



**La désorientation dans les installations de brouillard
immersif**
Samia Majid

► **To cite this version:**

| Samia Majid. La désorientation dans les installations de brouillard immersif. Art et histoire
| de l'art. 2014. <dumas-01066349>

HAL Id: dumas-01066349

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01066349>

Submitted on 19 Sep 2014

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

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

Université Paris 1

UFR 04

Arts plastiques et sciences de l'art

Samia Majid

samiamangaka@hotmail.com

**La désorientation dans les installations de
brouillard immersif**

Sous la direction de Mme Françoise PARFAIT

Mémoire de Master 2 Arts et Médias Numériques

Mention : Design, Médias, Technologies

1

Année universitaire 2013-2014

Dédicaces

Ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien de ma famille, en particulier de mes parents. Vous avez toujours été un pilier indéfectible pour moi. L'écriture de ce mémoire de recherche était comme une aventure dont vous avez été les meilleurs compagnons de voyage. Merci d'avoir cru en moi et de m'avoir toujours poussé à faire de mon mieux. Encore merci d'avoir été à mes côtés jusqu'au bout.

Je tiens également à remercier Fatine, Bingqing, Wanshu, Ungdon, Nassima, Romain, Marie, Léa, Jonathan, Rava, Assitan, Anelore, Dounia, Naim, Selma et tout ceux qui m'ont encouragée du début jusqu'à la fin. Cela m'a aidé bien plus que vous ne pouvez le croire. Un immense merci à vous !

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Mme Françoise Parfait, Professeure en Arts et Médias, qui en sa qualité de directrice de mémoire m'a guidé tout au long de l'année pour son élaboration.

Je remercie également M. Pierre-Damien Huyghe, responsable Master 2 Recherche Design, médias, technologie : arts & médias numériques et design et environnements, pour toute l'aide apportée quant aux connaissances en esthétique et en design.

Un grand merci pour Mme Aline Caillet, maître de conférence à l'Université Paris 1, pour toute l'aide qu'elle m'a apportée au cours du Laboratoire Propsect.

Je tiens également à remercier M. Armand Béhar, enseignant à l'ENSCI et directeur de l'atelier PhénOrama, grâce à qui j'ai pu développer et d'améliorer ma propre pratique plastique.

Mes remerciements vont aussi à Mme Annie Gentes, Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à Télécom ParisTech, pour ses conseils avisés en ce qui concerne la pédagogie d'un mémoire de recherche et le déroulement d'une interview.

Et bien entendu, un grand merci à toutes les personnes que j'ai interviewées pour leur gentillesse, leur patience et toute l'aide qu'ils m'ont apportée.

Résumé

Mots clés : Désorientation, brouillard, installation, immersion, spectateur, corps, déambulation, sens.

Ce mémoire est centré sur la question de la désorientation, plus particulièrement celle provoquée chez le spectateur au sein des installations de brouillard immersive. Ce domaine d'étude a donc été choisi car, à ma connaissance, il est un des seuls à poser à la fois la question de la perte de repères, l'immersion sensorielle, ainsi que la question de la place du corps dans l'œuvre.

Dans une société où tout est balisé, particulièrement grâce aux nouvelles technologies, se perdre est devenu rare, tout comme la déambulation, qui elle-même est peu abordée dans le domaine de l'Art. Ce travail est donc l'occasion de s'intéresser à la question de la désorientation produite par le brouillard. En quoi ce dernier, initiateur d'un déconditionnement altérant les sens, change-t-il notre manière d'appréhender notre environnement, et par extension l'œuvre ?

La désorientation ne sera donc pas traitée par rapport à sa connotation négative, mais comme un phénomène permettant de remettre en cause le désir de maîtrise de l'Homme et de ce fait, lui permettre de renouer avec son propre corps et le monde dans lequel il a été immergé. En soustrayant notre contrôle sur notre propre corps, le brouillard impose une désorientation, une déambulation qui favorise une véritable appropriation de l'espace et de notre expérience esthétique.

Sommaire

Introduction

De nos jours, il est bien plus fréquent d'entendre le mot « désorientation » dans la vie quotidienne que dans le domaine de l'Art en général. Intéressons nous d'abord ç une définition générale de ce mot :

« Désorienter : Par préfixation, *orienter* a produit l'antonyme *désorienter* v.tr (1617) d'abord attesté avec le sens figuré de « déconcerter, surprendre », immédiatement usuel. Ce verbe signifie aussi « détourner de l'orient ou des autres points cardinaux de l'horizon » (1690), et plus couramment (1811) « faire perdre le sens de l'orientation, la direction. »¹.

Ce mot est fréquemment employé dans notre quotidien. En effet, il n'existe pas une seule personne qui ne s'est pas un jour retrouvé en situation de désorientation. On évoque souvent le sens de l'orientation plus ou moins infaillible ou douteux d'untel ou d'untelle. On entend parler de gps nouvelle génération employés pour nous aider à nous orienter et minimiser les risques de se perdre. Avant d'appliquer ce terme dans le domaine de l'art numérique et du champ de l'art contemporain en général, j'ai souhaité d'abord m'intéresser à son utilisation dans le

1 DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE, sous la direction d'Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Juillet 2010, p 1487.

domaine médical. Pour cela, j'ai ainsi demandé à un médecin de me proposer une définition purement technique :

« La désorientation peut être définie comme une altération de la faculté de se repérer dans le temps et dans l'espace. C'est le résultat d'un changement total des perceptions par le cerveau qui permettent habituellement à un individu de se situer à un moment donné. Il en existe deux types principalement, la désorientation temporelle et la désorientation spatiale. Elles sont en général associées. En dehors d'une sensibilité variable de personnes vis-à-vis de drogues ou tout autre toxique pouvant entraîner une désorientation et de durée proportionnelle, ce symptôme est régulièrement présent chez tous les patients atteints de maladies neurologiques ou psychiatriques chroniques affectant les capacités cognitives.[...] »²

Il y a donc cette idée d'« altération », d'« affectation ». La désorientation a donc une connotation négative car elle vient momentanément dysfonctionner le système naturel de notre corps et de notre espace. Il s'agit d'un bouleversement, d'une remise en question brutale de nos habitudes sensorielles au sein d'un environnement.

Il m'a semblé important de débiter ce mémoire par une vision traditionnelle de la désorientation, hors champ de l'art, afin de souligner ses conséquences dans la vie de tous les jours. Car celle-ci réorganise entièrement notre manière d'appréhender un monde³. Et c'est parce que

2 Interview que j'ai réalisée avec un médecin. Les questions posées tournaient autour de la désorientation, ses symptômes et ses causes d'apparitions. Voir interview complète en annexe.

3 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p299. Citation complète : « La possession d'un corps comporte avec elle le pouvoir de changer de niveau et de « comprendre » l'espace, comme la possession de la voix de changer de ton. Le champ perceptif se redresse et à la fin de l'expérience je le porte tout entier dans le nouveau spectacle et que j'y place pour ainsi dire mon centre de gravité. [...] ». Le corps permet donc d'appréhender l'espace et de s'y engager. Or en cas de désorientation médicale, notre perception de l'environnement se retrouve erronée (il s'agit plus précisément d'une contradiction provoquée par une perception de mouvement différente entre la vision et le système vestibulaire, responsable de la perception du mouvement et de l'équilibre), d'où les sensations de vertiges inhérents à cette désorientation.-Voir les sites <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vertige> et http://fr.wikipedia.org/wiki/Syst%C3%A8me_vestibulaire détaillant les causes médicales du vertige et le fonctionnement du système vestibulaire). Pages web consultées le 02/05/2014.

j'ai moi-même vécu un épisode de désorientation médicale que je peux témoigner de son impact sur le long terme.

Cette désorientation m'est survenue il y a 5 ans. On n'a pas su me l'expliquer clairement à cette époque, mais tout m'est venu à cause d'un problème soudain à l'oreille interne gauche. Du jour au lendemain, il m'était devenu impossible de m'orienter. L'espace que j'avais devant mes yeux ne demeurait pas fixe, et ce même si je m'évertuais à rester immobile. J'avais perdu mon « engagement au monde »⁴ et il m'était impossible de m'habituer à ce nouveau fonctionnement qui m'était imposé. Mon corps était devenu inopérant, n'arrétant pas de tomber au sol à cause des vertiges dus à la désorientation. Cette épreuve a duré 2 semaines avant que les médicaments ne fassent enfin effet. Aujourd'hui, il n'en subsiste que mon sens de l'orientation particulièrement limité.

En effet, il m'arrive très souvent de m'égarer, et ce parfois même dans un endroit que j'ai pourtant l'habitude d'emprunter. J'arrive à éviter ce genre d'incident si je prends régulièrement le même chemin plusieurs fois, sinon me perdre devient presque inévitable. Autant dire que mon rapport avec les cartes est très compliqué. Autant j'ai du mal à me situer sur une carte et à bien l'utiliser pour m'orienter, autant je ne peux pas me passer des cartes lorsque je dois emprunter un nouveau trajet.

J'ai donc un rituel bien précis à chaque fois que je dois aller dans un nouveau endroit : la veille, je visualise l'itinéraire sur Google Map, j'étudie longuement la carte de la sortie au métro, et surtout je ne peux pas ne pas regarder les cartes du quartier affichés à l'extérieur. Etant

4 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p298. L'auteur cite Max Wertheimer et sa notion de « vertige visuel ». Citation complète : « *Nous tenons debout non pas par la mécanique du squelette ou même par la régulation nerveuse du tonus, mais parce que nous sommes engagés dans un monde. Si cet engagement se défait, le corps s'effondre et redevient objet* ». Wertheimer est un psychologue allemand du XIXème siècle et fondateur de la psychologie de la forme (« théorie psychologique, philosophique et biologique, selon laquelle les processus de la perception et de la représentation mentale traitent spontanément les phénomènes comme des ensembles structurés, les formes, et non comme une simple addition ou juxtaposition d'éléments »). Voir site http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme, qui détaille ce concept. Page web consultée le 15/03/2014).

donné que je n'ai pas de GPS, je demande fréquemment mon chemin (pour un seul trajet, cela peut m'arriver une à deux fois).

Pour ne pas risquer de me perdre, je dois emprunter le même chemin plusieurs fois sans jamais changer de direction ou de rue. Ainsi j'ai codifié tous les endroits où je vais régulièrement (Saint Charles, le supermarché du coin, mes lieux de sorties habituels) afin de créer des habitudes. Ces habitudes me permettent de bien m'orienter et surtout de compter sur la mémoire du corps au lieu d'être à chaque fois d'être à l'affût de la peur de me perdre.

Aujourd'hui, j'ai appris à vivre avec. Alors qu'avant je voyais cela comme un problème presque handicapant et sujet à raillerie, j'ai commencé à tenter de l'appivoiser, ou du moins à le voir de manière différente. Mais ma plus grande crainte est de revivre une nouvelle fois cet épisode de désorientation médicale. Cet événement est à présent derrière moi, n'existant plus que dans ma mémoire à travers de vagues souvenirs. Néanmoins, ces souvenirs se sont actualisés le jour où j'ai eu l'occasion d'essayer pour la première fois une installation de brouillard immersive. Il s'agissait en l'occurrence d'une œuvre de l'artiste japonaise Fujiko Nakaya, *Installation#07156R Fog Square*, exposée lors de la Nuit blanche de Paris (5 Octobre 2013).

A ce moment là, j'étais encore en pleine période de recherche sur mon sujet de mémoire. Je n'en avais encore qu'une approche théorique. Mais c'est lorsque j'expérimentais cette œuvre que je réalisai quelque chose que je croyais avoir oublié. En effet, j'avais l'impression de revivre exactement les mêmes sensations lors de mon épisode de désorientation médicale, mais de manière moins intense bien entendu.

C'était la première fois que j'expérimentais une matière en tant qu'installation, en l'occurrence le brouillard. Grâce au développement des nouvelles technologies, de nombreux artistes se positionnent aujourd'hui en tant qu'intermédiaires entre les éléments de la nature (dont les quatre éléments), dont la brume, transformant ce dernier non plus en un phénomène météorologique incontrôlable et distant, mais en

une œuvre d'art qui propose aux spectateurs de nouer une véritable *expérience de l'insaisissable*⁵

Il ne sera question ici que du brouillard dit immersif, condition nécessaire à l'élaboration de mon travail. Car sans immersion, le spectateur ferait face à une représentation distanciée, et donc dénaturée d'un brouillard, comme par exemple celui matérialisé par l'artiste américain Ned Khan dans son œuvre *Tornado*.⁶ Cette expérience ne peut exister que si le spectateur cède à cet appel, à ce besoin de *pénétrer, d'aller à l'intérieur des choses, à l'intérieur des êtres*⁷, s'il s'immerge dans le brouillard.

Or c'est en s'immergeant dans cette matière, objet de fascination de nombreux auteurs et peintres, que l'on fait face à sa véritable nature : la désorientation.

Ce mémoire sera ainsi centré sur la question de la désorientation dans les installations de brouillard immersives, un des rares type d'œuvre permettant une perte de repère dans un monde entièrement composé de matière tactile, redéfinissant la question du corps et de la manière dont il appréhende un espace donné.

Les artistes travaillant avec les installations de brouillard sont peu nombreux, de même que les ouvrages traitant exclusivement de la désorientation dans le domaine de l'Art contemporain, ce qui a représenté la plus grande difficulté quand à l'écriture de mon mémoire.

5 Citation de l'artiste belge Ann Veronica Janssens, extraite de *Ann Veronica Janssens, Cat, exp(Marseille musée d'Art contemporain, 8 Novembre 2003-8 Février 2004), Marseille, musée d'Art contemporain, et Paris Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2004, p104-110,*

6Voir site officiel de l'artiste : nedkhan.com (Page web consultée le 26 Février 2014) Il s'agit d'un des rares artistes ayant travaillé avec l'ensemble de la palette des éléments naturels (eau, air, feu et sable). Tornado fut exposée à la World Financial Center (New York) en 1990. Il s'agit d'une mini-tornade d'environ 3 mètres formée à l'aide d'une machine de brouillard et d'une machine à vent. Elle a pour particularité de changer de forme au contact de l'air extérieur présent dans la salle d'exposition, mais surtout de posséder une apparence de vie et une autonomie propre.

7 PAYSAGES CROISES : LA PART DU CORPS, textes réunis par Eliane Chiron, Rachida Triki et Nicène Kossentini, Publications de la Sorbonne, 2009, (Cité par BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, 1949) p 144.

Je me suis donc particulièrement appuyée sur des interviews de personnes ayant expérimenté la désorientation dans ces dites-œuvres, d'ouvrages se référant au brouillard, comme *Brouillard* de Fujiko Nakaya et Anne-Marie Duguet, à l'immersion sensorielle, à travers notamment *Corps et immersion ou Les Pratiques immersives dans les arts de la monstration* de Catherine Bouko, mais également d'après *la Phénoménologie de la Perception* de Merleau-Ponty. Et bien sur, j'ai tenu à faire part de ma propre expérience de la désorientation, que ce soit dans la vie de tous les jours, ou au cœur des installations de brouillard.

J'ai ainsi souhaité que mon mémoire soit le reflet de cette expérience singulière de perte de repères. De ce fait, il est organisé de manière linéaire, c'est-à-dire en suivant l'ordre d'une manifestation d'un épisode de désorientation chez un sujet donné, du début de ses symptômes jusqu'à la fin de cet événement

Nous allons ainsi voir comment celle-ci s'apparente à un rite de passage dans un environnement qui, en imposant un déconditionnement qui remet en cause notre désir naturel de maîtrise, permet un lâcher prise nécessaire à une véritable expérience du « monde » du brouillard, et par extension celle de notre propre corps.

Dans une première partie, nous étudierons la désorientation, plus particulièrement la manière dont elle se manifeste à travers plusieurs œuvres. Par la suite, nous verrons comment celle-ci, en affectant la perception et l'expérience habituelle d'un espace, confronte le spectateur à un déconditionnement auquel il ne peut pas se soustraire, et qui, paradoxalement, lui offre une véritable possibilité d'appréhension de l'œuvre.

I) La désorientation

1) Le brouillard immersif

Le mot « enveloppé » trouve écho dans la définition d'immersion :

« n.f est emprunté (1374) au latin *immersio*, de *immersum*, supin du verbe *immergero*. Le mot signifie « action d'immerger » et « état de ce qui est immergé » au propre et au figuré. [...] »⁸

Aujourd'hui, le mot immersion est utilisé principalement dans son sens figuré pour évoquer une situation inconnue dans laquelle on est placé pour une certaine durée. On parle par exemple de stages d'immersion à l'étranger, d'immersion dans un autre environnement, voire d'immersion dans un film. L'immersion est donc indissociable de la notion de découverte, d'appréhension d'un monde qui ne nous est pas familier et qu'on va apprendre à connaître par le biais d'une interaction, quelle soit physique ou mentale⁹. C'est notamment pour cette raison que le terme d'immersion est le plus souvent associé à la littérature.

Selon le philosophe Paul Ricoeur, lorsqu'un lecteur est face à une fiction, « il abandonne ses propres préjugés et croyances pour laisser l'œuvre et son monde élargir l'horizon de la compréhension de lui-même.¹⁰ » Il s'agit donc d'une sorte de projection, d'un « voyage mental » initié par le lecteur, et permise par le potentiel imaginaire de la fiction, qui lui permet

8 DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, sous la direction d'Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Juillet 2010, p1065.

9 BOUKO, Catherine et Steven Bernas, *Corps et immersion ou Les Pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Editions l'Harmattan, Paris, 2012, p60.

10 Extrait de l'article La métaphore et le problème central de l'herméneutique de Paul Ricoeur, publiée dans la Revue philosophie de Louvain, 4^{ème} série, tome 70, n°5, pp93-112, 1972. J'ai eu l'occasion de découvrir ce concept lors du séminaire du premier semestre à l'ENST. Ricoeur y évoque la définition romantique du cercle herméneutique comme la « compréhension d'un texte qui ne peut être une procédure objective, au sens de l'objectivité scientifique, mais qui implique nécessairement une précompréhension, exprimant la manière dont le lecteur s'est déjà compris, lui et son œuvre ». Donc cela sous-entend une projection de la subjectivité du lecteur dans l'œuvre, dans le sens où il projette ses propres idées et points de vue, en même temps que cela présuppose l'existence de la subjectivité de l'auteur dans le texte, ce qui renvoie à l'idée de l'œuvre comme réceptacle de la psyché de l'artiste. Cette définition du cercle herméneutique s'oppose à celle que défend l'auteur. Selon lui, c'est le monde de l'œuvre qui s'ouvre au lecteur par le processus de compréhension de la métaphore, ce qui traduit un dialogue entre un monde porté par l'imaginaire et le lecteur et non pas entre le lecteur et l'auteur. De même le lecteur ne projette pas sa subjectivité dans l'œuvre, il abandonne ses propres préjugés et croyances pour « laisser l'œuvre et son monde élargir l'horizon de la compréhension qu'il prend de lui-même ».

de se retrouver au centre de celle-ci. Il peut alors faire l'expérience de ce monde proposé, dans une sorte d'errance semblable à la rêverie de l'errance évoquée par le philosophe Walter Benjamin :

« Quand commence-t-on à errer ? Je pense que c'est lorsqu'on s'oublie au temps, lorsqu'on se soumet à son instinct, lorsque nos sens prennent le dessus. [...] ¹¹»

L'immersion peut également supposer plus qu'une implication mentale, c'est-à-dire une implication physique du spectateur. Une des premières œuvres alliant ce concept est bien entendu le panorama de *La Ville de Londres* (1792) du peintre William Barker.



La même année il dépose le brevet pour son invention « qui consistait en une toile peinte circulaire, la première étant en l'occurrence La Ville de Londres, tendue dans un bâtiment de forme cylindrique où le spectateur, placé au centre, peut découvrir l'horizon l'environnant¹³ ». Le mot « panorama » a ainsi été créé par Barker en utilisant le mot grec « pan » signifiant « tout » et « horama » qui veut dire vision. C'est donc la présence du corps qui induit cette vision, et donc permet la représentation mentale.

11 Cité par l'article *L'Art de la marche* de Trécy Afonso qui reprend différentes définitions de la marche proposée par plusieurs auteurs et philosophes, publié sur le site <http://www.ecole-art-aix.fr/article5489.html> (page web consultée le 12 Mars 2014).

12 Un panorama de Londres de Robert Barker, 1792. Photo extraite du site [en.wikipedia.org/wiki/Robert_Barker_\(painter\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Barker_(painter)) : Informations sur Robert Barker et son invention du panorama (Page web consultée le 28 Février 2014).

13 [en.wikipedia.org/wiki/Robert_Barker_\(painter\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Barker_(painter)) : Informations sur Robert Barker et son invention du panorama (Page web consultée le 28 Février 2014).

Nous avons vu précédemment que nous pouvions considérer une installation de brouillard de manière distanciée, en utilisant uniquement notre sens esthétique de la vue. Or, tout au long de ce mémoire, nous allons nous concentrer sur la notion d'immersion non pas mentale, mais physique.

En effet, c'est tout le corps du spectateur qui est amené à expérimenter le brouillard de l'intérieur. L'œuvre n'est alors pas seulement considérée comme une pièce emplie de brume, mais un monde à part entière dont la seule représentation naît de la présence du brouillard. Celui-ci s'érige alors comme le « pan », le « tout » dans lequel évolue le spectateur.

Cette notion de brouillard comme monde à part entière est visible dans l'œuvre de l'artiste plasticienne belge Ann Veronica Janssens, *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011).

Il s'agit d'une installation de brouillard artificiel avec des filtres colorés, exposée au Grand Palais à Paris lors de l'exposition *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, du 10 Avril au 22 Juillet 2013. L'exposition était consacrée à 16 œuvres portant sur les thèmes de la vision et de l'espace. *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* fut catégorisée comme une œuvre immersive.¹⁴

¹⁴ <http://www.grandpalais.fr/fr/article/dynamo-parcours-de-lexposition>, site officiel du Grand Palais qui retrace le parcours de l'exposition (Page web consultée le 31 Mars 2014).



Il s'agit d'une œuvre décrite « comme un plongeon dans une pièce noyée dans le brouillard ».¹⁶ Ou plus précisément d'un brouillard coloré qui alterne successivement différents tons de couleurs, passant, comme son titre l'indique, d'un bleu plus au moins lumineux au bleu ciel, puis vers un bleu foncé avant de devenir totalement jaune. Ce changement de couleur peut être simultané.

Ainsi, au même endroit le spectateur peut voir différentes teintes de bleu grâce au jeu des filtres de lumière. Le brouillard est ainsi décrit comme

15 Ann Veronica Janssens, *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow*, 2011, Brouillard artificiel, filtres colorés, présenté lors de l'exposition *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, du 10 Avril au 22 Juillet 2013. Photo extraite d'un blog consacré à l'art contemporain, <http://www.lost-painters.nl/grand-palais-dynamo-a-century-of-light-and-motion-in-art-1913-2013/> (Page web consultée le 10 Avril 2014).

16 <http://www.grandpalais.fr/fr/article/dynamo-parcours-de-lexposition>, site officiel du Grand Palais qui retrace le parcours de l'exposition (Page web consultée le 31 Mars 2014).

« très épais »¹⁷ par une spectatrice que j'ai pu interviewer, une étudiante en design, moi-même n'ayant pas eu la chance d'expérimenter l'œuvre.

C'est justement cette épaisseur, cette « densité¹⁸ » qui peut le définir comme un espace à part entière, et non pas comme une matière diffuse dans une salle. Par sa « matérialité¹⁹ », le brouillard « fait disparaître tout obstacle, toute résistance contextuelle²⁰ », ce qui fait oublier, voire « supprime » visuellement tout arrière-plan architectural comme le décrit cette même spectatrice :

« D'après ce que je me rappelle, c'était dans une grande salle avec des angles, je pense qu'il y avait des poutres aussi, mais au début tu ne peux rien percevoir parce que le brouillard était extrêmement épais. [...]

17 Extrait de l'interview que j'ai réalisée avec une spectatrice de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens. Citation complète : -«Samia Majid : Est ce que vous pourriez me décrire en quelques mots votre expérience de cette pièce, présentée au Grand Palais lors de l'exposition Dynamo en été 2013 ?

-Spectatrice : D'après ce que je me rappelle, c'était dans une grande salle avec des angles, je pense qu'il y avait des poutres aussi, mais au début tu ne peux rien percevoir parce que le brouillard était extrêmement épais. [...] »

18 Extrait du compte rendu de la FRAC Corse (Du 13 Septembre au 12 Décembre 2013) où Janssens a présenté certaines de ses installations de brouillard immersif, www.corse.fr/attachment/438189/ p2. Citation complète : «S'immerger de la sorte dans de la couleur pure et insaisissable est une expérience surprenante. La densité du brouillard conduit à éprouver un certain vertige, et le sentiment de plonger dans l'infini. [...] » (Page web consultée le 25 Février 2014).

19 Extrait de <http://i-ac.eu/laboratoireespacecerveau/index.php?/presentation/>, site officiel du Laboratoire Espace Cerveau : « Initié par l'artiste Ann Veronica Janssens et Nathalie Ergino, directrice de l'Institut d'art contemporain, ce projet propose d'interroger, à partir du champ des expérimentations artistiques, les recherches pratiques et théoriques permettant de lier espace et cerveau. Interdisciplinaire, ce Laboratoire rassemble les réflexions et les expériences d'artistes et de scientifiques (neurosciences, physique, astrophysique) ainsi que celles de philosophes, d'anthropologues, de théoriciens et d'historiens de l'art. » Citation complète : « Les œuvres de l'artiste (Ann Veronica Janssens) ont pour objectif de déstabiliser mes habitudes perceptives, de fluidifier ou densifier la perception en jouant avec la matérialité, grâce à la lumière. [...] » (Page web consultée le 25 Février 2014).

J'avais tout le temps l'impression de pénétrer le brouillard. On y est dedans. C'est une totale immersion²¹. [...] ».

Le brouillard éclipse donc tout pour s'ériger comme un espace, un monde dominant sur tout le reste. Et c'est parce qu'il ne le délimite pas sous forme de parois mais en tant que masse qui forme un tout, il est indivisible du corps du spectateur. « Le corps est donc noué à un certain monde, il est à l'espace²² ».

Néanmoins, il ne suffit pas seulement que l'œuvre sensorielle nous englobe pour la qualifier d'œuvre immersive. En effet, selon Marcin Sobieszczanski, Maître de Conférences au Département des Sciences de la Communication LASH/UNS, la durée de l'immersion ne doit être ni trop longue pour s'y habituer au point de ne plus prêter attention à

20 Extrait de <http://www.le-quartier.net/Ann-Veronica-Janssens.404>, site web officiel du Centre d'Art contemporain de Quimper (page web consultée le 25 Février 2014). Citation complète : « [...] Le brouillard fait disparaître tout obstacle, toute résistance contextuelle, et en même temps, il semble donner matière à la couleur et la rendre tactile. [...] ».

21 Extrait de l'interview que j'ai réalisée avec une spectatrice de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens. Citation complète : -« Samia Majid: Est ce que vous pourriez me décrire en quelques mots votre expérience de cette pièce, présentée au Grand Palais lors de l'exposition Dynamo en été 2013 ?

Selma : D'après ce que je me rappelle, c'était dans une grande salle avec des angles, je pense qu'il y avait des poutres aussi, mais au début tu ne peux rien percevoir parce que le brouillard était extrêmement épais. Donc c'était grâce au toucher que j'arrivais à percevoir les limites architecturales de l'espace. Donc pour décrire la salle en elle-même, c'est un peu dur parce que moi j'ai eu l'impression que c'était une grande salle alors que c'est possible qu'elle était toute petite. Il y avait tellement de brouillard que j'avais l'impression qu'elle continuait.[...].

-Samia Majid: Est-ce que vous aviez eu l'impression que le brouillard bougeait avec vous ?

-Spectatrice : Non en fait, j'avais tout le temps l'impression de pénétrer le brouillard. On y est dedans, c'est une totale immersion. [...] »

22 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p184.

l'œuvre devenue familière, ni trop rapide afin de favoriser la connexion entre le spectateur et l'œuvre.²³

Prenons l'exemple de l'installation de brouillard de l'artiste Jeppe Hein, *Smoking Bench* (2002). L'œuvre est composée d'une machine à brouillard, d'un miroir de taille ajustable et d'un banc (45x50x50cm) placé en face de ce dernier.



24

Le spectateur est invité à s'asseoir sur le banc pour regarder son reflet. A ce moment, la machine placée sous le banc libère un épais brouillard qui recouvre totalement le spectateur. Celui-ci peut alors voir son reflet disparaître dans le brouillard avant celui-ci ne se dissipe. Ainsi, bien que le spectateur se retrouve enveloppé dans le brouillard, il ne peut prendre le temps de s'y acclimater, de le ressentir vraiment puisque celui-ci finit par se disperser dans l'air ambiant. Il en est de même pour une autre œuvre de l'artiste, *Cloud Arbor* (2012, exposé à la Buhl Community Park, Pittsburg, PA).

23 BOUKO, Catherine et Steven Bernas, *Corps et immersion ou Les Pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Editions l'Harmattan, Paris, 2012, p18.

24 Jeppe Hein, *Smoking bench*, 2002, photo extraite du site officiel de l'artiste <http://www.jeppehein.net> (page web consultée le 26 Mars 2014).



Il s'agit d'une installation exposée à l'extérieur et composée d'un ensemble de pôles de fer de 9mètres de haut qui vaporisent du brouillard d'environ 7 mètres de diamètre, soit suffisamment épais et étendu pour recouvrir le spectateur. Mais ce brouillard n'est pas conçu pour durer dans le temps, car rapidement apte à être dispersé, et ne permet donc pas d'expérimenter un brouillard immersif.

Nous nous concentrerons donc sur les installations de brouillard qui forment un espace délimité dans lequel peut évoluer le spectateur. Or, « tout espace est un endroit vivant, qui peut interagir, évoluer et nous faire évoluer²⁶ ». Le brouillard n'est pas un espace neutre. C'est un monde entièrement composé d'une matière. Le spectateur devient alors indivisible de celui-ci. Son corps entre donc en « résonance » avec lui²⁷.

Or être connecté, lié à un endroit signifie aussi être en position de faiblesse par rapport à lui. Face au brouillard, « notre corps est exposé, comme tous les corps de la nature à l'action des causes extérieures qui menacent de le désagréger²⁸ ». Car en impliquant le corps dans le monde représenté par sa matière, il aura également mis en avance sa vulnérabilité.

25 Ned Kahn, *Cloud Arbor*, 2012, photo extraite du site officiel de l'artiste nedkahn.com (page web consultée le 26 Février 2014).

26 LES CINQ SENS DE LA CREATION : ART, TECHNOLOGIE, SENSORIALITE, sous la direction de Mario Borillo, Editions Champ Vallon, Seyssel (Ain), 2009, p135.

Citons l'exemple du film *Matrix* des frères Wachowski.²⁹ Le personnage principal, Néo, peut connecter son corps à la Matrice, monde dirigé par les machines, depuis le monde des humains. Dans la Matrice, son corps est à l'apogée de sa puissance. Mais chaque blessure qui sera infligée sera ressentie par son corps réel. En se liant à un monde qui accroît ses pouvoirs, il accepte cette contrepartie. Dans les installations de brouillard, la contrepartie est la désorientation.

En invitant les spectateurs à faire l'expérience du brouillard, les artistes comme Fujiko Nakaya, Kurt Hentschler ou l'agence de design Diller Scofidio + Renfro réinventent leurs perceptions cognitives qui « imposent une orientation qui n'est pas celle du corps³⁰ ». Voyons maintenant

27 FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de Christian Trottmann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001, caractéristiques du brouillard selon l'écrivain français Francis Berthelot p157. Citation complète : « -par ailleurs, quoique visible et assez matériel pour s'insinuer dans les poumons, il demeure étrangement impalpable, ce qui lui donne le caractère irréel d'un spectre ». Le brouillard est donc une matière qui établit un contact direct avec le corps, créant ainsi un monde immersif impliquant tous les sens.

28 BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, 8^{ème} édition mise à jour, Paris, 2008, p57.

29 Synopsis du film *Matrix* extrait du site <http://fr.wikipedia.org/wiki/Matrix> (page web consultée le 17/04/2014) : « Thomas A. Anderson, un jeune informaticien connu dans le monde du hacking sous le pseudonyme de Néo (Préfixe grec signifiant « nouveau » et anagramme de *(The) One* en anglais, signifiant « l'Élu »), est contacté via son ordinateur par ce qu'il pense être un groupe de hackers informatiques. Ils lui font découvrir que le monde dans lequel il vit n'est qu'un monde virtuel dans lequel les êtres humains sont gardés sous contrôle. Morpheus, le capitaine du *Nebuchadnezzar*, contacte Néo et pense que celui-ci est l'Élu qui peut libérer les êtres humains du joug des machines et prendre le contrôle de la matrice (selon ses croyances et ses convictions). ».

30 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p297.

comment se manifeste concrètement cette désorientation à travers l'étude de quelques unes de leurs œuvres.

2) La désorientation spatiale et temporelle

Nakaya s'intéresse dès 1969 à la question du brouillard quand elle commence à en fabriquer de manière artisanale chez elle « avec de la glace carbonique sur un plateau et un chauffage en dessous³¹ ». L'année suivante elle crée sa première installation de brouillard, *Pavillon Pepsi, Sculpture de brouillard #47773*. Au dessus d'un pavillon construit pour l'occasion, elle matérialise un brouillard qui prend la forme du bâtiment. Les années suivantes, elle crée d'autres installations de brouillard où cette fois le spectateur est invité à en faire part.

Pour l'ensemble de ces installations, l'artiste suit le même protocole d'expérimentation pour donner naissance à un brouillard dans des conditions qui lui seront favorables. Ce protocole est divisé en 3 étapes :

-Recueil de certaines données météorologiques, tels que le taux d'humidité, la direction du vent et la température.

-Etude de la géographie du site d'exposition afin d'anticiper ou d'influer (via des remodelages direct par Nakaya) sur la manière dont le brouillard va y évoluer.

-Puis à partir de la réalisation de ces 2 étapes, l'artiste va pouvoir définir les données technologiques qui vont permettre de créer le brouillard : l'orientation et le nombre de buses, la puissance et rythme de propulsion de l'eau, ainsi que le programme de commutation des pompes.³²

Fog Installation#07156R Fog Square, exposée lors de la Nuit blanche de Paris (5 Octobre 2013) est première installation de brouillard à laquelle je prenais part, mais également l'œuvre qui m'a en grande partie inspiré mon sujet de mémoire. Au delà des lectures sur le sujet, c'est en

31 Extrait de BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p22.

32 Protocole d'expérimentation du brouillard détaillé par Anne-Marie Duguet dans BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, pp 23-24.

l'expérimentant que j'ai pu comprendre par moi-même ce que pouvait être une œuvre génératrice de désorientation.

L'œuvre avait été « créée » sur la place de la République (situé au 11^{ème} arrondissement de la capitale). Le brouillard s'étendait sur la place de la fontaine, enveloppant le lieu de long en large, mais également en hauteur. Sa blancheur laiteuse d'apparence presque irréelle contrastait avec le quotidien réel et banal qui l'entourait, celui des voitures et des passants qui allaient et venaient comme à leur habitude. On aurait dit une énorme bulle sortie d'un rêve qui nous invitait à entrer en elle pour échapper à notre réalité quotidienne. De plus, elle demeurait fixe, sans cesse renouvelée par les propulseurs de brouillard afin de rester compacte.



Dans l'ouvrage *Brouillard* coécrit avec la doctorante en sociologie Anne-Marie Duguet, Fujiko Nakaya explique que les expériences physiques permises dans le brouillard sont infinies et personnelles³⁴. En effet, c'est en se retrouvant au cœur du brouillard qu'on comprend qu'il ne s'agit pas d'une matière parfaitement homogène. Il est le mélange entre transparence et opacité³⁵.

33Photo de *Fog Installation#07156R Fog Square* prise lors de la Nuit blanche de Paris (photographe : Ungdon Kim).

34 FUJIKO NAKAYA : *BROUILLARD*, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchiv, Paris/Tokyo, 2012, p10.

C'est en grande partie cette alternance qui participe au changement de notre perception habituelle³⁶, et donc à notre désorientation. J'ai interrogé une spectatrice étudiante en afin qu'elle me décrive plus en détail cette expérience. Elle décrit cette dualité citée précédemment par ces mots :

« Les fois où il (le brouillard) était moins fort, je pouvais voir des personnes, les bâtiments autour de moi. A un moment le brouillard était si fort que je ne voyais rien³⁷. [...] »

35 FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de Christian Trottmann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001, caractéristiques du brouillard selon l'écrivain français Francis Berthelot p157. Citation complète : « -[...] Ensuite, par son aspect translucide, il crée un continuum entre opacité et transparence, instaurant ainsi un système de faux semblants grâce auquel, en empêchant de distinguer les objets qu'il recouvre, il en fait surgir d'autres, qui, en réalité, n'existent pas. ».

36 Extrait de l'interview que j'ai réalisée avec une spectatrice de l'œuvre de Fujiko Nakaya, *Fog Installation#07156R Fog Square*. Citation complète : « -Samia Majid : Vous êtes vous sentie active ou passive face au brouillard ?

-Spectatrice : Passive parce que je perdais mon sens de la vision, la capacité de m'orienter, de bouger, le fait de ne plus voir mes amis et de ne plus pouvoir les retrouver dans le brouillard. Mais d'un autre côté ça m'a permis d'expérimenter l'espace d'une manière différente de mes habitudes. On connaît un espace avec notre capacité de le voir, de le sentir, on le touche, alors que cette œuvre a changé cette perception habituelle. Mais je me sentais passive surtout parce que j'avais peur de tomber ou de me faire mal. On a peur quand on ne connaît pas un espace, quand on ne peut pas contrôler un espace inconnu. ».

37 Extrait de l'interview que j'ai réalisée avec une spectatrice de l'œuvre de Fujiko Nakaya. Citation complète : « -Samia Majid : A partir de combien de temps avez-vous eu l'impression de vous habituer au brouillard ?

-Spectatrice : Je ne me suis pas vraiment habituée, surtout quand le brouillard était trop épais autour de moi, quand je ne voyais plus rien. Mais les fois où il était moins fort, je pouvais voir des personnes, les bâtiments autour de moi. A un moment le brouillard était si fort que je ne voyais plus rien, c'est à ce moment là que je me perdais totalement. [...] ».

Ainsi, lorsque le brouillard est opaque, la vue n'est plus d'aucune utilité pour se repérer dans l'espace. On ne peut voir que le brouillard, « nature humide, translucide, impalpable, mobile et protéiforme »³⁸, qui constitue l'unique monde, l'unique réalité dans lequel est plongé le spectateur. Mais dès que qu'on est confronté à sa transparence, transparence à degrés variable par ailleurs, on a une autre vision de l'endroit dans lequel le brouillard se déploie.

Ce n'est pas pour rien que l'artiste a été décrite comme une inventrice du paysage [...] qui compose avec lui pour greffer une variante phénoménale qui va transformer radicalement la perception.³⁹ Un autre spectateur, designer, confirme cette idée :

« Le brouillard est mystérieux parce qu'il a changé ma perception de la Place de la République, que je connais très bien et qui n'était plus reconnaissable avec le brouillard. Du coup je n'avais pas l'espace habituel présent dans ma tête devant moi⁴⁰. [...] »

De ce fait, en étant incapable de bien se repérer ou situer les éléments environnants, on est automatiquement désorienté. Pour ma part, je n'étais

38 FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de Christian Trottmann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001,p157, citation de l'écrivain français Francis Berthelot.

39 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p23-24.

40 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec un spectateur de l'œuvre de Fujiko Nakaya, étudiant en design. Citation complète :

« -Samia Majid : Pour en revenir à l'installation de Fujiko Nakaya, si vous pouviez décrire votre expérience en un seul adjectif, que serait-il ?

-Spectateur : Mystérieuse.

-Samia Majid : Pourquoi ?

-Spectateur : Parce que le lieu de l'installation, Place de République, que je connais très bien, n'était plus reconnaissable avec le brouillard. Du coup, j'étais dans un lieu que je connaissais mais je n'avais pas l'espace habituel présent dans ma tête devant moi. [...] ».

pas une habituée de l'endroit. Mais le brouillard avait surtout changé la perception habituelle de l'espace urbain qui nous entourait. Tout me paraissait flou, comme dilué devant moi. Les voitures n'étaient plus que des points aux contours indistincts tandis que les lumières des réverbères semblaient avoir perdu toute leur consistance.

La transformation de la perception sensorielle s'était également opérée sur les sons. C'était comme être dans une bulle sur laquelle les bruits extérieurs venaient résonner faiblement avant d'être définitivement « dissous » par les gouttelettes d'eau dues au brouillard. On se sent alors coupé du monde extérieur, de tous les bruits qui alimentent notre réalité quotidienne.

Car le son peut se révéler être un excellent outil pour se repérer. On a notamment tendance à associer un lieu par un son qui lui serait propre, comme pour le cas des cartes sonores⁴¹. De même, dans la rue, un aveugle peut s'orienter seulement grâce au son des automobiles qui vont l'aider à mieux se positionner dans l'espace. Ici, cette forme d'orientation est bloquée par le brouillard, à la manière d'une couche protectrice qui isole ses habitants des bruits extérieurs. Seuls les bruits intérieurs semblent exister. Mais ces derniers ne sont également pas fiables. On a en effet l'impression d'alterner des moments où les voix des spectateurs semble vaporeuse, puis des instants où plus aucun son n'existe, ni même ne peut être porté par notre propre voix.⁴²

Mais les éléments de désorientation ne s'arrêtent pas là et peuvent même se retrouver amplifiés dans d'autres installations de ce genre qui

41 Exemple du site <http://www.ecouterparis.net/> (page web consultée le 03/05/2014). Carte auditive et interactive de Paris. L'internaute enregistre les bruits caractéristiques de son arrondissement et le met en ligne. Les autres internautes pourront ainsi écouter une représentation sonore de la capitale. On retrouve donc une attribution de plusieurs sons particuliers à un endroit donné.

42 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p28. Anne-Marie Duguet décrit l'expérience immersive du brouillard comme « une expérience à la fois banale et troublante [...] où chacun s'y déplace à son rythme, orienté/ désorienté. ». Elle cite également l'impact du brouillard sur le son, un des éléments permettant la désorientation : « L'absorption du son par les gouttes d'eau engendre aussi un étrange silence et contribue à l'égarément dans ces espaces en dé-liaison perpétuelle. ».

redéfinissent totalement notre conception naturelle de l'espace. C'est le cas de l'œuvre architecturale *Blur Building* Design conçue par l'agence de design Diller Scofidio + Renfro.



Diller Scofidio + Renfro est une agence interdisciplinaire new yorkaise fondée en 1989 par Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio et Charles Renfro. Ils travaillent conjointement avec des urbanistes, des critiques et théoriciens de l'art, voire parfois des artistes avec lesquels ils réalisent en collaboration des installations et performances.⁴⁴ *Blur Building* est d'abord un pavillon d'exposition construit spécialement à l'occasion de la manifestation suisse Expo. 02 en 2002 à Yverdon-les-Bains, en Suisse. Il s'agit plus exactement d'une plate-forme de 270 mètres de largeur, 180 mètres de profondeur, 22,5 mètres de hauteur pour une surface totale de 24 000 mètres carrés.

Cette dernière n'est en réalité qu'une partie de l'œuvre puisqu'elle ci repose d'abord sur l'épais brouillard qui la recouvre. Il recouvre également la passerelle qui surplombe le lac de Neuchatel, la reliant directement à la plate forme. C'est d'ailleurs l'eau du lac qui produit le

43 Diller Scofidio + Renfro, *Blur Building*, 2002, Yverdon-Les-Bains, Suisse. Photo extraite du site <http://www.eikongraphia.com/?p=1430> consacré à l'architecture minimaliste (page web consultée le 02 Avril 2014).

44 www-artfifa.com/fr/archives/31-fifa/programmation.films/item/129-diller-scofidio-renfro-reimagining-lincoln-center-and-the-high-line, site présentant brièvement l'agence de design Diller Scofidio + Renfro (page web consultée le 26 Février 2014).

brouillard selon le procédé suivant : « Un système informatisé pompe l'eau du lac qui est ensuite vaporisée dans l'atmosphère grâce à 35 000 gicleurs. Un système météorologique intelligent capte les variations des conditions climatiques de température, d'humidité, de vitesse et de direction du vent et transmet ces données à un ordinateur central qui régule la pression de l'eau à travers l'ensemble des jets⁴⁵ ».

Il s'agit avant tout d'une œuvre interactive disposée à accueillir 400 personnes et à leur offrir une nouvelle perception de l'espace. Selon Elizabeth Diller, « *le brouillard est un moyen de montrer notre dépendance à la vision* ». ⁴⁶

Les spectateurs sont donc invités à faire l'expérience de la désorientation naturelle du brouillard, et ainsi se confronter à une mise à mal de leur perception de l'espace. L'expérience est divisée en 3 parties. D'abord ils doivent traverser le pont embrumé jusqu'à la plate forme, pénétrer dans celle-ci puis monter l'escalier qui mène vers le toit.

C'est en arrivant jusque là que les spectateurs peuvent enfin émerger du brouillard, ce qui s'apparente selon le musicien et plasticien Christian Marclay, « *à percer une couche de nuages en vol et atteindre le bleu du ciel.* » ⁴⁷ Le brouillard absorbe donc toutes les limites de l'espace, tout ce qui pourrait nous aider à nous repérer dans un lieu.

Cela est visible du côté de l'architecture dont on peine à distinguer les limites des murs blancs avec celles du brouillard. Ce même phénomène s'applique pour la passerelle. Cette dernière n'est plus visible par les spectateurs, leur donnant l'impression de flotter. Le sol et les parois n'existent plus. Tout comme la notion même de haut, de bas, de droite ou

45 http://www.ccsparis.com/V1/projets/01-2005/scofidio_renfro.html, site qui présente l'agence et *Blur Building* (page web consultée le 26 Février 2014).

46 Citation extraite du site www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs-58.html?authID=60 (page web consultée le 26 Février 2014).

47 http://www.ccsparis.com/V1/projets/01-2005/scofidio_renfro.html, site qui présente l'agence et *Blur Building* (page web consultée le 26 Février 2014). Christian Marclay s'est chargé de la bande son accompagnant l'œuvre.

de gauche. Le brouillard engloutit tout, « il dépouille les objets de leur matérialité⁴⁸ », ce qui contribue à notre désorientation.

« Je ne pouvais plus percevoir les limites, je ne savais pas si j'étais au centre de la pièce ou près des parois⁴⁹. [...] »

C'est avec des limites qu'on peut se positionner dans un lieu inconnu. En rompant ces limites et en les remplaçant par ses propres règles, le brouillard ne crée pas seulement un nouvel espace, il s'attaque aussi à notre perception temporelle.

La perception temporelle est intimement liée à celle du temps. Ainsi, c'est en délimitant un point de départ à un point d'arrivée que je peux approximativement évaluer le temps que cela me prendrait pour parcourir la distance qui les sépare. En annihilant ces limites, le brouillard nous prive également de notre capacité de nous repérer temporellement. L'espace nous paraît sans limites, ce qui se répercute évidemment sur notre impression de durée.

« Pour décrire la salle en elle-même, c'est un peu dur parce que moi j'ai l'impression que c'était une grande salle alors que c'est possible qu'elle était toute petite⁵⁰. [...] »

J'ai personnellement eu la même impression dans la pièce réservée à une autre installation de brouillard, *Zee*, de Kurt Hentschlagel., présentée lors de l'exposition *Trouble Makers : Sensation versus digital* au Centre Cent Quatre de Paris (du 16 Novembre 2013 au 15 Décembre 2013). Cet événement a été le lieu de rassemblement d'œuvres interactives numériques, pour la plupart immersives, qui invitaient les spectateurs « à faire corps et œuvre avec elles »⁵¹.

48 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p18

49 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec un spectateur de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens.

50 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec un spectateur de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens.

L'installation de Kurt Hentschlager, *Zee*, a probablement été l'une des œuvres les plus populaires de cet événement, comme peuvent le témoigner les innombrables queues qui se formaient continuellement devant la salle d'exposition.

Hentschlager est un artiste autrichien qui vit à Chicago. Egalement vidéaste, ce n'est pas la première fois qu'il utilise le brouillard comme matériau de ses œuvres. Ainsi, à l'occasion de la Biennale de Théâtre de Venise en 2005, il l'utilise dans une performance immersive, *Feed*, où le public est invité à regarder une vidéo d'un homme nu flottant dans l'espace, en apesanteur, qui finit par se dédoubler plusieurs fois dans une cadence frénétique ininterrompue qui donne l'impression qu'il finit par « s'effacer », se « diluer ». Puis, accompagné de lumières stroboscopiques colorées et pulsatives, un épais brouillard est soudainement déversé sur le public. Désorientés par ces deux éléments presque « agressifs », leur capacité d'action est ainsi réduite au détriment d'une expérimentation passive⁵².

En effet, ce n'est pas le brouillard en tant qu'élément qui intéresse l'artiste, mais plus sa capacité « à nous faire interroger sur la perception, ou plutôt l'interprétation de ce que nous percevons, de ce qui pose les fondations de notre propre existence dans ce monde⁵³ ». Un questionnement indissociable d'une expérience de groupe qui trouve notamment écho dans son « *inspiration pour les rassemblements de musique techno* »⁵⁴, un lieu exutoire de vie « capable de nous faire

51 Extrait de la présentation de l'exposition par Gilles Alvarez, co-directeur artistique de l'événement, <http://www.104.fr/programmation/evenement.html?evenement=284>, site officiel du Centre Cent Quatre de Paris (Page web consultée le 15 Décembre 2013)

52 <http://www.kurthentschlager.com/portfolio/feed/feed.html>, site officiel de l'artiste (page web consultée le 25 Février 2014).

53 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/inteview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

54 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/inteview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

*oublier le monde extérieur*⁵⁵ », ce qui n'est pas sans nous rappeler l'esprit des happenings.

Dans la même lignée, Hentschlagger crée *Zee* en 2008. Il s'agit d'une installation immersive de brouillard artificiel accompagnée de lumières stroboscopiques et d'un son « *d'ambiance, minimal, connecté au brouillard sans y être synchronisé* ⁵⁶ ». Les spectateurs sont invités à pénétrer la pièce qui abrite l'œuvre pendant une durée limitée de 15 minutes.

55 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlagger avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlagger/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

56 Extrait du site officiel de Kurt Hentschlagger <http://www.kurthentschlagger.com/portfolio/zee/zee.html> (page web consultée le 17 Décembre 2013). Citation traduite de l'anglais : « *An ambient and minimal sound-scape connects to the imagery, without directly synchronizing to it.* ».



On aurait dit une grande salle qui opérât une expansion perpétuelle au fur et à mesure de mes pas, donnant parallèlement une notion du temps elle aussi sans limites. La pièce ne faisait pourtant que 15 mètres carrés. Cela pourrait également expliquer pourquoi aucun des spectateurs que j'ai interrogé n'a pu me définir une durée précise quant au temps passé dans le brouillard. Ce dernier brise en effet nos règles habituelles de perception de l'espace temps en nous offrant sa propre « version ».⁵⁸

Nous pourrions le comparer à un jeu vidéo. On est absorbé par celui-ci, incapable de sentir le temps qui passe dans le monde extérieur, tandis que nous voguons dans une bulle temporelle où l'infini règne en maître⁵⁹.

57 Kurt Hentschlager, *Zee*, photographie prise par l'artiste, image extraite de http://www.digitalarti.com/fr/blog/digitalarti_mag/festival_nemo_zee_kurt_hentschlager (page web consultée le 25 Février 2013).

58 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p9. Citation de Nakaya qui explique l'impact du brouillard sur notre perception spatiale, et donc temporelle : « *ainsi la sculpture de brouillard transforme –t-elle instantanément son environnement en un espace/temps illusoire. Erodées par le brouillard, les frontières spatiales se dissipent, et le sens du temps s'évapore en deçà des limites du passé, du présent et du futur.* ».

Une bulle de brouillard qui, en immergant le spectateur dans sa matière, le confronte à ce qu'on appelle une désorientation sensorielle.

3) La désorientation sensorielle

Intéressons nous de nouveau à l'étymologie du mot immersion développé précédemment, plus précisément au mot « pan ». Le « tout » fait évidemment référence à l'ensemble de la toile qu'il nous est donné à voir grâce au corps. Mais pourquoi cette notion de « tout » ne concerne t'elle pas également ce dernier ? N'avons-nous pas tendance à limiter la compréhension, la découverte d'une œuvre d'art à notre simple sens de la vue, alors que pour la philosophe Barbara Formis, « tout art est avant tout art corporel »⁶⁰?

Bien sur, il n'y a pas une meilleure manière d'expérimenter les choses. Bien entendu, un environnement ou une installation immersive est avant tout une espace visible qu'il nous est d'abord donné à voir. Mais insister seulement sur le rôle de la vue reviendrait à nier les autres potentialités de notre corps dans le cadre de l'expérience esthétique, et en même temps nier le concept de « réalisme organique »⁶¹.

59 Extrait de l'article *Espace et temps des jeux vidéos* du maître de conférence Samuel Rufat et de l'historienne française Ter Minassian publié sur le site http://www.academia.edu/3409987/Espaces_et_temps_des_jeux_video (page web consultée le 03/05/2014). Les auteurs abordent la notion de la temporalité à travers la pratique du jeu vidéo. Ils expliquent notamment qu'il existe une « distorsion » du temps et de l'espace qui contribue à une désorientation dans les repères spatio-temporels habituels (c'est-à-dire de la réalité) du joueur. Citation p 10 : « Pourtant, plus que cette interpénétration, c'est la déconnexion de l'espace et du temps dans le jeu vidéo d'avec ceux du quotidien des joueurs qui effraie. Les mécanismes de sauvegarde, et en particulier ceux de sauvegarde rapide (F5/F9) sur les ordinateurs, les possibilités de reprendre le jeu avec d'autres personnages ou le plaisir de la « relecture » permettent d'étendre le temps du jeu presque à l'infini, le joueur étant incité par les régulations du jeu à multiplier les expérimentations, à visiter l'ensemble des lieux qui s'offrent à lui ou à chercher indéfiniment à améliorer ses performances (Triclot 2011). On accuse ainsi souvent les jeux vidéo d'être chronophages et de faire perdre au joueur la notion du temps qui s'écoule à l'extérieur du jeu, donnant l'impression que les joueurs sont « engloutis » dans les espaces vidéo ludiques. » .

Cela peut expliquer notre besoin inconscient de toucher, de palper pour appréhender réellement leur existence, comme cela est observé fréquemment chez les bébés qui manipulent longuement un jouet éducatif avant de comprendre son fonctionnement. De même, quand on nous présente une nouvelle forme dont l'usage ne serait pas clairement visible, on ne peut s'empêcher de la saisir pour en déchiffrer les secrets. Pour les personnes aveugles, le contact physique n'est plus seulement un sens complémentaire aux quatre autres, mais il devient une nouvelle manière de voir qui ne pense et s'éprouve ultimement que dans une expérience du toucher⁶².

Dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe français Merleau-Ponty évoque l'idée de communication entre le corps et l'environnement qui l'entoure⁶³, une connexion qui ne peut s'effectuer que par les sens⁶⁴, sorte de langage commun, et qui crée une sorte d'« indivision » entre le corps et le brouillard. Ce n'est donc pas une relation à sens unique mais une autre manière d'envisager l'immersion.

60 FORMIS, Barbara, *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Edition l'Harmattan, 2009, Paris, p148.

61 Terme cité dans SAINT-MARTIN, Fernande, *L'immersion dans l'art : comment donner sens aux oeuvres de 7 artistes : Le Maître de Flémalle, O. Leduc, Magritte, Mondrian, Lichtenstein, Rothko, Molinari*, Collection Presse de l'Université du Québec, Québec, 2010. Notion du philosophe britannique Alfred North Whitehead. Citation complète : « *Le « réalisme organique » rappelle que toute conception du psychisme doit se fonder sur son enracinement dans le corps, par la perception sensorielle d'un objet concret et externe. Cette perception est éprouvée par le corps sous forme de ressenti, réel, même si peu conscient.* »

62 DIDI_HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Edition de Minuit, 1992, page 11.

63 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, P261. Citation complète de l'auteur qui explique ce lien sensoriel : « Chaque fois que j'éprouve une sensation, j'éprouve qu'elle intéresse non pas mon être propre, celui dont je suis une représentation et dont je décide, mais un autre moi qui a déjà pris parti pour le monde, qui s'est déjà ouvert à certains de ses aspects et synchronisé avec eux. [...] »

En tant qu'espace qui en même temps délimite et englobe, le brouillard implique le spectateur dans son monde et propose une immersion purement sensorielle où les deux corps s'immergent l'un dans l'autre⁶⁵.

Mais le brouillard n'est pas seulement un espace. Il est également une matière à part entière,⁶⁶ et donc un monde capable d'être directement traduit en sensations par le biais de nos nerfs via nos 5 sens⁶⁷. Duguet explique que le brouillard est une matière qui « interpénètre »⁶⁸ tous les corps et objets existants dans l'environnement où il se déploie. Dans une

64 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p 29. Citation complète : « *Le visible est ce qu'on saisit avec les yeux, le sensible est ce qu'on saisit par les sens. [...]* ».

65 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p104. L'auteur explique la synchronisation qui s'opère entre le corps et les corps extérieurs qui l'entourent. Citation complète : « [...] Mon corps n'est-il pas, exactement comme les corps extérieurs, un objet qui agit sur des récepteurs et donne lieu finalement à la conscience du corps ? [...] ».

66 FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de ann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001, caractéristiques du brouillard selon l'écrivain français Francis Berthelot p5. Citation complète : « Le brouillard constitue un autre mélange moins dense, d'eau et d'air ».

67 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, p 101, Editions Gallimard, Paris, 2009, où l'auteur explique que les sens permettent de construire notre expérience du monde physique. Citation complète : « Sans doute on savait bien que dans le circuit du comportement des déterminations nouvelles émergent, et la théorie de l'énergie spécifique des nerfs par exemple accordait bien le pouvoir de transformer le monde physique. Mais justement elle prêtait aux appareils nerveux la puissance occulte de créer les différentes structures de notre expérience. [...] ».

68 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p26. Citation complète de Duguet : « Il n'y a ni contiguité ni opposition entre les éléments mais interpénétration, osmose, échange de qualité entre pierre et brouillard, eau et montagne, et l'homme, artiste ou visiteur, n'est pas extérieur à ce processus, il n'est pas non plus au « milieu » des choses, il participe de cette circulation intense d'énergies ».

installation immersive, le brouillard étant le monde dans lequel évolue le spectateur, il y a donc une indivision de son corps et de la brume⁶⁹. Formis cite par ailleurs le terme de « chair du monde » comme résultant de cette fusion⁷⁰.

Il remet donc en question la place du corps dans l'expérience dite « traditionnelle » de l'immersion en lui permettant de retrouver une nouvelle forme d'existence⁷¹, la première étape d'un dialogue conduisant inéluctablement à l'expérience de désorientation, et que l'on pourrait qualifier d'« éveil des sens ». Attardons nous d'abord sur l'explication de ce terme à travers l'étude d'une des œuvres de Fujiko Nakaya, *Fog Installation#07156R Fog Square*.

Cette installation est avant tout une œuvre immersive qui implique donc la présence complète de notre corps. Merleau-Ponty fait une distinction entre « le visible, ce que l'on saisit avec les yeux, et le sensible, ce que l'on saisit par les sens.⁷² » Ici, les autres sens éclipsent celui de la vue pour nous offrir une autre manière de voir, une autre faculté de penser, de comprendre notre propre corps⁷³.

69 FORMIS, Barbara, *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Edition l'Harmattan, 2009, Paris, p 169. Dans son texte *L'action et la sensation vont ensemble*, le psychologue et philosophe américain William James cite un extrait de *La nature* du philosophe Merleau-Ponty (éditions du Seuil, Paris, 1994- Texte de 1956-1960) où ce dernier affirme « qu'il y a une indivision du corps et du monde » et que « le corps peut s'étendre aux choses ».

70 FORMIS, Barbara, *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Edition l'Harmattan, 2009, Paris, p149. L'auteur William James compare l'art corporel à « l'image d'un plongeur dans l'immanence charnelle par laquelle je fusionne avec les choses, en une même chair du monde ».

71 FORMIS, Barbara, *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Edition l'Harmattan, 2009, Paris, p 10. Dans son texte d'introduction, *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Formis décrit le corps comme un « instrument de survivance, d'expérience, et donc de conscience de soi ».

72 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p29.

Le brouillard nous renvoie donc à l'existence de notre corps, à ce corps pourtant si souvent écarté des expériences esthétiques et relégué comme simple objet mis à l'écart.⁷⁴



Ainsi, la première chose qui me frappa lorsque je fus au cœur du brouillard, c'était de réaliser qu'il avait, en quelque sorte, « éveillé mon corps. Bien sur le corps n'est pas forcément « endormi » puisque nous avons vu précédemment qu'il était une manière de nous connecter à notre environnement.

73 DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE, sous la direction d'Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Juillet 2010, p2078. Définition complète du mot « sens » : « *Sens* : *n.m* , *issus du latin sensus, sensus qui désigne en général l'action de sentir, de percevoir, d'où de nombreuses acceptions* : « *perception par les sens* », « *sentiment* », *dans le domaine intellectuel* « *manière de voir* » « *faculté de penser, de comprendre* » ».

74 Extrait de l'émission radio émission Croisements, de la chaîne *Radio France Culture*, sur le thème « Les vertiges du corps et les espaces de l'art ». Diffusée le 21/08/2011, 59mins, avec Roland Recht (Historien de l'art) et Alain Berthoz (Neurophysiologiste), elle est disponible sur le site <http://www.franceculture.fr/emission-croisements-les-vertiges-du-corps-et-les-espaces-de-l%E2%80%99art-2011-08-21.html> (Page web consultée le 21/04/2014). Les deux intervenants évoquent notamment la place du corps du spectateur dans l'expérience esthétique en expliquant que d'abord il était mis à l'écart, avant d'être le sujet central lors des happenings ainsi que dans le cadre des œuvres interactives.

75 Photo de *Fog Installation#07156R Fog Square* prise lors de la Nuit blanche de Paris. Photographe : Ungdon Kim.

Mais il semble que ce principe soit devenu tellement inné, tellement naturel, que nous n'y faisons même plus attention, d'où le développement de sports et de techniques comme la sophrologie ou la méditation qui privilégient l'écoute d'un corps « oublié » par les aléas du quotidien.⁷⁶ Il est également rare que nos 5 sens se retrouvent simultanément stimulés. Parfois, il peut s'agir d'un ou deux, mais pas d'une manière assez intense pour vraiment nous y attarder.

Dans le brouillard, cette attention est entièrement redirigée vers mon corps. Le brouillard n'est pas juste quelque chose qui m'est donné à voir. Je le sens en permanence sur ma peau sous la forme de gouttelettes. Je peux même le « goûter » quand j'ouvre ma bouche, tout comme il me semble « l'entendre » lorsque le vent le déplace ou qu'il s'approprie les sons environnants et les modifie en les enveloppant. Je peux le sentir sans lui attribuer une odeur précise mais en le sentant s'infiltrer à travers mon nez.

Parce que j'expérimente le brouillard par le biais de mon corps, mes sens qui me paraissaient engourdis se retrouvent amplifiés, ce qui fait de ce dernier le lieu et le producteur de la sensation selon Schopenhauer.

Mais cet « éveil des sens » est-il comparable à de simples stimulus, ceux là même qu'on peut expérimenter dans une montagne russe ou un cinéma 4D, ou est-il le processus nécessaire d'appartenance au monde qui nous entoure, c'est-à-dire le brouillard ?

Nous avons vu précédemment que Merleau-Ponty attribue aux sens un rôle de langage commun et direct entre l'Homme et son environnement. Mais surtout il réfute son caractère *d'événement* ou d'automatisme qui en ferait un simple stimulus⁷⁷. De même pour Dewey qui lui insiste sur le

76 <http://blog.psynapse.fr/hypnose/la-sophrologie-chemins-croises-avec-le-yoga-et-lhypnose/>, site qui explique les bienfaits du yoga, de la sophrologie et de l'hypnose sur le corps et comment on doit réapprendre à tisser un lien d'écoute avec ce dernier, lien qui se fragilise par le quotidien stressant et ultra-effervescent de l'Homme. (Page web consultée le 17/04/2014).

77 Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, p251. Citation complète : « La perception ne se donne pas d'abord comme un événement dans le monde auquel on puisse appliquer par exemple, la catégorie de causalité, mais comme une recreation ou une reconstitution du monde à chaque instant. [...] ».

rôle du spectateur qui doit lui-même adopter un nouveau mode de perception de la sensation afin qu'elle ne soit pas juste un stimuli⁷⁸, mais une manière d'accéder à une interpénétration totale de soi avec le monde qui nous entoure⁷⁹.

Ce nouvel état de notre perception habituelle constitue une forme de désorientation des sens qui, comme pour la désorientation spatiale et temporelle, conduit le spectateur à un processus de déconditionnement initié par le brouillard.

II) La désorientation comme moyen d'expérimenter l'œuvre : entre déconditionnement et laisser aller

1) Le processus de déconditionnement comme remise en question du désir de maîtrise du spectateur

78 DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, texte de 1982, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Editions Farrago, 2005, p42. Citation complète : « *Nous subissons les sensations comme des stimuli mécaniques ou des stimulations en réaction à une irritation, sans percevoir la réalité qui est en elles : dans la plus grande partie de notre expérience, nos différents sens ne s'associent pas pour relater une histoire unique et plus vaste. Nous voyons sans rien ressentir, nous entendons, mais c'est seulement une perception de seconde main car elle est n'est pas étayée par la vision. Nous touchons les choses, mais ce contact reste tangentiel, car il ne se fonde pas avec les qualités des sens qui se trouvent sous la surface. Nous utilisons nos sens, mais nous capitulons face à nos conditions d'existence qui contraignent les sens à demeurer une simple excitation en surface. [...]* ».

79 DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, texte de 1982, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Editions Farrago, 2005, p39. Citation complète : « *L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. A son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale de soi avec le monde des objets et des événements.* ».

Nous venons de voir comment la désorientation réorganise notre perception habituelle d'un espace. Il s'agit donc d'une remise en question de notre conditionnement naturel à appréhender un espace.

Mais d'abord, qu'est ce que le conditionnement ? Intéressons nous à sa définition en psychologie : « processus qui fait qu'un être vivant confronté à la même stimulation, ayant les mêmes effets physiques et/ou psychiques au simple signal de la stimulation. Il suffit même de l'annonce de l'événement pour que la personne entre instantanément dans l'état psychocorporel en question ».⁸⁰

Le conditionnement renvoie donc à une situation d'habitude dans laquelle nous vivons. Elle est rattachée à l'idée de programmation, soit au fait d'obéir presque instinctivement à un comportement qui nous a été inculqué. On peut également parler d'un réflexe. Nous sommes plus ou moins conditionnés à vivre en société de par notre expérience en communauté qui commence dès la maternelle.

Citons également un exemple naturel, inné, du conditionnement : si on pose la main sur quelque chose de brûlant, on va automatiquement la retirer car notre corps est conditionné à se protéger de toute situation pouvant le mettre en danger.

C'est en comprenant la notion de conditionnement qu'on peut aborder son terme contraire, qui est le déconditionnement. Celui-ci implique de se libérer d'une habitude, de s'en déprogrammer. Il s'agit donc d'une remise en question, volontaire ou involontaire.

Or ce déconditionnement est particulièrement difficile à appliquer pour l'Homme, et ce, pour plusieurs raisons.

Selon le philosophe américain John Dewey, « l'Homme vit dans un monde fait d'hypothèses, de mystères et d'incertitudes. Il est inévitable que sa capacité à raisonner lui fasse défaut »⁸¹. Or c'est cette « capacité à

⁸⁰ Définition extraite du site officiel de la revue *Psychologie*, <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Conditionnement> (Page web consultée le 03/05/2014).

⁸¹ DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, texte de 1982, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Editions Farrago, 2005, p56.

raisonner » qu'on retrouve chez l'Homme qui vit selon des repères bien précis, des habitudes qui le guident tous les jours. Le monde est donc à son image : « entièrement balisé parce que nous avons ce besoin de contrôler, de connaître l'espace dans lequel nous évoluons ⁸²».

Le physicien et écrivain japonais Torahiko Terada confirme cette idée lorsqu'il affirme que « les progrès de la civilisation ont graduellement engendré l'ambition de dominer la nature »⁸³.

Cependant, nous avons vu précédemment que le brouillard, en tant que générateur de désorientation, efface nos points de repères, ce qui confronte à ce que le philosophe français Bernard Stiegler appelle « une déshabitude, une décontextualisation qui marque une rupture avec notre contexte »⁸⁴, nous renvoyant à une idée de faiblesse,

82 Extrait de l'émission radio émission Croisements, de la chaîne *Radio France Culture*, sur le thème « Les vertiges du corps et les espaces de l'art ». Diffusée le 21/08/2011, 59mins, avec Roland Recht (Historien de l'art) et Alain Berthoz (Neurophysiologiste), elle est disponible sur le site <http://www.franceculture.fr/emission-croisements-les-vertiges-du-corps-et-les-espaces-de-l%E2%80%99art-2011-08-21.html> (Page web consultée le 21/04/2014).

83 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchiv, Paris/Tokyo, 2012, p81. Le peintre japonais Kenjiro Okazaki cite le physicien et écrivain Torahido Terada qui, dans *Cataclysmes naturels et défense nationale* (1937), explique comment les comportements humains entraînent des bouleversements sous forme de catastrophes naturelles. Citation complète : « *Les progrès de la civilisation ont graduellement engendré l'ambition de dominer la nature. L'être humain a ainsi bâti des édifices défiant les lois de la gravité, capables de résister à la pression hydraulique. Mais au moment même où l'homme croit avoir maîtrisé la violence de la nature, les forces naturelles se déchainent, telle une horde de grands fauves ayant brisé leur cage, abattant les gratte-ciels, rompant les digues, détruisant les possessions et menaçant les vies. On peut affirmer à juste que les pauvres ruses imaginées par les hommes pour contrarier la nature sont principalement responsables de ces cataclysmes. En emmagasinant une énergie potentielle qui peut se transformer en énergie cinétique lors d'un cataclysmes, les efforts de l'homme civilisé ont seulement pour effet d'aggraver le mal.* ».

84 STIEGLER Bernard, *La technique et le temps : la désorientation*, 1996, texte version pdf, p85, consultable sur le site monoskop.org, regroupant des articles dans le domaine des arts, de la culture et des médias technologiques. (Page web consultée le 01/05/2014).

« d'impuissance »⁸⁵ face à cette dernière. Ce déconditionnement peut être également de nature purement psychologique, une sorte de pré-décontextualisation avant l'expérimentation du générateur de désorientation. Ceci est visible dans *Zee* de Kurt Hentschlager.

En effet, nous étions invités à patienter dans une petite salle sombre adjacente à celle où se trouvait l'œuvre. Un médiateur se chargea de nous remettre des décharges qui exemptait le Centre Cent Quatre de toute responsabilité en cas de crises d'épilepsie ou d'autres maux connus du aux effets du brouillard. La liste des symptômes susceptibles de nous toucher faisait une page entière. On était partagés entre l'étonnement et une légère peur teintée de curiosité. On n'avait pas eu droit à d'autres explications sur l'œuvre, ce qui me représenter mentalement l'image d'un brouillard qu'on attendait tous à vivre, alignés contre le mur comme « *des moutons de panurge allant vers leur mort*⁸⁶ ».

A la fois désorientés parce qu'on ne savait pas ce qui nous attendait exactement, mais surtout parce qu'on ne pouvait pas anticiper nos capacités de résistance face à ce brouillard considéré par l'artiste comme étant « intense⁸⁷ ». Ce conditionnement à la désorientation, à une sorte de pré-rupture avec le reste du monde, n'est pas juste une formalité d'usage pour l'artiste qui qualifie cette phase comme « *moitié constituante de l'œuvre*⁸⁸ ». L'autre moitié étant bien évidemment l'expérience du brouillard.

85 STIEGLER Bernard, *La technique et le temps : la désorientation*, 1996, texte version pdf, p11, consultable sur le site monoskop.org, regroupant des articles dans le domaine des arts, de la culture et des médias technologiques (Page web consultée le 01/05/2014). L'auteur compare la désorientation imposée comme une souffrance.

86 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

87 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

88 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

La désorientation induite par le brouillard éveille donc notre réflexe primaire, typiquement humain, de retrouver nos repères dans un nouveau cadre donné pour lutter contre cette passivité instaurée par celle-ci. Ce réflexe a été cité chez les spectateurs d'installations de brouillard que j'ai pu interviewer⁸⁹. J'ai notamment demandé à une d'entre elle, également étudiante en art et médias numériques et ayant expérimenté *Installation#07156R Fog Square de Fujiko Nakaya*, si elle s'était sentie passive ou active face à l'œuvre immatérielle :

« Passive, parce que je perdais mon sens de la vision, la capacité de m'orienter, de bouger, le fait de ne plus voir mes amis et de ne plus pouvoir les retrouver dans le brouillard. Mais d'un autre côté ça m'a permis d'expérimenter l'espace d'une manière différente de mes habitudes. On connaît un espace avec notre capacité de le voir, de le sentir, on le touche, alors que cette œuvre a changé cette perception habituelle. Mais je me sentais passive surtout parce que j'avais peur de tomber ou de me faire mal. On a peur quand on ne connaît pas un espace, quand on ne peut pas contrôler un espace inconnu. »⁹⁰

Ce qui l'a ensuite amené à m'expliquer que « sur une longue durée, le fait de m'orienter a plus retenu mon attention. »⁹¹

Ce réflexe, ce besoin de lutter contre les effets du déconditionnement se retrouve également dans l'interview que j'ai effectué d'une spectatrice de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* d'Ann Veronica Janssens. Cette étudiante en design m'a ainsi fait part de son expérience de la désorientation en insistant tout particulièrement sur ce fameux réflexe l'ayant guidé dès le début de son immersion dans le brouillard :

89 Voir annexes où sont regroupées les retranscriptions complètes des interviews que j'ai réalisé auprès de 4 spectateurs d'œuvres de brouillard immersives.

90 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec une spectatrice de *Installation#07156R Fog Square* de Fujiko Nakaya.

91 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec une spectatrice de *Installation#07156R Fog Square* de Fujiko Nakaya.

«Normalement quand tu entres dans un espace, inconsciemment, tu essaies très vite de te repérer, d'analyser comment l'espace est organisé, les relations entre les différents éléments architecturaux, les parois, le sol, le plafond. [...] Tu te dis qu'il faut trouver une solution pour t'orienter⁹². ».

Notons que cette phase d'analyse n'est pas présente lorsqu'on expérimente un espace déjà connu. Stiegler cite *Ménon*⁹³ de Platon, dialogue fictionnel entre Ménon et Socrate qui cherchent à définir le concept de vertu. Ménon y explique « qu'il est impossible de chercher ce que l'on ne connaît pas déjà, car ou bien même que l'on tomberait dessus par hasard, on ne saurait le reconnaître, ou bien, le reconnaissant, on se l'était déjà donné, et on trompe l'autre ou se trompe soi même en déclarant l'avoir trouvé ». Ce que Socrate répond : « En effet, on doit déjà l'avoir connu. Toute connaissance n'est qu'une reconnaissance, une anamnèse. Le savoir est mémoire. »⁹⁴

On ne cherche donc pas forcément à s'orienter lorsqu'on connaît déjà l'endroit, chose que m'a expliquée un autre spectateur de l'œuvre de Nakaya, étudiant en design :

92 Extrait de l'interview que j'ai réalisée avec une spectatrice de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens.

93 Extrait du site <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ménon> (Page web consultée le 04/05/2014) : « Le *Ménon* est un dialogue de Platon, dans lequel Ménon et Socrate essaient de trouver la définition de la vertu, sa nature, afin de savoir si la vertu s'enseigne ou, sinon, de quelle façon elle est obtenue. Dans un premier temps, la question examinée est donc celle de l'essence de la vertu. Néanmoins, après plusieurs vaines tentatives de réponse, Socrate et Ménon examinent la question plus générale encore : la connaissance est-elle seulement possible ? Et comment ? L'interrogation sur la vertu se poursuit dans un troisième temps, avec l'examen de la question posée initialement par Ménon, celle de l'enseignement de la vertu. Le *Ménon* est un des dialogues de Platon consacrés à la doctrine de la réminiscence. »

94 STIEGLER Bernard, *La technique et le temps : la désorientation*, 1996, texte version pdf, p222, consultable sur le site monoskop.org, regroupant des articles dans le domaine des arts, de la culture et des médias technologiques (Page web consultée le 01/05/2014).

« Personnellement, je ne me sentais pas forcément perdu. Ou plutôt, je dirais à moitié perdu. Vu que c'était un lieu que je connaissais, j'arrivais à me repérer⁹⁵. »

Peut être est-ce dû au fait que contrairement aux autres artistes cités tout au long de mon mémoire, Nakaya soit une des seules à créer des installations de brouillard à l'extérieur. Le brouillard est donc modelé par l'espace dans lequel il évolue⁹⁶, « répondant à son environnement ⁹⁷», et créant ainsi une autre représentation d'un endroit donné⁹⁸. De ce fait,

95 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec un spectateur de *Installation#07156R Fog Square* de Fujiko Nakaya. Citation complète : « Samia Majid : Est-ce que vous vous êtes senti désorienté ?

-Spectateur: Non, pas vraiment. Personnellement, je ne me sentais pas forcément perdu. Ou plutôt je dirais à moitié perdu. Vu que c'était un lieu que je connaissais, j'arrivais à me repérer, sauf qu'avec le brouillard j'avais peur de mal m'orienter et de dépasser le trottoir, d'aller vers les automobiles. C'est une des seules choses qui m'ont fait sentir perdu, mais lorsque j'étais dans le brouillard, je ne me suis pas senti désorienté. ».

96 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p25. Anne-Marie Duguet explique que « les conditions atmosphériques jouent le rôle d'un moule qui sculpte le brouillard. Elle qualifie le travail de Nakaya de « générateur d'expériences et de formes possibles qui laisse la nature accomplir le reste. ».

97 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p26. Citation complète : « Le brouillard répond à son environnement constamment, dit Nakaya, et ainsi, il en révèle et dissimule les caractères. Le brouillard cache les choses visible mais aussi il rend visible ce qu'on ne peut voir comme le vent. Il fait voir le vent. ».

98 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p19. Dans son texte *Paysage interactif*, Yuji Morioka cite la capacité du brouillard à « envelopper les gens, les matériaux et les phénomènes dans un environnement de brume tel que le cadre de référence dont ils dépendent disparaît, les laissant partie prenante d'un nouveau paysage relationnel. ».

l'effet de désorientation peut être moins puissant pour une personne redécouvrant d'une autre manière le même endroit que pour une personne ne l'ayant jamais expérimenté. Cela voudrait-il dire que d'une manière ou d'une autre, le spectateur pourrait déjouer les effets de la désorientation enclenchés par le brouillard ?

Pourtant, lorsqu'on évoque cette matière, on ne l'associe pas automatiquement à l'idée d'un objet qu'on peut « dompter ». Ceci est bien visible dans la définition que propose l'écrivain Francis Berthelot :

« De surcroît, il se déplace avec une fluidité parfaite, s'imposant en silence pour disparaître de même, sans que l'on puisse s'opposer à ses mouvements. Un trait qui l'érige en être, non seulement vivant, mais aussi invulnérable. [...]»⁹⁹.

Le brouillard a beau avoir une composition simple, *il a un corps, une âme, une voix*.¹⁰⁰ Il possède donc une identité qui fait presque de lui un être propre, *autonome*¹⁰¹, mais surtout imprévisible. De ce fait, il existe un paradoxe entre la définition du dispositif et la nature même du brouillard. Le dispositif est censé *orienter, déterminer, intercepter, modeler, contrôler et assurer* les gestes du brouillard.

Nous avons vu précédemment le protocole de sa fabrication par Fujiko Nakaya, protocole qui s'appuyait sur des données et technologies innovantes et fiables. Or elle-même avoue qu'on ne peut pas totalement

99 FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de Christian Trottmann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001, p157.

100 BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Editions Librairie José Corti (24^{ème} réimpression), 1942, p23. L'auteur évoque l'eau, constituante du brouillard, non pas comme une simple matière mais un être propre. Citation complète : « *Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut être, l'eau est une réalité poétique complète.* » .

101 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchiv, Paris/Tokyo, 2012, p 25. Anne-Marie Duguet évoque la nature « autonome » du brouillard tout en citant Nakaya : « *Ce que je préfère est qu'elle traduit un « équilibre des conditions naturelles, un phénomène éphémère qui peut disparaître à tout moment su ces conditions changent, même à peine.* » .

maitriser le brouillard ¹⁰² et qu'il faut le voir comme un générateur d'expériences et de formes possibles. ¹⁰³

Ainsi, exposer le brouillard à l'extérieur, c'est également le soumettre à des facteurs qu'on ne peut maitriser, comme les autres éléments naturels. Ainsi, *il rend visible ce qu'on ne peut voir comme le vent.*¹⁰⁴ Je pouvais voir distinctement des amas de brouillard se déplacer doucement lorsqu'il y avait un courant d'air, créant un perpétuel mouvement de la forme.

La présence des spectateurs a également une incidence non contrôlable sur la matière. En effet, celui-ci *peut apparaître ou disparaître selon une différence d'un ou deux degrés.*¹⁰⁵ Le corps humain produisant de la chaleur, le brouillard peut alors se dissiper plus ou moins selon la concentration de visiteurs au même endroit.

Nakaya revendique *ce renoncement à la maitrise de la nature*¹⁰⁶, et ce même lorsque le brouillard est créé dans un espace fermé. Celui-ci alors « emprisonné », on peut facilement penser qu'il sera alors plus facile à

102 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p 26 : « L'indétermination est d'autant plus grande que se combinent des niveaux de performances multiples. [...] Elle improvise avec le vent [...] En travaillant avec le brouillard, Fujiko Nakaya active un potentiel infini de formes, vulnérables, fragiles, sans contours nets. Elle opte pour l'informe et l'incontrôlable, elle parie sur l'incertitude. ».

103 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p 25. Citation complète : « L'artiste compose ainsi avec cette autonomie consciente d'une réactivité dont la complexité échappe nécessairement à tout contrôle humain. Elle met en place un générateur d'expériences et de formes possibles et laisse la nature accomplir le reste. ».

104 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p 25. Citation complète d'Anne Duguet à propos de l'influence des éléments extérieurs sur la forme du brouillard : « En produisant ses brouillards, Fujiko Nakaya manipule le jeu des forces et des constituants invisibles de l'atmosphère, elle renouvelle et avive ainsi notre perception de la nature. « *Le brouillard répond à son environnement constamment, dit-elle, et ainsi, il en révèle et dissimule les caractères. Le brouillard cache les choses visibles mais aussi il rend visible ce qu'on ne peut voir, comme le vent. Il fait voir le vent.* » ».

contrôler. Cela fut une des préoccupations de l'artiste concernant l'œuvre *Opal Loop/Cloud installation #72503*.



107

L'œuvre fut d'abord présentée dans un loft disposant de 200 places assises et d'une scène au milieu. Il s'agit plus précisément d'une coopération entre la danseuse et metteur en scène américaine Trisha

105 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p 9. Citation complète de Fujiko Nakaya : « *Dans la nature, une différence de température de 1 ou 2 degrés suffit à dissiper ou à former instantanément un important banc de brouillard. L'existence même du brouillard participe ainsi à l'équilibre subtil de la nature, dynamique fragile d'un processus de réciprocité* ».

106 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p 26, citation d'Anne-Marie Duguet quant à la liberté qu'accorde Nakaya au brouillard : « *Ce retrait discret de l'artiste, son renoncement à la maîtrise à la nature, est exemplaire de cette profonde connivence avec l'univers et du principe d'interrelation qui dominant dans les cultures extrême-orientales.* ».

107Fujiko Nakaya et Trisha Brown, *Opal Loop/Cloud installation #72503*, spectacle de danse et installation de brouillard, chorégraphie de Trisha Brown, 15minutes, danseurs : Trisha Brown, Eva Karczag, Lisa Kraus, Stephen Petronio, présenté à l'Opéra Crosby Street (New York), Photo de Babette Mangolte extraite du site officiel de la Trisha Brown Dance Compagny <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=419> (page web consultée le 08 Avril 2014).

Brown et Fujiko Nakaya. A l'occasion d'un nouveau spectacle de danse improvisé, Brown demanda à l'artiste de créer en direct un brouillard qui s'allierait à la chorégraphie, *au mouvement « improvisé » en perpétuel changement*¹⁰⁸.

A l'aide d'un équipement complexe et de ses assistants, Fujiko Nakaya supervisa la création d'un brouillard qui prit forme sur scène, se mêlant aux pas de danse de la troupe durant les 15 minutes de la représentation, avant de se disperser en direction des spectateurs.¹⁰⁹ C'était bien sur l'occasion de recréer un brouillard selon son protocole technologique habituel, mais également un autre exemple de l'indépendance et la « non-domestication » de ce dernier qui se modifie de lui-même à chaque instant.¹¹⁰

« Nous avons fait tout ce que nous pouvions pour que le sol ne soit pas humide. Mais le brouillard est quelque chose de vivant, il allait profiter de ma moindre faute d'inattention pour s'échapper. [...] Je donnais mes instructions [...] mais c'était limite. A la fin, c'est la nature qui décidait.¹¹¹ [...] ».

108 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, pp142-145. Compte rendu de l'œuvre décrit par Fujiko Nakaya.

109 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, pp142-145. Compte rendu de l'œuvre décrit par Fujiko Nakaya.

110 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, pp142-145. Compte rendu de l'œuvre décrit par Fujiko Nakaya où elle explique la difficulté d'allier une matière autonome et souvent imprévisible à une danse elle aussi improvisée : *« Comment capturer un mouvement « improvisé » en perpétuel changement ? Comment le reproduire, lui donner une « forme » ? Telle était la problématique à laquelle (Trisha Brown) était confrontée. On peut faire une analogie avec le brouillard dont la forme se modifie à chaque instant en fonction des conditions climatiques ou environnementales. De la même façon, je donne une forme à un brouillard qui n'en a pas en contrôlant les paramètres et en préparant l'environnement, mais ce n'est que bien plus tard que j'ai pris conscience de cette similitude, celle qui consiste à « mettre un nez et des yeux au chaos » pourrait-on dire. De son côté, Trisha avait eu la même difficulté, elle me l'a raconté plus tard, à propos d'Opal Loop, pendant le processus de création de cette pièce extrêmement complexe, en essayant de donner une forme à l'improvisation. ».*

C'est donc maintenant à la nature de s'exprimer¹¹². Et laisser le brouillard s'exprimer, c'est accepter son côté imprévisible, celui là même qui nous empêche d'analyser « ses effets de désorientation » pour tenter de les comprendre et les déjouer. Pour initier « ce puissant dialogue, non seulement avec la nature mais avec soi même¹¹³, il faut se livrer humblement.¹¹⁴ ».

La désorientation permise par le brouillard nous amène donc à cette notion de laisser prise qui va pourtant à l'encontre du désir naturel de maîtrise de l'Homme. Nous allons maintenant définir plus précisément ce terme et voir en quoi il permet réellement l'expérience de l'espace, et donc de l'œuvre.

2) Le laisser aller comme engagement total du spectateur

111 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, pp142-145. Compte rendu de l'œuvre décrit par Fujiko Nakaya.

112 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, extrait de l'entretien de l'artiste avec Julie Martin, 21 Novembre 1988, Bilbao, p233. Citation concernant la notion de dialogue que Nakaya veut développer avec le brouillard et son environnement : « *J'essaie souvent de créer un microenvironnement où le brouillard peut s'exprimer pleinement-il peut danser avec le vent. [...] J'étudie donc soigneusement le lieu ; [...] En plaçant une surface pierreuse au milieu d'une surface herbeuse, on peut tomber ou se lever le brouillard. Il s'agit toujours d'un dialogue avec la nature. Nous avons abusé de la nature, c'est maintenant à elle de s'exprimer.* »

113 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p9, citation complète d'Anne-Marie Duguet : « L'expérience de la sculpture de brouillard initie un puissant dialogue non seulement avec la nature mais avec soi même. Elle nous révèle la relation entre artificiel et naturel, choses et êtres, tangible et abstrait, terre à terre et sublime ect ; leur co-existence va au-delà des limites et de leur interchangeabilité ultime. ».

114 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, extrait de l'entretien de l'artiste avec Julie Martin, 21 Novembre 1988, Bilbao. Nakaya évoque son père, le météorologue Ukichiro Nakaya. Citation complète : « Mon père [...] disait aussi que pour faire parler la nature, il fallait se livrer humblement à elle. Observer est essentiel. Et aussi être sincère. ».

Etudions maintenant la définition de lâcher prise proposée par le dictionnaire historique de la langue française :

« Le verbe signifie d'abord « laisser aller » en détendant ce qui retient [...], sens dont procède l'emploi figuré de la locution **lâcher la bride**, anciennement **le frein**, rendre à quelqu'un sa liberté d'action ».¹¹⁵

On retrouve fréquemment dans le domaine des Arts numériques, plus particulièrement au sein des œuvres immersives qui, selon l'artiste canadienne Charlotte Davies¹¹⁶, nécessitent un « abandon de soi », un laisser aller indispensable pour réellement expérimenter l'œuvre à travers tout notre corps.

C'est la même idée qu'on retrouve chez Dewey qui explique que « la phase esthétique, ou phase où l'on éprouve, est réceptive. Elle implique que l'on s'abandonne. [...] Or dans une grande partie de nos relations avec notre environnement, nous nous mettons en retrait. »¹¹⁷

Nous avons vu précédemment qu'en nous imposant une désorientation qu'on ne peut déjouer, le brouillard nous soustrait toute possibilité de maîtrise. Or il ne s'agit que du début du processus d'appropriation de l'œuvre. En effet, ce dernier ne peut être complété que de la part du spectateur qui doit alors adopter une posture active face à l'espace dans lequel il est plongé : le laisser aller.

On pourrait la comparer à la notion de « willing suspension of disbelief » évoquée par le philosophe de la réception esthétique et de la définition de l'art Jean-Marie Schaeffer dans son article « De l'imagination à la fiction ».¹¹⁸ Il y explique comment les vecteurs d'immersion permettent de « mettre à la disposition de celui qui s'engage dans l'espace fictionnel

115 DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE, sous la direction d'Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Juillet 2010, p1165.

116 Bibliographie complète disponible sur le site officiel de la fondation Langlois : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=103> (Page web consultée le 29 Octobre 2013).

117 *L'Art comme expérience*, texte de 1982, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Editions Farrago, 2005, p79.

des amorces qui lui permettent d'adopter l'attitude mentale du « comme si », c'est-à-dire de se glisser dans l'univers de la fiction ¹¹⁹».

Le spectateur a donc un rôle actif dans son accession à l'univers fonctionnel, à ce laisser aller permis par ces dits amorces.

Et si nous comparions ces amorces à la désorientation ? C'est ce que semble faire Hentschlager qui affirme que son œuvre *Zee* repose sur « *une remise en question du spectateur de l'idée qu'il peut contrôler son environnement, et au moins dans une certaine mesure, avoir de la stabilité*¹²⁰. » Le caractère intense de l'œuvre nous révèle notre impuissance afin de nous confronter à notre « *illusion de sécurité* ¹²¹».

118 « De l'imagination à la fiction » consulté sur le site www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html (Page web consultée le 10 Novembre 2013).
Willing suspension of disbelief : *Opération mentale ou on accepte de vivre un rêve ou une fiction comme s'il s'agissait de la réalité, pour mieux ressentir ce que pourrait être la situation évoquée* (fr.wikipedia.org/wiki/Suspension_consentie_de_l'incrédulité : Informations sur le processus immersif en général, site consulté le 10 Novembre 2013). Elle peut être associée au processus cognitif qui « est un type d'interaction spécifique entre l'être humain et le monde dans lequel il vit. On peut définir la relation cognitive comme une relation dans laquelle nous laissons agir le monde sur nous. Elle peut être associée au processus cognitif qui est un type d'interaction spécifique entre l'être humain et le monde dans lequel il vit. On peut définir la relation cognitive comme une relation dans laquelle nous laissons agir le monde sur nous. ».

119 De l'imagination à la fiction » consulté sur le site www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html (Page web consultée le 10 Novembre 2013).

120 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013). Citation complète en anglais : “ *There's a rationalisation of an impetus to keep going because, built deep into our concept of civilisation is an illusion of safety – the idea that we can control our environment and, at least to some extent, have stability*”.

121 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

Mais ce n'est pas l'idée de repousser les limites physiques à leur maximum pour des effets de sensationnalisme qui intéresse l'artiste¹²². Ou plutôt, pas comme une fin en soi. Hentschlager affirme que son brouillard « *demande quelque chose de nous, dans le sens où nous devons surmonter l'agitation lorsque nous entrons dans ce monde étrange.* ¹²³ ». Il y a donc l'idée d'un processus d'acclimatation au brouillard, non pas pour le maîtriser, mais plutôt se laisser aller à lui.

Un lien qui s'opère d'abord par une contemplation. Le brouillard est extrêmement blanc, un blanc presque surnaturel qui me fit penser aux scènes de film où l'acteur principal, se trouvant entre la vie et la mort, traverse un tunnel brumeux et lumineux pour rejoindre l'au delà. Au premier abord, il se dégage de *Zee* une sorte de paix, de sérénité presque religieuse où on tend à se détendre, oubliant rapidement les légères craintes qui nous avaient animés dans « l'anti-chambre ».

Mais cette adaptation est impossible car on comprend bien vite que le brouillard réclame un don total. Sans crier gare, un épais amas de brouillard est alors projeté des côtés, créant une plus épaisse couche qui nous enveloppe et qui crée un épisode de désorientation où le spectateur est confronté de plein fouet à une passivité irrémédiable.

Le brouillard de *Zee*, étouffant et envahissant donne l'impression que tout notre corps est à vif, extrêmement sensible au moindre stimulus. Nos yeux nous piquent si on les garde ouvert trop longtemps, mon nez me brûle si je respire de grandes bouffées d'air, mes oreilles bourdonnent à cause du son métallique diffusé dans la pièce. On ne ressent pas de manière différente. C'est plus l'impression que le brouillard s'insinue en

122 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013). Citation en anglais : “*I have no intention to make a terrifying piece, that would be boring*”. Hentschlager se dit également surprise du nombre de personnes qui ont eu des crises d'épilepsies, cela n'étant pas le but recherché de son œuvre.

123 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013). Citation en anglais : “It demands a lot from you in that you have to overcome the initial moment of – to say the least – trepidation, when you enter this strange world.”.

nous, altérant nos sens comme s'il voulait nous en déposséder, les « détruire » pour mieux faire corps avec nous.

Or, « nous sommes humains parce que notre corps est pensé pour interagir avec l'extérieur par le biais de nos sens¹²⁴ ». Altérer ces derniers, les rendre inutiles pour interagir dans l'espace et mieux nous intégrer au sein du brouillard, revient en quelque sorte à nier notre corporéité. Dépossédé de nos sens, du contrôle de notre corps, on n'expérimente pas une fusion harmonieuse avec le brouillard, mais une disparition. Une sorte de perte de corporéité induite par la désorientation.

En effet, dans certains cas médicaux de désorientation sévères, le patient ne peut plus se reconnaître et situer son corps ou des parties de celui-ci à lui-même¹²⁵. Ce type de désorientation, semblable à un engourdissement, est présent dans *Zee*. J'ai ressenti plusieurs fois le besoin de faire bouger mes doigts devant moi, comme pour m'assurer que ma main était toujours là, et pas « dévorée » sous cette épaisse nuée de brouillard. Plus le brouillard avance vers nous, plus on a littéralement l'impression de se « désintégrer » en lui. Le contraste entre l'apparition et la disparition est saisissant.

Cela me rappela *Neon Genesis Evangelion*¹²⁶, anime japonais d'Hideaki Anno. Le personnage principal, Shinji Ikari, a pour mission de piloter des Evas, créatures mi-robotiques mi-humaines dans un monde futuriste menacé par des mystérieuses entités appelées « anges ». Shinji finit par y expérimenter une fusion totale, appelée « synchronisation à 300% », où son corps se fond avec celui de l'Eva. A la suite de cela, son enveloppe

124 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Editions Gallimard, Paris, 1964, p20.

125 Papidoc.chic-cm.fr/21desorientation.html, site qui explique la désorientation médicale (page web consultée le 28 Mars 2014).

126 http://fr.wikipedia.org/wiki/Neon_Genesis_Evangelion, site plus détaillé sur le manga et l'anime : « **Synchronisation** : la synchronisation mesure le taux avec lequel le pilote arrive à être en osmose avec l'Evangelion, ou plus précisément avec l'esprit se trouvant à l'intérieur de celle-ci. Dans le cas de l'éva 01 il s'agit de l'esprit de la mère de shinji ikari. Plus la synchronisation est élevée, plus le pilote pourra faire réagir l'Evangelion efficacement. Le taux minimum nécessaire pour piloter une Eva est de 41.3 % ; 100 %, le taux optimum pour piloter une Eva; 400 %, ce taux de synchro entraînant l'absorption du pilote dans l'Eva. S'il est possible de dépasser les 100 %, c'est parce que ce taux n'a qu'une valeur théorique pratique pour établir l'intensité du contact entre l'Eva et son pilote. ».

corporelle n'existe plus, seulement son âme qui est alors condamnée à flotter dans l'Eva sans aucune conscience ou liberté d'action.

Cette expression de la passivité semble trouver toute sa force dans la solitude que nous impose le brouillard. Cela est particulièrement visible dans l'extrait qui suit de l'interview que j'ai faite avec une personne ayant expérimenté *Zee*:

« -Samia Majid : Pourquoi vous êtes vous sentie désorientée ? [...] »

- Spectateur : Vu qu'avec le brouillard on ne voyait personne, on se sentait seul comme si on était sur une autre planète ou quelque chose comme ça.¹²⁷ »

On comprend alors la supériorité du brouillard sur nous. Il ne nous reste alors qu'à renoncer à toute action, immobiles, et laisser le brouillard prendre totalement possession de nous. Un renoncement actif très bien décrit par le spectateur que j'ai interviewé :

« -Samia Majid : Est-ce que vous vous êtes sentie active ou passive face au brouillard ? Avez-vous eu l'impression que le brouillard prenait l'ascendant sur vous ou que vous aviez une certaine liberté d'action face à lui, dans le fait de se mouvoir, de s'orienter ? »

-Spectatrice: Dans un premier temps, je me sentais passive. Mais vu que finalement je me suis dit, « bon, on se laisse emporter ! », c'est devenu une sorte d'activité. »¹²⁸.

Ce n'est pas une expérience innée. Hentschlager utilise la technologie pour, paradoxalement, faire amplifier et retrouver au brouillard cette capacité à nous « faire prendre conscience du néant de notre volonté propre face à une nature hostile qui nous dépasse fortement »¹²⁹ à l'heure où notre civilisation tente au mieux de dénaturer le pouvoir de la nature pour mieux la contrôler, la gérer.

127 Extrait d'une interview que j'ai faite avec un spectateur ayant expérimenté *Zee* lors de l'exposition *Trouble Makers : Sensation versus digital* au Centre Cent Quatre de Paris (du 16 Novembre 2013 au 15 Décembre 2013).

128 Extrait d'une interview que j'ai faite avec un spectateur ayant expérimenté *Zee* lors de l'exposition *Trouble Makers : Sensation versus digital* au Centre Cent Quatre de Paris (du 16 Novembre 2013 au 15 Décembre 2013).

Or c'est de cette confrontation volontaire que naît cette introspection sur soi-même qui nous permet, face à « un objet auquel nous sommes faibles, de nous élever au-dessus de lui par les idées¹³⁰ ». Une acceptation de notre impuissance physique qui nous amène à « nous livrer à ce qui nous dépasse¹³¹ », à se laisser aller comme l'explique Friederich :

« *Pour devenir ce que je suis, je dois me donner tout entier à mon environnement, me fondre dans mes nuages et à mes rochers* ¹³²[...] ».

Il s'agit donc d'un processus qui nécessite de revoir nos réflexes primaires face à la désorientation. Je crois avoir eu l'occasion de le vivre lors de mon expérimentation de *Zee*. J'ai eu la chance de l'essayer à deux reprises. La première fois, je n'ai eu que le souvenir d'une « agression »

129 FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de Christian Trottmann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001, p113. L'auteur cite les conditions pour atteindre le sublime : « Que faire pour que le sublime apparaisse ? Tout d'abord que l'Homme ait conscience du néant de sa volonté propre face à une nature hostile qui le dépasse infiniment. A partir de là, deux possibilités de réactions : ou bien l'angoisse, ou bien le sentiment du sublime, si l'homme s'élève au-dessus de lui-même, de son individualité, pour jouir du plaisir de la contemplation ».

130 Extrait du site internet <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sublime-philosophie/1-la-tradition-du-sublime/>, qui définit le concept de sublime chez plusieurs philosophes (page web consultée le 24 Mars 2014). Est évoqué ici l'objet qui provoque le sentiment de sublime chez l'Homme.

131 Extrait du site internet <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sublime-philosophie/1-la-tradition-du-sublime/>, qui définit le concept de sublime chez plusieurs philosophes (page web consultée le 24 Mars 2014). Est évoqué ici l'objet qui provoque le sentiment de sublime chez l'Homme.

132 Cité par Maryvonne Perrot (*Brouillards, brumes et nuées dans la peinture romantique allemande*) dans FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUEES, sous la direction de Christian Trottmann, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001, pp 114-115, citation complète de Friederich : « *Je dois être entièrement à moi-même. Et je sais que si je suis seul, c'est pour percevoir la nature complètement. Pour devenir ce que je suis, je dois me donner tout entier à mon environnement, me fondre dans mes nuages et mes rochers. Mon meilleur ami serait-il à mes côtés, il me détruirait* ».

du brouillard, d'une désorientation qui m'a laissée impuissante, vulnérable. Zee se résumait pour moi à une salle qui teste les capacités physiques jusqu'au moment où l'expérience serait interrompue par un médiateur parce qu'une personne aura cédé face au brouillard et fini par faire un malaise (ce à quoi j'ai assisté).

La seconde fois, je décidai d'apprécier le brouillard, de ne plus le refuser en tentant à tout prix de m'orienter ou de fermer les yeux. Bien sur, celui-ci était toujours aussi intense que la première fois, mais je ne le percevais plus d'une manière hostile. C'était plus quelque chose à recevoir, une sorte de rite initiatique qui finirait par le faire transcender vers quelque chose hors de ma portée. Et ce qui finit par se passer au bout de quelques minutes.

Il faut savoir que le brouillard est également accompagné de lumières trombinoscopes qui atteignent les ondes du cerveau à la manière d'un signal télé (sachant que chaque individu émet des ondes qui lui sont propres). Cela eu pour conséquence de faire apparaître devant mes yeux des formes géométriques lumineuses. Plus je me laissais aller, et ce malgré la peur de « céder » et de m'évanouir, plus les formes prenaient une allure plus distincte.

Cela m'évoqua ces états de transe hallucinatoires qui surviennent après avoir ingéré des champignons hallucinogènes. Mais dans ce genre de cas, la personne est prisonnière des effets de la drogue, incapable d'avoir une certaine distance réflexive par rapport à son expérience, ce qui en fait « *un rituel vide de joie de vivre, seulement pour ressentir quelque chose*¹³³ ».

Car se laisser aller n'est pas renoncer à son statut d'être actif et pensant. C'est reconnaître notre faiblesse, l'affronter en faisant corps avec elle, pour qu'à défaut de la vaincre, nous puissions cohabiter avec elle. C'est renoncer à vouloir contrôler, agir sur tout. C'est revoir notre définition

133 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/intevue-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013). L'artiste explique que l'expérience de *Zee* ne doit pas se résumer à des stimuli, mais à un processus de réflexion. Il fait également la distinction entre les trances productives (qu'on peut associer au concept esthétique d'extase, d'élévation de soi qui résulte du sentiment du sublime) et les trances destructives. Citation en anglais : "[...]. *This is an empty ritual of exhilaration, just to feel something [...]*".

d'être actif et passif pour ne plus limiter l'interaction à une simple relation action/réaction.

Et si au final le brouillard, générateur d'une désorientation créatrice d'une passivité finalement illusoire, nous permettait finalement d'initier cette quête du dépassement de soi et, par extension, d'une meilleure compréhension du monde qui nous entoure ?

Il s'agirait alors d'une quête perpétuelle dans notre existence parfaitement décrite par Hentschlager :

« Plus vous monter haut, plus vous vous fatiguez, moins d'oxygène vous avez, plus il y a de risques de changements météorologiques soudains et d'être exposé à un endroit où on ne peut pas s'abriter. La récompense de la prise de risque est que vous vous reprochez de cette vue, belle dans le vrai sens. Vous vous soulevez de tout. [...] Il s'agit réellement d'une belle pièce sur l'expérience du sublime ¹³⁴[...] ».

En plus d'aborder la question du dépassement de soi à travers le concept de sublime, le laisser aller initié par la désorientation permet un déconditionnement volontaire du désir de maîtrise, et ce faisant, favorise pour le spectateur « une union totale avec son environnement, ce qui en fait par conséquence un être pleinement vivant ¹³⁵».

Nous allons voir dans la partie suivante comment cette union s'exprime par un désir d'appropriation de l'œuvre, une appropriation qui ne peut se traduire que par sa découverte par le mouvement.

134 Extrait de l'interview de Kurt Hentschlager avec Elizabeth Pearce sur *Zee* et son travail en général, extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/intevew-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013). L'artiste compare la prise de risque, le fait d'abandonner nos habitudes bien ordonnées, au fait de comparer une montagne. Citation en anglais : **“The higher you go, the more tired you get, the less oxygen you have, the higher the risk of sudden weather changes and exposure in a spot where there's no shelter. The reward for taking the risk is that as you walk up you get this view – beautiful in the true sense. You're lifting yourself out of everything[...]** ».

135 DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, texte de 1982, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Editions Farrago, 2005, p38.

3) Un dialogue basé sur le corps : le mouvement comme appropriation de l'espace

Ce concept de découverte a été évoqué par une spectatrice ayant expérimenté l'installation immersive de brouillard *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011) d'Ann Veronica Janssens :

« Au début, on commence par la découverte de quelque chose de nouveau, on se dit « Ah tiens, ça change ! [...] »¹³⁶.

Nous avons vu précédemment que c'était la désorientation générée par le brouillard qui créait ce sentiment de mystère¹³⁷, cette totale remise en question des codes et mesures que le corps et l'esprit ont intégrés et qui se retrouvent être ensuite chamboulés¹³⁸.

Néanmoins, il n'existe pas un seul type de désorientation, tout comme il n'existe pas un seul type de brouillard. Certains artistes travaillant avec ce médium ont su utiliser les nouvelles technologies afin de créer des nouveaux modes de perception dans l'espace, et donc plusieurs manières d'appréhender le brouillard.

C'est le cas notamment d'Olafur Eliason. Artiste contemporain danois, il crée des installations de brouillard qui redéfinissent nos modes de compréhension de l'espace.

Dans son installation de près de 1600mètres carrés, *Feelings are facts*, réalisée conjointement avec l'architecte chinois Ma Yansong, il utilise la lumière comme autre producteur de désorientation. Il crée donc une œuvre où le brouillard et la couleur s'allient pour proposer au spectateur un monde nouveau « qui remet en question nos habitudes en matière d'orientation¹³⁹ ».

136 Extrait de l'interview que j'ai réalisée avec une spectatrice de *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens.

137 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec un spectateur de *Installation#07156R Fog Square* de Fujiko Nakaya.

138 Extrait d'un article sur l'œuvre dans le journal *Le Monde*, sur le site www.lemonde.fr/culture/article/2010/04/14/dans-le-rêve-amniotique-d-olafur-eliason-et-ma-yansong-13 (page web consultée le 27 Février 2014).

C'est donc une invitation au spectateur, qui, passé la phase d'émerveillement devant un espace qui s'affranchit des règles habituelles, « à retrouver ses marques pour ne pas « dévisser ». On retrouve donc l'idée de « gestes engagés [...] revendiqués et offerts comme des expériences actives »¹⁴⁰.



141

Le spectateur déambule donc dans la pièce, désorienté, pour justement comprendre l'origine de cette désorientation. Est-ce du qu'au brouillard ou à ces centaines de lampes fluorescentes au plafond qui délimitent des plages rouges, vertes et bleues ?¹⁴²

139 Citation extraite du site www.claudinecolin.com/fr/archives-526-feelings-are-fact-olafur-eliasson-and-ma-yansong, page qui explique le fonctionnement de l'œuvre *Feelings are facts* (pageweb consultée le 27 Février 2014).

140 Citation d'Ann Veronica Janssens extraite du *Catalogue d'exposition Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art - Grand Palais, Paris*, sous la direction de Serge Lemoine, édition RMN, 2013, Paris, p340.

141 Olafur Eliasson et Ma Yansong, *Feelings are facts*, installation de brouillard immersive avec lumières, exposée du 4 Avril au 20 Juin 2010 au Ullens Center for contemporary Art, Pékin. Photo extraite du site officiel de l'artiste, http://www.olafureliasson.net/exhibitions/feelings_are_facts.html (page web consultée le 27 Février 2014).

142 www.claudinecolin.com/fr/archives-526-feelings-are-fact-olafur-eliasson-and-ma-yansong, page qui explique le fonctionnement de l'œuvre *Feelings are facts* (page web consultée le 27 Février 2014).

Ces lumières sont le produit d'un dispositif technologique. Et qui dit dispositif technologique dit programmation anticipée. Un dispositif, ou du moins celui de *Feelings are facts*, ne fonctionne pas de manière aléatoire. Il obéit à une certaine logique que je peux peut être anticipée.

Dans la phase de découverte où le niveau de désorientation est à son niveau maximal, le spectateur ne réalisera peut être pas immédiatement que les lumières filtrées par le brouillard définissent des zones de passage qui délimitent l'espace. En effet, les couleurs s'entremêlent au gré du déplacement du visiteur, créant ainsi son propre spectre.¹⁴³ Mais dans un effort pour trouver ses marques, il essaiera de comprendre et d'anticiper les mouvements de lumière comme nouvelle manière de s'orienter.

Par « l'action de son corps, il peut comprendre l'espace¹⁴⁴ », et ainsi tenter de déjouer la désorientation. Et c'est en circulant de zone colorée à une autre, mélangeant les couleurs pour en créer une nouvelle, que le spectateur va créer une sorte de « conversation » pour apprivoiser son environnement, et par extension le brouillard.

Selon le philosophe Gaston Bachelard, « dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense ¹⁴⁵[...] ». L'immensité peut être rattachée à l'idée d'inconnu. Lorsque nous découvrons pour la première fois une nouvelle ville, celle-ci peut nous sembler sans fin. On ne peut pas la délimiter concrètement tant qu'on ne l'a pas parcourue entièrement, tant qu'on n'aura pas dépassé la

143 www.claudinecolin.com/fr/archives-526-feelings-are-fact-olafur-eliasson-and-ma-yansong, page qui explique le fonctionnement de l'œuvre *Feelings are facts* (page web consultée le 27 Février 2014).

144 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009, chapitre II. Citation complète : « [...] La possession d'un corps comporte avec elle le pouvoir de changer de niveau et de « comprendre » l'espace, comme la possession de la voix de changer de ton. Le champ perceptif se redresse et à la fin de l'expérience je le porte tout entier dans le nouveau spectacle et que j'y place pour ainsi dire mon centre de gravité. [...] ».

145 BACHELARD, Gaston, *La Poïétique de l'espace*, texte de 1957, Editions Quadrige, 11^{ème} édition, Aout 2011, p 169. Citation complète : « [...] L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des d'un caractère dynamiques de la rêverie tranquille. [...] ».

phase de désorientation. Mais lorsqu'on l'aura découverte dans tous ses recoins, elle nous paraîtra automatiquement moins vaste, plus familière.

De même pour le brouillard. Pour le comprendre, il faut d'abord s'y adapter. On peut évoquer la notion de « réapprentissage des gestes ».¹⁴⁶ Par exemple, lorsqu'on est plongé dans le noir, nos yeux prennent quelques minutes pour s'y habituer. En attendant, le corps ne reste pas passif et cherche à s'approprier l'espace de toutes les manières possibles.

Ainsi, en expérimentant *Zee* de Kurt Hentschlager, j'ai vu d'autres spectateurs palper les parois, toucher avec insistance le sol avec leurs pieds, bouger leurs corps tout le long de la pièce d'exposition pour mieux fixer leurs propres limites perceptives. Dans *Fog Installation#07156R Fog Square* de Fujiko Nakaya, j'avais les bras tendus pour tenter de capter tout ce qui pourrait se trouver devant moi, que ce soit un obstacle matériel ou d'apparence humaine. En utilisant notre corps tout entier comme moyen de comprendre, de déjouer la désorientation, on éprouve le brouillard.

Car le brouillard n'est pas un simple accessoire de l'espace, il est l'espace. En tentant de comprendre l'œuvre, on opère un processus de dialogue par l'expérience du toucher¹⁴⁷. On ne le ressent pas passivement, on dialogue avec lui pour en quelque sorte l'analyser. Notre corps tout entier devient donc acteur de l'œuvre et témoin sensoriel du brouillard. Une sorte de « moule » qui garde en quelque sorte l'empreinte de ce dernier pour l'utiliser comme donnée. Est-il froid ou chaud ? Opaque ou translucide ? Est-il immobile ou en mouvement ? Et surtout en quoi ces données peuvent-elles m'aider à mieux m'orienter ?

Ci-après l'extrait d'une interview que j'ai réalisée avec un spectateur de *Fog Installation#07156R Fog Square*, montrant comment en cherchant à s'orienter en comprenant les mouvements du brouillard, il initiait avec lui un dialogue révélant ce dernier comme un *être vivant* et pas juste un élément de décor :

146 Notion évoquée sur le site www.archimuse.com qui évoque les espaces immersifs et l'expérience du spectateur face à un monde qu'il ne connaît pas et auquel il doit d'abord apprendre à s'adapter. (Page web consultée le 19 Novembre 2013).

147 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Edition de Minuit, 1992, p11. Citation complète : « Voir ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du toucher. [...] ».

« Il (le brouillard) ne nous impose pas une direction ou un chemin, mais si je voulais continuer à le sentir, j'étais obligé de suivre ses mouvements. Je parle de mouvements car comme il y avait du vent, le brouillard bougeait beaucoup et la pour que je puisse rester dans le brouillard, je devais suivre ses mouvements. Je bougeais dans le brouillard et le brouillard m'indiquait en quelque sorte comment bouger. »¹⁴⁸

Ce processus d'appropriation mutuel est très bien décrit par une autre spectatrice l'ayant elle-même initié au sein de l'œuvre de Nakaya :

«J'étais plus intéressée par la sensation du brouillard, de comment entrer dans cet espace, comment je pouvais y bouger, comment je pouvais être active dans ce brouillard¹⁴⁹. [...] ».

148 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec un spectateur de l'œuvre de Fujiko Nakaya. Citation complète :

«-Samia Majid : Vous êtes vous sentie actif ou passif face au brouillard ?

-Spectateur : Dans cette installation je me suis senti libre. C'était un espace ouvert, du coup l'œuvre ne me guidait pas dans une direction préprogrammée. Au contraire, c'était simple de sortir du brouillard, mais on a toujours envie d'y retourner. Il ne nous impose pas une direction ou un chemin, mais si je voulais continuer à le sentir, j'étais obligé de suivre ses mouvements. Je parle de mouvements car comme il y avait du vent, le brouillard bougeait beaucoup et la pour que je puisse rester dans le brouillard, je devais suivre ses mouvements. Je bougeais dans le brouillard et le brouillard m'indiquait en quelque sorte comment bouger. ».

149 Extrait de l'interview que j'ai réalisé avec une spectatrice de l'œuvre de Fujiko Nakaya. Citation complète :

«-Samia Majid : Fujiko Nakaya qualifie ses installations d'interactives. Est-ce que vous avez senti que vous aviez un pouvoir d'action sur le brouillard, la capacité de lui donner une forme par le biais de votre corps ?

-Spectatrice : Non, je ne me suis pas intéressée au fait de créer une forme, j'étais plus intéressée par la sensation du brouillard, de comment entrer dans cet espace, comment je pouvais y bouger, comment je pouvais être active dans ce brouillard. [...] »

Comment être actif dans le brouillard ? Sachant qu'on ne peut influencer sur la forme du brouillard, ce dernier n'étant pas une interface modelable, la seule liberté d'action restante chez le spectateur est celle du mouvement.

Or, lorsqu'on est perdu, on a tendance à rester immobiles dans un premier temps tout en réfléchissant longuement à la manière de s'orienter. Dans la vie de tous les jours, cette exploration mentale peut s'opérer de manière inactive, à travers un regard contemplatif, ou grâce à toutes les applications technologiques (notamment celles mises à disposition dans les smartphones) et signalétiques citadines. Cela nous libère donc du fait d'arpenter de long en large un espace pour progressivement y trouver ses repères.

Or ceci est impossible dans les installations de brouillard immersives. En effet, celui-ci ayant rendu nos sens, dont celui de la vue, inaptés, cette phase de connaissance de l'espace ne peut plus seulement s'effectuer de manière distanciée et passive.

La désorientation appelle donc à une implication entière et active du spectateur dans sa phase d'appropriation de l'espace. Duguet insiste sur cette part d'action, aussi importante que l'implication mentale, en affirmant que le spectateur « peut prendre part à la « conversation » (avec le brouillard et l'espace qu'il recouvre) en pénétrant dans l'œuvre, et devenir ainsi un pôle actif d'un processus d'interaction déjà complexe. »¹⁵⁰.

La désorientation est donc un élément essentiel de l'œuvre, la clé permettant d'activer un processus d'expérimentation esthétique qui ne trouve sa finalité que dans « le déplacement dans l'œuvre, qui est une des conditions nécessaires à la perception et à sa connaissance. C'est à une immersion totale dans la matière de l'eau que le visiteur est convié ».¹⁵¹

Dans *l'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, le philosophe français Gaston Bachelard évoque « l'appel de l'eau qui

150 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p27.

151 FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012, p28

réclame en quelque sorte un don total, un don intime. » en ajoutant que « l'eau veut un habitant. Elle l'appelle comme une patrie ». ¹⁵²

Le brouillard n'échappe pas à cette règle. Il invite le spectateur qui n'a pas d'autre choix que de se laisser prendre par la désorientation. Par le biais de cette dernière, le brouillard appelle ainsi donc à un engagement total du spectateur, à un laisser aller nécessaire pour l'expérience de cette matière, et donc de l'œuvre.

III) Partie pratique

Au cours de ma licence d'Arts plastiques et de mon master 1 Arts et médias numériques à l'université Paris 1, il ne m'était encore jamais venu à l'esprit de prendre la désorientation comme thème d'expression plastique. Malgré l'importance que ce problème revêt dans ma vie, je n'ai décidé de m'y intéresser plastiquement qu'au cours de mon master 2, plus précisément lors de l'Observatoire Prospect du premier semestre dirigé par le professeur Gilles Tibergien. Mon travail sur la désorientation a alors débuté par l'élaboration d'une carte sensible ¹⁵³.

152 BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Editions Librairie José Corti (24^{ème} réimpression), 1942, p221.

153 Voir site <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/conceptualite-et-sensibilite-dans-la-carte-sensible-12/> et <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/conceptualite-et-sensibilite-dans-la-carte-sensible-12/> qui hébergent les deux parties d'une publication reprise d'une conférence autour des travaux de Jocelyn Benoist, organisée par Raphaël Ehram à l'occasion de la parution en poche de Concepts, à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Centre de Philosophie Contemporaine de la Sorbonne. La notion de carte sensible a donc été abordée et définie par Elise Olmedo Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (UMR Géographie-Cités Equipe EHGO) et Jeanne-Marie Roux Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, EA 3562 Centre de philosophie contemporaine de la Sorbonne. (Pages web consultées le 05/05/2014).

Une carte sert normalement à se repérer mais ce n'était pas la fonction que je voulais attribuer à la mienne. Immédiatement, j'ai pensé faire une carte de désorientation afin de faire partager aux autres ma propre expérience de ce problème, mais également pour me permettre à moi-même de m'y confronter de manière plus distanciée.

L'idée de cette carte était de comparer une situation donnée où j'arpenterais un endroit connu, déjà codifié, dans lequel je n'avais aucune chance de me perdre, à une autre où je me perdrais volontairement dans ce même endroit. Soit une phase « orientation » et une phase de « désorientation ». Cette dernière représentait un mini-risque puisqu'il s'agissait pour moi d'emprunter un autre chemin sur un trajet quotidien, et donc de m'écarter volontairement de mes habitudes « sécurisantes ».

Je savais que cette dérive¹⁵⁴ initiée par mes soins pouvait aboutir à deux cas de figures : soit en changeant mon parcours initial, j'allais accéder à une phase de déambulation où je découvre de nouveaux lieux avant d'atteindre le point d'arrivée ; soit je finirais réellement par me perdre avant de commencer une véritable chasse au trésor pour retrouver mon chemin tout en essayant de ne pas céder à la panique.

J'ai voulu appliquer ces deux phases sur des trajets familiers, le genre de trajet qu'on emprunte de manière détachée, presque déconnecté de ce qui nous entoure tellement ce parcours est devenu un réflexe corporel. J'ai donc choisi le chemin me reliant de la sortie du métro jusqu'à Saint Charles. Ici en l'occurrence, j'ai choisi 3 stations de 3 stations différentes que j'emprunte plus ou moins régulièrement sur la ligne 8 : Balard, Lourmel et Boucicaut.

Ensuite, tout l'enjeu était de trouver une forme plastique à ces deux phases. Après quelques recherches, je me suis tourné vers la notion de

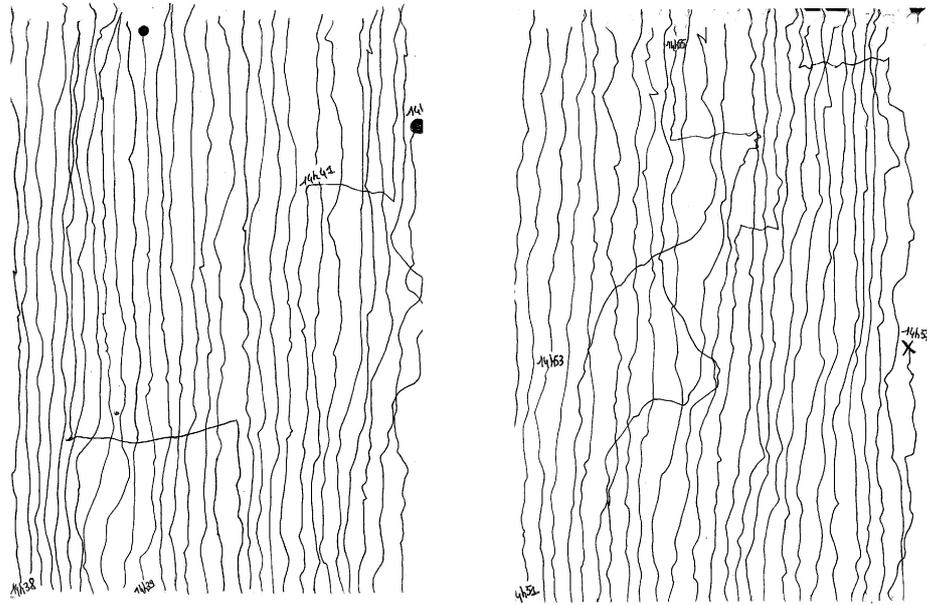
¹⁵⁴ Voir *La théorie de la dérive* de l'écrivain français Guy Debord (consultable sur le site <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>. Page web consultée le 10 Mai 2014)) où ce dernier explique la méthodologie de la dérive. Il définit cette dernière comme « un renoncement d'une ou plusieurs personnes, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent ». Il évoque également « la contradiction de la dérive », basée à la fois sur « un laisser aller » et « la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités ».

psychophysiologie¹⁵⁵. Cela me fit alors penser aux machines utilisées dans le domaine médical pour mesurer la fréquence cardiaque, mais surtout aux détecteurs de mensonge qui traduisent notre langage corporel à travers nos réactions physiques incontrôlables (transpiration, accélération des battements de cœur, ect). Cette traduction se matérialise sous forme de flux oscillatoires.

Je me suis alors fixé comme objectif de créer ce genre de flux, de donner une sorte de parole écrite à mon corps lors des phases de désorientation. Le principe était simple. Lors de ces deux phases, j'étais équipée d'un crayon à papier et d'un carnet format A4 en permanence dans mes mains. Le crayon suivait le mouvement de mon corps, bougeant selon la posture que j'adoptais (par exemple, si je tournais à droite, le trait du flux suivait cette direction), comme une prolongation de ce dernier. J'espérais qu'il puisse laisser une trace de tous mes gestes, même ceux les plus insignifiants, et surtout ceux dits incontrôlables (un sursaut de surprise, un coup de stress, un passage de fatigue, ect).

L'idée était également de voir comment à travers cette dérive j'allais réagir au monde qui m'entoure. Serais-je dans une posture de découverte de l'espace, ou plus attentive à la manifestation de mon corps par trace écrite ? Céderais je à la panique comme à chaque fois que je me perds, ou serait-ce une occasion pour moi de mieux appréhender ce problème d'une manière scientifique, comme un cobaye qu'on étudie avant de répertorier les résultats et les conclusions dans ce qui pourrait s'apparenter à un carnet de santé ? Ici le carnet de santé est donc la carte sensible que j'ai nommée « Flux oscillatoires » et qui s'étale sur environ 90 pages blanches.

155 Définition extraite du site <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychophysiologique> (page web consultée le 20/12/2013). « Psychophysiologie : Néologisme forgé sur les termes psychologie, comme étude des comportements et de la pensée, et physiologie comme études des fonctionnements de l'organisme. La psychophysiologie se situe à l'interface de ces deux disciplines des comportements et de la pensée chez l'animal, dont l'homme. ».



La lecture de cette carte est subjective car je ne peux pas prétendre avoir les capacités d'interpréter des flux oscillatoires à la manière d'un graphologue.¹⁵⁷ De plus, cela n'était pas le but principal. Ce projet était avant tout une manière de m'impliquer directement dans une expérience afin de mieux analyser mon comportement en situation de désorientation, de voir également par quels mécanismes mon sens de l'orientation s'articule ou pas au sein d'environnements empruntés régulièrement depuis 5 ans.

Ce fut également pour moi une occasion d'expérimenter une désorientation initiée de mon plein gré, et surtout de ne pas la voir comme une situation de faiblesse, mais comme une déambulation m'offrant un nouveau regard sur mon environnement. Les flux produits s'inscrivent donc comme le reflet d'une expérience sensorielle traduite sur une page blanche, à la manière d'ondes cérébrales qui sont ensuite étudiées pour mieux comprendre le fonctionnement du patient dans une situation de désorientation.

156 Pages de flux oscillatoires extraites du carnet de désorientation.

157Extrait du site <http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychophysiologie> (Page web consultée le 20/12/2013) : « Graphologie : Technique d'analyse de l'écriture qui affirme pouvoir déduire systématiquement des caractéristiques psychologiques de la personnalité d'un individu à partir de l'observation de son écriture scientifique. ».

Par la suite, j'ai relaté mon expérience pour chaque phase et chaque trajet différent dans un dossier de 10 pages.

J'ai voulu continuer ce travail d'étude sur la désorientation, mais cette fois dans un cadre alliant à la fois le domaine des arts et celui du design. En effet, ayant suivi les cours réservés conjointement aux étudiants, et dans le cadre de la réalisation d'un projet plastique pour mon mémoire de fin d'étude, j'ai décidé d'opter pour un projet qui allierait ces 2 domaines autour d'une thématique commune, soit la désorientation.

Pour ce faire, j'ai suivi l'atelier PhénOrama du second semestre à l'ENSCI (Ecole nationale supérieure de création industrielle) dirigé par Armand Béhar, artiste diplômé (DNSEP). Plusieurs raisons ont motivé ce choix. Tout d'abord, pour le cadre de l'ENSCI qui offre des ateliers d'expérimentation de la matière ainsi que les conseils des professionnels du domaine du design.

Mais également pour l'objectif instauré par le cours qui portait sur la création d'une ville du futur, aux ressources écologiques et technologiques, à partir de données de la prospective. J'ai d'abord découvert plus précisément la thématique de l'utopie urbaine dans le cadre d'une série de conférence ¹⁵⁸auxquelles j'ai pu assister, mais également au travers du laboratoire Prospect du second semestre dirigé par Aline Caillet, Maitre de Conférences en esthétique et philosophie de l'Art à l'Université Paris 1, et dans lequel nous avons minutieusement étudié le travail de l'artiste français Alain Bublex¹⁵⁹.

Un de ses projets m'a particulièrement inspirée et donné envie de continuer mon expérience au PhénOrama initié tout d'abord au premier semestre. Il s'agit de *Glooscap*¹⁶⁰, projet toujours en cours depuis 1985, où il invente une ville fictive à l'aide de plusieurs médiums (photos,

158 Série de conférences Petites leçons de ville 2014, dont celle de *L'art réinvente la ville ou comment l'art fabrique t-il une utopie urbaine ?* (le 06 Mars 2014 au Pavillon de l'Arsenal de Paris). Avec la participation de Luca Merlini, architecte, auteur, professeur l'ENSA Paris-Malaquais, Alain Bublex (artiste) et Sylvie Andreu, journaliste, animatrice des Petites Leçons. Plus d'informations sur le site <http://caue75.archi.fr/sensibilisation/formation-citoyenne/petites-lecons-de-ville-2014.html> (Page web consultée le 15 Mars).

159 Voir <http://www.galerie-vallois.com/artistes/alain-bublex/biographie.html>, site de la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois pour plus d'informations sur Alain Bublex (biographie, expositions, œuvres).

photos-montages, cartes, dessins, textes, ect) qui lui confèrent une légitimité presque scientifique, brouillant les limites entre réel et imaginaire.

Dans le cadre de l'atelier à l'ENSCI, il s'agissait à peu près du même principe. Notre objectif était de créer une « bible » de la ville regroupant tous les éléments permettant de comprendre la ville (par le biais de données imaginaires ou réelles, cartes, dessins, croquis, vidéos, sons, textes, descriptifs du mode de vie de la population, ect) ainsi que d'un projet plastique s'inspirant de cette bible.

J'ai nommé ma ville, noyau de 10000 habitants, Rimael (qui signifie « sable » en arabe الرمال. Le suffixe « el » signifie quand à lui « Dieu » en hébreu, ce qui peut également donner le sens de « Dieu du sable »). J'ai d'abord commencé à constituer ma bible en créant des maquettes en argile et en sable ainsi que de dessins s'attardant autant sur une vision globale de la ville que des détails concernant les modes de vie des habitants. Tout le fonctionnement et l'essence même de Rimael était pensé pour s'articuler autour du thème de la désorientation.

J'ai pris comme base de départ un territoire désertique, inspiré principalement de la ville marocaine de Dakhla localisée en plein désert marocain ainsi que de certaines de ses données de prospective. J'ai également pris comme inspiration la ville de Doha que j'ai pu découvrir l'année dernière dans le cadre d'un stage. L'opposition modernité/ nature indomptable avec laquelle on doit cohabiter m'a tout particulièrement intéressée.

Car cohabiter avec le désert, c'est accepter les contraintes climatiques, dont les rafales de vent pouvant créer de monstrueuses tempêtes de sable qui ont pour conséquence d'imposer une désorientation complète à tout être la traversant. Mon but était donc d'imaginer comment toute une ville s'adapterait à cette contrainte climatique, à cette désorientation influençant également tous les pans de la vie de la population, et de le traduite sous une forme plastique.

J'ai tout d'abord voulu que la bible constitue une partie de ce dit rendu. Il s'agit, au jour d'aujourd'hui, d'un travail en cours que j'essaie de rendre

160 Plus d'informations et d'images sur le [site](#)

<http://www.boumbang.com/alain-bublex/> du magazine en ligne *BoumBang* ! consacré à l'art contemporain.

le plus complet possible. Il est surtout rempli de dessins et de croquis, une de mes pratiques que j'avais développé au cours de ma licence d'art plastique avant de la délaissier au profit d'expérimentation d'autres médiums, mais également de photos de maquettes réalisées avec de l'argile et du sable.

Cette « bible », à la manière de mon carnet de « Flux oscillatoires », représente ainsi un travail de création à plusieurs échelles d'une ville imaginaire, pouvant probablement exister dans le futur, mais que je me suis finalement approprié en plaçant le sujet de la désorientation comme noyau autour duquel s'articule ses habitudes, ses croyances religieuses, son mode de vie, tout son fonctionnement.

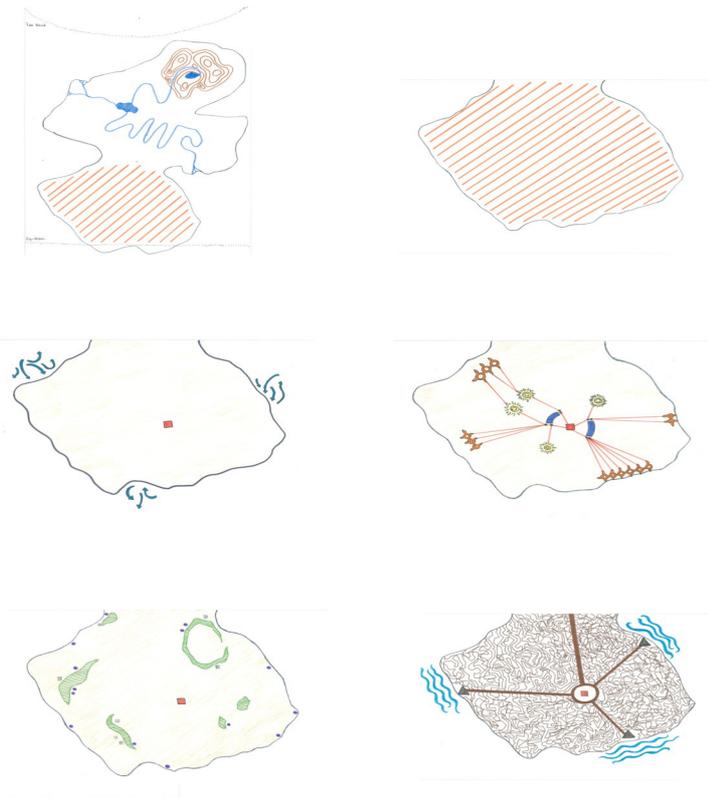
Le carnet regroupe donc plusieurs thèmes reliés de près ou de loin au sujet, et que j'expliquerai de manière plus concise lors de la présentation de mon mémoire :

- Les cartes explicatives du territoire, dont celles montrant l'impact des tempêtes de sable sur le relief

- La ville en elle-même, localisée sous trois dômes en verre pressurisé censé la protéger des tempêtes de sable, et chacune étant régie par des règles et un fonctionnement technologique différent.

- Le mode de vie de la population, elle-même divisée entre nomades, habitants de l'agglomération citadine ultradéveloppée et ex-nomades, chacun fonctionnant selon des us et coutumes diamétralement opposés qui seront visibles à travers des dessins s'attardant sur les détails de leur vie quotidienne.

- La culture, plus particulièrement la religion polythéiste des nomades, basée sur le culte de la déesse du vent et celle de la Terre. Cette croyance est directement liée à leur perception des tempêtes de sable, manifestation physique des deux divinités, et qui est donc considéré comme un rite religieux que tout nomade doit « traverser » pour prouver l'attachement à sa foi en expérimentant une « fusion » avec cette manifestation. Le but est d'atteindre la « fusion ultime », équivalent au nirvana, et qui nécessite un laisser aller total contre une manifestation de la nature pouvant les annihiler.



161

161 De haut en bas, de gauche à droite : carte globale de Rimael, carte du désert, carte des courants marins (responsables des tempêtes de sable), carte du réseau des flux d'énergie électrique, carte des oasis et de la concentration des différentes espèces animales et carte des ports ainsi que des sentiers (redéfinis à chaque tempête de sable).



162

Ports

-La ville possède 3 grands ports.

L'économie de la région repose essentiellement sur l'exportation de poissons vers les autres territoires.

-La pêche à grande échelle est particulièrement développée, mais toujours dans le respect de l'environnement. Chaque année il est fixé un quota précis afin de préserver les ressources marines.

-Parallèlement, la pêche traditionnelle est toujours en essor. Environ 45% de la population a un métier relié à la pêche ou à dans sa famille (quelqu'un employé dans ce domaine).

-Les spécialités locales sont majoritairement composées de poisson. Les plus populaires sont le thon rouge et la sardine.

Refuges à "écholocation"

-Pour protéger les nomades et toutes personnes s'aventurant dans le désert lors d'une tempête de sable, le gouvernement a construit des refuges à "écholocation" disséminés un peu partout dans le territoire, et peuvent accueillir chacun environ 20 personnes.

-Chacun de ces refuges est doté d'une antenne qui produit des ondes. Ces ondes fonctionnent selon le principe d'un sonar, plus précisément celui de l'écholocation des dauphins (propagation des ondes acoustiques dans l'eau, mais également à travers des sédiments comme le sable). Les habitants et les nomades ont tous en leur possession un radar portatif de petite taille (de style gps) qui leur permet de se localiser par rapport à l'emplacement du refuge le plus proche (le son produit s'échelle lorsqu'il est à proximité d'un refuge, et inversement, diminue lorsqu'un s'en éloigne).

Oasis

-Il y a environ 6 oasis répertoriées dans le territoire, chacune de taille et de densité différentes. Ainsi chaque oasis a ses propres espèces végétales et animales : on y trouve surtout des Bamands roses, des fennecs, des oxys, parfois des gazelles.

-Les oasis sont des lieux de passage privilégiés des nomades. Toutefois le terrain à ne jamais y rester trop longtemps pour ne pas abîmer la faune et la flore.

-Les oasis sont très prisées par les touristes, qui n'hésitent pas à y camper de longs jours. Certains sont hébergés par certains nomades qui proposent des excursions, initiations à la culture locale et cours de sport aquatiques (dont le kâ surfing).

Panneaux solaire

-Le climat local est particulièrement adapté à l'utilisation d'énergie solaire. En effet, le climat est chaud toute l'année (35° en été, 25° en hiver).

-Une grande partie de cette énergie est exportée vers les autres territoires.

-La population locale, surtout les nomades, sont opposés à l'utilisation d'un autre type d'énergie (par exemple celui du pétrole, pourtant présent en grande quantité). Ces énergies propres permettent d'assurer une autonomie de 100% des besoins énergétiques.

-Ces installations déploient 300 postes et 120 postes indirects.

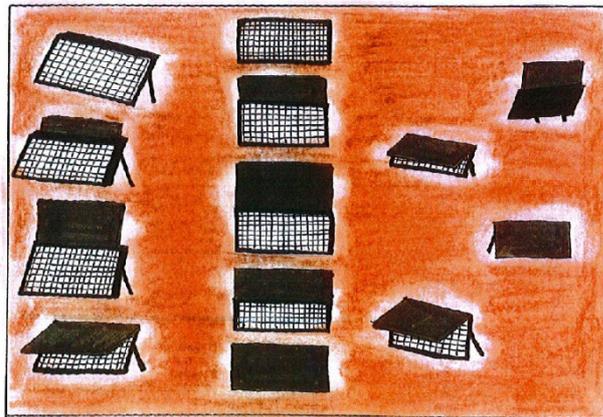
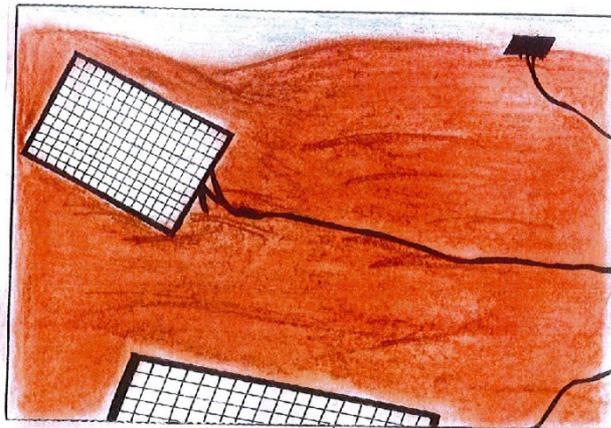
163

162 Carte de Rimael qui regroupe les 3 dômes, les panneaux solaires, les refuges à écholocation, les ports ainsi que les emplacements des divers oasis. Maquette en sable, argile et papier canson.

163 Carte de Rimael avec explications sur ses différents éléments : ports, refuges à écholocation, oasis, panneaux solaires. Maquette en argile, sable et papier canson.

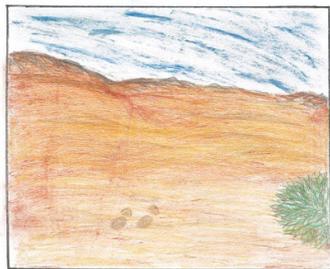
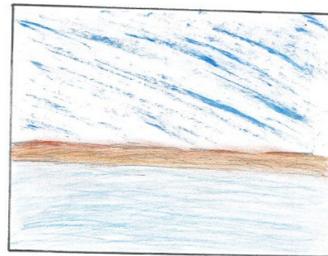
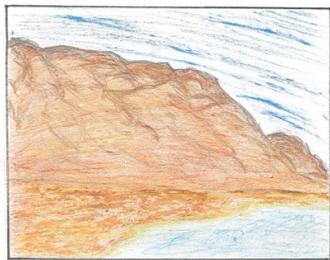


164 Carte de Rimael avec les 3 dômes. Le premier dôme regroupe une population purement citadine, d'aisée à très riche et peu nombreuse, qui vit avec les dernières technologies. Leur accès au désert est strictement réglementé, voire presque impossible. Le deuxième dôme regroupe les générateurs d'énergie solaire et éolienne, reliés aux autres dômes. Il y contient également des serres où sont cultivés fruits et légumes. Le troisième dôme regroupe les nomades ayant été exclus par leur communauté et vivant de manière urbaine. Ils sont très nombreux, ne vivent pas avec la même technologie ultradéveloppée du premier dôme, car modestes, et n'ont pas les mêmes droits que ces derniers. Ce sont eux qui travaillent dans le deuxième dôme, ou comme pêcheurs. Dômes en plastique et papier canson.



165 Panneaux solaires de Rimael. Ils ont la particularité de pouvoir s'auto protéger en cas de tempêtes de sable grâce à la plaque en titane qui, insérée en leur cœur, peut se déployer automatiquement pour éviter tout dommage. Dessin à la sanguine et au feutre.

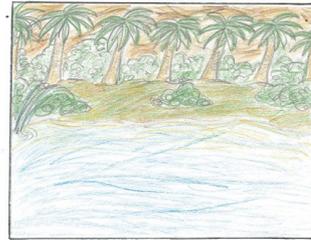
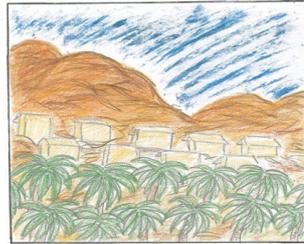
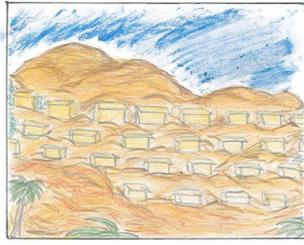
166



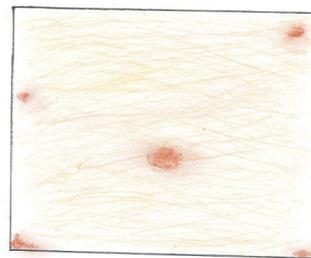
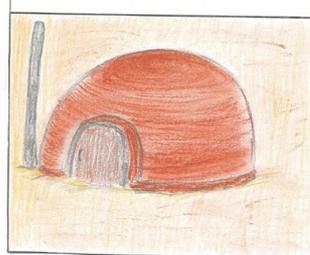
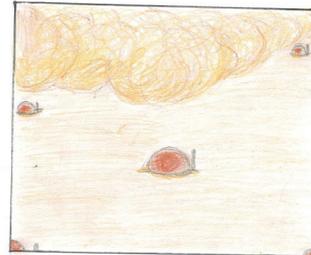
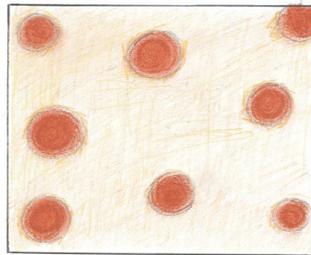
167

166 Réseaux des autoroutes protégées par une voute en verre pressurisé.
Maquette en argile, sable et câble et plastique.

167 Paysages de Rimael. Dessins au crayon de couleur.



168



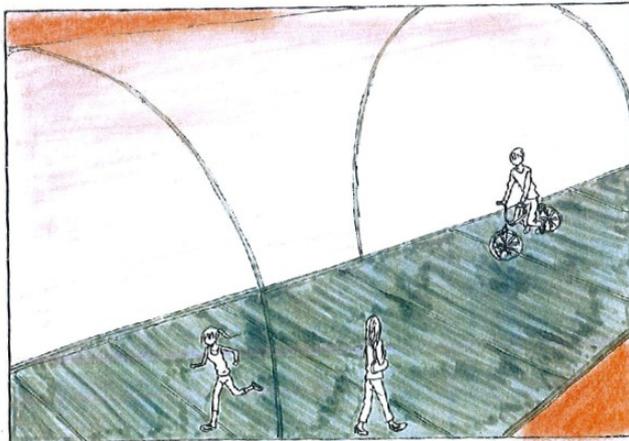
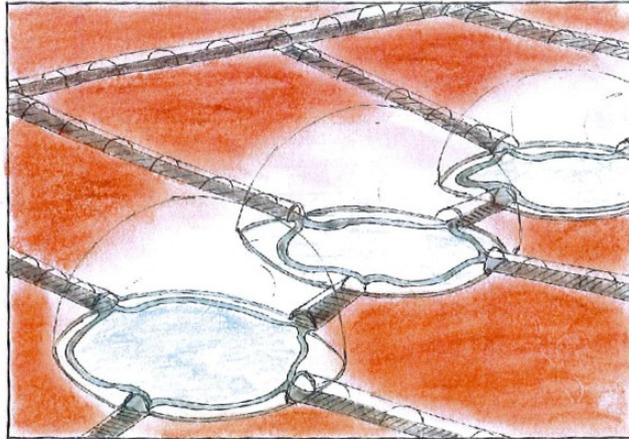
169

168 Modèle d'oasis à Rimael, où sont principalement localisées les chambres d'hôtes réservées aux touristes. Dessin au crayon de couleur.

169 Modèle d'oasis à Rimael, où sont principalement localisées les chambres d'hôtes réservées aux touristes. Dessin au crayon de couleur.

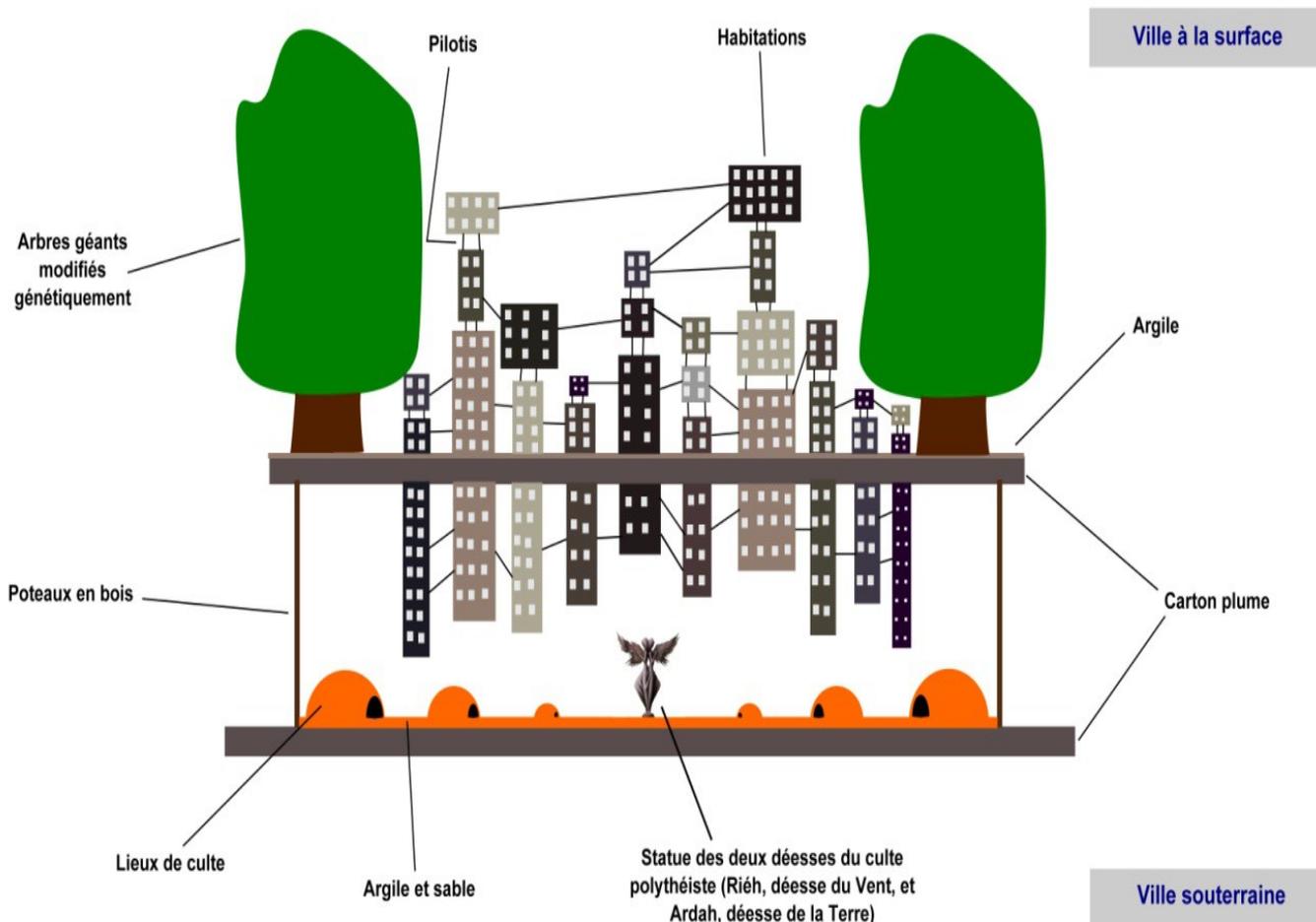


170 Refuges à écholocation. Maquette en argile, plastique, papier canson et fil de fer.



171

171 Les trois dômes de Rimael, reliés les uns les autres par un réseau de route protégé par une voute en verre présurisé censé protéger de toute tempête de sable. Dessin au crayon de couleur, feutre et sanguine.



Dôme n°3

172 Fonctionnement du troisième dôme, celui réservé aux ex-nomades. Etant donné que la population y est très nombreuse et la surface limitée pour la construction de bâtiment supplémentaire, il a été décidé d'utiliser le système des pilotis pour permettre de construire vers le haut. L'existence d'une ville souterraine est illégale. Elle permet aux croyants d'accéder à un lieu de culte secret, formellement interdit par les autorités. Dessin vectoriel.



Statue en
argile des deux
déeses Riéh,
déesse du Vent,
et Ardah, déesse
de la Terre
(des habitants
du dôme n° 3
conservent dans
leur demeure
une statuette
d'environ 20 cm,
tandis qu'une
statue de 10 m
se trouve dans
les alentours
de la villa)

173

173 Statuette des deux déesses du culte polythéiste des nomades et ex-nomades : Riéh, déesse du Vent, et Ardah, déesse de la Terre. Dessin au feutre.

174 Vue du dôme n°3. Dessin au feutre noir.

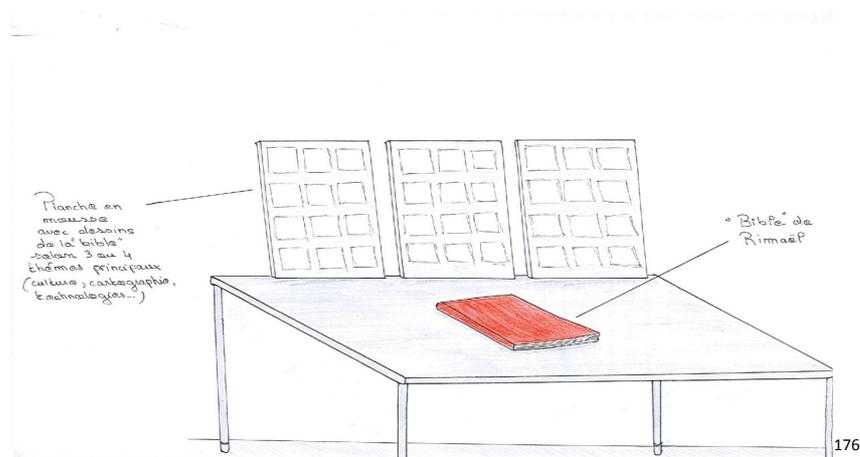
175 Vue de la vie dans le dôme n°1. Dessin au feutre et au crayon de couleur.

Le projet plastique inspiré de cette bible est en cours de réalisation et sera présenté le jour de la soutenance. Il s'agira soit d'une maquette de la ville (également en argile et sable) principalement axée sur le fonctionnement des dômes, soit une représentation 2D du dôme n°3 (format A3 sur carton plume) celui abritant une population essentiellement constituée d'ex-nomades.

J'ai choisi de m'intéresser plus particulièrement à ce dôme car il présente un fonctionnement tout à fait différent des deux autres. En effet, la ville est située à la fois à la surface, et au niveau des souterrains. Celle à l'extérieur est constituée de bâtiments qui s'empilent les uns sur les autres grâce à un système de pilotis (du au nombre élevé d'habitants et le peu de surface disponible pour la construction au sol).

Cette seconde partie du projet sera donc indissociable de sa première partie, qui est donc la bible. Mon but est qu'il soit perçu au final comme une trace anthropologique, une sorte de carnet de voyage d'une personne ayant visité cette ville et laissé une trace de son existence à travers tous les médiums plastiques à sa portée. Ce carnet, ainsi que la production plastique (qui au final sera un prolongement de cette « bible »), sera consultable lors de la soutenance.

Mais pour plus de visibilité, je compte présenter mes dessins sur des planches en carton plume format A4 ou A3 dont chacune aurait un thème particulier (cartes, religion, technologie, mode de vie, ect).



176 Schéma de présentation de la « bible » et de ses images sur planche A3 en mousse.

Ainsi, je pourrai expliquer brièvement le concept de Rimaël comme celui d'une ville fictive, immergée au cœur du désert et dont tous les moindres détails de son existence sont organisés autour du thème de la désorientation.

Conclusion

Le brouillard a beau être une matérialisation parfaite de l'invisible, il est plus présent dans notre quotidien qu'on ne peut le penser au premier abord, ne serait-ce que métaphoriquement. Après tout, n'avons-nous pas déjà prononcé ou entendu ce genre de phrases illustratives, telles « Je suis dans le brouillard », « C'est le brouillard total dans ma tête », qui associent l'idée de brouillard à une confusion ?

Pourtant il y a rien de moins confus, de moins ordonné qu'un brouillard. Ce mot désigne *un phénomène atmosphérique naturel produit par des gouttes d'eau extrêmement petites flottant dans l'air et provoquant une diffusion intense de lumière*¹⁷⁷. C'est donc un accord entre deux éléments, l'air et l'eau, qui donne forme au brouillard. Il s'agit donc à première vue d'un élément naturel tout ce qu'il y a de plus commun que les météorologues ont pris l'habitude d'étudier.

Le brouillard n'est donc plus a priori une source de mystère en soi. Il est partout, des prévisions météo ou sous forme de nuées de nuages perceptibles depuis un hublot d'avion. Il a su revêtir différentes connotations que les hommes lui ont attribuées au fil des siècles. Ainsi, les brouillards fantomatiques d'Ecosse évoquent étrangeté et mélancolie shakespearienne, tandis que ceux artificiels utilisés notamment dans les concerts à grande échelle renvoient à une idée de festivité.

Dans ce mémoire de recherche, j'ai souhaité m'intéresser à l'essence du brouillard, à cette nature qui ne peut se révéler à distance ou sur une toile, mais que si on s'y retrouve en son cœur. Le brouillard est désorientation. Les symptômes de la désorientation sont semblables à ceux ressentis

177 DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, sous la direction d'Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Juillet 2010 (page 318).

dans un brouillard. L'un de va pas sans l'autre. C'est cette désorientation qu'on retient avant tout lorsqu'on est immergé dans cette matière.

A travers l'étude de ces œuvres du brouillard, je souhaitais passer outre le caractère négatif attribué à ce phénomène et montrer que la désorientation n'est pas un simple divertissement ou une stimulation physique de la matière. La désorientation s'impose comme une redéfinition même de l'expérience traditionnelle d'une installation. En remettant frontalement en question nos repères et notre perception habituelle de l'espace, le brouillard permet une nouvelle expérience esthétique à la fois au niveau du corps et du monde dans lequel il est plongé.

En affrontant le déconditionnement, que ce soit en tentant de le déjouer ou en acceptant finalement de se laisser emporter par celui-ci, nous perdons le contrôle de tout ce qui nous paraissait être à notre portée. Mais le brouillard soustrait comme il offre. Comme une sorte de récompense à un rite d'initiation, il nous permet de nous affranchir de nos conditionnements pour nouer avec l'œuvre une relation de découverte, d'appropriation plus intime où le corps, comme ravivé par la matière, est partie prenante.

Je n'ai pas pu développer le concept de sublime, tout comme celui de dérive, étant donné la capacité limitée d'un mémoire, pourtant tout au long de la phase d'écriture, il me sembla que ce concept était tout autant indissociable du brouillard que ne l'est la désorientation.

Car dans le brouillard, comme pour le sublime, l'Homme affronte quelque chose qui le dépasse, tout en sachant pertinemment qu'il ne pourra le vaincre. Sa seule force est mentale. Celle de comprendre que se laisser aller à ce qui est immensément plus grand que lui équivaut en réalité à sa supériorité, mais également à la possibilité d'atteindre une véritable transcendance.

Une transcendance qui nous fait accéder à un autre état, une émancipation presque physique semblable à l'épisode hallucinatoire expérimenté dans Zee où la conscience du corps n'existe plus. On pensait cet oubli du corps possible que dans l'expérience des réalités virtuelles ou des jeux vidéo. C'est pourtant en étant immergé dans une matière réelle, celle du brouillard, qu'on accède à ce qui semble être un autre monde.

Bibliographie

Ouvrages

- BACHELARD, Gaston,
 - *La Poétique de l'espace*, texte de 1957, Editions Quadrige ,11^{ème} édition, Aout 2011
 - *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Editions Librairie José Corti (24^{ème} réimpression), 1942
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, 8^{ème} édition mise à jour, Paris, 2008
- BOUKO, Catherine et Steven Bernas, *Corps et immersion ou Les Pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Editions l'Harmattan, Paris, 2012
- DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, texte de 1982, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Editions Farrago, 2005
- DIDI_HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Edition de Minuit, 1992
- FORMIS, Barbara, *Penser en corps : soma-esthétique, art et philosophie*, Edition l'Harmattan, 2009, Paris
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Editions du Seuil, 2010
- GRAU, Olivier, *Virtual Art, from illusion to immersion*, translated by Gloria Custance, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2003
- MERLEAU-PONTY, Maurice,
 - *L'œil et l'Esprit*, Editions Gallimard, Paris, 1964

- *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Paris, 2009

- STIEGLER Bernard, *La technique et le temps : la désorientation*, 1996, texte version pdf, p222, consultable sur le site monoskop.org, regroupant des articles dans le domaine des arts, de la culture et des médias technologiques. (Page web consultée le 01/05/2014).

Ouvrages collectifs

- DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE, sous la direction d'Alain Rey, Nouvelle édition, Paris, Juillet 2010

-DICTIONNAIRE D'ESTHETIQUE ET DE PHILOSOPHIE DE L'ART, sous la direction de Jacques Morizot et Roger Pouivet, Edition Armand Colin, 2^{ème} édition revue et augmentée, Paris, 2007

- FIGURES N°26/28 : BROUILLARD, BRUMES ET NUÉES, sous la direction de Christian Trottman, Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, 2000-2001

- FUJIKO NAKAYA : BROUILLARD, sous la direction d'Anne-Marie Duguet et Fujiko Nakaya, Editions Anarchive, Paris/Tokyo, 2012

- PAYSAGES CROISES : LA PART DU CORPS, textes réunis par Eliane Chiron, Rachida Triki et Nicène Kossentini, Publications de la Sorbonne, 2009

- LES CINQ SENS DE LA CREATION : ART, TECHNOLOGIE, SENSORIALITE, sous la direction de Mario Borillo, Editions Champ Vallon, Seyssel (Ain), 2009

Sitographie

(Dans l'ordre d'apparition dans le mémoire)

-<http://fr.wikipedia.org/wiki/Vertige> et http://fr.wikipedia.org/wiki/Syst%C3%A8me_vestibulaire, sites internet détaillant les causes médicales du vertige et le fonctionnement du système vestibulaire). Pages web consultées le 02/05/2014.

-[http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie de la forme](http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_de_la_forme), qui détaille le concept de la psychologie de la forme (Page web consultée le 15/03/2014).

-nedkhan.com : site officiel de l'artiste Ned Khan (Page web consultée le 26 Février 2014).

-<http://www.ecole-art-aix.fr/article5489.html> qui héberge l'article *L'Art de la marche* de Trécy Afonso reprenant différentes définitions de la marche proposée par plusieurs auteurs et philosophes (page web consultée le 12 Mars 2014).

-[en.wikipedia.org/wiki/Robert Barker \(painter\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Barker_(painter)) : Informations sur Robert Barker et sur son invention du panorama (Page web consultée le 28 Février 2014).

-<http://www.grandpalais.fr/fr/article/dynamo-parcours-de-lexposition> : site officiel du Grand Palais qui retrace le parcours de l'exposition (Page web consultée le 31 Mars 2014).

-<http://i-ac.eu/laboratoireespacecerveau/index.php?/presentation/>, site officiel du Laboratoire Espace Cerveau avec lequel collabore l'artiste Ann Veronica Janssens.

-<http://www.le-quartier.net/Ann-Veronica-Janssens,404>, site web officiel du Centre d'Art contemporain de Quimper (page web consultée le 25 Février 2014).

-<http://www.jeppehein.net> : site officiel de l'artiste Jeppe Hein (page web consultée le 26 Mars 2014).

-<http://fr.wikipedia.org/wiki/Matrix>: Plus d'informations sur la saga *Matrix* (page web consultée le 17/04/2014).

-<http://www.ecouterparis.net/> : carte auditive et interactive de Paris (page web consultée le 03/05/2014).

-www-artfifa.com/fr/archives/31e-fifa/programmation.films/item/129-diller-scofidio-renfro-reimagining-lincoln-center-and-the-high-line : site présentant brièvement l'agence de design Diller Scofidio + Renfro (Page web consultée le 26 Février 2014).

-http://www.ccsparis.com/V1/projets/01-2005/scofidio_renfro.html : site qui présente l'agence de design Diller Scofidio + Renfro et leur projet *Blur Building* (Page web consultée le 26 Février 2014).

-www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs-58.html?authID=60 : Informations sur l'agence de design Diller Scofidio+ Renfro (page web consultée le 26 Février 2014).

-http://www.ccsparis.com/V1/projets/01-2005/scofidio_renfro.html : site qui présente l'agence et *Blur Building* (page web consultée le 26 Février 2014).

-http://fr.wikipedia.org/wiki/Neon_Genesis_Evangelion : site qui présente l'univers de l'anime d'Hideaki Anno.

-<http://www.kurthentschlager.com/portfolio/feed/feed.html>, site officiel de l'artiste (page web consultée le 25 Février 2014)

-<http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlager/> : site où retrouve l'interview d'Elizabeth Pearce avec l'artiste Kurt Hentschlager (Page web consultée le 17 Décembre 2013).

-www.academia.edu/3409987/Espaces_et_temps_des_jeux_video : site où est hébergé l'article *Espace et temps des jeux vidéos* du maître de conférence Samuel Rufat et de l'historienne française Ter Minassian (page web consultée le 03/05/2014).

-<http://blog.psynapse.fr/hypnose/la-sophrologie-chemins-croises-avec-le-yoga-et-lhypnose/> : site qui explique les bienfaits du yoga, de la sophrologie et de l'hypnose sur le corps et comment on doit réapprendre à tisser un lien d'écoute avec ce dernier, lien qui se fragilise par le quotidien stressant et ultra-effervescent de l'Homme (Page web consultée le 17/04/2014).

-<http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Conditionnement> : site officiel de la revue *Psychologie*, qui propose une définition du terme de déconditionnement (page web consultée le 03/05/2014).

-<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ménon> : Explications sur le *Ménon*, dialogue de Platon (Page web consultée le 04/05/2014).

-<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=419> : site officiel de la Trisha Brown Dance Compagny (page web consultée le 08 Avril 2014).

-<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=103> : site officiel de la fondation Langlois (Page web consultée le 29 Octobre 2013).

-www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html : site où est hébergé l'article De l'imagination à la fiction du philosophe Jean-Marie Schaeffer (Page web consultée le 10 Novembre 2013).

-<http://www.universalis.fr/encyclopedie/sublime-philosophie/1-la-tradition-du-sublime/>, qui définit le concept de sublime chez plusieurs philosophes (page web consultée le 24 Mars 2014).

-www.claudinecolin.com/fr/archives-526-feelings-are-fact-olafur-eliasson-and-ma-yansong : Site qui décrit l'œuvre *Feelings are facts* d'Olafur Eliason (pageweb consultée le 27 Février 2014).

-www.archimuse.com : site qui évoque la notion d'espace immersif et décrit l'expérience du spectateur face à un monde qu'il ne connaît pas et auquel il doit d'abord apprendre à s'adapter (Page web consultée le 19 Novembre 2013).

Annexe

Retranscriptions d'interviews

-Interview avec le Professeur Majid BENKIRANE, Directeur de l'UPR d'Hématologie, Université Mohammed V-Souissi, Chef de Pôle des Laboratoires, HMIMV, Rabat (Maroc).

Samia Majid : Dans le domaine médical, qu'est ce que c'est que la désorientation? Existe t-il plusieurs types de désorientation?

Pr. Majid Benkirane : La désorientation peut-être définie comme une altération de la faculté de se repérer dans le temps et dans l'espace. C'est le résultat d'un changement total des perceptions par le cerveau qui permettent habituellement à un individu de se situer à un moment donné. Il en existe deux types principalement : la désorientation temporelle et la désorientation spatiale. Elles sont en général souvent associées.

Est-ce une maladie chronique ou survient-elle de manière ponctuelle? Dans ce cas, quelle est la durée d'une crise de désorientation? Comment une crise de désorientation peut-elle être provoquée?

C'est un signe de la confusion mentale, la personne n'arrive pas à faire la part des choses, la désorientation n'étant pas une maladie en soi. Ce symptôme caractérise souvent des maladies chroniques exp. La maladie d'Alzheimer, mais peut –être aigu et plus ou moins bref exp. Lors d'un traumatisme crânien modéré ou lors de la prise de drogue, d'alcool, ou de médicaments sédatifs.

Certaines personnes y sont-elles plus sujettes que d'autres?

En dehors d'une sensibilité variable des personnes vis-à-vis des drogues ou tout autre toxique pouvant entraîner une D. d'intensité et de durée proportionnelle, ce symptôme est régulièrement présent chez tout les patients atteints de maladies neurologiques ou psychiatriques chroniques affectant les capacités cognitives.

**Que faire lorsqu'on est victime d'une crise de désorientation?
Comment y remédier sur le moment, et sur le long terme ?**

Là encore la prévention, chaque fois que c'est possible est de mise, par l'éviction des facteurs déclenchant des D. aiguës et par la prise en charge médicale précoce des maladies neuropsychiatriques.

-Interview que j'ai réalisée avec une spectatrice, étudiante en art et en design, de Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow (2011), installation immersive de brouillard d'Ann Veronica Janssens.

Samia Majid : Est ce que vous pourriez me décrire en quelques mots votre expérience de cette pièce, présentée au Grand Palais lors de l'exposition Dynamo en été 2013 ?

Spectatrice : D'après ce que je me rappelle, c'était dans une grande salle avec des angles, je pense qu'il y avait des poutres aussi, mais au début tu ne peux rien percevoir parce que le brouillard était extrêmement épais. Donc c'était grâce au toucher que j'arrivais à percevoir les limites architecturales de l'espace. Donc pour décrire la salle en elle-même, c'est un peu dur parce que moi j'ai eu l'impression que c'était une grande salle alors que c'est possible qu'elle était toute petite. Il y avait tellement de brouillard que j'avais l'impression qu'elle continuait. Peut être qu'il y avait des parois, je ne sais plus. Moi ça m'a semblé assez spacieux. Pour entrer, on était obligé de faire la queue au début, et après on entrait dans une toute petite pièce où on était à peu près 5 personnes et après on attendait que les autres personnes à l'intérieur sortent pour qu'on puisse y entrer. Donc il y avait deux sorties en fait.

Le brouillard changeait de couleurs, c'est bien ça ?

Je ne m'en rappelle plus très bien, mais moi en tout cas, quand je suis rentré, c'était bleu. Il y avait des tons de bleu. Je ne sais pas si ça variait ou pas, mais le temps où j'étais dans la salle, c'était bleu.

Est-ce vous pourriez me proposer une définition du mot « désorienté » ?

Ne pas percevoir de limites, ne pas savoir comment se diriger. Ne pas trouver ses repères dans l'espace.

Justement, est ce que dans l'œuvre, vous vous êtes sentie désorientée, et si oui, pourquoi ?

Oui, parce que je ne pouvais plus percevoir les limites, je ne savais pas si j'étais au centre de la pièce ou près des parois. Je n'arrivais pas à me positionner. Et du coup, pour pouvoir m'orienter, j'essayais de suivre les autres spectateurs. Au début, j'essayais de comprendre comment l'espace était organisé et comme je n'y arrivais pas, je me suis mise à chercher les spectateurs dans le brouillard. De toute façon, ça ne servait à rien de chercher les limites, parce que d'après ce que j'avais compris, le blanc des parois et celui du brouillard participaient à la désorientation, donc il était impossible de distinguer quoi que ce soit. A la fin, j'ai compris que cela ne servait à rien de chercher les limites, alors je me suis mise à chercher les spectateurs. Je les suivais mais je devais être très très proche pour ne pas les perdre.

Donc finalement, vous n'avez pas réussi à déjouer la désorientation ?

Non. Ou plutôt je l'ai déjouée en me servant d'autres personnes. Ma perception de l'œuvre n'était pas basée sur un échange entre moi et l'espace de l'installation, il y a eu un autre intervenant qui a été la présence des autres spectateurs. Si j'étais entrée seule dans la pièce, j'aurais essayé de bouger un peu et je serai restée fixe en attendant que quelqu'un vienne me chercher. Donc s'il n'y avait pas eu les autres spectateurs, je ne me serais pas orientée du tout.

Mais justement, pourquoi ne pas s'être laissée porter par le brouillard ? Pourquoi ne pas essayer de le ressentir lui au lieu de chercher à tout prix à s'orienter ?

Parce que quand j'essayais, je me cognais tout le temps. Je n'arrivais toujours pas à distinguer les parois alors je me suis dit qu'il fallait que je trouve d'autres repères. Et mon autre repère a été les spectateurs.

Quand vous n'arrivez pas à maîtriser un endroit, vous vous sentez vulnérable ?

Absolument. Je suis un peu claustrophobe. Au début, quand je me suis retrouvée dans l'œuvre, je n'ai pas eu cette sensation parce que j'avais l'impression que c'était hyper spacieux. Je me sentais bien, tout allait bien. Et puis j'avais l'impression d'être enfermée dans un espace où je n'arrivais plus à m'orienter. Je me cognais tout le temps aux parois. J'avais besoin de sentir la présence de quelqu'un d'autre pour me sentir rassurée.

Dans la vie de tous les jours, avez-vous déjà vécu un moment où vous vous êtes vraiment sentie désorientée ?

Oui, c'était la première fois où je suis venue à Paris. Je me perdais tout le temps, je n'avais pas de repères vu que je ne connaissais pas cette ville. Je me sentais complètement désorientée parce que je ne savais pas si j'allais vers le nord, le sud. Je n'arrivais pas à me localiser, à comprendre où j'étais dans la ville. Et finalement, je trouve que c'est en me perdant tout le temps, par cet effet de désorientation, que j'ai finalement découvert Paris. Maintenant, je sais très bien m'orienter à Paris parce que je me suis tellement perdue que finalement j'ai tout connu. Parce qu'en me perdant, j'ai découvert des endroits où je ne serais probablement jamais allée.

Est-ce que vous aviez eu l'impression que le brouillard bougeait avec vous ?

Non en fait, j'avais tout le temps l'impression de pénétrer le brouillard. On y est dedans, c'est une totale immersion. Matériellement, ce n'était pas quelque chose de palpable. Peut être que j'étais tellement occupée à trouver mes repères que je n'ai pas fait attention au brouillard. Par contre je le sentais au niveau de ma gorge, des yeux, ça piquait énormément.

Comment avez-vous ressenti le brouillard au niveau de vos sens ?

S : Ils étaient un peu obstrués en fait. J'avais mal aux yeux, ça piquait énormément. J'avais mal à la gorge aussi, j'avais du mal à respirer. Ça n'éveillait pas les sens, j'avais plus l'impression que c'était nocif comme environnement. Je ne me suis pas sentie à l'aise. Et en fait, je suivais les spectateurs, non pas pour découvrir le reste de l'espace, mais surtout pour trouver la sortie. Il n'y avait aucune indication pour la trouver, il fallait la trouver de soi même.

Le brouillard était bien fixe ?

Oui, il était très épais. Je n'avais pas l'impression qu'il bougeait. Il y avait des endroits où le brouillard était plus épais que d'autres, des endroits plus compacts et d'autres plus translucides, transparents à la limite. Les tons de couleur changeaient. Parfois c'était des teintes de bleu clair, des fois plus foncés. J'avais l'impression qu'il y avait des couleurs et des textures différentes.

Qu'est ce qui vous a semblé le plus important, ressentir le brouillard ou vous orienter ?

M'orienter. Je n'ai pas fait attention au brouillard. Au début, j'étais un peu impressionnée par lui. Et après, au bout de quelques secondes, le brouillard m'importait peu. Tout ce qui m'intéressait, c'était de pouvoir m'orienter, de comprendre où j'étais. Je ne savais même plus s'il y avait une seule ou deux dans la salle.

Avez-vous eu l'impression d'être passive face au brouillard ?

Vulnérable, oui, mais pas passive. Je me suis sentie un peu agressée. C'était, en mon sens, un environnement hostile pour moi. Mais je ne suis pas sentie passive puisque j'essayais de trouver une solution, de trouver la sortie. Le problème ne venait pas du brouillard. Ce n'est pas face au brouillard que je me sentais vulnérable ou agressée. C'était du à l'espace, à toute l'installation. C'était du à la désorientation.

Si on devait définir le ressenti par rapport à cette œuvre, ce serait le sentiment de frustration. On se sent extrêmement frustré, parce que normalement quand tu entre dans un espace, inconsciemment, tu essaie très vite de te repérer, d'analyser comment l'espace est organisé, les relations entre les différents éléments architecturaux, les parois, le sol, le plafond. C'est quelque chose que tu fais systématiquement à chaque fois que tu entre dans un nouvel espace. Quand je suis rentrée dans l'œuvre, j'ai essayé de faire cette analyse. Je ne pouvais pas délimiter l'espace, je ne pouvais percevoir ni le sol, ni le plafond, ni les parois. La frustration est née de là parce qu'il y avait un blocage dans mes réflexes inconscients. Puis je me suis sentie agressée dès le moment où je ne pouvais plus m'orienter. Dès que je faisais un pas, je me cognais, donc j'avais l'impression d'être agressée par l'espace.

Je pense que dans l'œuvre on passe par différentes étapes. Au début, on commence par la découverte de quelque chose de nouveau, on se dit « Ah tiens, ça change ». Juste après on commence à être frustré vu qu'on

se cogne à chaque fois. La notion du temps change aussi. Au bout d'un moment, tu en as assez de te cogner et tu te dis qu'il faut trouver une solution pour t'orienter. C'est une frustration qui évolue du sentiment d'agression à l'angoisse. Et à la fin, tout ce que tu veux c'est trouver la sortie. Tu ressens un soulagement au moment où tu sors.

-Interview que j'ai réalisée avec une spectatrice, étudiante en master 2 d'arts et médias numériques, de Fog Installation#07156R Fog Square de Fujiko Nakaya :

Samia Majid : Avant d'essayer l'installation de Fujiko Nakaya, aviez vous déjà expérimenté une installation de brouillard auparavant ?

Spectatrice : Non, jamais.

Si vous pouviez qualifier cette expérimentation par un seul adjectif, que serait-il ?

Immersif.

Est-ce que vous vous êtes sentie désorientée ?

Oui.

Pourquoi ?

Parce que le brouillard cachait nos sens, nos capacités visuelles, notre capacité de nous repérer.

Combien de temps êtes vous restée dans le brouillard ?

Une vingtaine de minutes je pense.

A partir de combien de temps avez-vous eu l'impression de vous habituer au brouillard ?

Je ne me suis pas vraiment habituée, surtout quand le brouillard était trop épais autour de moi, quand je ne voyais plus rien. Mais les fois où il était moins fort, je pouvais voir des personnes, les bâtiments autour de moi. A un moment le brouillard était si fort que je ne voyais plus rien, c'est à ce moment là que je me perdais totalement.

Donc le fait que le brouillard soit en mouvement vous empêchait de vous y habituer ?

Oui, exactement.

Sur quoi vous vous êtes le plus concentrée ? Le fait de sentir le brouillard ou le fait de vous orienter ?

De m'orienter dans le brouillard.

Et pourquoi cela vous a paru plus important ?

Parce que sentir le brouillard, sentir de l'eau, n'a pas été quelque chose qui a retenu mon attention sur la durée. Au début, dès que j'ai senti le brouillard et que j'ai en quelque sorte « enregistré » sa sensation, j'ai arrêté d'y prêter attention. Mais sur une longue durée, le fait de m'orienter a plus retenu mon attention.

Fujiko Nakaya qualifie ses installations d'interactives. Est-ce que vous avez senti que vous aviez un pouvoir d'action sur le brouillard, la capacité de lui donner une forme par le biais de votre corps ?

Non, je ne me suis pas intéressée au fait de créer une forme, j'étais plus intéressée par la sensation du brouillard, de comment entrer dans cet espace, comment je pouvais y bouger, comment je pouvais être active dans ce brouillard.

Vous êtes vous sentie active ou passive face au brouillard ?

Passive parce que je perdais mon sens de la vision, la capacité de m'orienter, de bouger, le fait de ne plus voir mes amis et de ne plus pouvoir les retrouver dans le brouillard. Mais d'un autre côté ça m'a permis d'expérimenter l'espace d'une manière différente de mes habitudes. On connaît un espace avec notre capacité de le voir, de le sentir, on le touche, alors que cette œuvre a changé cette perception habituelle. Mais je me sentais passive surtout parce que j'avais peur de tomber ou de me faire mal. On a peur quand on ne connaît pas un espace, quand on ne peut pas contrôler un espace inconnu.

-Interview que j'ai réalisée avec un spectateur, étudiant en design, de Fog Installation#07156R Fog Square de Fujiko Nakaya :

Samia Majid : Avant d'essayer l'installation de Fujiko Nakaya, aviez vous déjà expérimenté une installation de brouillard auparavant ?

Spectateur : Pas des installations plastiques, mais lors d'un événement commercial pour une boutique de maquillage, j'ai vu des petites installations de brouillard d'environ 1m50 qui donnaient l'impression d'être dans un autre monde.

Ce n'était donc pas un brouillard qui vous enveloppait, un brouillard immersif ?

Non, pas du tout.

Pour en revenir à l'installation de Fujiko Nakaya, si vous pouviez décrire votre expérience en un seul adjectif, que serait-il ?

Mystérieuse.

Pourquoi ?

Parce que le lieu de l'installation, Place de République, que je connais très bien, n'était plus reconnaissable avec le brouillard. Du coup, j'étais dans un lieu que je connaissais mais je n'avais pas l'espace habituel présent dans ma tête devant moi.

Est-ce que vous vous êtes senti désorienté ?

Non, pas vraiment. Personnellement, je ne me sentais pas forcément perdu. Ou plutôt je dirais à moitié perdu. Vu que c'était un lieu que je connaissais, j'arrivais à me repérer, sauf qu'avec le brouillard j'avais peur de mal m'orienter et de dépasser le trottoir, d'aller vers les automobiles. C'est une des seules choses qui m'ont fait sentir perdu, mais lorsque j'étais dans le brouillard, je ne me suis pas senti désorienté.

Combien de temps avez-vous expérimenté cette installation ?

Je pense que c'était entre 15 et 20 minutes.

La perception temporelle ne vous a pas semblée altérée ?

Non.

A partir de combien de temps avez-vous eu l'impression de vous habituer au brouillard ?

Je crois que je ne m'y suis jamais habitué jusqu'au dernier moment, mais j'ai commencé à m'amuser dans son installation. Au début, les cinq premières minutes, j'ai eu une perte de vision dans le brouillard, mais

après que je m'y suis habitué, j'ai commencé à m'amuser dans le brouillard, à toucher mes amis, pour m'assurer qu'ils étaient toujours près de moi. Je les appelais pour savoir pour savoir si j'étais toujours seul dans le brouillard ou pas.

Donc vous avez beaucoup bougé lors de cette expérimentation ?

Oui, beaucoup, je me suis déplacé plusieurs fois tout autour du brouillard.

Fujiko Nakaya qualifie ses installations d'interactives. Est-ce que vous avez senti que vous aviez un pouvoir d'action sur le brouillard, la capacité de lui donner une forme par le biais de votre corps ?

Non, je n'ai pas eu cette impression. Le brouillard est quelque chose d'à la fois matériel et immatériel, visuellement il est visible, il est présent, mais quand on le touche, il est impossible de le capter, de le capturer. Du coup, peut être que je me trompe, je n'ai pas senti que je donnais forme au brouillard.

Sur quoi vous vous êtes le plus concentrée ? Le fait de sentir le brouillard ou le fait de t'orienter ?

J'étais plus concentré à sentir le brouillard, parce que comme c'est quelque chose à la fois de matériel et d'immatériel, j'essayais de continuer à le toucher et à avancer, mes deux mains en avant comme une momie qui marche. Du coup j'ai essayé de sentir au maximum le brouillard, mais au final je n'avais pas vraiment d'objectif en tête.

Vous êtes vous sentie actif ou passif face au brouillard ?

Dans cette installation je me suis senti libre. C'était un espace ouvert, du coup l'œuvre ne me guidait pas dans une direction préprogrammée. Au contraire, c'était simple de sortir du brouillard, mais on a toujours envie d'y retourner. Il ne nous impose pas une direction ou un chemin, mais si je voulais continuer à le sentir, j'étais obligé de suivre ses mouvements. Je parle de mouvements car comme il y avait du vent, le brouillard bougeait beaucoup et la pour que je puisse rester dans le brouillard, je devais suivre ses mouvements. Je bougeais dans le brouillard et le brouillard m'indiquait en quelque sorte comment bouger.

-Interview que j'ai réalisée avec une spectatrice, étudiante en informatique, de Zee de Kurt Hentschlager :

Samia Majid : Avant d'avoir expérimenté Zee de Kurt Hentschlager, aviez-vous déjà essayé une installation de brouillard immersive ?

Spectatrice : Non, c'était la première fois.

Si vous pouviez qualifier l'expérience que vous avez eu dans cette œuvre par un seul adjectif, que serait-il ?

Je dirais « émouvant ».

Pour quelle raison ?

C'était une première expérience déjà. Et on sentait la connexion, le contact de notre corps avec ce brouillard qui était vraiment quelque chose d'inattendu. . . Etouffant aussi.

Est-ce que vous vous êtes sentie désorientée ?

A un moment donné, oui.

Pourquoi vous êtes vous sentie désorientée ? Pouvez-vous me décrire comment vous vous êtes sentie par rapport à cet épisode de désorientation ?

Vu qu'avec le brouillard on ne voyait personne, on se sentait seul comme si on était sur une autre planète ou quelque chose comme ça.

Combien de temps environ avez-vous expérimenté l'œuvre ?

Quinze minutes peut être. . . Je ne sais plus exactement. . .

Et à partir de combien de temps avez-vous eu l'impression de vous habituer au brouillard, à la désorientation ?

Après les cinq premières minutes.

Et vous vous êtes sentie comment par rapport au moment où vous vous êtes sentie perdue ?

Je me suis sentie un peu adaptée. Du coup j'ai pu m'adapter à la situation.

Sur quoi vous vous êtes concentrée le plus ? Le fait de sentir le brouillard ou le fait d’essayer de trouver vos repères dans l’installation ?

Le fait de sentir le brouillard.

Pourquoi ?

Pour que je puisse m’adapter à la situation et que j’essaie de m’orienter.

Est-ce que vous vous êtes sentie active ou passive face au brouillard ? Avez-vous eu l’impression que le brouillard prenait l’ascendant sur vous ou que vous aviez une certaine liberté d’action face à lui, dans le fait de se mouvoir, de s’orienter ?

Dans un premier temps, je me sentais passive. Mais vu que finalement je me suis dit, « bon, on se laisse emporter ! », c’est devenu une sorte d’activité.

- Interview d’Elizabeth Pearce avec l’artiste Kurt Hentschläger extraite du site <http://monablog.net/2013/07/05/interview-with-zee-artist-kurt-hentschlagel/> (Page web consultée le 17 Décembre 2013) :

Elizabeth Pearce: Are you surprised by the amount of people having bad reactions to ZEE?*

Kurt Hentschläger: Yes. This is a very high rate. I’m not quite sure what to think of it. Usually, the statistics for photosensitivity – you can’t apply this globally because it must be different for different genetic groupings – in the States is one in four thousand people. That’s just generally, but for ZEE it’s much more, one in five hundred or so. The epileptic seizures are triggered by the flashes. It’s a very intense input, probably the most intense it could possibly be. In the first four days [of exhibiting ZEE in Hobart] we had three cases. That’s extreme. I’ve often contemplated whether I should stop showing it because I always dread that some day something really serious might happen. To have a seizure is very dramatic, but only a

temporary event. It doesn't mean you'll have epilepsy from this point on or anything like that, it just means you're allergic to stroboscopic light at that intensity and at certain frequencies. All these things that you do to begin with – sign a waiver and take all the precautions – form one half of the work, and then there's the other half, the actual piece, which is quite benign. Really it's a beautiful piece about the experience of the sublime.

EP: So for you, the piece is more about the sublime than about being terrified?

KH: I have no intention to make a terrifying piece, that would be boring. It is an intense piece, there's no question about that. It demands a lot from you in that you have to overcome the initial moment of – to say the least – trepidation, when you enter this strange world. But once you are in it, it can be quite elevating. I must remember that you haven't seen it [because you're pregnant and therefore not permitted entry].

EP: Yes. I only get to see the first half of the piece, the introductory framework. I'm sitting here watching these queues of people snaking out the door – they're like lemmings going to their death. I have been wondering whether you are affected by the seizures, and obviously you are. So what keeps you going? Why keep showing it?

KH: That's a good question. There's a rationalisation of an impetus to keep going because, built deep into our concept of civilisation is an illusion of safety – the idea that we can control our environment and, at least to some extent, have stability. You question that the moment you decide to take a risk in life – to make a leap of faith to experience something unfamiliar. I could compare it to hiking in the mountains. The higher you go, the more tired you get, the less oxygen you have, the higher the risk of sudden weather changes and exposure in a spot where there's no shelter. The reward for taking the risk is that as you

walk up you get this view – beautiful in the true sense. You're lifting yourself out of everything.

EP: **Does that feeling of risk motivate you as an artist more broadly?**

Yes, I think so. I grew up in the original punk days, when it was all about exhausting yourself with a visceral, crazy energy. What's interesting about overwhelming stimuli is not that you are overwhelmed per se, because this feeling you can easily have in any blockbuster movie – you get bombarded and you're excited, but then when you leave, you're exhausted and you forget about it. This is an empty ritual of exhilaration, just to feel something. It's not what interests me. What interests me is an emotional process, and a romantic notion of seeking to instill something that is bigger than life and that makes you see a wider concept or longer trajectory. In *ZEE*, what interests me the most is the idea of infinity. I often talk about perception, but it's more about the habits than the mechanics of perception – the way we train ourselves from the beginning. Or maybe it's better to say we don't even train – it's natural. When you're born you're this wide-open vessel, and everything is just pouring in. But only those things close to you. You don't learn to see past a certain distance until you get older.

KH:

EP: **So it's about a rerouting, even momentarily, those worn channels of perception?**

KH: Exactly. You can only do this so much, though. When you come out you're back in what you know and what we all agree is the world around us. But we do know there are other things to our existence, like when we dream or like deep meditation or drug experiences. I read this book [*Trance: From Magic to Technology* by Dennis R. Wier] that said that one way or another we are living in a state of trance throughout our lives. The author made a distinction between productive trances and destructive trances, like addiction. Or think about

working on a computer – you forget about time and space and that you are hungry or need to pee or whatever. Eventually you wake up because your urges have become too great and you're taken from your state of trance. So what I'm saying is that perception is a malleable process. We define it over time throughout our lives to again support our ideas of stability. Everything becomes a habit, a ritual; a loop that we adhere to. One of the things that I do like about *ZEE* is that it takes you out of that loop, just for a moment.

EP: **Some of the ideas that we've been looking at in The Red Queen exhibition at Mona relate to that notion of a comforting narrative or illusion of security. You can take it a step further and say that our entire sense of the 'I', the self, is a fiction, the function of which is to create an illusion of stability and coherence. What you're saying is that you'd like to disrupt that illusion, to open a small gap for people to think in another way.**

KH: Well, just to point to it. I have no expectation of making people change in big ways. That would be preposterous. But I think the important thing is that a lot of people find a strange joy in *ZEE*. I feel it still, even after all this time. Often when we're installing there's a moment of true, deep joy for me. It must be related to the intensity of the light in a complete void – what feels to me like a space, or rather a sphere, of pure light.

EP: **You've been exhibiting your work since 1983. Did you know at that time what you wanted to achieve?**

KH: No, but I did have clear interests. I did a body of work in those days with absurd machines, like machine sculptures. Then in '89 I got my first computer and that changed my whole idea about the process of art making. I stopped drawing, for instance. [Visiting The Red Queen exhibition] was very inspiring because I saw a lot of drawings that I really liked. The drawing

machine [by Cameron Robbins] is absolutely fantastic, and I think I have to pick up drawing again. Like, a hundred years later, go back to where I started.

EP: **Technology is obviously a very important part of your work. Do you feel unfettered celebration about the speed at which technology is evolving? Or do you ever feel a sense of alarm?**

KH: Yeah. I'm sick of it. I will not develop software anymore. I'm not going to go into any more serious engineering efforts because they take so much time and I think it often leads to an imbalance, where the technology is only half expressed, and the content itself is also half expressed. A long time ago I thought that what is now called 'new media art' was very interesting and exciting. There was a challenging discourse and so many brilliant people, and the scene was very experimental. Everything was wide open. Now, with the process of institutionalisation, there's much more of it but a lot feels quite empty. Nowadays, if I order a computer or related tool I'm already annoyed because I know when it comes I will spend all this time preparing it, setting it up, checking whether it works and so on. Of course it's part of the craft and I do think media technology is my particular craft. There's no question I know a lot about it.

EP: **You've grown with it, really, from the 80s onwards.**

KH: I often say when I teach – and I don't even mean it as a joke – that I come from before time. I was eight years old when my family got its first television. I've seen the whole thing come in ever-faster cycles. You can spend your whole day just trying to keep up. But of course, on the positive side, it is a huge and very powerful toolset and opens aesthetic possibilities that I still find interesting to some extent.

EP: **It's reconfigured, over the space of one generation, our very consciousness, our engagement with reality – language, thought, time and space.**

That was a very acute sense of mine in my mid 20s, even before I got the computer – that this would change pretty much everything. I wanted to inundate myself because I thought, ‘This is going to be the world, and I must know about it if I am going to be able to make any sort of informed artistic statement about it’. My early pieces with [audio-visual art collective] Granular-Synthesis – particularly [Model 5](#) – were these single-frame, edited, resynthesised human heads. They were very intense, very aggressive, brutally loud. *Model 5* would have been completely impossible without a computer. We used a non-linear editing system that had just come out. The system was a complete game changer, allowing us to do things in a month that would have taken maybe two years. So in that regard, certain technologies really bring about aesthetic progress, or certainly accelerate aesthetic processes. I don’t know whether it’s meaningful progress, but –

EP: The question of progress is a difficult one.

Yes – whatever progress is. But this interest in what these media machines and networks will do to change the world, to change our behaviour, to change everything, has formed into the question: How do we operate and perceive to begin with? As for our immediate future it’s clear what will happen. It’s going to go further, and eventually there really will be cyborgs. Currently, everybody has this blue glow in their face [from the screen of a smart phone]. At the moment this [smart phone] is state-of-the art, but it’s still awkward. You have to carry it still. There will be something that will be smarter and more merged with the person.

EP: I admire what you said before about how when you first started getting into technology you decided to completely immerse yourself in it. I’m not interested in technology. How something like that works doesn’t capture my imagination. It’s a bit

disturbing that I'm using things that are fundamentally changing my life, without understanding how. It happens, magically, inside the black box.

KH: Yeah, but on the other hand there are lots of things we use that we don't understand – I was never interested in knowing how exactly a car works. In the beginning there were these huge boxes, modems, on the telephone that made these funny noises when you connected. It was very slow and there was always something not working, so you had to know a lot in order to be able to fix things quickly. But ultimately, like I said before, it takes too much time. What I want to do now for a while is wilfully slow it down, not change. Dig in, and work on something until it becomes substantial. I think at the end of my life I'm going to be a photographer and musician. I want to learn the accordion. I'd like to do something with my hands – direct, rather than just sitting in chairs, making these minimal, almost disembodied movements with a mouse.

