance, le spectateur et l'artiste coopèrent au sein de l'œuvre. Ainsi, la subjectivité de l'observateur et la sensorialité ne sont plus effacées, elles sont essentielles à la réalisation de l'œuvre.

3.6 L'intensité des seuils perceptuels

Nous avons jusqu'à maintenant dénoté l'importance de l'engagement actif et performatif du spectateur dans *Personnes* et exploré sa relation à l'œuvre. Il nous importe d'analyser plus spécifiquement quels sont les effets perceptifs produits par le déplacement et de quelle manière ils déterminent l'expérience vécue par le spectateur. La perception du corps en déplacement va procurer une autre forme d'appréciation de l'œuvre en sollicitant le corps en son entier. Ainsi, le corps va être amené à explorer des voies sensorielles multiples qui mettent à contribution le regard, mais aussi, et cela de manière simultanée, l'ouïe, l'odorat, le toucher. Comme l'indique Henri Piéron¹³⁵, la division classique en cinq sens suppose qu'il existe des modalités d'attention sensorielle pour chacun (regarder, écouter, palper, flairer, goûter) auxquelles il faut ajouter

¹³⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 217.

¹³⁵ Dans le livre : Henri, Piéron, *La sensation guide de vie*, Paris, Gallimard, 1945, 626 p.

l'attention par rapport à l'objet sensoriel qu'est le corps : sa posture, son déplacement kinesthésique et son sens algique (douleur). Dans *Personnes* les attitudes d'attention sont intensifiées, car les spectateurs sont amenés à se déplacer dans l'espace, plutôt que de se retrouver face à un objet défini¹³⁶ (peinture, sculpture, etc.).

En effet, chacun des sens est associé à un appareil appartenant à une ou plusieurs surfaces distinctes du corps. Ces espaces sensoriels sont sollicités par le mouvement du corps dans l'espace. Le caractère essentiel de la perception sensorielle s'exprime ici par le mouvement, donc par des conditions spatiales. La cohérence de l'environnement spatial s'articule par le biais des sens et des perceptions, mais le mouvement dans l'espace constitue un élément moteur. Selon Jacques Paillard, la cohérence de l'environnement spatial s'établit par le traitement intégratif des informations collectées par nos organes des sens, et cela passe, non seulement par l'état du monde extérieur et des événements, mais aussi par la position et les déplacements de notre corps. Enfin, la multiplication et l'intensification des sources sensorielles demandent une attention plus active de la part du spectateur et crée les conditions nécessaires à une expérience charnelle de l'oeuvre.

L'organisation visuelle de *Personnes* est importante, puisqu'elle constitue une dramaturgie visuelle. Bien que générique, l'ensemble des images que propose cette oeuvre s'oriente vers un sens commun, et de ce fait vers une certaine lisibilité. On lit l'absence, la mort ou la disparition, et cette dimension est perceptible dans le caractère répétitif et les matériaux qui forment l'oeuvre (comme nous l'avons expliqué dans le second chapitre).

Il nous faut maintenant souligner que cet aspect visuel est également important parce qu'il communique par un langage à base sensorielle qui est lié à plusieurs sens. Ce qui n'est pas exclusif à cette oeuvre, ni aux installations, car bien des oeuvres qui semblent

¹³⁶ Limitant leur attention et impliquant une certaine passivité conforme aux conventions du monde de l'art.

de prime abord s'adresser uniquement à la vue engage plusieurs sens, le spectateur pouvant y déceler des variables visuelles de nature tactile, kinesthésique ou thermique. Toutefois, la création d'un environnement sollicite les sens autrement que ne le font la plupart des médiums artistiques plus classiques. De même, le fait que le spectateur se déplace au sein de l'œuvre va créer certains effets perceptifs qui ne sont pas couramment explorés dans des formes d'œuvre d'art tels un tableau, une sculpture, un opéra. Le corps en déplacement va générer une multitude de possibilités pour regarder, entendre, sentir, toucher, etc. Cela va intensifier la subjectivisation de l'œuvre par le spectateur, puisqu'il est immergé dans un monde, son regard n'étant pas limité à un cadre fixe privilégiant une appréciation sous un mode sensoriel unique (vision, ouïe). Dans un environnement, il peut orienter son regard librement et ainsi déplacer le cadre indéfiniment. Il peut mettre à contribution diverses variantes dans ses déplacements, mouvements et gestes qui vont influencer sur l'ensemble de ses perceptions visuelles, tactiles, auditives, etc. Comme nous l'avons vu (au début de ce chapitre), ce cadrage opéré par le spectateur crée une re-définition de la perspective.

L'œuvre va solliciter simultanément les différents sens. La bande sonore diffusée à forte intensité dans l'espace donne à entendre tout autant la dimension du lieu que ses caractéristiques sonores. Un sens comme le toucher est stimulé par le frottement des pieds contre le sol, par le froid ambiant programmé par Boltanski. Le regard peut aussi être touchant, par le biais des matériaux texturés comme les boîtes rouillées, ou encore il est odorant par la vue des vêtements usagés en appelant à la mémoire intime du spectateur. Ce type de « perceptions simultanées » touche à la synesthésie : « [...] la synesthésie est un trouble de la perception : elle donne l'illusion, lorsqu'un sens est sollicité par un son, par exemple, qu'un second sens est touché¹³⁷ [...] ». La synesthésie, si elle est d'abord un phénomène cognitif réel, est devenue un terme employé dans le domaine de l'art pour renvoyer à une expérience subjective dans laquelle des perceptions

¹³⁷ Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, Harmattan, 2003, p. 76.

relevant de la sensorialité sont accompagnées d'une autre modalité sensorielle même si cette dernière n'est pas stimulée. Son développement n'est pas sans lien avec l'utopie de l'œuvre d'art totale à la fin du dix-neuvième siècle comme nous l'avons évoqué dans le second chapitre.

L'intensification des perceptions va amener le spectateur à vivre une expérience complète et ainsi réduire la distance avec l'œuvre, l'éloignant de la fiction, de l'illusion, bref de la représentation pour donner accès à une situation que celui-ci devra expérimenter. Le contact du corps avec un environnement va générer une proximité qui met en activité le spectateur, l'environnement hors du commun, hors de nos habitudes quotidiennes, mais aussi hors des conventions classiques des arts. Il va générer un degré de physicalité et de sensorialité inédites. Cet état que nous associons avec le concept de seuils sensoriels élaborés par Henri Piéron fait vivre au spectateur une expérience perceptuelle qui le mène à une expérience affective renouvelée. L'intensité du seuil perceptuel qu'elle oblige à expérimenter par son caractère excessif va créer un malaise chez le public, des réactions qui se situeront entre le plaisir et l'inconfort dus à l'hyperstimulation des récepteurs perceptuels.

L'expérimentation de ce seuil perceptuel est éminemment charnelle, ce qui concorde avec les réflexions de Dewey, pour qui le corps et les sens participent au développement de nos connaissances. Ainsi, Dewey conteste et critique abondamment les conceptions qui nient l'importance du corps et qui idéalisent les pouvoirs de l'esprit. Selon lui, la vie institutionnelle de l'humanité implique des séparations, des compartiments, en fonction des échelles de valeurs qui limitent notre capacité à mettre en relation nos différents sens :

Nous voyons sans rien ressentir, nous entendons, mais c'est seulement une perception de seconde main, car elle n'est pas étayée par la vision. [...] Nous utilisons nos sens pour éveiller la passion, mais pas pour permettre le plein exercice de notre capacité de pénétration, non que cette capacité ne soit potentiellement présente dans l'exercice des

sens, mais nous capitulons face à nos conditions d'existence qui contraignent les sens à demeurer une simple excitation de surface¹³⁸.

Au-delà des raisons plus spécifiques qui commandent ces « usages » limités des sens, nous pouvons expliciter rapidement la provenance de cette conception par la représentation dominante en Occident de l'esprit et du corps envisagés comme des entités séparées, ce qui implique une valorisation de l'intellect au détriment du corps. Notre but n'étant pas de nous attaquer à proprement parler à ce qui conditionne une telle conception du corps¹³⁹, mais plutôt de montrer de quelles manières le terme de « sens » recouvre une vaste gamme de contenu comme l'indique Dewey : « [...] le sensoriel, le sensationnel, le sensible et le sentimental, sans oublier le sensuel. Il inclut presque tout ce qui va du pur choc émotionnel et physique au sens lui-même c'est-à-dire la signification des choses présentes dans l'expérience immédiate¹⁴⁰. » Ainsi, les sens sont les conduits, les points de contact permettant à l'être humain d'être véritablement au monde. C'est lui qui donne sens à ce qui l'entoure et procure ce sentiment de réalité par le biais des perceptions. Ces perceptions de la réalité ne s'opposent pas à l'action, puisqu'elle est le véritable moteur permettant la participation de l'être humain à l'existence. De même, l'action ne s'oppose pas à l'intellect, car c'est bien la pensée qui permettra de tirer de l'expérience des significations et d'extraire en quelque sorte des « valeurs » pour les réutiliser dans la communication. Le temps joue aussi un rôle prépondérant dans l'expérience donnant une épaisseur différente à ce qui est vécu comme nous l'avons discuté dans le second chapitre. Enfin, l'expérience de la vie en tant que processus complexe et ininterrompu préfigure l'art pour Dewey.

¹³⁸ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2008 [1934], p. 58.

¹³⁹ On conviendra que cette approche du corps a été depuis Dewey grandement contestée et que plusieurs philosophes, sociologues ou encore anthropologues ont réfléchi sur la manière dont le corps a été réprimé, abaissé et négligé dans notre système de croyances et de valeurs en Occident. Voir à ce sujet entre autres : Richard Shusterman, les travaux sur le soma-esthétique, Thierry Davila ou encore David Le Breton.

¹⁴⁰ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2008 [1934], p. 59.

Ainsi, nous pouvons constater que dans *Personnes* le spectateur est amené à vivre une expérience complète puisqu'elle génère un processus analogue à l'expérience vécue. Toutefois, dans ce contexte la différence est bien que cet environnement est construit pour faire vivre une expérience intensifiée au spectateur. Il en résulte que l'environnement amène le spectateur à prendre conscience du processus même de l'expérience. Il intensifie certaines perceptions pour amener le spectateur à être actif. *Personnes* repose simultanément sur les capacités de ce dernier à se livrer au jeu de la situation et sur la construction de la situation propre à générer une expérience esthétique forte.

Les environnements, installations, dispositifs tels qu'ils se développent à partir de structures empruntées à des formes d'art variées mettent d'autant plus l'emphase sur ces effets perceptifs simultanés qu'ils valorisent une immersion du spectateur, faisant du vécu sensoriel des spectateurs une partie constitutive de l'oeuvre. *Personnes* engage une appropriation de l'oeuvre par le spectateur, parce que la réception de celle-ci implique le corps en son entier, mais appelle aussi un processus d'actions et de déplacements. C'est bien le passage d'un travail artistique axé sur un objet clos à celui d'un environnement en activité dans lequel le spectateur est libre de développer sa propre expérience qui détermine les enjeux de cette oeuvre.

3.7 Les effets de la déambulation : trajectoire de l'expérience

L'installation se présente sous une forme d'« expérience totale ». L'organisation de l'espace est ici un support sensible, dans lequel le spectateur joue un rôle crucial. Il s'agit d'un espace à éprouver, ancré à la fois dans le réel et l'imaginaire : une oeuvre-lieu, une architecture pour la perception, et qui n'opère aucune discrimination entre le corps et l'esprit. La déambulation du spectateur contribue à ce constant va-et-vient entre le

psychique et physique. Puisque la déambulation constitue la principale action, il nous importe à présent d'en traiter plus directement et de voir ce qu'elle appelle plus spécifiquement comme états chez le spectateur. Tout d'abord, il faut resituer quelque peu la déambulation dans son histoire récente pour comprendre dans quels champs de réflexion son approche actuelle a germé et percevoir en quoi, plus largement, le déplacement est devenu le lieu d'expérimentations artistiques au XX^e et XXI^e siècle. Cela nous permettra de mettre en évidence les processus à l'œuvre dans *Personnes*.

Thierry Davila lie le développement actuel du déplacement avec la naissance du cinéma qui permet de poser les premières réflexions sur une approche processuelle du déplacement dans la science et l'art. Dans son livre *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art à la fin du vingtième siècle*, il nous indique que cet intérêt pour la marche se traduira dans des études variées et par la « cinématique » comme discipline telle que formulée par Ampère dans ses *Leçons sur la philosophie de la science* : « Cette science où les mouvements sont à considérer en eux-mêmes, tels que nous les observons dans les corps qui nous environnent et plus spécialement, dans les appareils appelés machines¹⁴¹. » Cette cinématique qui questionne la mécanique de la marche au XIX^e siècle sera la source d'inspiration de nombreux artistes au vingtième siècle, artistes picturaux, tels que Balla ou Duchamp, ou encore poètes tels que Baudelaire. Faut-il souligner au passage que les marcheurs occupent aussi une place importante dans l'histoire de l'art, déjà dans le mouvement dadaïste et surréaliste, et de manière croissante jusque dans les années 1970 avec le développement de la performance et du *Land Art* : *Fluxus*, Bruce Nauman, Richard Long, Hamish Fulton, etc. Le traitement autonome du déplacement, la prise en charge du mouvement comme processus et comme phénomène qui conditionne l'existence de l'œuvre, fait de la marche à la fois une matière première tout comme un outil pour l'élaboration d'une œuvre, présentant un travail du point de vue de l'artiste, mais aussi de celui du spectateur auquel un rôle déterminant est désormais donné.

¹⁴¹ Cité par Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX siècle*, Paris, Éditions du Regard, p. 13

Thierry Davila parle de « cinéplastique » pour caractériser les pratiques actuelles qui travaillent sur la plastique de la kinesthésie et la plasticité du mouvement. Il emprunte ce terme à Élie Faure¹⁴², ce dernier en traite dans un article s'intéressant au cinéma en 1920, et cela, dans le but de faire valoir la plasticité des formes mobiles, en déplacement, et plus spécifiquement, le cinéma comme une discipline artistique aussi valable que des formes classiques figées, auxquelles on attribue habituellement les caractéristiques plastiques.

Enfin, Élie Faure met en valeur la *phénoménalité du déplacement* dont la valeur esthétique est soulignée. Le spectateur dans *Personnes* est simultanément celui qui donne forme à son chemin et celui qui adapte son trajet au contexte. Il est aussi celui qui invente un rythme au gré des événements. C'est justement ce type d'oscillation qui fonde, selon Davila, la cinéplastique qui établit une véritable dialectique entre le monde intérieur du marcheur et le monde extérieur qui l'entoure. Davila met plus spécifiquement en relation la cinéplastique avec ce que Winnicott nomme une « aire intermédiaire d'expérience¹⁴³ » et qu'il décrit comme suit :

[...] fondatrice dans la vie du sujet, qui se situe entre le subjectif et l'objectivement perçu et qui a à voir avec le jeu, c'est-à-dire, selon le psychanalyste, avec cette pratique qui n'est pas au-dedans de l'expérience culturelle, mais qui ne se situe pas non plus *au-dehors*, et qui délimite un espace dans lequel quelque chose de l'individu se construit, une *entremise*. Un intervalle où se joue et s'accomplit, où s'élabore structurellement le psychisme même de la personne. Ainsi va le marcheur : il est tout autant aux prises avec une géographie physique qu'avec une cartographie psychique¹⁴⁴.

Ainsi, la marche créerait un état dans lequel la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur définit une mobilité tant psychique que physique. Le déplacement demande une

¹⁴² Élie Faure, « De la cinéplastique », Séguiet, Paris, 1995 [1920].

¹⁴³ Cité par : Thierry Davila, *op. cit.* p. 22. [D.W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971]. Trad. C. Monod et J-B. Pontalis, préface J-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1975, p. 9-10.]

¹⁴⁴ Thierry Davila, *op. cit.*, p. 22. [D.W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971]. Trad. C. Monod et J-B. Pontalis, préface J-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1975, p. 9-10.]

ouverture aux circonstances leur permettant d'agir sur l'identité du sujet créant une « aire intermédiaire d'expérience ».

Le déplacement est à considérer pour ses retombées psychiques tout autant que physiques (l'une générant l'autre). En ce sens, il serait difficile de ne pas aborder la *dérive* situationniste se rapportant à la psychogéographie qui se définit comme suit : « Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus¹⁴⁵. » La *dérive* s'inscrit dans une dialectisation de l'accidentel et du structurel. Elle est déambulation dans le milieu urbain et prend la forme d'un montage d'ambiances singulières liées à la traversée de divers décors qu'offre la ville. Notons au passage que cette approche n'est pas éloignée de *Personnes* qui se constitue comme un aménagement d'un milieu propre à faire vivre certaines émotions au spectateur. Toutefois, bien que *Personnes* s'inscrit dans le milieu urbain, l'espace de déambulation demeure restreint. Plus proche d'une situation, l'œuvre évoque les *situations construites* telles que pensées par les situationnistes : « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements.¹⁴⁶ » Bien que l'événement soit ici principalement organisé par Boltanski, il n'en demeure pas moins que la mise en place de l'installation sous-tend la collaboration de plusieurs équipes de travail et que la collecte de vêtements, tout comme l'enregistrement de battements de cœur, en fait une œuvre collective. À ce titre, il faut noter que les Situationnistes n'ignorent pas qu'il faille en quelque sorte un organisateur pour diriger de telles situations et événements. Bien entendu, *Personnes* est une œuvre qu'il serait difficile d'inscrire directement en lien avec ce projet révolutionnaire qu'a été l'Internationale Situationniste, mais il faut bien reconnaître que

¹⁴⁵ « Définitions », In *Internationale situationniste*, n°1, Juin, 1958. [Il n'y a pas de pagination les 12 premiers numéros sont disponibles en ligne sur le site : Internationale Situationnistes. S.d. En ligne. <www.i-situationniste.blogspot.ca>. Consulté le 30 septembre 2012.].

¹⁴⁶ *Ibid.*

l'environnement de *Personnes* correspond à un travail qui s'inscrit dans la voie d'expérimentations artistiques dont les situationnistes ont été les instigateurs.

Mais revenons à la *dérive* puisqu'elle permet de mieux comprendre ce qu'entraîne la déambulation comme activité chez le marcheur. Elle se construit par le rythme de la déambulation qui ressemble à un enchaînement de visions et d'ambiances, le marcheur créant un collage urbain, qu'il réalise avec l'énergie de son corps et l'acuité de son regard, un rythme cinématographique, fonctionnant comme un montage. Construite à partir d'écarts de la même manière « [...] qu'un film n'expose le mouvement que parce qu'il est traversé par les intervalles qui séparent les images qui le composent soit matériellement (photogrammes) soit formellement (montage)¹⁴⁷ », ce que nous révèle la *dérive*, c'est le travail implicite réalisé par le marcheur dans un contexte où la marche est prise elle-même comme véhicule d'expérimentation. Elle implique un travail de montage qui s'effectue par une dialectisation entre le travail psychique et physique menant à la construction de la propre expérience du sujet.

Cette construction intérieure est comparable à un travail cinématographique, si l'on entrevoit le cinéma comme une traduction visuelle possible du déplacement comme le pensaient les situationnistes. Le cinéma a amené une prise de conscience du mouvement et des effets perceptifs créés par le déplacement. C'est pourquoi Thierry Davila en fait en quelque sorte l'élément déclencheur des expérimentations relatives au déplacement de l'homme.

Dans *Personnes*, même s'il s'agit d'une situation, il y aurait *dérive*, en ce sens, qu'il est possible de dire que le visiteur se livre à un travail sur sa propre expérience de l'œuvre où les perceptions interagissent de manière dynamique avec la pensée et qu'il fait son propre montage comparable à un montage cinématographique. De même, il faudrait faire observer que l'intervention d'éléments tels que la trame sonore très forte composée de

¹⁴⁷ Thierry Davila, *op. cit.*, p.32.

l'enregistrement de battements de cœur participe de ce travail, surtout si l'on considère à la suite de Marshall McLuhan¹⁴⁸ que les technologies sont des extensions du corps et qu'elles contribuent à intensifier la perception. Pour ce dernier la perception de l'environnement est propice à procurer une expérience qui n'est pas exclusivement visuelle mais qui tient compte des différentes matières expressives (texture, son, climat, etc.) et de leurs manifestations simultanées.

Un autre élément qui nous semble important pour bien comprendre les enjeux du déplacement est la question du trajet de l'œuvre auquel répondent les multiples trajets des visiteurs. Le spectateur est invité, à entrer dans un espace défini et à le parcourir. Le déplacement de son corps va donner lieu à un agencement avec l'environnement proposé. L'espace vaste et ouvert est apte à accueillir un grand nombre de spectateurs —tout comme la nature de l'événement (Monumenta) fait qu'un large public sera au rendez-vous. Or la déambulation simultanée d'un grand nombre de visiteurs, offre un contrepoint à l'environnement, puisque ces corps vivants participent bien à l'expérience personnelle de chacun des visiteurs, ouvrant aussi l'œuvre à une part d'indéfini et d'aléatoire dans l'entrecroisement des trajectoires de chacun. En ce sens, l'on peut se demander s'il n'y a pas opposition entre les vêtements usagés, marqués par l'absence de corps, et les corps en activité, vivants, des spectateurs ? Car ce sont des corps vivants qui sont conviés autour d'un nombre impressionnant de vêtements reliques. D'où l'affirmation que la foule de visiteurs renforce par sa présence organique et en mouvement le rapport aux vêtements usagés, parce que le déplacement donne une conscience plus forte de notre corps en vie et de ce fait de l'abandon des vêtements. La foule vivante agit comme le reflet inversé de ces vêtements sans corps, fantomatiques. Ainsi, le trajet du spectateur dans l'environnement prend la forme d'un agencement qui intègre le déplacement simultané et la présence vivante des visiteurs. Si le déplacement est déjà incarné dans les processus de création, par la collecte des vêtements qui exige le

¹⁴⁸ Pour ce qui est relatif à cette question voir notamment : Marshall, Mc Luhan, *Counterblast*, Paris, Mame, 1972, p. 38-53.

transfert de ceux-ci à partir de leur lieu d'origine, il s'incarne tout autant dans la façon dont l'œuvre présentée sollicite l'intervention des visiteurs au sein de l'espace créant un agencement aléatoire avec l'environnement. Le déplacement devient pour le spectateur une manière de percevoir l'environnement qui l'entoure, mais aussi d'intensifier son rapport aux vêtements reliques.

Un décentrement du regard s'effectue à travers le déplacement du spectateur, comme nous l'avons souligné au début du chapitre. Il y a une absence de point de vue unique structurant l'œuvre. Le spectateur est libre de porter son regard sur différents éléments, de passer d'une image à l'autre. La perspective est mobile, et il peut créer son propre rythme en accord avec ses mouvements. Et cela, en faisant appel à sa mémoire et à ses limites, son mouvement physique s'accomplissant en sollicitant la dimension psychique et les expériences antérieures. Ainsi, le corps et l'environnement sont en interaction pour mener à la construction d'une expérience totale. *Personnes* suscite, par son caractère empirique, une relation analogue à celle entretenue dans la vie courante, tout en intensifiant les perceptions du spectateur par le biais d'un environnement hors du commun, voire spectaculaire.

Cette circonstance met davantage l'emphasis sur les processus de perception. Le vécu sensoriel devenant constitutif de l'œuvre. Ainsi, le spectateur comme interprète se trouve aux prises avec une situation construite dans laquelle, il doit expérimenter pour construire sa propre lecture de l'œuvre. Il devra inventer un ordre fragile qui s'adapte aux circonstances données. L'expérience se définissant comme différentes phases qui s'emboîtent les unes dans les autres, mais qui recouvrent une unité constituée par une caractéristique, un ordre, nous dit Dewey. Bien entendu, la mémoire du spectateur sera un élément propice à susciter des émotions, surtout lorsque le dispositif, comme dans ce cas-ci, évoque la disparition, la mort ou la perte. L'émotion agira comme un élément moteur et de cohésion : « Elle sélectionne ce qui s'accorde et colore ce qu'elle a

sélectionné de sa teinte propre, donnant ainsi une unité qualitative à des matériaux extérieurement disparates et dissemblables¹⁴⁹. »

Toutefois, le sujet de l'environnement demeure ouvert et permet au spectateur de faire coïncider sa propre lecture avec son expérience personnelle. Il s'agit d'interconnecter les sensations entre elles de manière intelligible en lien avec les expériences antérieures. Mais *Personnes* fait bien appel également à une mémoire collective et met en scène au sein de l'espace cette collectivité, puisqu'elle constitue aussi un événement social en bordure (aux limites) du champ artistique. D'un point de vue d'ensemble, il est possible de dire que la déambulation constante et ambiante des spectateurs au sein de l'œuvre crée un tableau en vie. (ou un tableau de vie, tableau vivant).

¹⁴⁹ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2008 [1934], p. 67.

CONCLUSION

PERSONNES : UNE ŒUVRE VIVANTE

L'ensemble de nos analyses nous mène à faire ressortir la dimension « vivante » de *Personnes*. Ce qui donne vie à l'œuvre et l'anime est propre à dégager une théâtralité limite, car il y a actions performatives de l'œuvre et du spectateur au sein d'un espace-temps *dramatisé*. Le théâtral est le cadre de l'expérience performative, il est entendu dans son sens large comme la nécessité d'une formalisation ou d'une mise en scène. Toutefois, ce cadre est essentiel pour donner lieu à l'immersion, il est aussi ce qui permet d'intensifier l'expérience du spectateur. La performance quant à elle se rapproche de la notion de vie et tend à développer une relation de contiguïté au réel. Elle ne vise plus à représenter, mais à déjouer, à questionner la représentation pour qu'il y ait irruption de la vie. En ce sens, l'expérience performative exige toujours une réaction ou une mise en action, physique ou psychologique, du spectateur.

Personnes est une œuvre vivante, car elle est autonome. Le mouvement anime et rythme l'installation créant un *effet* de vie. De même, la construction hétérogène, visible et invisible, par l'alliage entre différentes disciplines et médiums, artistiques ou non, évoque le degré de complexité du vivant. L'activité autonome de l'installation confère une performativité aux objets, leur donnant un degré de « protagonisme » (Glenda León¹⁵⁰) comparable au performer. D'autre part, la continuité qu'elle établit avec le réel, son hétéronomie, l'inscrit dans le monde vivant. La forme ultime de *Personnes* relève de l'« évènement » performatif et de la situation. L'efficacité et la continuité de l'œuvre avec

¹⁵⁰ Voir la p.43.

le monde réel se réalisent par le choix des matériaux qui y sont intégrés un temps, avant d'être retournés dans l'organisation du monde. Dans ce processus, la matière donne à voir son « devenir ». Ces matériaux, traces de la présence humaine, sont porteurs de vie : vêtements usés, battements de cœur ou boîtes métalliques venues de l'enfance. L'intégration du public et des corps humains au sein de l'oeuvre insuffle aussi la vie à *Personnes* : le public devient une matière énergétique en mouvement, porteuse de singularités et d'expressivités.

Cette idée du vivant se développe par une tension entre deux pôles esthétiques, l'autonomie et l'hétéronomie de l'oeuvre. L'autonomie de l'oeuvre se réalise à travers un art du sublime des formes : l'art et la vie y sont séparés. Tandis que l'hétéronomie de l'oeuvre relève d'un art modeste des comportements et des relations : la différence entre l'art et la vie s'y trouve supprimée. Ces deux conceptions de l'oeuvre d'art, qui sont habituellement considérées comme des tendances esthétiques opposées, mettent en évidence l'impossibilité de leur réalité. Ils sont tous deux des utopies de l'art, deux extrémités vers lesquelles sont tendues les formes artistiques dans l'impossibilité d'atteindre la pleine réalisation de ces projets esthétiques. Qu'est-ce à dire ? D'une part, le sublime est axé sur un travail plastique se développant dans une sphère séparée de la vie, l'art y est un champ autonome avec ses propres règles. Le sublime suppose la victoire de l'idée sur la matière par un savoir-faire de l'artiste, ce savoir-faire se définit par la négation des formes sensibles ordinaires. Ce qui fige l'oeuvre dans une idéalité irréalisable¹⁵¹. D'autre part, la réalisation du projet de l'art des comportements et des relations suppose qu'il n'y a plus de distinctions entre l'art et la vie. Ainsi, il amène la suppression de l'art comme réalité, par sa transformation en forme de vie et sa matière indifférenciable de celle du monde ordinaire. La concrétisation de son idéal suppose la fin de l'art.

¹⁵¹ De manière paradoxale, le sublime veut renouer avec une unité perdue issue de la nature, elle s'inscrit dans une nostalgie.

Ces deux aspects contradictoires de prime abord se retrouvent pourtant dans *Personnes* : la dramaturgie visuelle sublime l'œuvre et son orchestration nous fait entrer dans un espace-temps hors du commun. Dans le même ordre d'idées, le thème de la mort lui donne un caractère tragique. Le caractère autonome se fait ressentir par la partition de l'installation, qui est préalablement programmée : elle prend forme dans un système indépendant de celui de la vie. Elle renoue enfin avec cette idée de l'œuvre d'art totale par les relations qu'elle tisse entre les arts du temps et de l'espace. Or ce sublime est maintes fois contredit par les matériaux provenant du monde « ordinaire » marqués par la vie. L'hétéronomie de *Personnes* est bien visible à travers son intégration et sa contiguïté avec le lieu réel. L'expérience du spectateur est toujours maintenue dans un va-et-vient entre la fiction de l'œuvre et son expérience sensible, établissant une continuité avec la vie. L'œuvre joue de son « indécidabilité » : elle incarne une tension de l'esthétique. Cette contradiction originare qui habite l'œuvre se trouve à être mise à nu dans ce que Jacques Rancière nomme l'art critique :

L'art critique doit négocier entre la tension qui pousse l'art vers la « vie » et celle qui, à l'inverse, sépare la sensorialité esthétique des autres formes d'expériences sensibles. Il doit emprunter aux zones d'indistinction entre l'art et les autres sphères les connexions qui provoquent l'intelligibilité politique. Et il doit emprunter à la solitude de l'œuvre le sens d'hétérogénéité sensible qui nourrit les énergies politiques du refus. C'est cette négociation entre les formes de l'art et celles du non-art qui permet de constituer des combinaisons d'éléments capables de parler deux fois ; à partir de leur lisibilité et à partir de leur illisibilité¹⁵².

Cet art critique incarne une micro-politique fondée sur le jeu des échanges et des déplacements entre le monde de l'art et celui du réel. Elle crée une indécidabilité qui s'envisage comme un « devenir autre », qui s'oppose au modèle immuable de la *mimesis* et de l'archétype platonicien. Il s'agit de combiner des éléments hétérogènes de manière à creuser l'indécidabilité entre deux politiques de l'art, la fiction et le réel. Jeu avec les « marqueurs » de l'art — les bornes spatiales et temporelles de l'œuvre, le caractère périssable des matériaux, l'aspect éphémère de l'installation qui s'oppose à l'objet tout

¹⁵² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 66-67.

comme à la permanence du texte ou de la partition. Car *Personnes* propose des relations qui décloisonnent le champ de l'art, tout en affirmant son appartenance à ce dernier. Elle est une expérience complète qui se rapproche du réel, mais sa théâtralité même désigne une intensité hors du commun. En intégrant indifféremment des contenus et des formes provenant de domaines traditionnellement considérés comme extérieur à l'art, cette oeuvre remet en cause les « règles du jeu ». *Personnes* met en action nos perceptions et crée des écarts avec le monde ; elle déterritorialise notre rapport aux œuvres en invitant à nouer de nouvelles relations où, en tant que spectateur, nous participons alors activement à l'expérience.

« Boltanski n'existe pas ? »

« Il avait tellement parlé de son enfance, tellement raconté de fausses anecdotes sur sa famille que, comme il le répétait, souvent, il ne savait plus ce qui était vrai et ce qui était faux, il n'avait plus aucun souvenir d'enfance. [...] les bons artistes n'ont plus de vie, leur seule vie consiste à raconter ce qui semble à chacun sa propre histoire. »

Christian Boltanski, *La vie impossible*

Si *Personnes* joue sur différentes ambiguïtés propres à l'œuvre, le discours de Boltanski et sa propre mise en scène constituent un autre brouillage des frontières participant à l'ensemble de son oeuvre. Le récit biographique de Christian Boltanski a souvent été l'enjeu d'œuvres passées jouant sur l'ambivalence de son identité et de son histoire (*Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950, 10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964, Les archives de C.B. 1965-1988*). À ses débuts, Boltanski met en scène une fausse vie où il entremêle anecdotes réelles et récits fictifs. À travers un

grand pan de son œuvre, Boltanski est à la fois acteur et auteur de son rôle. Le doute surgissant de ses œuvres se façonne à même son identité sociale qui se confond avec son identité profonde, ce qui signifie qu'il n'y a pas d'identité tout court. Comme l'explique Didier Semin ; « L'indécision générale dans les travaux signés Boltanski entre ce qui est jeu et ce qui est vérité traverse, aboutit à, tire son origine de, et redouble, une indécision quant à la localisation du Moi dans le monde¹⁵³ ». Boltanski crée lui-même sa propre identité qui prend forme dans le général et le stéréotype, ce qui la rend indéfinie. Semin dégage bien la complexité de cette dimension de son œuvre :

[Q]ue dire [alors] d'une œuvre qui a pour objet l'identité de son auteur — et qui n'est pas une autobiographie ? Plus sûrement que l'absence de signature, le travail collectif, l'anonymat de la facture ou de la touche — toutes stratégies autour desquelles l'art moderne ne cesse de tourner - l'insistance de « Boltanski » à maintenir l'auteur dans une œuvre qui structurellement se détache de lui, ruine l'idée même d'auteur et le désir, commun, de chercher au-delà de l'œuvre, un sujet qui en fournisse la clef. Boltanski n'existe pas.¹⁵⁴

Boltanski va problématiser la figure de l'artiste et écrire des biographies en tournant ce genre en dérision, constituant sa propre biographie à partir de souvenirs collectifs. Ainsi, il veut démontrer l'importance de la vie exemplaire de l'artiste et de sa propre mythologie, en prenant le contre-pied du genre biographique, et finalement, rendant impossible la connaissance de la vraie identité de Christian Boltanski. Peu à peu, son œuvre, comme c'est le cas avec *Personnes*, va effectuer un passage de l'autofiction à l'*expofiction*. Le médium sera l'exposition et mettra en scène le spectateur. La fiction se déplace de l'image de l'artiste à l'image de l'autre, mettant le spectateur au centre du dispositif. Enfin, le dernier projet en Tasmanie¹⁵⁵ de Boltanski met en scène sa propre mort, il s'agit d'un pari sur sa mort avec un collectionneur. Cela prend la forme d'une installation-projection qui est une grotte artificielle constituée par la retransmission et

¹⁵³ Didier Semin, *Christian Boltanski*, Paris, Art Press, 1988, p. 63.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁵ Ce projet a débuté le premier janvier 2010 et doit s'échelonner sur huit ans ou jusqu'à la mort de l'artiste, c'est pourquoi elle veut être son « œuvre ultime ».

projection vidéo en direct jour et nuit de l'atelier de Boltanski. Une fois de plus, il met en scène de manière critique la figure de l'artiste et thématise la mort si présente dans ses derniers projets. Sans doute s'agira-t-il du dernier degré de théâtralité de son œuvre ?

APPENDICE A

IMAGES DE L'INSTALLATION *PERSONNES*



Figure A.1 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Un mur formé de mille six cents boîtes de biscuits rouillés à l'entrée.

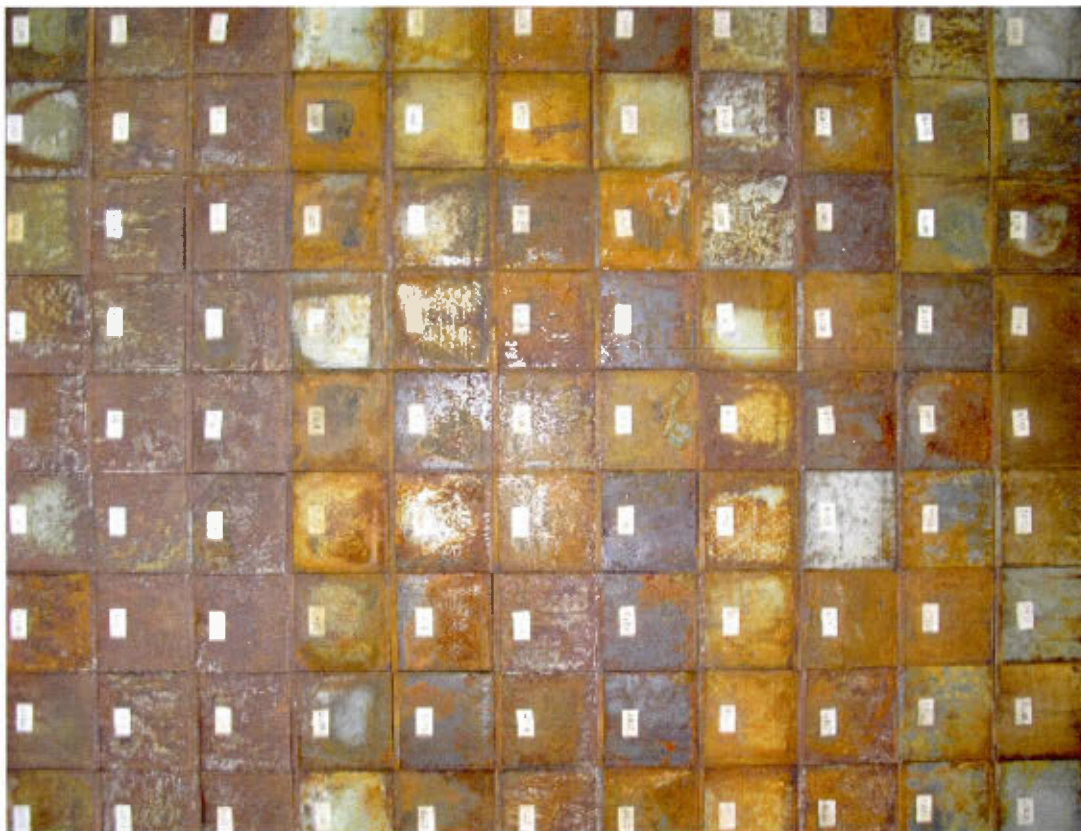


Figure A.2 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Les boîtes ont été plongées préalablement dans un bain d'acide accélérant le processus d'oxydation. Ce dernier procédé permet de constituer diverses nuances. Un simple toucher à la sortie du bain de rinçage influence le processus et marque la boîte métallique

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.3 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

À l'extrême opposé de l'entrée, deux escaliers entourent de chaque côté une immense montagne de vêtements. Au-dessus de celle-ci, un grappin attaché à une grue retire quelques vêtements qui sont ensuite relâchés.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.4 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Le sol bétonné est couvert de soixante-neuf grands rectangles constitués par l'empilement de manteaux (soixante manteaux par rectangle pour un total de quatre mille deux cents manteaux). Les rectangles sont symétriques et constituent trois sections principales rectangulaires : trois rangées horizontales et des dizaines de rangées verticales que le spectateur peut arpenter



Figure A.5 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

À chacun des coins des rectangles de vêtements se dresse une poutre de métal rouillée. Au sommet de chacune des poutres est attaché un fil métallique : les quatre fils métalliques se rejoignent au centre et permettent la suspension assez basse d'un néon. Le néon éclaire de sa froide lumière les vêtements au sol.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.6 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Le mur de boîtes métalliques rouillées vue de l'intérieur de l'installation et les rectangles de manteaux au sol.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.7 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Le spectateur peut aussi monter et descendre l'escalier qui entoure la montagne de vêtements. Lorsqu'il se trouve au haut de l'escalier, il a une vue d'ensemble de l'espace, un paysage constitué de rectangles de vêtements comme autant de traces humaines.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.8 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Les mouvements de la grue sont découpés et suivent une partition régulière au terme de laquelle les vêtements retombent sur la montagne après être demeurés suspendus en l'air. Ainsi, le grappin saisit et rejette continuellement les vêtements.

[Photos Véronique Hudon]

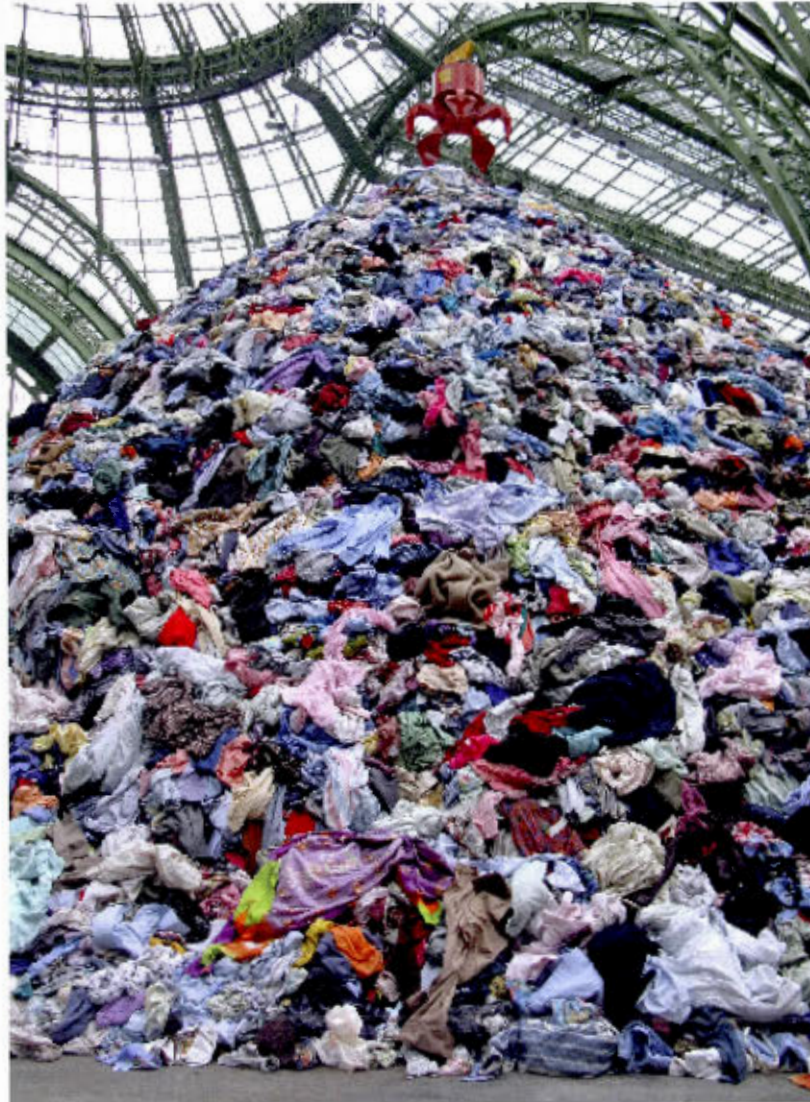


Figure A.9 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Elle constitue le point culminant de l'installation, par sa dimension impressionnante et par le fait que la grue est en activité. La structure interne de la montagne, non apparente, est constituée d'échafauds. Elle a été conçue par une équipe de travail (agence Eva Albaran et atelier Jet Lag) de manière à ce que les vêtements se restent sur la montagne.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.10 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.11 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

[Photos Véronique Hudon]



Figure A.12 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Au terme de l'exploration de cet environnement, le visiteur peut aussi enregistrer dans un cabinet médical son battement de cœur et cela dans le but de participer à une autre œuvre *Les archives du cœur*. Il s'agit de la salle d'attente pour aller enregistrer son battement de cœur.

[Photos Véronique Hudon]

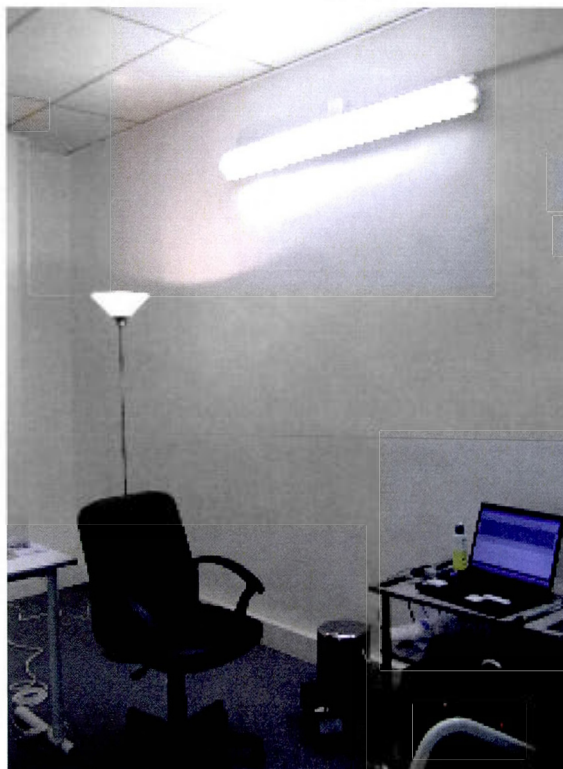


Figure A. 13 *Personnes* de Christian Boltanski présenté dans le cadre de la Monumenta (Grand Palais), janvier et février 2010, Paris.

Il s'agit du cabinet médical où sera enregistré le battement de cœur du spectateur qui prendra place dans une autre œuvre de Boltanski *Les Archives du cœur*. Le spectateur peut repartir avec un CD comportant l'enregistrement.

[Photos Véronique Hudon]

APPENDICE B

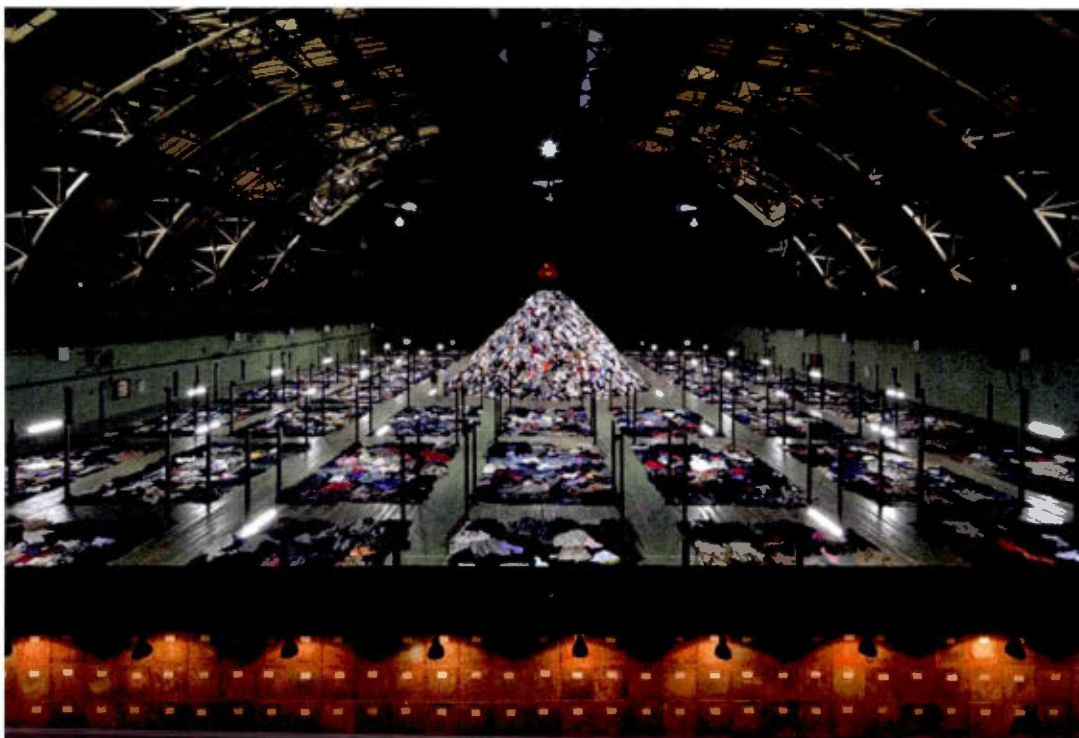
IMAGES DE L'INSTALLATION *NO MAN'S LAND*

Figure B. 1 *No man's land* de Christian Boltanski présenté au Park Avenue Armory, du 14 mai au 13 juin 2010, New York.

[Photos James Ewing :
http://www.armoryonpark.org/photo_gallery/slideshow/christian_boltanski]



Figure B.2 *No man's land* de Christian Boltanski présenté au Park Avenue Armory, du 14 mai au 13 juin 2010, New York.

[Photos James Ewing :

http://www.armoryonpark.org/photo_gallery/slideshow/christian_boltanski]

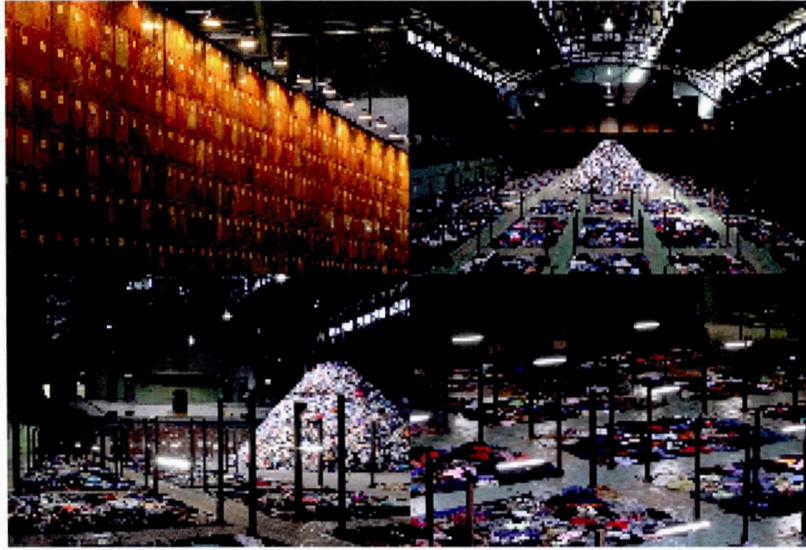


Figure B.3 *No man's land* de Christian Boltanski présenté au Park Avenue Armory, du 14 mai au 13 juin 2010, New York.

[Photos James Ewing :
http://www.armoryonpark.org/photo_gallery/slideshow/christian_boltanski]

APPENDICE C

IMAGE DE LA GRUE DE TREBLINKA



Figure C.1 Photographie anonyme. Excavatrice de Treblinka, 1943.

[Jérusalem, Yad Vashem archives]

BIBLIOGRAPHIE

Christian Boltanski

- Blistène, Bernard et Christian Boltanski. 1984. *Boltanski*. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 123 p.
- Boltanski, Christian. 2001. « Rencontre ». In *Devoir de mémoire droit à l'oubli ?*. (sous la dir. de Thomas Ferenczi), Bruxelles : Éditions complexe, 281 p.
- _____. 2010. *Le dessin impossible de Christian Boltanski : entretiens et documents*. Paris : Buchet Chastel, 124 p.
- Brunet, Éliane. 2004. *Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*. Malissard, Drôme : Éditions Aleph, 140 p.
- Fleisher, Alain. 1990. *À la recherche de Christian B. Looking for Christian B.* Film 13 mm, coul., 45 min, New York : Society for French American Cultural Services Educational Aid.
- Garb, Donald, Tamar Garb et Didier Semin, 1997. *Christian Boltanski*. London : Phaidon, 160 p.
- Gumpert, Lynn. 1992. *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 189 p.
- Grenier, Catherine. 2010. *Boltanski*. Paris : Flammarion, 207 p.
- Lascault, Gilbert. 1998. *Boltanski souvenance*. Paris : L'échoppe, 41 p.
- Semin, Didier. 1988. *Christian Boltanski*. Paris : Art press, 80 p.
- Collectif. 1972. *Ben, Boltanski, Le Gac, Fernie*. New-York : R.B. Luce, 1 v. (non paginé).
- Collectif. 2010. *Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais*. Paris : Beaux arts-TTM, 42 p.

Articles

- Collectif. 2010. « Supplément Boltanski ». *Art Press*, no.363 (janvier), 65 p.

- Itzhal Golberg et Emmanuelle Lequeux. 2010. « L'opéra lumineux de Boltanski ». *Beaux Arts magazine*, n°307, p.74.
- Leydier, Richard et Charles Penwarden. 2010. « Monumental Boltanski ». *Art press*, n°363, janvier 2010, p.5.
- Verdenne, Élisabeth. 2001. « Le theater sans texte. Theatre without a play ». *Intramuros*, n°93, p.34-35.
- Spears, Dorothy. 9 mai 2010. « Exploring Mortality With Clothes and a Claw », *The New-York time: Art & Designs*, , <http://www.nytimes.com/2010/05/10/arts/design/10boltanski.html?pagewanted=1&sq=park%20avenue%20armory&st=cse&scp=1>

Théories esthétiques

- Amblard, Jacques. 2004. *Art et mutations : les nouvelles relations esthétiques séminaire interarts de Paris 2002-2003*. Paris : Klincksieck, 250 p.
- Ardenne, Paul, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. 1999. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Dis voir, 122 p.
- Ardenne, Paul. 1997. *Analyser l'art vivant, s'il se peut : un constat de balbutiement*. Strasbourg : École des arts décoratifs, 67 p.
- Barbéis, Isabelle. 2010. *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*. Paris : PUF, 205 p.
- Biet, Christian et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris : Gallimard, 1050 p.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvre III*, Coll. « Folio Essais », Paris : Gallimard, 482 p.
- Bougnoux, Daniel. 2006. *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte, 183 p.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel, 123 p.
- _____. 2004. *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Presses du réel, 93 p.
- Cauquelin, Anne. 1996. *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil, 177 p.
- Danto, Arthur. 1989. *La transfiguration du banal*. Paris : Seuil, 327 p.

- Debord, Guy. 1996. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 208 p.
- De Certeau, Michel. 1990-1994. *L'invention du quotidien*. 2 t. Paris : Gallimard.
- Dewey, John. 2008 [1934]. *L'art comme expérience*. Tours : Éditions Farrago/Université de Pau, 417 p.
- Duve de, Thierry. 1987. *Essais Datés, 1974-1986*. Paris : La Différence, 341 p.
- Eco, Umberto. 1979 [1962]. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 315 p.
- Flaguères, Patricia. 2007. « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXème siècle ». *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, n°101, automne, p.49-71.
- Fried, Michael. 1987. « Art and Objecthood ». *Art Studio*, n°6 (automne).
- Godfrey, Tony. 2003. *L'Art conceptuel*. Paris : Phaidon, 447 p.
- Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. 2 t. Paris : Minuit.
- _____. 1974. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit, 230 p.
- Goldberg, RoseLee. 1999. *Performance l'art en action*. Paris : Thames and Hudson, 240 p.
- _____. 2001. *La Performance, du Futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson, 232 p.
- Heinich, Nathalie. 1998. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes : J. Chambon, 215 p.
- _____. 2006-2007. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 380 p.
- _____. 1999. *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris : L'Échoppe, 30 p.
- Kaprow, Allan. 1966. *Assemblage, environnements & happenings et al.*. New York : Abrams, 341 p.
- _____. 2004. *Childsplay : the art of Allan Kaprow*. Berkeley : University of California Press, 249 p.
- Klucinskas, Jean et Walter Moser (sous la dir.). 2004. *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 256 p.
- Laramée, Guy. 2002. *L'espace traversé : réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 181 p.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 307 p.
- León, Glenda. 2010. *La condition de performance*. Québec : Nota bene, 113 p.

- Lista, Marcella. 2006. *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*. Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques et Institut national d'histoire de l'art, 354 p.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs (sous la dir.). 2001. *Les commensaux : quand l'art fait circonstances*. Montréal : SKOL, 243 p.
- Loubier, Patrice. 2002. « Du moderne au contemporain de l'interdisciplinarité ». In *Penser l'indiscipline recherches interdisciplinaire en art contemporain*, sous la dir. Lynn Hughes et Marie-Hosée Lafortune, Montréal : Optica, p. 22-29.
- Michaud, Yves. 1999. *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : Presses universitaires de France, 305 p.
- Mèredieu de, Florence. 2008. *Histoire immatérielle et matérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris : Larousse in extenso, 723 p.
- Morris, Robert entretien avec Henri François Debailleux. 1995. « Morris, un Américain dans l'espace », in *Libération*, 1^{er} septembre.
- Popper, Frank. 2007. *Art, action et participation : l'artiste et la créativité*. Paris : Klincksieck, 368 p.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 172 p.
- _____. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 145 p.
- Rosenberg, Harold. 1965. *The tradition of the New*. New York : McGraw Hill, 285 p.
- Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Montréal : L'Harmattan, 95 p.
- Schechner, Richard. 2008. *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois : Théâtrales, 533 p.
- Shusterman, Richard. 2004. « L'art comme dramatisation ». In *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, sous la dir. de Jean Klucinkas et Walter Moser, Ottawa : les Presses de l'université d'Ottawa, p. 129-138.
- _____. 1992. *L'art à l'état vif la pensée pragmatiste et l'esthétique*. Paris : Éditions Minuit, 272 p.
- Smithson, Robert. 1996. *Robert Smithson : the Collected Writings*. Berkeley : University of California Press, 389 p.

St-Gelais, Thérèse. 2008. *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse, 278 p.

Espace

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris : Payot & Rivages, 50 p.

Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.

Bishop, Claire. 2005. *Installation art : a critical history*. New-York : Routledge, 144 p.

Brayer, Marie-Ange et Nicolas Borg-Pisani. 1999. *Domaines Public*. Orléans : HXX, 91 p.

Cauquelin, Anne. 2002. *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 191 p.

De Oliveira, Nicolas. 1997. *Installations l'art en situation*. Paris : Thames & Hudson, 208 p.

_____. 2003. *Installation II : l'empire des sens*. Paris : Thames & Hudson. 206 p.

Fraser, Marie. 1999. « Sur l'expérience de la ville ». In *Sur l'expérience de la ville : intervention en milieu urbain*, Montréal : Optica, p.99-112.

Johstone, Lesley. 1985. *Aurora Boréalis*. Montréal : CIAC, 176 p.

Lamarche-Vadel, Gaëtane. 2001. *De ville en ville, l'art au présent*. La tour d'Aigues : Aube, 171 p.

Lamoureux, Johanne. 2001. *L'art insituable de l'in situ et autres sites*. Montréal : Le Centre de Diffusion 3D, 292 p.

Lupien, Jocelyne. 1991. « L'installation. Une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique ». *Espace*, n°4, p. 13-17.

Matossian, Chakè. 1996. *Espace public et représentations*. Bruxelles : La part de l'œil, 189 p.

Morosoli, Joëlle. 2007. *L'installation en mouvement : une esthétique de la violence*. Trois-Rivières : Éditions d'art sabord, 237 p.

Suderburg, Erika. 2000. *Space, site, intervention situating installation art*. Minneapolis : Minneapolis University of Minnesota Press, 370 p.

Weber, Pascale. 2003. *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris : L'Harmattan, 252 p.

Temps

Buci-Glukmann, Christine. 2003. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 84 p.

Décultot, Élisabeth. 2003. « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing ». *Les études philosophiques*, n°65, p. 197-212.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 378 p.

_____. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 298 p.

Didi-Huberman, Georges. 1997. *L'empreinte*. Paris : Georges Pompidou, 336 p.

Fabbri, Véronique. 2007. *Danse et philosophie : Une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan, 236 p.

Fontaine, Geisha. 2004. *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse*. Pantin : Centre national de la danse, 270 p.

Latour, Bruno. 2010. *Nous n'avons jamais été des modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 206 p.

Lessing, Gotthold Ephraim et Charles Vanderbourg. 1802. *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Paris : Chez Antoine-Augustin Renouard, 384 p.

Raspail, Thierry (sous la dir.). 2005. *Expérience de la durée : Biennale de Lyon 2005*. Paris : PARIS musées, 368 p.

Robin, Régine. 2004. « Peut-on recycler le passé ? ». In *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, sous la dir. de Jean Klucinkas et Walter Moser, Ottawa : les Presses de l'université d'Ottawa, p. 65-78.

Virilio, Paul. 1994. *Esthétique de la disparition*. Paris : Librairie générale française, 123 p.

Enjeux du corps

Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle.*

Paris : Regard, 191 p.

Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons ce qui nous regarde.* Paris : Minuit, 208 p.

Le Breton, David. 1999. *L'adieu au corps.* Paris : Métailié, 278 p.

Loupe, Laurence. 2000. *Poétique de la danse contemporaine.* Bruxelles : Contredanse, 392 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard, 533 p.

_____. 1964. *Le visible et l'invisible.* Paris : Gallimard, 360 p.

_____. 1985. *L'œil et l'esprit.* Paris : Gallimard, 93 p.

Piéron, Henri. 1955. *La sensation guide de vie.* Paris : Gallimard, 626 p.

Roux, Céline, 2007. *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique.*

Paris : Harmattan, 271 p.