



HAL
open science

Des prétextes pour le spectateur

Seungwoo Jin

► **To cite this version:**

| Seungwoo Jin. Des prétextes pour le spectateur. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02065377

HAL Id: dumas-02065377

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02065377v1>

Submitted on 12 Mar 2019

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.



Des prétextes pour le spectateur

Seungwoo JIN

11701267

Sous la direction de M. Jacinto Lageira

Paris 1 Panthéon Sorbonne

UFR 04 Ecole des Arts de la Sorbonne

Recherche Théorie des arts de la culture

2017-2018

Je vous remercie

:

M. Jacinto LAGEIRA

Mme. Agnès LONTRADE

Arnaud FRANÇOIS

Justine DENÈVE

Ma compagne et mes parents...

Des Prétexes pour le spectateur

Introduction -----	4
1. L'attitude du spectateur -----	7
1.1. Proposition de l'artiste -----	10
1.2. Le comportement du spectateur conçu par l'artiste -----	19
1.3. Le spectateur d'aujourd'hui -----	30
1.3.1. Art immersif -----	34
1.3.1.1. Absorption -----	34
1.3.1.2. Immersion -----	36
1.3.2. Action -----	38
2. la réception du spectateur -----	45
2.1. Horizon d'attente et l'agissement -----	48
2.2. Le jeu dans l'art -----	59
2.2.1. La définition du jeu -----	59
2.2.2. L'activité du spectateur en tant que joueur qui se donne des règles ----	62
2.2.3. Le jeu comme mouvement -----	65
2.3. L'espace et le corps -----	71
2.3.1. Des sensations -----	72
2.3.2. La perception et l'action -----	79
2.3.2.1. « Je peux » comme sujet transcendantal -----	79
2.3.2.2. La familiarité et la création de la situation fictive -----	85
Conclusion – pour l'extension de l'espace de l'exposition -----	94
Bibliographie -----	97

Introduction

Quand un visiteur n'arrive pas à comprendre un travail artistique, il pense normalement que c'est de sa faute : manque de connaissance de l'artiste, de l'histoire de l'art, etc. Ce n'est pas très difficile de le remarquer : on peut facilement voir des visiteurs lire attentivement l'affiche, le cartel pour comprendre des œuvres. Le visiteur venant à l'espace d'exposition est toujours prêt à recevoir, à comprendre, voire à apprendre de son enseignant qui est l'artiste en quelque sorte. Le jugement du goût suit cet apprentissage : il faut d'abord comprendre l'intention de l'artiste.

Cette recherche questionne cette pensée qui présuppose l'inégalité entre le visiteur et l'artiste. En d'autres termes, nous voudrions nous demander s'il faut imputer l'incompréhension du travail artistique au spectateur. Pour y répondre, nous souhaitons donc considérer plus profondément la situation du spectateur quand celui-ci rencontre un travail artistique ou entre les lieux d'art.

Notre recherche vise donc à donner des prétextes au spectateur. Mais, l'enjeu ne se réduit pas seulement à comprendre les raisons de cette mécompréhension de la chose artistique, ou du comportement à avoir dans l'espace d'exposition, mais pour déterminer ce que sont les prétextes du spectateur. Le centre national de ressources textuelles et lexicales donne trois définitions du terme « prétexte » :

« A – Raison alléguée pour justifier un dessein, un acte, un comportement, pour dissimuler la vraie cause d'une action ou pour refuser quelque chose, B – Occasion permettant de faire, de dire quelque chose, C – Sujet, modèle dont s'inspire un artiste.¹ »

Selon cette définition, le prétexte désigne un motif pour faire quelque chose, pour refuser de faire quelque chose. Dans ce cas, quand nous parlons de prétextes pour le spectateur, cela désigne les raisons pour lesquelles celui-ci arrive à ne pas comprendre une chose, ou à refuser de se comporter de telle ou telle manière dans un travail artistique. Ces prétextes contiennent donc la signification d'une volonté du spectateur vis-à-vis d'un travail artistique ou d'une intention de l'artiste. Les prétextes du spectateur sont d'une part, dans sa sympathie envers l'artiste, et d'autre part, dans sa possibilité de toutefois se positionner en désaccord vis-à-vis de la proposition de l'artiste.

Or, interroger les prétextes du spectateur signifie aussi de chercher des pré-textes, c'est-à-dire, de fouiller les pré-jugés du spectateur quand celui-ci entre dans les lieux d'art. Si le spectateur crée un texte propre, en s'efforçant de comprendre l'intention artistique, il ne réussit à créer le texte qu'avec

¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9texte>

des pré-textes : des expériences antécédentes, des connaissances de l'histoire de l'art, et des pratiques des lieux d'exposition. C'est pourquoi nous allons nous référer aux questionnements herméneutiques comme l'horizon de Hans-Georg Gadamer, ou l'horizon d'attente d'Hans Robert Jauss. En ce sens, *Des Prétextes pour le spectateur* interroge ce qui rend possible ou impossible la compréhension d'une proposition de l'artiste. Nous proposons d'insister sur le fait d'un être-ensemble dans le lieu d'exposition. Nos connaissances, nos expériences, nos mondes sont partagés dans cet espace. Par exemple, quand on n'arrive pas à participer dans le sens de se comporter ou de réagir devant un travail artistique, on observe les autres : nous nous observons à l'intérieur de cet espace. Des prétextes circulent entre le spectateur et les autres spectateurs qui se regardent. Et l'on arrive parfois à comprendre la proposition de l'artiste à travers cette observation.

La compréhension ou la mécompréhension sont toutes les deux liés aux prétextes.

Des prétextes pour le spectateur questionnent la facticité [Befindlichkeit] du spectateur au sens phénoménologique : son ici et maintenant.

Le premier chapitre interroge l'essor des pré-textes artistiques depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui. Tout d'abord, nous souhaitons comment se sont développées les intentions des artistes depuis des années soixante, marquant la différence entre l'art depuis les années soixante et l'art d'aujourd'hui. Nous tenons à considérer des travaux qui concernent plus précisément l'attitude du spectateur. Nous devinons l'embarras du spectateur des années précédentes quand il a rencontré un travail artistique dont la forme est participative, par rapport au spectateur d'aujourd'hui. Ensuite, dans un second temps, nous souhaitons comprendre l'attitude du spectateur d'aujourd'hui : il ne s'étonne plus devant un travail participatif, mais il cherche, par lui-même, à découvrir le moyen de participer. Comme nous allons le voir, le spectateur n'hésite pas à prendre quelque chose, s'il n'en est pas dissuadé. C'est ainsi que le premier chapitre de ce mémoire a pour but de montrer d'une part, la transformation des intentions des artistes dans l'histoire de l'art contemporain, et d'autre part, le changement d'attitude du spectateur en interaction avec l'histoire de l'art contemporain.

Dans le deuxième chapitre, nous interrogeons la manière dont le spectateur se sent dans l'espace d'exposition : nous analysons des pré-textes du spectateur pour donner des prétextes au spectateur. Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'analyser l'horizon du spectateur, mais aussi d'insister sur l'importance dans le pouvoir de la volonté par rapport aux prétextes. En effet, les prétextes influencent le spectateur dans ses choix artistiques. Cela revient à dire que le spectateur peut aller à l'encontre des intentions de l'artiste. C'est pourquoi nous voulons utiliser l'expression d'« agissement » entendu comme « dispositif » et la notion de « jeu » pour comprendre comment la volonté du spectateur pourrait être dominante dans l'espace d'exposition, comment le spectateur pourrait constituer sa distance critique dans l'imprévisibilité du plaisir, l'envie de participer au jeu de

l'art. Il s'agit d'étudier le rapport entre l'espace d'exposition et le corps du spectateur. En choisissant librement son agissement, le spectateur devient une sorte de curateur : il a le pouvoir de sentir, de juger à sa manière les travaux artistiques auxquels il se confronte. Nous analysons toutes ces conditions de l'expérience esthétique, en empruntant des concepts d'Henri Bergson, et de Maurice Merleau-Ponty : ce serait un essai herméneutique du corps.

Des prétextes pour le spectateur ne s'adresse pas seulement au spectateur qui se sent responsable de son incompréhension devant un travail artistique, il s'adresse aussi à l'artiste. En effet, si un spectateur comprend à sa manière des intentions de l'artiste, cette compréhension subjective est l'effet de plusieurs rencontres : entre spectateurs, entre un spectateur et un artiste.

1. L'attitude du spectateur

Nous partons du schème traditionnel des arts plastiques, en particulier, de la peinture afin de comprendre comment la nouvelle forme artistique a dépassé la conception traditionnelle d'art. En effet, nous faisons le choix de tenir compte de la peinture traditionnelle, non pas seulement dans son contenu, à savoir sa représentation ou sa configuration narrative qui renvoient à autre chose que ce qui est représenté, mais également, dans sa matérialité qui est déterminante pour sa spatialité, c'est-à-dire son cadre. Cette mutation présuppose un être-à-dépasser : donc on interroge la limite de cet être-à-dépasser. Cette limite est pour la peinture, tout d'abord spatiale, pour la raison très simple que le cadre contraint physiquement la peinture. Nous pensons que la tentative de dépasser la notion traditionnelle des arts plastiques a commencé non pas seulement avec le médium de la peinture, mais aussi avec d'autres médiums : par exemple, des objets Dada ou du surréalisme depuis les années vingt.

Cependant, si nous nous intéressons plutôt aux années soixante, c'est que notre questionnement concerne l'attitude des spectateurs. Pour le dire autrement, nous nous intéressons à l'espace où le spectateur vit. Nous parlerons donc du dépassement de la forme du cadre de la peinture, donc des manières variées de créer autour des années soixante, en identifiant des manières de dépasser la notion classique de l'art, afin de simplifier notre tâche, et de se concentrer sur l'attitude du spectateur. Nos catégories ne sont donc pas exhaustives, mais nous tenons à nous référer à l'histoire de l'art dans la mesure où elle détermine l'attitude du spectateur d'aujourd'hui.

Nous nous intéressons à l'espace d'exposition, parce que c'est un espace non seulement où des œuvres d'art se montrent, mais surtout où le spectateur se comporte d'une certaine manière, selon l'aménagement de l'espace, ou encore selon l'intention de l'artiste ou, comme nous allons le montrer, selon le choix du spectateur même. Un espace détermine les comportements de ceux qui s'y tiennent, non pas seulement comme espace avec son propre fonctionnement : le musée, la galerie ; mais aussi comme mise en espace dans le sens d'aménagement. Plus précisément, si autrefois l'espace d'exposition, surtout le musée, a été un espace intelligible, culturel, voire culturel², dont l'aménagement a été fait suivant l'intention de faire du musée un espace sacré ; l'espace d'exposition d'aujourd'hui n'est plus le même. Auparavant, l'exemple de « la façade à colonnes » ou de « l'escalier monumental », en s'imposant aux visiteurs, ont implicitement imposé des règles aux spectateurs : « recueillement devant les œuvres, silence imposé, protection des objets, séparation de la vie quotidienne, solennité du

² Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* in *Œuvre III* (1939), trad. Maurice de GANDILLAC, Pierre RUSCH, Rainer ROCHLITZ, Saint-Amand, Édition Gallimard, coll. « Folio/Essai », 2000, p.280.

décor [...]»³. » De même, afin de montrer la solennité du Dieu, beaucoup d'églises ont été construites avec des fenêtres en hauteur pour que le soleil rayonne de haut en bas, jusqu'aux croyants.

Ainsi, l'espace s'impose au spectateur. L'ouverture des grands magasins est cruciale à ce propos. Les grands magasins, s'ils sont nés avec l'essor du commerce moderne, ils réinventent la circulation dans les magasins et les règles d'aménagement de l'espace. À travers notamment un espace d'accueil, mais aussi, de boutiques dans un grand espace sans parois, il crée un espace de flânerie au sens de Walter Benjamin : le flâneur qui « cherche un asile dans la foule » trouve dans le grand magasin « le dernier trottoir⁴ » possible. Avant la naissance des grands magasins, la règle était simple : on entrait dans une boutique avec l'intention d'acheter, on observait des articles, on en commandait, on payait, on en sortait, il n'y avait pas de possibilité de flâner, ni de tester des produits, ni d'en sortir sans acheter.⁵ Dans l'aménagement de l'espace des grands magasins où le vendeur ne met pas de produits derrière lui, et où il n'y a pas qu'une seule entrée, le visiteur est en mesure de toucher des articles, de les comparer, de parler librement avec d'autres visiteurs, et enfin de sortir sans achat : « par son architecture, le bâtiment encourage le consommateur à le considérer comme un espace collectif, à la manière d'un parc urbain ou d'une avenue⁶. » Et par la nécessité d'attirer l'attention des passants pour les faire venir au magasin, le vendeur est obligé de décorer l'extérieur et l'intérieur. C'est ce que nous voyons avec les Galeries La Fayette, ou celles du Bon Marché⁷.

Comme l'espace créé dans les grands magasins, les lieux d'art indiquent ou suggèrent le comportement du visiteur ou du spectateur, non pas seulement par les codes sociaux, les protocoles ou l'audioguide, mais aussi par la mise en espace, elle-même. Ces considérations nous amènent donc à considérer l'espace d'exposition non pas seulement comme un espace consacré à une exposition thématique, mais aussi comme l'espace du travail même de l'artiste. Ces considérations sont liées, en fait, à deux phénomènes d'aujourd'hui. Tout d'abord, il existe beaucoup de travaux artistiques qui, par eux-mêmes, sont des dispositifs spatiaux où le spectateur agit de telle ou telle manière. Dans ce cas-là, un travail constitue un espace à part entière dans l'espace d'exposition en tant que partie de l'exposition. Par ailleurs, il existe le cas où ce travail artistique constitue l'exposition tout entière.

³ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'exposition* (2009), Paris, PUF, « Ligne d'art », 2014, p.21.

⁴ Walter BENJAMIN, *Paris, capital du XIXe siècle* (1935) in *Œuvre III*, p. 58-59.

⁵ « Dans les petits magasins, la flânerie est déconseillée, le client est censé se rendre directement au comptoir qui l'intéresse, sans pouvoir examiner les produits, et ne quitter les lieux qu'en possession d'un achat. » (Claudine CHEVRE, « Une histoire des grands magasins », *Revue Société des Amis de la Bibliothèque Forney*, [en ligne], Bulletin n° 193, 2012, sur : <http://sabf.fr/hist/arti/sabf193.php> [Consulté le 22 août 2018].

⁶ *Idem.*

⁷ Il est curieux de voir qu'il faut étudier l'histoire de l'exposition à partir de l'origine industrielle, capitaliste. Par exemple, selon Laurent Jeanpierre, si on cherche l'origine historique de l'exposition dans celle des œuvres d'art, on est reconduit à « la mythologie moderne d'une autonomie de l'art qui, depuis la fin du 18^e siècle, a été l'idéologie nécessaire au développement de la sphère artistique et des courants qui l'ont traversée. » (Laurent JEANPIERRE, « La dialectique de l'art et de l'exposition », *Artpress* 2, n° 70, 2015, p. 16)

C'est pourquoi quand nous parlons de l'espace d'exposition, nous parlons d'une part de l'espace du travail artistique, mais aussi d'un espace quelconque d'exposition. Par ailleurs, à l'instar de Jean-Luc Chalumeau dit, l'histoire de l'art se confond avec l'histoire de l'exposition⁸, nous n'hésitons pas à parler de l'exposition et du travail spatial quand nous expliquons le changement d'attitude du spectateur par rapport à l'histoire de l'art contemporain.

1.1. Proposition de l'artiste

Pour comprendre l'intention des artistes des années soixante, il faut tenir compte brièvement des propositions des artistes depuis les années 1900 à travers la tendance à exposer ses œuvres dans des espaces privés. C'est à cette époque où des artistes ont commencé à s'encourager à faire des expositions privées, par exemple des expositions futuristes, surréalistes, dadaïstes, afin de revendiquer la légitimité de leur parcours dans l'histoire de l'art.⁹ Pour le dire autrement, les expositions des écoles de peinture depuis les années 1900 ont eu des propositions d'expositions qui ne s'adressaient pas au spectateur, mais qui avaient pour but de se légitimer au sein de l'histoire de l'art. Cela signifie que les artistes ne considéraient pas les spectateurs.

Voyons le travail de Marcel Duchamp, *Ciel de roussettes (1200 sacs de charbon suspendu au plafond au-dessus d'un poêle)*, dans l'exposition internationale du Surréalisme de 1938. L'artiste a suspendu 1200 sacs au plafond, de telle sorte que le visiteur serait obligé de lever la tête. C'est pourquoi on pourrait dire d'une manière rétroactive qu'il s'intéressait à la place du spectateur dans ses œuvres d'art. Or, ce n'est pas vrai de dire qu'il s'intéressait avant tout à la scénographie de l'exposition. Car, son intention artistique a toujours été de renverser l'appréhension classique des œuvres d'art. Analysons plus profondément *Ciel de roussettes* dans le cadre de notre questionnement sur la mise en espace. L'espace d'exposition était illuminé par une ampoule dans le poêle situé au centre de cette salle, et, comme le mur était peint en noir, comme la salle était sombre, Man Ray, responsable de la lumière de la salle, a donné au visiteur une lampe de poche. L'intention de Duchamp a été de renverser

⁸ « L'histoire de l'art se confond largement avec celle des luttes des artistes pour que soient rendue visible les produits de leur activité. » (Jean-Luc CHALUMEAU, *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, Paris, Klincksieck, « 50 question », 2013, p. 9.)

⁹ « Il s'agit [pour le futurisme, dadaïsme, constructivisme, Bauhaus, etc.] de faire reconnaître le caractère performatif de certaines présentations publiques : l'existence (et l'importance) de telle ou telle position artistique ou extra-artistique étant démontrée par son exposition. La question d'une correspondance entre le choix des œuvres, l'aménagement de l'espace, la démarche de l'artiste et le désir plus diffus de se faire entendre commence là. » (Jérôme GLICENSTEIN, *L'invention du curateur*, Paris, PUF, 2015, p. 34.)



Marcel Duchamp, *Ciel de roussettes*, 1938, Paris

la logique du visible et de l'invisible : ici, l'exposition n'est pas directement visible, elle n'est visible qu'à travers l'obscurité. C'est pourquoi « le rejet constant de Duchamp à l'égard de l'œuvre d'art trouve sa pleine expression dans la mise en espace de l'exposition : loin de favoriser la vision de la peinture, il a accompli l'inverse¹⁰. » Autrement dit, il s'adresse à l'histoire de l'art, non pas seulement au spectateur. Il

n'en est pas moins vrai que ce travail donne un sentiment au spectateur grâce au dispositif sensoriel : le sol recouvert de feuilles mortes, l'odeur du grain torréfié du café, le manque de lumière. Toutefois, si le travail de Duchamp a créé un effet artistique pour le spectateur, sa proposition ne s'adresse non pas au spectateur mais à l'histoire de l'art. C'est ainsi que Man Ray a dit que « l'exposition internationale du surréalisme « détruit » [...] l'atmosphère clinique qui a régné dans les espaces d'exposition les plus modernes¹¹. » Si la proposition artistique vise le regardeur : Duchamp dit que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », la notion de regardeurs est seulement le moyen de revendiquer sa protestation contre la notion classique d'art, car l'artiste a tenté de renverser la valeur classique de l'œuvre d'art en faisant dépendre la valeur esthétique du regardeur. Si nous avons parlé de Duchamp, c'est pour deux raisons. Tout d'abord, nous voulons montrer qu'il y avait déjà dans l'art moderne la considération de la place du spectateur dans la création d'œuvres comme dans le cas de Duchamp. Par exemple, quand Claude Monet fait la donation de ses tableaux à l'État pour l'Orangerie, il n'a pas cessé de penser la mise en espace pour le corps du spectateur même¹². Ensuite, nous

¹⁰ « Duchamp's consistent rejection of traditional artworks found full expression in the design of the exhibition: far from favoring the viewing of the painting, it achieved the opposite. » (Arthro SCHWARZ, *The Complete Work of Marcel Duchamp*, New York, Third Revised and Expanded edition, 1997, vol. 2, p. 747.) (ma traduction)

¹¹ « "Exposition internationale du surréalisme" "destroyed", as Man Ray recalled, "that clinical atmosphere that reigned in the most modern of exhibition spaces. » (Elena FILIPOVIC, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, London, MIT Press, 2016, p. 101. (ma traduction)

¹² « [...] il invite le spectateur à s'installer *au bord de la peinture*, sur ses rives mêmes, dans une relation d'espace inversée, sinon pervertie, qui l'isole pour le confronter de plain champ à l'étendue océanique de la peinture. [...] de sorte que le corps regardant fasse partie intégrante de l'ensemble, qu'il y plonge, qu'il s'y noie, qu'il s'y confonde, qu'il s'y fonde enfin dans une sorte d'osmose picturalisante. » (Philippe PIGUET, « Claude Monet : Les *Nymphéas*, une œuvre *in situ* », *Figure de l'art*, n° 13, 2007, p. 192-194.)

souhaitons montrer que, si l'art moderne a développé la place du spectateur c'est plutôt pour provoquer et renverser la notion classique d'art, donc il s'adresse à l'histoire de l'art, non pas au spectateur. À notre sens, c'est pourquoi Duchamp a parlé du regardeur, non pas du spectateur : pour lui, le visiteur est encore ce qui voit, non pas ce qui agit.

Cependant, comme notre intention n'est pas de catégoriser de manière historique les tendances, ou les écoles, mais de saisir les points cruciaux en ce qui concerne tout d'abord la mutation de la forme artistique et ensuite le changement d'attitude du spectateur, nous nous référons aux *Happening* ou aux activités artistiques d'Allan Kaprow, après avoir évoqué Duchamp.

Selon Cécile Mahiou, nous pouvons distinguer deux périodes des travaux de Kaprow : celle des happenings et celle où l'artiste substitue le mot de « activité » aux happenings. Si l'artiste insiste sur l'art « en train de se faire » dans le terme de happenings¹³, il préfère le mot « activité » depuis la fin des années soixante pour montrer qu'on peut faire des activités artistiques dans la vie quotidienne.¹⁴

Kaprow met ainsi l'accent sur la performance dans l'art, et c'est pourquoi il a laissé tomber le mot de happening. La performance a sa limite dans l'espace et le temps. Même si ses happenings ont eu lieu le plus souvent en dehors de l'espace d'exposition, sans public, c'était pour souligner son intention artistique qui était de montrer que la forme de la performance dépasse la notion conventionnelle d'art. Kaprow prolonge les tentatives précédentes de dépasser l'art conventionnel : la peinture de l'abstraction, les *actions paintings*, l'exposition des objets du quotidien. À sa manière, il a tenté de dépasser la limitation spatiotemporelle de l'espace d'exposition : au sens où la performance a lieu en dehors de galerie, mais aussi où elle sort la peinture de son cadre et les objets de l'immobilité.

À la différence de Kaprow, ses successeurs ont inclus les spectateurs dans le dispositif de la performance. La transformation de l'attitude du spectateur est évidente : il se trouve dans un endroit et dans un temps délimité et devant un performeur. L'artiste est présent en chair et en os devant le public. En revanche, le performeur présume de la présence du public lorsqu'il planifie sa performance.

Par ailleurs, Kaprow souligne aussi le partage et l'être-ensemble des participants, c'est ainsi que certains de ses travaux consistent dans la performance des participants qu'il a recrutés avant la réalisation de sa performance. Cet être-ensemble est entendu dans le terme de « activité » de Kaprow. Par là, il voulait que la performance soit faite par le participant lui-même pour qu'il ne reste pas dans la contemplation, mais qu'il intervienne, agisse. Kaprow parle donc de deux types possibles

¹³ « Il avait élu ce [le] terme [happening] pour désigner « ce qui est en train de se passer » (...) » (Cécile MAHIOU, *Des happenings aux activités*, in Corinne MELIN (dir.), *Allan Kaprow, une traversée*, Condé-sur-Noireau, L'hermattan, 2014, p. 39.)

¹⁴ « Kaprow, qui a acquis une certaine célébrité avec ses premiers Happenings, « laisse tomber » volontairement le terme à la fin des années soixante, et se consacre à ce qu'il nomme désormais, privilégiant une nouvelle fois le terme le plus banal possible, des activités. » (*Ibid.*, p. 40-41)

d'activités : 1/ des activités ludiques et jubilatoires 2/ des activités quotidiennes¹⁵. Pour lui, c'est l'acte de participer qui est le plus important. C'est pourquoi il s'écarte du mot Happening, trop dans un art-performance – qui suggère un effet unilatéral, et qui rend le public contemplatif.

Si nous avons analysé ces deux caractères principaux de Kaprow (performance, participation), c'est afin de montrer que ses travaux ont ouvert la notion conventionnelle d'art qui était valide à son époque : en lien étroit avec l'action du participant.

Toutefois, son intention principale reste quand même d'étendre la notion d'art, Mahiou explique : « Kaprow fait apparaître clairement que son intention n'est pas de renoncer à l'art, mais de maintenir la contradiction entre la spécificité de l'activité artistique et son inscription dans la vie quotidienne¹⁶. » L'action des participants étant toujours en dehors de l'espace d'exposition, donc sans public dans ces « activités », Kaprow s'en tient à faire de l'art avec la vie quotidienne. Les happenings sont primordiaux chez Kaprow par rapport à la convivialité sociale de l'esthétique relationnelle. C'est pour cela que Mahiou a insisté sur le fait que l'esthétique relationnelle a « absorbé la pratique du Happenings »¹⁷.

L'interactivité des participants à ces jeux expérimentaux que sont les happenings dont la contrainte a été donnée par Kaprow, n'est pas reconnue comme la forme relationnelle d'art par Nicolas Bourriaud dans *l'Esthétique relationnelle*¹⁸. Pour Bourriaud, ce qui est important est le processus temporel et concret de la sociabilité dans les lieux d'art, et pour Kaprow, ce qui est important est le processus concret de Happenings en dehors des lieux d'art : dans le non-art, dans l'oubli de l'art.¹⁹ En fin de compte, même si Kaprow a conçu des formes inédites d'art, il s'adresse à l'histoire de l'art à travers l'action des participants à la performance.

Pour donner l'exemple d'artistes des années soixante qui semblent s'adresser au spectateur, ainsi qu'à l'histoire de l'art, nous voudrions parler aussi du GRAV. (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Car, la démarche de la recherche de ce groupe a été amenée à questionner la problématique du spectateur, de plus, l'intention de ce groupe était très différente de l'art participatif d'aujourd'hui. Selon Yves Aupetitallot, le but de ce groupe n'a pas été l'élargissement simple du concept de l'art

¹⁵ « Il [le type d'Activité] est directement impliqué dans la vie de tous les jours, ignore les théâtres et le public, est plus actif que méditatif et proche en esprit des sports physiques, des cérémonies, des fêtes, de l'escalade en montagne, des jeux simulés de guerre et des manifestations politique. Il participe aussi des rituels journaliers inconscientes du supermarché, des trajets en métro aux heures de pointe et du brossage des dents tous les matins. Le happening de type Activité choisit et combine des situations où l'on peut participer plutôt que regarder, ou juste réfléchir. » (Allan KAPROW, *Happenings identifiés comme tels* (1967) in *L'art et la vie confondus* – textes réunis par Jeff Kelley, trad. fr. Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 118.

¹⁶ Cécile MAHIOU, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ Ibid., p. 55.

¹⁸ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2008.

¹⁹ Allan KAPROW, « Chemin faisant » (1996) trad. fr. Cécile Mahiou, *Revue Proteus – cahiers des théories de l'art*, n°0, 2010, sur <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus00-8.pdf> [Consulté le 22 août 2018]

mais « l'élargissement du concept de l'art, dans le but de permettre une participation active telle qu'elle s'exprime dans les labyrinthes et les espaces ludiques, se révèle être une stratégie extrêmement efficace capable de saper le cadre fixé par les instances de l'art, et renferme déjà l'exigence d'une plus grande participation aux structures sociales et politiques qui débouchera sur mai 1968²⁰. » Le GRAV a choisi la forme ludique pour faciliter les accès du public, pour faire participer le public, pour cela ils auraient tenté d'élargir la notion d'art, selon cette interprétation. Cependant, ce qui est important, c'est ce que nous pouvons lire dans « un acte de fondation » de ce groupe : « par la création de ce Centre, ils veulent : [...] dominer ainsi l'attitude traditionnelle du peintre unique et génial, créateur d'œuvres immortelles²¹. » C'est la même intention que Kaprow. Ce qui est intéressant est donc la similitude de méthode entre Kaprow et le GRAV. Le GRAV voulait attirer le public pour le faire participer à une œuvre ou à un événement. Cependant, ses intentions de l'art interactif ne sont pas la cause, mais le résultat de leur recherche. C'est ainsi qu'il a tenté de supprimer la phase émotive de l'art et de tenter d'« organiser une nouvelle situation²² » pour le spectateur, en recherchant les formes possibles qui puissent naître de la relation entre l'œil humain et l'objet. Ce n'est qu'en 1962 que Julio Le Parc a déclaré que « faire vivre la participation active d'une œuvre est peut-être plus important que la contemplation passive et peut développer dans le public ses conditions créatives naturelles²³. » Pourtant, il y a toujours l'intention de renverser la notion classique d'art, et Le Parc avoue toute de suite : « en admettant franchement le renversement de la situation traditionnelle du spectateur-passif, on contourne l'idée de spectacle pour arriver à la notion de participation activée ou active²⁴. » Par la participation du spectateur, il vise simplement à la modification de l'œuvre même, donc l'instabilité de la perception, l'effet imprévisible de l'œuvre d'art contre la notion d'art qui vise toujours la prévisibilité et la stabilité selon l'artiste. Le spectateur est donc un-être-à-être-activé par la réalisation d'une œuvre de l'artiste. Ce qui est curieux, même si le GRAV part du renversement de la notion classique d'art, et surtout de la peinture, c'est qu'il a conçu presque une esthétique relationnelle similaire à Bourriaud, tout en allant plus loin, car le GRAV, en tenant compte du spectateur qui participe, a aussi tenu compte de celui qui ne participe pas. C'est la proposition de Le Parc : « dans le

²⁰ Marion HOHLFELDT, « Introduction » (trad. fr. Catherine Métais Bührendt) in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, cat. expo., Grenoble, Magasin - Centre d'Art Contemporain de Grenoble (7 juin – 6 Septembre 1998), Gières, Magasin - Centre d'Art Contemporain, 1998, p. 25.

²¹ « Acte de fondation, Centre de Recherche d'Art Visuel » in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, §. 1960, numéro 3, p. 57.

²² « Proposition sur le mouvement, brochure » in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, §. 1961, numéro 6 bis, p. 67. Et il est aussi à remarquer que le groupe a déclaré que « Nous aimerions retirer de notre vocabulaire le mot art en tant qu'expérience strictement visuelle située sur le plan d'une perception physiologique et non émotive. » proposition sur le mouvement (*Ibid.*, 66)

²³ Julio Le PARC, « A propos de l'art-spectacle, spectateur actif, instabilité et programmation dans l'art actuel » in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, §. 1962, numéro 17, p. 96.

²⁴ *Idem.*

même ordre, et avec un souci de spectacle, prendre le spectateur-actif comme objet de contemplation (pendant qu'il participe à une œuvre, il est objet de spectacle), pose l'existence simultanée d'un spectateur qui vit la réalisation avec la conscience d'être observé et d'un spectateur qui le contemple²⁵. » Donc, s'il y a un spectateur qui est en train d'agir et qui est conscient d'être observé par d'autres spectateurs, il y a d'autres spectateurs qui agissent aussi comme lui ou qui le contemplent en dehors du dispositif artistique. C'est ainsi que le GRAV met en interaction des spectateurs entre eux. En même temps, il distingue naturellement la participation volontaire de celle qui est involontaire. Pour ce groupe, l'artiste, avec son travail, propose une situation au spectateur qui choisit de participer ou de ne pas y participer, voire d'être modificateur ou d'être contemplateur²⁶. C'est ainsi qu'il a été amené à attirer plus de spectateurs à participer aux dispositifs. Pour ce faire, il faut que le spectateur soit guidé dans un moindre effort à une participation maximum. Le groupe a intégré la notion de jeu dans sa pratique. Yvaral déclare que l'artiste n'impose pas « autre chose que les règles et la matière du « jeu », étant entendu que le spectateur peut toujours improviser de nouvelles règles²⁷. » C'est ainsi que le GRAV a organisé *Une journée dans la rue* en 1966 à Paris. C'est plutôt des événements organisés dans le temps et le lieu, les événements sont ludiques. Des membres ont créé une situation au sein de la capitale en un temps préétabli pour que le spectateur ou le passant y participent volontairement : le groupe vise à intégrer l'art dans la vie quotidienne et à intégrer le spectateur dans la situation artistique.

Si nous avons analysé longuement Kaprow et le GRAV, c'est pour montrer que les deux sont arrivés à la conception d'un art ludique et interactif, leurs démarches artistiques sont différentes l'une de l'autre, mais les conséquences de leurs pratiques artistiques se basent sur la même intention de s'adresser à l'histoire de l'art : l'extension ou le renversement de la notion classique d'art. Nous verrons que l'histoire de la performance elle-même s'est déroulée de la même manière.

La performance est aussi née du défi envers la conception d'art classique, Roselee Goldberg dit que « les gestes manifestés en public ont été de tout temps utilisés comme autant d'armes dirigées contre les conventions de l'art officiel²⁸. » La performance a en elle-même pour origine la volonté de provoquer la convention d'art. En plus, si, comme l'auteur le montre, la performance des années vingt

²⁵ *Ibid.*, p. 96-97.

²⁶ « L'instabilité –le Labyrinthe » in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, §. 1963, numéro 31, p. 125.

²⁷ YVARAL, « Yvaral », in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, §. 1965, numéro 51, p. 158.

²⁸ Roselle GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours* (1998), trad. fr. Christian-Martin Diebold, Paris, Édition Thames & Hudson, 2001, p. 7.

sert à manifester la mouvance d'une école futuriste, constructiviste, dadaïste, surréaliste de l'art dont le sens était également provocateur²⁹.

Néanmoins, à notre sens, c'est à partir des années soixante que l'artiste a commencé à se servir de son corps comme d'un matériau artistique³⁰. Dès les années soixante, le corps apparaissait comme « le lieu du « moi » et le lieu où le domaine public rencontre le domaine privé, où le social est transformé, produit et où il prend du sens³¹. » La performance est devenue la manifestation du moi et du rapport social du moi. Autrement dit, la performance est liée à la subjectivité en tant que reliée à d'autres subjectivités, c'est-à-dire à la société. C'est ainsi que la performance découvre l'implication politique de l'art dès les années soixante. Cependant, nous voudrions dire que cette problématique sociétale, et politique, voire sur le corps de la politique, est étroitement liée à la problématique de l'art. Tandis que la notion classique d'art implique la possibilité de vendre et d'acheter l'œuvre dans la galerie, la performance n'est pas une chose à vendre. Car, elle est limitée temporellement et spatialement. En plus, le rapport entre le spectateur et l'œuvre est à redéfinir. Si Yves Klein a utilisé des corps de modèles comme pinceau, et Piero Manzoni a signé le corps vivant, tous deux avaient pour intention de renverser la notion classique d'art³² qui s'est maintenue dès lors. Donc c'est la subjectivité historique que l'artiste des années soixante voulait manifester à travers la performance, mais sa performance est toujours liée à la notion classique d'art. C'est ainsi que la performance depuis les années soixante démontre deux points : la provocation contre la norme sociale et contre l'histoire de l'art : en effet, des artistes ainsi que des philosophes, des sociologues entre autres, considèrent que les deux points ont été intimement liés l'un à l'autre.

Voyons l'explication de la performance Shigeo Kubota dans le livre *Le corps de l'artiste* :

« Sur une grande feuille de papier étalée sur le sol, elle a appliqué des traits de rouge avec une brosse attachée à l'entrejambe. Par cette forme « féminin » de création gestuelle, rappelant métaphoriquement les menstruations, elle critiquait le « machisme » de l'*action painting*. Elle montrait aussi que le vagin pouvait être une source d'expression artistique ayant son propre langage, à l'encontre de la conception occidentale du sexe féminin considéré comme le lieu du « manque » (de phallus) où le langage s'abolit³³. »

Cette performance montre exactement ce dont nous venons de parler. Par sa performance, l'artiste montre sa subjectivité féminine de manière à dénoncer le machisme de la société. Mais, cette

²⁹ *Idem.*

³⁰ C'est aussi le point de vue des auteurs de *Le corps de l'artiste* : « Dans les années 1960, les artistes ont commencé à faire de leur corps un matériau artistique dans des performances ou des « événements » [...] » Tracey WARR, Amelia JONES, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, « Beaux-arts – thème et mouvement, 2005, p. 70.

³¹ *Ibid.*, 21.

³² « Les deux artistes jugeaient fondamental de révéler le mécanisme de l'art, de démystifier la sensibilité picturale et d'empêcher que leur art puisse se voir accorder un statut de relique dans les galeries et les musées. » (Roselle GOLDBERG, *Ibid.*, p. 148.)

³³ Tracey WARR, Amelia JONES, *op. cit.*, p. 63.

dénonciation est faite à travers la critique de l'histoire de l'art : l'artiste suggère l'*action painting* de Jackson Pollock. En ce sens, la performance s'est adressée, non pas seulement à l'histoire de l'art, mais aussi à la société, à la politique, à la vie en général. C'est pourquoi des performeurs ont beaucoup utilisé la forme cruelle pour dénoncer l'actualité tout aussi cruelle de l'époque : la guerre, le féminisme, etc.



Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965, New York

Ce qui est intéressant, c'est que certains artistes ont choisi la performance dont la forme exige la présence des participants. Voyons *Cut Piece* de Yoko Ono (1964). C'est une performance pour laquelle des visiteurs ont été incités à prendre des ciseaux pour couper des vêtements et en envoyer des morceaux découpés à un ami.³⁴ Avec *Cut Piece*, Ono montre son identité sexuelle dans la société masculine : il s'agit du « regard masculin sur le corps et sur la femme³⁵. » C'est donc une question posée à la société sur le pouvoir masculin qui règne. Nous remarquons dans la performance le changement d'attitude du spectateur par rapport à l'artiste qui réagit au fur et à mesure que le spectateur découpe ses vêtements : Ono manifeste de l'inquiétude, et de l'embarras en se cachant la poitrine et dans l'oscillation de ses yeux. Ainsi, le spectateur n'arrive pas à découper les vêtements comme il le souhaiterait. Il existe donc l'interactivité entre les spectateurs et l'artiste. Et cette interactivité est issue

³⁴ Le spectateur voit le protocole : « Coupez n'importe quelle partie d'un tableau que vous aimez ou un morceau de papier et jetez-le du haut d'un gratte-ciel. Été 1962 » (*Yoko Ono : Lumière de l'aube*, cat. expo., Lyon, Mac de Lyon (09 mars – 10 juillet 2016), PBTisk, Somogy éditions d'art, 2016, p. 118.) (traduit dans le catalogue)

³⁵ Marion DUQUERROY, « Un acte social et politique : Postmodernité et performance » in *Beaux-arts éditions - Yoko Ono : Lumière de l'aube*, Issy-les-Moulineaux, 2016, p. 18.

de l'intention de l'artiste qui consiste à montrer « le regard masculin sur le corps et sur la femme », voire plus précisément, sur le corps d'Ono.



Marina Abramovic, *Rythm 0*, 1974, Naples

L'autre exemple est *Rythm 0* de Marina Abramovic (1974) où des spectateurs sont invités à faire ce qu'ils veulent du corps de l'artiste qui devient un objet lui-même à condition de respecter de certaines consignes données à l'avance par l'artiste elle-même : « Instructions. Sur la table sont posés soixante-douze objets que vous pouvez utiliser sur moi. Je suis un objet. Durant cette période, je prends toute responsabilité. Durée : six heures (20h-2h) ³⁶ . » Pour assumer sa

responsabilité en tant qu'artiste qui donne et se donne des consignes, Abramovic n'a pas réagi pendant la performance de six heures et n'a pas porté plainte contre ceux qui l'ont agressée en se servant de cette performance. La réception du spectateur était très dynamique, car cette performance avait en elle-même l'imprévisibilité qui s'est manifestée sous forme de consigne : « sur la table sont posés soixante-douze objets que vous pouvez utiliser sur moi. » C'est pourquoi cette performance était vraiment risquée, non pas seulement parce que l'artiste s'est exposée à l'agression physique ou sexuelle, mais aussi parce qu'elle devait aussi assumer la responsabilité en ce qui concernerait des réactions des spectateurs pendant la performance.

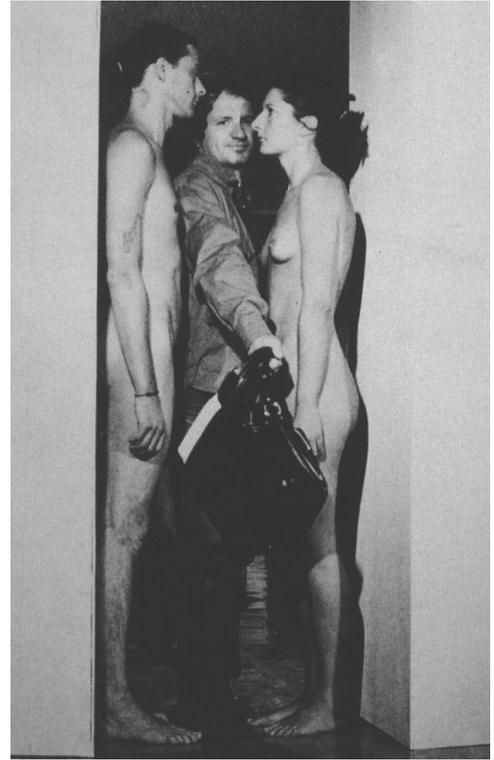
Une autre performance d'Abramovic s'est déroulée avec l'artiste Ulay et est intitulé *Imponderabilia* (1977). Elle est instructive. Dans cette performance, ils étaient debout nus à l'entrée de la Galleria d'Arte moderna à Bologne, de telle manière que des visiteurs ont dû passer entre eux pour y entrer, et ceci en étant obligés de faire face à l'un d'eux : car l'espace entre les artistes était trop petit³⁷. Cette performance a eu lieu jusqu'à l'intervention de la police. C'est ainsi que des

³⁶ « Instructions. There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. Performance. I am the object. During this period I take full responsibility. Duration : 6 hours (8 pm – 2 am). » (*Marina Abramovic : sur la voie*, cat., Le Plessis-Robinson, Édition du Centre Pompidou, 1990, p. 40. (traduit dans le livre)

³⁷ « Each person passing has to choose which one of us to face. » (*Marina Abramovic, Artiste is present*, cat. expo. New-York, MOMA (14 mars – 31 mai 2010), New York, MOMA, 2010, p. 100. (ma traduction)

spectateurs sont devenus des participants actifs à travers le dispositif de l'artiste, et des performeurs à la demande d'Abramovic.

Nous pouvons très bien voir que la performance était un moyen de manifester la subjectivité, même aussi un moyen de penser l'interactivité entre le spectateur et l'artiste : Ono, Abramovic et d'autres artistes se sont servi des spectateurs pour que la performance ait pu devenir non pas seulement celle de l'artiste, mais aussi celle des spectateurs. En ce sens, la forme de ces performances n'est pas très différente de ce que l'on appelle l'art relationnel, même si ses intentions étaient différentes : le renversement de la notion classique d'art, et la revendication contre la norme sociale.



Marina Abramovic, *Imponderabilia*, 1977, Bologne

1.2. Le comportement du spectateur conçu par l'artiste

Alors que nous avons analysé l'histoire de l'art autour des années soixante dans le changement d'attitude du spectateur, et en la comparant implicitement avec l'art d'aujourd'hui, nous suggérons que des pratiques artistiques actuelles sont différentes de celles des années soixante, même si certains artistes ont exigé l'interaction des spectateurs à cette époque (notamment GRAV) ; Bourriaud a mis l'accent dessus. Il a dit dans le catalogue *Traffic* que « l'art relationnel se réfère à des situations et des méthodes conceptuelles ou d'inspiration Fluxus, à Gordon Matta-Clark, Robert Smithson ou Dan Graham, mais afin d'articuler des modes de pensée qui n'ont rien à voir avec leurs³⁸ », il montre ainsi que « l'art relationnel n'est le *revival* d'aucun mouvement, le retour d'aucun style³⁹. » Selon Bourriaud, « leurs œuvres [de l'art relationnel] mettent en jeu les modes d'échange sociaux, l'interactivité avec les regardeurs à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outils servant à relier des individus et

³⁸ Nicolas BOURRIAUD, « Introduction à l'esthétique relationnelle » in *Traffic*, cat. expo., Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (26 janvier – 24 mars 1996), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1996, non paginé.

³⁹ *Idem.*

des groupes humains entre eux⁴⁰. » Voilà comment l'art relationnel se distingue de l'art des années soixante : l'art relationnel vise à créer un espace de communication entre les gens. La relation entre des spectateurs est l'enjeu de l'art relationnel, non pas le moyen de renverser l'histoire de l'art. Plutôt, la question de l'art devient secondaire par rapport à celle de l'interaction ou de l'échange social. L'intention n'est plus la même. De toute manière, pour l'art relationnel, la place du spectateur est cruciale en ce qui concerne la réalisation et la pratique artistique. L'artiste doit même anticiper le déplacement et la réaction du spectateur. Il devient en quelque sorte le scénographe.

Il faut maintenant voir l'effort de l'artiste lorsqu'il réalise un travail de création sous la forme de la mise en espace. L'effort consiste dans l'anticipation non pas seulement de la réception du spectateur, mais aussi du comportement du spectateur. C'est pour cela que nous voudrions montrer deux choses dans cette partie. Tout d'abord, il faut montrer qu'un travail artistique peut avoir différents sens selon le contexte où il se trouve. Ensuite, il faut montrer aussi qu'un dispositif spatial peut avoir en lui-même beaucoup de directives sur le spectateur pour qu'il se comporte de telle ou telle manière.

Que le contexte soit crucial pour une œuvre artistique est presque un lieu commun pour les artistes d'aujourd'hui. Nous ne traitons ici que des travaux dans le contexte traditionnel, c'est-à-dire dans les lieux d'art, et non pas dans la réalité quotidienne où l'art contextuel naît⁴¹. Lors de l'aménagement de l'espace d'exposition, il faut considérer l'altération du sens de l'œuvre d'art par l'aménagement lui-même. De nos jours, de nombreux travaux artistiques considèrent l'aménagement comme faisant partie d'eux. C'est pourquoi les artistes se discutent toujours entre eux, ou avec le curateur, pour la mise en espace d'une exposition collective. Et c'est pourquoi le mécontentement de Monet, lors de l'exposition avec Auguste Rodin, n'est plus incompréhensible aujourd'hui. En effet, lors de l'exposition avec Monet, Rodin a installé ses travaux après que Monet ait accroché ses peintures sur le mur, de telle manière que Monet a pensé que l'installation de Rodin transformait le sens de ses tableaux⁴².

Qu'une œuvre d'art puisse avoir différents sens selon le contexte signifie aussi qu'une œuvre d'art n'a pas un sens déterminé une fois pour toutes. Pour Heidegger, la condition nécessaire pour que l'œuvre soit œuvre, est que l'œuvre demeure indifférente aux éléments extérieurs et à l'affairement : « tout l'affairement autour des œuvres d'art, si poussé et désintéressé qu'il soit n'atteint jamais les œuvres que dans leur être-objet⁴³. » L'affairement désigne les contextes spatiaux (exposition), sociaux (marché de l'art, par exemple) et scientifiques de l'art (critique, historien). Même la notoriété de

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004.

⁴² Félicie Faizand de MAUPEOU (2017), Un geste artistique inédit : la mise en exposition des *Nymphéas* de Monet à l'Orangerie des Tuileries, *exPosition*, [en ligne], 2017 sur : https://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/de-maupeou-exposition-nymphéas-monet-orangerie#_ftnref29 [Consulté le 22 août 2018]

⁴³ Martin HEIDEGGER, *L'origine de l'œuvre d'art* in *Chemins qui ne mène nulle part* (1935), trad. fr. Wolfgang Brokleier, Paris, Gaillard, « Tel », 1980, p. 43.

l'artiste appartiendrait à l'affairement extérieur à l'œuvre d'art. C'est ainsi que l'œuvre serait le lieu où la vérité advient : dans l'être de l'étant, ou « l'être à découvert ».⁴⁴

Cette manière de penser une œuvre d'art comme ce qui est une vérité en elle-même n'est plus valide dans des pratiques artistiques de nos jours. Nous voulons mettre en perspective la question de la réception sans cependant entrer dans des discussions historiques sur les interprétations de l'œuvre de Vincent Van Gogh.⁴⁵

Pour développer notre questionnement sur la réception, nous choisissons une exposition intitulée *Personnes* (2010) qui est une série d'expositions annuelles (Monumenta) ayant lieu au Grand Palais. L'exposition *Personnes* est signée par Christian Boltanski. Entre l'exposition collective de la Monnaie de Paris *Paris Take me (I'm yours)* (2015) (l'exposition a été déjà eut lieu lieu à Londres en 1995 (Serpentine Gallery)) et l'exposition de Grand Palais, le sens du vêtement chez Boltanski est totalement changé.



Christian Boltanski, *Personnes*, 2010, Paris

⁴⁴ « Les œuvres d'Homère et de Pindare, d'Eschyle et de Sophocle, les édifices et les sculptures des grands maîtres parlaient d'elles-mêmes. Elles parlaient, c'est-à-dire montraient où l'homme prenait place, elles laissent percevoir d'où l'homme recevait sa détermination. » Martin HEIDEGGER, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964), trad. fr. Dider Franck, Paris, Édition Payot & Rivages, 2007, p. 8-9

⁴⁵ Meyer SCHAPIRO, *L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*, in *Style, artiste et société*, trad.fr. Guy Durand, Paris, Gallimard, « Tel », 1982. [éd. Anglaise : 1968] et Jacques DERRIDA, *Restitutions in La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, champs, 1978.

Dans l'espace d'exposition *Personnes* de Boltanski, on voit que des vêtements sont étalés sur le sol en forme de carré : on voit 69 carrés sous la lumière des néons. En se promenant sur les voies se trouvant entre des carrés, on entend le bruit d'une machine qui résonne dans l'espace, et ainsi on voit un tas de vêtements sur lequel une grande grue saisit des vêtements pour les relâcher. Il faut remarquer ici deux choses. Tout d'abord, le titre étant *Personnes*, le spectateur entre dans cet espace avec la considération de ce titre qui fait allusion à quelque chose d'indéterminé. Dès son entrée, il saisit les personnes dans les vêtements qui portent la trace de leur usage. Il affronte donc avec des personnalités absentes. Le titre a un rôle pour l'exposition. Deuxièmement, le spectateur entre dans cet espace, c'est-à-dire que son corps s'y immerge. Non seulement la vision le guide, mais aussi le froid glacial, la lumière un peu sombre et pour finir le bruit de la machine, comme nous allons l'approfondir plus loin. Les vêtements qui sont relâchés par la grue ne sont plus que des vêtements, mais seraient aussi des personnes, et donc, ce serait la mort de ces personnes : elles meurent en totale l'imprévisibilité. Selon Heidegger, tout cela est la conséquence de l'affairement autour de l'œuvre : la vérité de l'œuvre viendrait plutôt de l'affairement autour de l'œuvre (des sensations de la subjectivité du corps, de la mémoire, de la spécificité de l'endroit de l'exposition, du titre). La vérité n'advient plus dans l'œuvre, elle advient dans la situation (spatio-temporelle) de l'œuvre. Si la vérité est à l'œuvre dans l'œuvre, l'œuvre contient déjà ce qu'elle n'est pas en elle-même.

Nous souhaitons comparer *Personnes* avec l'installation similaire (*Dispersion*) de Boltanski dans *Take me (I'm yours)* dont des commissaires sont Hans Ulrich Obrist et Boltanski lui-même. « Tout doit disparaître » : cette règle est valide dans toutes les installations de cette exposition de la Monnaie de Paris. Les spectateurs sont invités à prendre les vêtements qui constituent l'œuvre d'art.



Christian Boltanski, *Dispersion*, 2015 et Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Double Portrait)*, 1991, 2015, Paris

Boltanski a créé des montagnes de vêtements, en effet il se sert souvent de vêtements comme de matériaux dans ses travaux artistiques depuis des années. Pour ses œuvres d'art, des vêtements avaient déjà de fortes significations : mémoires collective (Holocauste par exemple), subjective, personnelle, de la mort, de la trace, etc. Néanmoins, grâce à la règle du jeu, ces significations fortes

s'estompent dans cette exposition. Selon une autre règle selon laquelle il faut apporter des objets, le vêtement n'est plus qu'un objet : cependant il y aura beaucoup de jeux avec le sens du vêtement pour le spectateur. L'être-produit du produit est l'utilité (on peut le porter si l'on le désire), ou encore le souvenir de l'artiste (on parlera un jour de cet objet qui appartenait à l'artiste Boltanski).

Nous pouvons aisément trouver un autre exemple. Les bonbons de Felix Gonzalez-Torres, qu'il nous fallait rapporter de son travail *Untitled (Placebo)* (1991), signifient poétiquement entre autres, la mort, la tristesse, et ceci à travers une forme séduisante⁴⁶. Or, son installation faite de bonbons



Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Revenge)*, 2015, Paris

Untitled (Revenge) (1991) dans l'exposition de la Monnaie de Paris donne un air ludique plutôt que de tristesse, et ceci, grâce à la règle qui traverse toute l'exposition : « Tout doit disparaître ». Ces deux exemples montrent donc d'une part, l'influence du commissaire sur l'exposition des œuvres d'art, et d'autre part, l'impossibilité d'une

vérité en soi de l'œuvre d'art.

Voyons une installation d'Ernesto Neto intitulée *Um Sagrado Lugar* (un espace sacré) (2017). Elle était installée au milieu du site Arsenale lors de la Biennale de Venise. L'artiste a installé une structure en polyamide suspendue au plafond, ceci afin de constituer l'ambiance du lieu de rencontre des Indiens Huni Kuin de la région d'Arcre



Ernesto Neto, *Um Sagrado Lugar*, 2017, Venise

⁴⁶ « Tel est l'un des cadeaux de Gonzalez-Torres à son public : ces piles séduisantes offrent à chaque spectateur un souvenir pour sa collection personnelle. » (*Felix Gonzalez-Torres*, cat. expo., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (11 avril – 16 juin 1996), Paris, Les Musées de la Ville de Paris, 1996, p. 65.)

en forêt amazonienne⁴⁷. L'artiste, pour recomposer l'espace naturel des Indiens, a disposé, par exemple, des morceaux de bois sur le sol et des plantes dans des vases en céramique, etc., ainsi que des objets du quotidien comme une guitare et des coussins. Beaucoup d'amateurs d'art ou de professionnels de l'art viennent pour voir des œuvres d'art tous les deux ans à Venise. Cette biennale est composée principalement de deux grands sites : Arsenale, Giardini, avec de nombreux pavillons qui s'y ajoutent. Ceux qui viennent à Venise pour y voir la biennale sont donc obligés de se promener à l'épreuve de la ville (fatigue de la marche). Les visiteurs de l'Arsenale étant probablement déjà fatigués à cause de la marche dans Venise et dans le site Arsenale, il est très naturel d'entrer dans l'installation de Neto : le visiteur voit le dispositif, il enlève ses chaussures, il entre, et il s'assoit ou bien s'allonge le cas échéant, et c'est ainsi que cet espace devient non pas seulement un espace sacré, mais aussi un espace de repos, un espace de vie quotidienne et rituelle. La mise en espace influence donc le comportement du spectateur.

Considérons un travail spatial qui donne des directives implicites au spectateur à travers sa

forme. Nous nous permettons de parler de notre histoire personnelle en ce qui concerne ce sujet.

J'avais eu l'occasion d'aider une étudiante de l'école de l'Institut supérieur des arts de Toulouse à réaliser un travail artistique intitulé *Regard* pour DNAP (Diplôme National d'Arts Plastiques). C'est une pièce noire qui consiste à faire voir au spectateur son dos en utilisant des écrans et des caméras de surveillance. L'entrée est marquée par deux marches et la sortie, par une passerelle. Il y a eu le problème du sens de la circulation (l'entrée et la sortie étaient lues dans le sens inverse) qui n'a pas été suivi par beaucoup de spectateurs. L'étudiante, Soyi Lee, n'est pas parvenue à savoir comment le faire respecter, car elle n'avait plus de temps pour repenser son dispositif, avant que le jury ne vienne. Par hasard, quelqu'un est entré juste avant le bilan du diplôme et a laissé la trace de son pas sur la marche d'entrée. Des membres



Soyi Lee, *Regard*, 2013, Toulouse

⁴⁷ *Viva Arte viva : Biennale arte 2017 : 57th International Art Exhibition*, cat. expo., Venise, La biennale di Venezia, 2017, p. 352.



Soyi Lee, *Travel on the planet*, 2015, Toulouse

du jury qui sont alors arrivés, sont naturellement entrés par les deux marches de la véritable entrée en suivant la trace de ce pas. Le travail artistique fonctionne enfin selon l'intention de l'artiste.

Finalement Lee est parvenue à repenser la réaction du spectateur vis-à-vis de son dispositif et de l'ensemble de son travail artistique. C'est

ainsi que lorsqu'elle a réalisé un autre travail intitulé *Travel on the planet* (2015) pour le DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Études Plastiques), elle a fabriqué une yourte en tissu avec un bâton qui le supporte, et a écrit sur le sol de la yourte ce que des réfugiés lui ont dit lors de son activité bénévole pour une association dédiée aux réfugiés, et enfin elle a positionné des pantoufles à l'entrée du dispositif. C'est ainsi qu'elle voulait que les spectateurs entrent naturellement dans la yourte pour s'y reposer. Pour cela, elle a mis ce dispositif à la toute fin de son exposition, en pensant que les membres du jury seraient fatigués et qu'ils iraient voir dans la yourte. Par ailleurs, elle a mis des pantoufles pour qu'ils les chaussent sans hésitation : les pantoufles sont dirigées pour le spectateur.

L'artiste argentin Leandro Erlich pense aussi à l'avance le comportement du spectateur. Il a dit :

« Dans mes travaux, il y a sans doute le souhait de rassembler deux expériences. La première serait de nature physique, et serait limitée à la construction d'espaces appartenant à la mémoire collective du spectateur. La deuxième serait de nature métaphysique ou littéraire, consisterait à suivre le plan des éléments symboliques et métaphoriques qui sont issus de l'expérience. Ces deux niveaux coexistent toujours quand le projet est bien préparé⁴⁸. »

Son intention artistique consiste donc à faire éprouver au spectateur une expérience esthétique : l'illusion visuelle, dans la plupart des travaux, étroitement liée au comportement physique du spectateur, à son quotidien et à son attitude naturelle. Par exemple, dans *Neighbors* (2001), Erlich a installé une porte d'appartement sur laquelle il y a un « trou d'espion ». Le public a naturellement

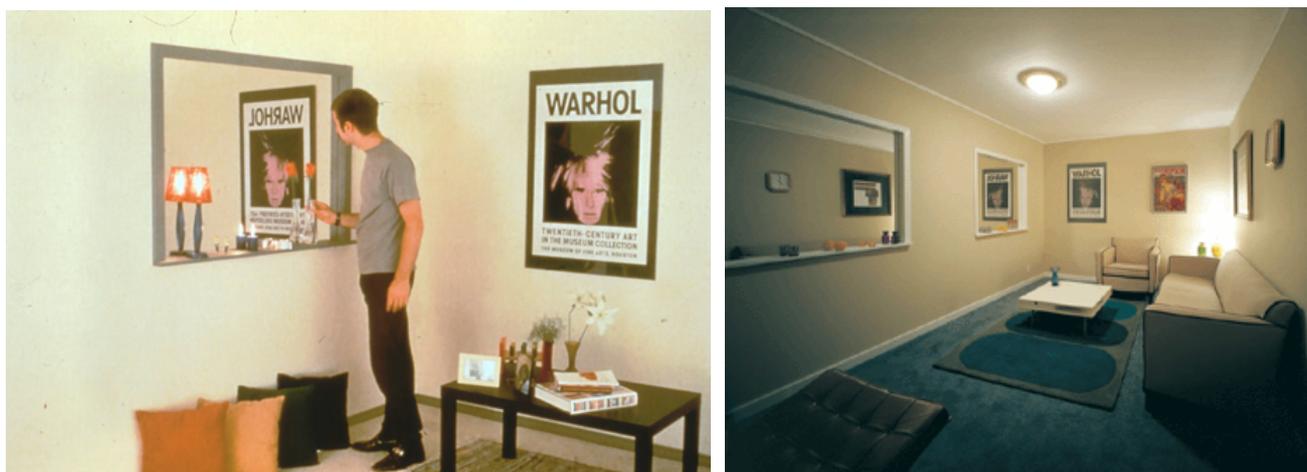
⁴⁸ « In my works there is without doubt the aspiration to join the two experiences. The first, which is of a physical nature, is limited to the construction of daily spaces that belong to the collective memory of the spectator. The second, which is of a metaphysical or literary nature, consists of a reading plan in which symbolic and metaphorical elements are expressed in experience. These two levels always coexist where the project is being prepared. » (*Leandro Erlich*, cat. expo., Rome, Museo d'arte contemporanea (3 février – 7 mai 2006), Roma, Museo d'arte contemporanea, 2006, p. 64.

amené à regarder par ce trou sans aucune instruction. C'est l'habitude du corps qui est exploitée dans cette installation. C'est pourquoi Erlich se sert souvent d'objets du quotidien que l'on a l'habitude d'utiliser : miroir, porte, trou d'espion, ascenseur, salle, etc. : « le public se déplace dans mon installation comme s'il se déplaçait de manière automatique dans la vie quotidienne⁴⁹. » À travers la porte, le spectateur voit uniquement le corridor sans personne, et ceci donne impression d'étrangeté au public. En effet, si l'on regarde par le trou d'espion dans la vie quotidienne, c'est parce que quelqu'un est censé se trouver derrière la porte de l'appartement, et qu'il a manifesté sa présence en sonnant ou en frappant.



Leandro Erlich, *Neighbors*, 2001, New York

Avec la même intention, l'artiste se sert du miroir à plusieurs reprises, par exemple, dans *El Living* (1997), il a installé un canapé, deux tables basses, une lampe et un tapis et a accroché des affiches sur les murs en installant deux miroirs dont l'un est réel, et l'autre faux, donnant cependant



Leandro Erlich, *El living*, 1999, New York

⁴⁹ « The public move around in my installations with almost the same level of automatic movement with which they live their everyday lives. » (*Ibid.*, p. 25) (ma traduction)

l'effet d'un vrai miroir. Quand il a installé ce faux miroir qui semble réel, c'est d'abord pour amener le spectateur à voir son automatisme de s'y regarder : le miroir est habituellement inséparable de notre reflet. Le spectateur traverse cette salle, voit d'abord un miroir réel où il peut voir son visage, et ensuite il voit un faux miroir où il ne peut pas le voir. Mais justement avec des juxtapositions d'objets, l'artiste a donné l'impression du miroir⁵⁰. Selon Gianfranco Maranielle, par cette étrangeté, le spectateur se retrouve face à lui-même de manière non anticipé⁵¹. Il existe donc dans le travail d'Erlich le paradoxe qui consiste à montrer l'étrangeté par la familiarité et l'automatisme du public.

Si jusqu'à maintenant, nous avons analysé l'intention de l'artiste à l'égard du déplacement ou de l'action du spectateur dans son travail, ou encore à l'égard de la réception du spectateur qui dépend de la mise en espace dans l'exposition, il y a néanmoins d'autres manières de penser la place du spectateur du point de vue de l'artiste.

Dans le dispositif *Séance* (2017) qui a eu lieu au Centre Culturel Suisse, l'artiste Thomas Huber a expliqué aux spectateurs son tableau *Séance* en disant : « Vous avez pris place dans l'imaginaire (...) Nous contemplons la scène d'un point de vue surélevé comme si nous pouvions voler. (...) Je vous fais, vous, le participant, décoller⁵². » C'est ainsi que des spectateurs suivent le discours de l'artiste, sa suggestion, sa description. Le spectateur est pris dans l'imagination de l'artiste à travers sa parole. Selon le dossier de presse du Centre Culturel Suisse : « les discours qu'il prononce et les textes qu'il publie composent une part essentielle de sa pratique artistique et viennent compléter et enrichir son œuvre picturale⁵³. » Le discours n'est pas accessoire, mais nécessaire, pour compléter le tableau, que ce soit pour *Séance* ou pour son autre installation *La préhistoire des tableaux* (*Die Urgeschichte der Bilder*, 1987). L'artiste a mis pour cette autre installation quatre tableaux peints dans quatre côtés d'un faux aquarium, en bois, ainsi qu'un grand tableau représentant la mer sur lequel il a écrit le titre *Die Urgeschichte der*



Thomas Huber, *La préhistoire des tableaux*, 1987, Strasbourg

⁵⁰ *Doutiful, dans les plis du réel*, cat. expo., Rennes, Galerie Art et essai (19 mai – 26 juin 2004), Renne, Presse universitaire de Rennes, 2004, p. 105.

⁵¹ « C'est ainsi que le visiteur ne se reconnaît plus comme *sujet au* dispositif de l'œuvre, mais comme *sujet de* l'œuvre. » (*Ibid.*, p. 99).

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=UzOQRaumBLI> [Consulté le 22 août 2018]

⁵³ *Thomas Huber – extase*, Dossier de presse [en ligne], Paris, Centre Culturel Suisse, (21 janvier – 2 avril 2017), 2017, p. 6, http://www.ccsparis.com/files/2016/prs/12940/dp_thomashuber_ccs.pdf [Consulté le 22 août 2018]

Bilder. Selon Roland Recht : « le sens n’advient que par le discours oral qui les relie [les tableaux] les uns aux autres⁵⁴. » Le discours oral est fait par l’artiste même, le spectateur n’a qu’à suivre sa parole. L’intention artistique est alors d’exposer des tableaux dont l’origine est le discours même : « le tableau vient du langage et retourne au langage et cependant, entre ces deux termes, il a pu prendre forme⁵⁵. » L’accomplissement de la pratique se fait dans une « conférence didactique⁵⁶ » qui fait osciller le spectateur entre un monde imaginaire et un monde bien réel, et la tension même entre les deux mondes est créée par le discours et l’image. Pour l’artiste, le spectateur est ce qui est guidé, dirigé devant le tableau ou sur le siège de la salle de conférence, dans un second temps.

Il en est de même pour l’exposition *Il Tempo del Postino* (le facteur du temps) (2007) dont des curateurs étaient Philippe Parreno et Olafur Eliasson. C’est une exposition qui intègre la temporalité en plus de la spatialité. Les curateurs ont choisi l’Opera House de Manchester⁵⁷. Des règles sont imposées aux artistes participant à cette exposition : il faut que les artistes fassent ce qu’ils/elles veulent dans l’Opera House de Manchester et la seule règle est la limite du temps et du lieu. C’est, en quelque sorte, une série d’œuvres d’artistes. On peut poser la question : ne serait-ce pas du théâtre ? On peut voir dans cette exposition la répétition de quelques scènes, par exemple, un piano joue automatiquement et de la neige tombe dessus à la fin de chaque performance d’artiste, ainsi qu’à chaque commencement d’œuvre. C’est le principe du dispositif de Liam Gillick *Factories in the snow*, et aussi des trois interludes par Pierre Huyghe *Hello Zombie*. C’est pourquoi Parreno souligne paradoxalement le fait qu’il ne s’agit pas d’une pièce de théâtre, mais d’une exposition d’objets basés sur la temporalité sans oublier cependant les influences des objets les uns sur les autres. Cependant, il nous semble



Il tempo del Postino, 2013, Basel

⁵⁴ Roland RECHT, *Point de fuite : les images des images des images*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009, p. 118

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Digression à la frontière : œuvre de la collection du FRAC Lorraine*, cat. expo., Saarbrücken, Stadtgalerie (23 février – mai 20 2002), Saarbrücken, Stadtgalerie Saarbrücken, 2002, p. 44.

⁵⁷ « The show took place in the Opera House in Manchester from July 12th to 14th, and was defined by the curators as : « What if an exhibition was not about occupying space but about occupying time ? » » (*Live recorded delay: an archive of « Il tempo del postino », a group show*, L’archive de l’exposition, Manchester, Manchester Opera House (12 juillet 2007), Berlin, Stenberg Press, 2008, non paginé.)

que ces successions d'œuvres créent un effet théâtral et cinématographique qui aurait pour conséquence la diminution de l'indépendance de chaque œuvre dans sa temporalité. De surcroît, Parreno a décidé de ne pas changer la structure de l'Opera où l'exposition *Il tempo del Postino* aurait eu lieu malgré la demande des artistes. C'est ainsi qu'on a pu voir le spectateur se donner lui-même des contraintes dans le théâtre : il s'assoit, il contemple, il ne sort pas tout de suite, il ne discute pas trop.

Ces deux exemples montrent bien que certaines expositions et certaines œuvres ne considèrent pas que le spectateur soit un être-à-se-déplacer, qui agit en prise physiquement dans l'espace d'exposition, mais seulement comme un être à déplacer dans un imaginaire ou qui va uniquement contempler.

La peinture renvoie également aussi à l'action du spectateur, ainsi que la photographie. La plupart des peintures et des photographies aménagent l'espace pour amener le spectateur au déplacement : surtout le cas lors de la réalisation *in situ* de la peinture. De même, la peinture sous sa forme classique, c'est-à-dire, sur toile, peut donner la même liberté au spectateur dans sa mise en espace avec d'autres peintures : dans ce cas, il se peut que le titre de l'exposition invite le spectateur à le faire. C'est ainsi que Clair Lahuerta a dit que « les œuvres ne sont plus seulement présentées, mais souvent réellement mises en scène, dans un cadre qui lui-même fait œuvre, de sorte que le spectateur se trouve pleinement immergé dans une proposition environnementale, quand bien même la pièce n'est pas une installation⁵⁸. » Charlotte Beaufort, en distinguant l'art perceptuel et l'art expérientiel, met l'accent à l'instar de Merleau-Ponty sur le fait qu'il y a une liaison intime entre le mouvement et la perception. Selon elle, l'art perceptuel et l'art expérientiel soulignent la perception en acte. L'art perceptuel qui a émergé dans les années cinquante et soixante consiste à se libérer « ostensiblement du caractère statique de l'œuvre imposé par le paradigme pictural⁵⁹ », et ceci en soulignant « l'implication corporelle du spectateur », comme dans l'art cinétique, et l'Op art, par exemple, où l'image visuelle dépend du déplacement du corps. Néanmoins, l'art expérientiel, que l'on peut encore voir aujourd'hui, consiste à montrer le rapport de l'espace avec la perception et le déplacement du corps, et ceci dans une perspective de critique⁶⁰. C'est important, on le voit dans l'exemple que Beaufort donne de cette explication à travers les photographies de Georges Rousse dont le support est bidimensionnel. En effet, devant sa photographie *Metz*, le spectateur, en voyant l'image stabilisée, se

⁵⁸ « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figure de l'art*, n° 18, 2010, p. 14.

⁵⁹ Charlotte BEAUFORT, « Transfiguration de l'espace et éveil de la sensation », *Figure de l'art*, n° 18, 2010, p. 220.

⁶⁰ « C'est cette double dimension, de mise en mouvement du spectateur et de critique de nos modes de représentation et de perception, que l'on trouve chez certains artistes contemporains. » (*Ibid.*, p. 222.)



Georges Rousse, *Metz*, 1994, Metz

déplace uniquement dans l'imaginaire (le dispositif représenté sur la photographie incluait de trouver le bon point de vue de l'objectif). Or selon Beaufort, « l'accès à l'expérience esthétique totale de l'image passe donc par un mouvement du corps dans l'espace, mais un mouvement projeté, virtuel, imaginé sur la base d'une compétence – et sans doute d'une mémoire – sensorimotrice ⁶¹. » Le mouvement imaginaire du corps lié à la

mémoire corporelle, vient du mouvement sensori-moteur, c'est-à-dire du corps. Enfin, ce voyage dans l'espace imaginaire utilise le rapport entre le déplacement et la perception. Si le champ visuel se déploie devant mon regard, c'est que mes yeux s'adressent à ce champ : c'est un dispositif très merleau-pontien comme nous allons le voir dans le dernier chapitre. Le mouvement du spectateur devant les photographies de Rousse n'est pas seulement le mouvement réel des yeux, mais aussi le déplacement de son corps tout entier, dans l'imaginaire, donc son mouvement mental.

Par la multiplicité des intentions artistiques et des manières de la mise en espace, le spectateur se sent obligé d'adopter une attitude adéquate pour comprendre les artistes. En fait, quand on visite un espace d'exposition, on est normalement très généreux : on est prêt à comprendre les œuvres, les artistes, et ceci, sans obligation, avec plaisir. Quand on perçoit un travail artistique, on n'est pas seulement debout, ou assis, devant lui, mais on se projette. Si le spectateur s'inquiète dans ce lieu, c'est qu'il n'arrive pas à comprendre, ou à s'assurer qu'il a bien compris. Cela voudrait dire que c'est par le préjugé ou la connaissance du spectateur qu'il comprend un travail artistique. C'est pourquoi nous voulons voir comment la connaissance et le comportement à sa suite se sont transformés avec les expérimentations des artistes. Par là, nous pourrions voir plus précisément la condition du spectateur d'aujourd'hui, et ses difficultés dans les lieux d'exposition.

1.3. Le spectateur d'aujourd'hui

⁶¹ *Ibid.*, p. 225.

Nous avons pensé l'art depuis les années soixante comme étant une continuation de l'extension ou du renversement de la notion classique de l'art (peinture, sculpture). C'est ainsi que nous voyons des tentatives expérimentales (*Happening* d'Allan Kaprow, le *Fluxus*, l'art conceptuel, etc.) par lesquelles des artistes ont tenté de dépasser le cadre déterminé de l'art (la narrativité, la bi-dimensionnalité, la vérité de l'œuvre d'art, etc.) Nous voudrions en parler plus encore du changement d'attitude du spectateur parallèlement à de nouvelles expérimentations de l'artiste depuis les années soixante.

À notre sens, le développement de la performance est très important pour voir comment l'attitude du spectateur a changé. C'est pour cela que nous n'avons pas discuté de performances qui ne pensent pas la participation (la performance divertissante, par exemple). En fait, la performance est déjà en elle-même des éléments différents de formes classiques d'art. Tout d'abord, l'artiste est présent en chair et en os devant le spectateur. Cette présence est similaire à la situation des acteurs pour le théâtre. Comme la lumière et le son indiquent le commencement d'une scène, la plupart des performances ont lieu à telle ou telle heure ou lieu et telle ou telle durée.

Comme nous venons de le voir, la performance autour les années soixante a en elle-même un caractère provocant. Comme la performance dirige la temporalité de l'œuvre, le spectateur est obligé de suivre ce processus dans l'acte du performeur. Il existe donc une différence entre les manières de ressentir du spectateur qui voit la performance et du spectateur qui voit la peinture. Dan Graham le dit : le « spectateur d'une performance, le public voit son attention se modifier au fur à mesure que lui-même et l'artiste modifient la tension de leur structure musculaire [...] le rapport de la partie au tout établit un rapport avec le public rattachant sa propre spatio-temporalité à celle de la performance⁶². »

Si l'on considère le comportement du spectateur, il n'y a pas de grande différence. Bien que le médium du corps ait sa limite spatio-temporelle dans la performance, le public observe une performance de l'artiste, comme le spectateur contemple ou réfléchit devant une peinture. Par exemple, dans la performance de l'artiste japonaise Kubota que nous avons vue, l'artiste ne voit pas le spectateur, mais s'efforce de se concentrer sur son acte de performance. Absorbée dans son acte, elle fait en sorte que le spectateur se concentre sur son acte même. À moins qu'un spectateur intervienne pour gâcher cette performance, l'acte performatif de l'artiste continue jusqu'à la fin prévue par l'artiste. Restant en dehors la limite scénique, le spectateur contemple l'acte artistique pour en découvrir la signification. En ce sens, le spectateur est le regardeur au sens de Duchamp.

⁶² Dan GRAHAM, *La performance comme processus perceptuel - Extrait de End Moments : « Subject Matter »* (1969) in *Ma position : écrits sur mes œuvres*, trad. fr. Sylvie Talabardon, Paris, Les Presses du réel, « Écrits d'artistes », 1992, p. 74.

Ce qui est intéressant dans la forme de la performance, c'est qu'elle a changé de la participation du spectateur pour l'artiste. C'est ainsi que nous avons parlé des œuvres d'Abramovic, d'Ono. Nous voudrions surtout parler de la performance de Valie Export, *Touch cinema* (1968), qui consiste à faire toucher aux passants dans la rue avec la main les seins de l'artiste cachés à travers la boîte noire perforée qui suggère la forme de la télévision. Ce qui est important pour le spectateur, c'est que la performance n'a pas eu lieu dans un espace d'exposition. Export sort dans la rue de Munich, et propose au passant de toucher ses seins. Le spectateur peut être appelé par l'artiste même dans la rue, s'il ne le désire pas. C'est ainsi que la performance a plus de vivacité pour le spectateur, on peut être surpris par l'appel de l'artiste. S'il m'appelle pour me faire participer, il est très difficile de le lui refuser en face. Comme nous venons de dire, quand le spectateur vient aux lieux d'art, il vient avec l'intention de comprendre des œuvres, et de participer, si l'artiste en a besoin. Le visage de l'artiste est conçu pour le spectateur, si l'on s'inspire d'Emmanuel Levinas : je ne peux le refuser. Dès que le spectateur décide de visiter l'espace d'exposition, il est prêt à être appelé par la présence en chair et en os de l'artiste. Il n'est plus autonome devant la performance, au fur et à mesure que ce médium développe la vivacité. Quand on va au théâtre, et que l'on s'assoit au premier rang, on sait que l'on risque d'être appelé par les acteurs. En effet, quand les acteurs s'adressent aux spectateurs, ou vice versa, on admet que le théâtre n'est pas en réel, que l'acteur s'irréalise en personnage⁶³. Avec ces règles du jeu théâtral, les acteurs peuvent feindre d'avoir besoin des spectateurs : ils leur adressent même la parole. En ce sens, la performance est devenue théâtrale : l'artiste me regarde directement, il suppose explicitement ma présence, c'est la notion de la théâtralité de Michael Fried⁶⁴. Le regard a en lui-même la possibilité d'appeler. Une fois appelé, le spectateur devient l'acteur ou le performeur en tant qu'il fait partie de la performance. Tant qu'il n'est pas appelé, il reste toujours contemplateur, en s'inquiétant de l'éventuel(virtuel) appel de l'artiste. Cela signifie que, quand il voit une performance, le spectateur oscille entre acteur et contemplateur. Cette tension mentale est maintenue aujourd'hui même. Elle est d'autant plus forte que la performance est photographié ou documenté.

Revenons à *Rythm 0* d'Abrmovic. Abramovic a mis à disposition du spectateur des objets qui pourraient la tuer, par exemple, des ciseaux, un pistolet chargé. L'instruction selon laquelle des spectateurs pourraient faire ce qu'ils veulent était toujours valable. Au début, les spectateurs se sont comporté avec hésitation. Mais au fur et à mesure, ils n'ont pas hésité à jouer avec le corps de l'artiste

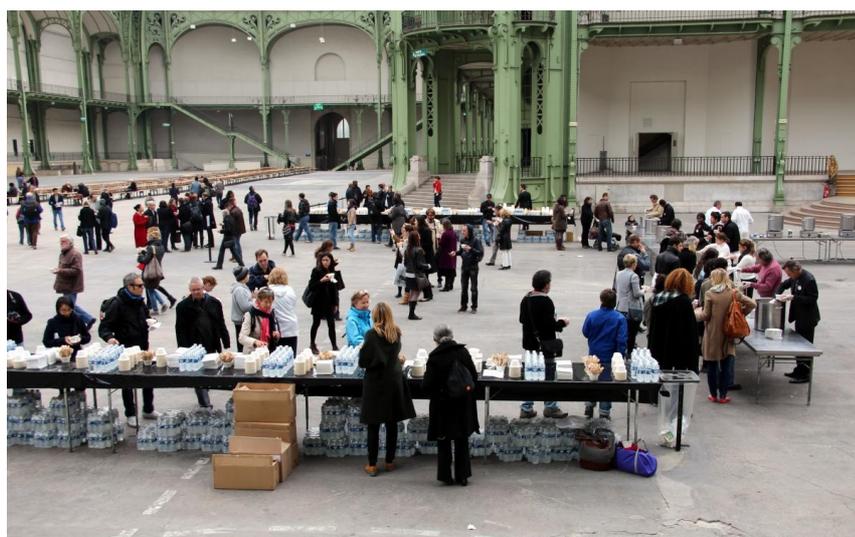
⁶³ « Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage » (Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire* (1940), Saint-Amand, Édition Gallimard, coll. « Folio/Essai », 2009, p. 368.)

⁶⁴ « L'antithèse de l'absorbement était la théâtralité, le jeu pour et devant le public (...) » (Michael FRIED, *De l'antithéâtralité*, trad. fr. Fabien Durant-Bogaert in *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporain* (1998), Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimart « nrf. essai », 2007, p. 142.) La théâtralité crée la distance entre le spectateur et l'œuvre, de telle manière que le spectateur devient « un *sujet* et de l'œuvre (...) un *objet* » selon Fried. (*Art et objectivité*(1998) in *Contre la théâtralité*, p. 121.)

qui est devenu un objet impassible⁶⁵. Les spectateurs n'ont pas hésité à lui faire du mal, et elle restait impassible. Grâce à la documentation de la performance, des comportements malicieux ont été photographiés. Par exemple, la photographie d'un homme qui suçait le sein d'Abramovic est devenue une représentation connue de cette performance, de telle sorte qu'on pense à cette photographie quand on pense à cette performance. Les spectateurs ne se sont pas seulement risqués à être appelés, mais aussi à être photographiés pour témoigner de la performance. La vivacité de la performance est risquée pour le spectateur dans plusieurs sens.

Aujourd'hui, le risque d'être photographié ou documenté est d'autant plus grand que les travaux artistiques qui exigent l'action participative du spectateur sont nombreux. Quand il y a un dispositif participatif, on ne prend pas de photographie de choses matérielles, mais de gens qui agissent de par le dispositif. La documentation a deux rôles. Tout d'abord, elle montre le rôle du spectateur dans un dispositif artistique. Ce n'est donc pas seulement pour présenter le travail artistique. Ensuite, elle indique comment une œuvre artistique fonctionne concrètement dans un espace d'exposition. Cela revient donc à montrer le moment où une pièce est activée par le spectateur, c'est-à-dire, le moment de la transformation de l'espace ou de la forme artistique par l'action du spectateur. Concernant cette participation du spectateur comme forme d'art contemporain, le spectateur en a la connaissance, il est averti qu'il peut être photographié pour la documentation.

Cela revient même à dire que la connaissance du spectateur concernant l'histoire de l'art contemporain influence son comportement du spectateur. Surtout, comme nous allons le voir, la tendance de l'art actuel qui consiste à mettre l'accent sur la réception, c'est-à-dire sur l'action du spectateur, et sur la mise en scène, donne au spectateur des indices sur ses actions éventuelles dans



Rirkrit Tiravanija, *Soup/no soup*, 2012, Paris

l'espace d'exposition. Par exemple, le spectateur d'aujourd'hui perçoit la différence entre des formes exigeante l'action du spectateur dans les années soixante par rapport à aujourd'hui. C'est de cette manière que nous comprenons la signification de l'art relationnel d'aujourd'hui.

⁶⁵ Démosthènes DAVVÉTAS, *Marina Abramovic : méditation aux yeux fixes*, trad. fr. Isabelle Tloupas, Paris, N. Chaudun, « Noème 12 », 2013, p. 27.

Quand Rirkrit Tiravanija a préparé des soupes que des personnes allaient distribuer aux spectateurs venant au Grand Palais (*soup/no soup*, 2012), le spectateur n'hésite alors pas à prendre le bol pour recevoir la soupe. En effet, il sait que cet acte de distribuer et de recevoir n'est pas seulement quotidien, et aussi une partie prenante du travail artistique. Par ailleurs, l'acte de mettre des bols avec des cuillères sur la table et la marmite contenant la soupe, diffusant une odeur de cuisine, a été la conséquence d'une anticipation de la réaction du spectateur de la part de l'artiste, prenant en compte leur connaissance de l'art. En effet, aujourd'hui, nous savons que « chaque œuvre[de Tiravanija] s'élabore dans le temps, non à partir d'un projet personnel clos mais à travers des rencontres, des conversations⁶⁶. » C'est pour cela qu'il semble que le spectateur qui a reçu la cuisine thaïlandaise que Tiravanija a distribuée (*Pad Thai*, 1990) n'avait pas le même sentiment que le spectateur d'aujourd'hui. En effet, il semble qu'il pouvait y avoir de l'étonnement, de l'embarras lorsque l'artiste a présenté cet espace convivial en 1990.

Comme nous allons le voir, si l'on emprunte des mots à Hans Robert Jauss, « l'horizon d'attente » du spectateur est toujours changeant de par sa connaissance, de par son expérience dans l'espace d'exposition. Ce qui est intéressant est que le spectateur sait non pas seulement que des artistes l'invitent à agir, mais aussi qu'ils lui proposent de changer leur horizon d'attente. C'est pourquoi le spectateur s'efforce de découvrir de nouvelles choses quand il n'arrive pas à comprendre un travail artistique à partir de sa connaissance. Ainsi, le spectateur peut saisir l'intention de l'artiste avec de nouvelles manières d'agir, de recevoir, ou bien il ne pourrait à y arriver malgré sa connaissance préalable de l'art contemporain. Le projet de ce mémoire est de montrer comment le spectateur comprend à sa manière un travail artistique, et ce qui l'en empêcherait, donc nous développons une analyse des tendances actuelles que le spectateur a de se comporter dans l'espace d'exposition.

1.3.1. Art immersif

1.3.1.1. Absorption

Avec l'immersion du spectateur, on parle du moment où le spectateur s'immerge ou s'absorbe dans l'espace que l'artiste a créé, l'espace habituel et connu disparaît. Comment l'artiste crée-t-il cet espace où le spectateur s'absorbe ?

⁶⁶ Rirkrit Tiravanija : *une rétrospective « tomorrow is another fine day »*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris (10 février – 20 mars 2005), Paris, Paris musées, 2005, p. 21.

À notre sens, il faut distinguer l'absorption de l'immersion « corporelle ». L'absorption existait déjà dans la peinture, comme Michael Fried l'a montré dans *La place du spectateur*. L'auteur explique que l'absorption du spectateur dans un tableau n'est possible que dans les peintures dans lesquelles les personnages sont occupés d'une chose (lecture, labour, etc.), et ne regardent pas le spectateur⁶⁷. Finalement, l'auteur décrit le spectateur qui s'absorbe dans le tableau pour vivre la scène de la peinture en empruntant des mots de Diderot⁶⁸. En un mot, cette absorption est ce par quoi le spectateur constitue un monde imaginaire, mais ceci uniquement à partir de son imagination mentale. Et ce genre d'absorption n'est pas étrangère à l'art contemporain. Cependant, l'absorption du spectateur dans l'histoire narrative⁶⁹ de la peinture classique est différente de celle de l'art contemporain : l'absorption et l'imagination du spectateur appartiennent au processus réalisation de l'artiste.

Voyons le travail de Motoi Yamamoto *Labyrinthe sel spirale* (2013). L'artiste a représenté le symbole de l'ouragan sur le sol avec du sel. L'installation éphémère était assez grande pour remplir une salle de galerie. Quand le spectateur voit ce travail, il arrive à sentir la vulnérabilité de ce travail



Motoi Yamamoto qui est en train de réaliser Labyrinthe sel spirale

qui sera détruit dès qu'on le touche, ou que l'on marche dessus. Et ce qui est important est que le spectateur commence à se demander comment l'artiste a réalisé ce travail : il imagine l'artiste, accroupi, se déplaçant prudemment petit à petit en restant attentif à ne pas détruire son œuvre. En

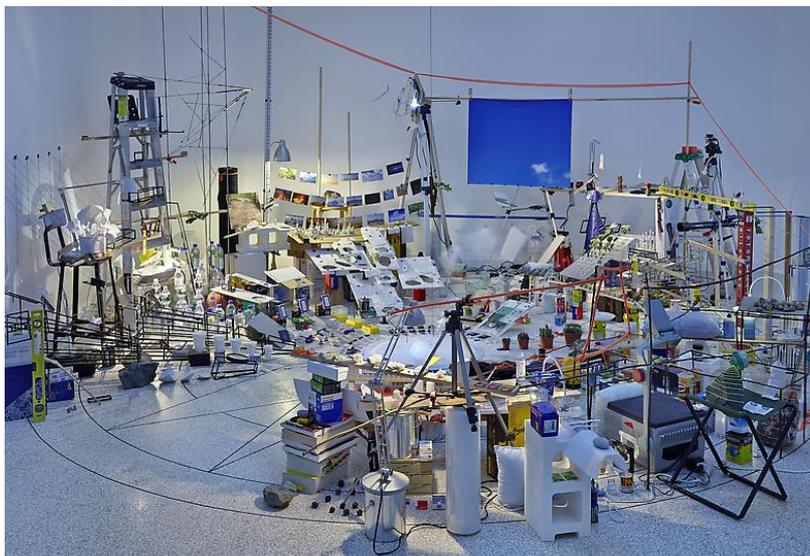
d'autres termes, le spectateur voit le processus de réalisation de l'artiste et il s'y absorbe par imagination, dans celui-ci.

⁶⁷ « Il fallait montrer ceux-ci [les personnages dans le tableau] oublieux de tout ce qui ne les absorbait pas. Or, le spectateur ne comptait pas au nombre de ces objets d'absorbement. C'est dire qu'afin de paraître absorbés, les personnages devaient avoir l'air oublier la présence du spectateur. » (Michael FRIED, *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne* (1980), trad. fr. Claire Brunet, Plessis-Trévisé, Gallimard, « nrf. essai », 2003, p. 62.)

⁶⁸ « En un mot, Diderot pensait que l'essence poétique ou imaginative de la peinture de ruines nécessitait que le spectateur fût poussé à entrer dans le tableau, et à y méditer non seulement sur les anciennes civilisations mais encore au milieu de leurs ruines. » (*Ibid.*, p. 129)

⁶⁹ « Cette passivité de l'esprit et du corps, cet état de totale réceptivité deviennent alors le moyen d'appréhender le caractère fondamentalement bienfaisant du monde naturel. » (*Ibid.* p. 130)

Il en est ainsi pour Sarah Sze. Par exemple, dans *Triple Point (Planetarium)*, 2013), on voit des objets du quotidien (outils, fournitures scolaires, etc.), empiler de manière très fragile, de la sorte, on pense que cette installation va se détruire si l'on a une action d'inattention. L'air du ventilateur et le pendule oscillant entre des objets renforcent le sentiment de danger et de la fragilité pour ce travail. Ce sentiment conduit le spectateur à imaginer ou à ressentir l'effort de l'artiste quand celle-ci a réalisé ce travail, pour ne pas détruire l'assemblage des objets. Le spectateur ressent d'autant plus cette instabilité et de cette fragilité qu'il doit faire la queue pour entrer dans cette salle : il y a la limitation du nombre de spectateurs.



Sarah Sze, *Triple Point (Planetarium)*, 2013, Venise

1.3.1.2. Immersion

Nous parlons d'immersion en tant qu'oubli instantané de soi sous l'effet de la réception corporelle d'une œuvre qui nous fait momentanément rompre le lien avec le monde réel. Des sensations envahissent le spectateur. Le spectateur se sépare du monde réel par l'envahissement d'un autre monde. Ce caractère passif par rapport à l'absorption abordée précédemment détermine donc l'immersion. Ce qui est curieux, c'est que le spectateur immergé sait quand même qu'il est en immersion, ou par lui-même⁷⁰. En effet, sinon il ne pourrait sortir de l'état immersif s'il le plaît. C'est ainsi que le spectateur participe en quelque sorte implicitement à l'immersion. Cette contradiction articule la passivité et la réceptivité d'une part, et de, le vouloir, ou le laisser être d'autre part.⁷¹

⁷⁰ « L'immersion du participant nécessite en effet sa bonne volonté. Aussi immersif que le dispositif puisse vouloir être, il sera toujours possible de l'aborder en maintenant une distance critique, déjouant ainsi l'immersion. Aucun dispositif ne peut garantir l'immersion. » (Catherine BOUKO, « Vers une définition du théâtre immersif », *Figure de l'art*, n° 26, 2012, p. 35.)

⁷¹ « Notons que le rôle du spectateur – sa croyance, sa motivation et son engagement vis-à-vis de ces dispositifs – est bien sûr central... Deux traits fondamentaux sont donc à souligner : la crédibilité et l'intensité de l'expérience. » (Sandrine MORSILLO, *Dans le white cube : le spectateur exposé aux risques de l'immersion*, in Bernard GUELTON (dir.), *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2014, p. 156.

L'artiste choisit souvent la manière d'étonner le spectateur, à travers des choses inhabituelles que l'on ne voit pas souvent : il utilise la démesure dans la grandeur, dans la grande quantité, la lumière, et le son, etc. Il propose de l'anormal pour donner un sentiment d'immersion au spectateur qui rompt



Yayoi Kusuma, *Mirror Room (Pumpkin)*, 1991, Stockholm

avec le réel. réfléchissent la salle elle-même, donnant lui la sensation au spectateur qu'elle s'agrandie. Cette sensation d'agrandissement de l'espace renforce le sentiment d'isolation du spectateur par rapport au monde extérieur. La taille des potirons dans la cabine est plus grande que dans le réel, et les miroirs dans la cabine donnent l'effet d'infini. L'intention de l'artiste d'immerger le spectateur se réalise en isolant dans un espace grâce à la répétition avec des effets du miroir (répétition de l'espace et des objets à l'infini).

Dans *The Weather Project* (2003), Olafur Eliasson fait immerger le spectateur dans une ambiance de fin d'après-midi en faisant sentir



Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, London

au spectateur un coucher de soleil. Quand le spectateur entre dans le Turbin Hall de Tate Modern à Londres, la lumière est forte et jaune, elle est en hauteur et dégage une brume dans l'air. Le spectateur

peut déambuler, se reposer, discuter, ou monter à l'étage pour contempler le coucher du soleil. Le spectateur oublie qu'il est lui-même dans un musée grâce à l'effet de la lumière. En revanche, le lieu



Mathie Briand, *I dream of you*, 2017, Lyon

du Turbin Hall où le soleil se couche est bien un lieu artistique. Si le spectateur se sépare du monde réel, c'est qu'il sait qu'il est dans un musée. C'est une expérience esthétique pour le spectateur, mais cette expérience n'est possible que s'il est dans un musée.

Ce qui est à remarquer concernant l'effet immersif dans l'art de nos jours, c'est que de

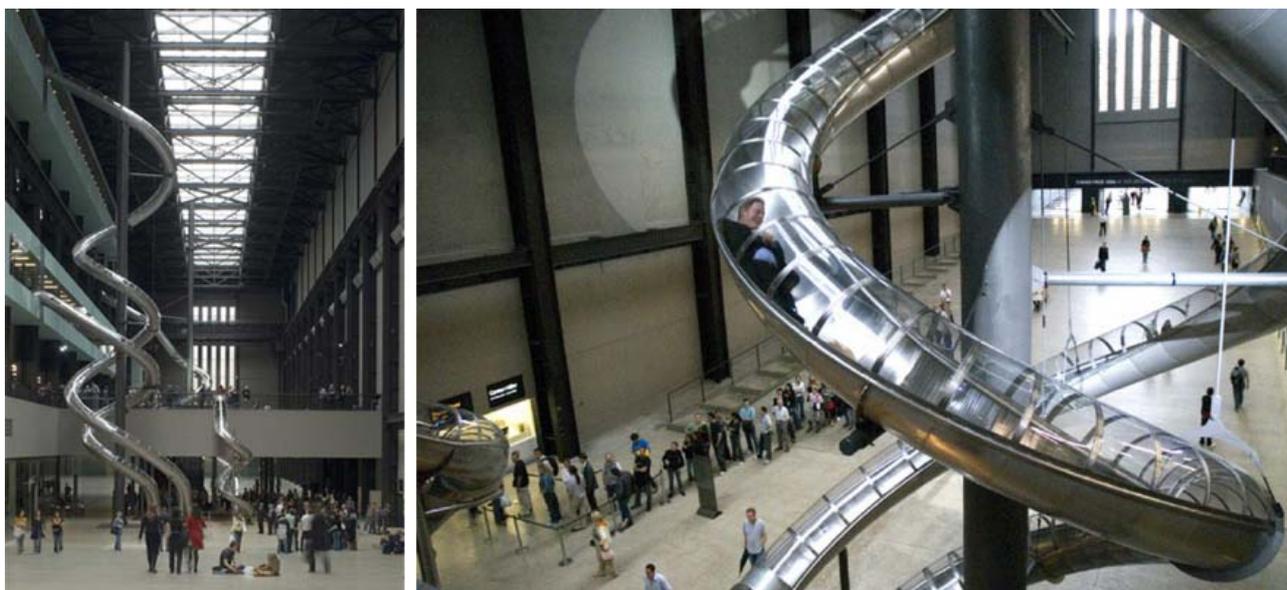
nombreux artistes se servent de techniques virtuels. L'artiste met par exemple le casque 3D virtuel dans un lieu. Le spectateur est conduit tout naturellement à le prendre le casque pour être immergé dans une réalité virtuelle.

1.3.2. Action

Si nous parlons des actions du spectateur dans un dispositif ou dans les lieux d'art, c'est afin de les distinguer vis-à-vis de simples déplacements. Par exemple, il peut y avoir des actions dans des œuvres immersives que nous venons de voir : le déplacement, l'acte de prendre le casque, etc. Cependant, les œuvres d'immersion se distinguent de travaux participatifs, comme nous allons le voir dans des exemples que nous donnerons. Nous voulons définir les actions du spectateur dynamique comme ce qui est le plus crucial dans un travail artistique qui exige son action.

Carstel Höller a installé six toboggans (*Test site*, 2006) dans le Tate Modern pour l'exposition *The Unilever Series*. Le spectateur peut entrer dans un toboggan pour se glisser jusqu'au sol. L'action du glissement est plus importante que de regarder. Ce dispositif sans participation n'a pas de signification. Le spectateur s'assoit sur le siège pour s'amuser. Le corps du spectateur ne s'en tient pas à recevoir passivement des impressions de l'œuvre d'art, mais il agit et réagit. Son expérience dans sa

réception de l'œuvre, plus précisément la perception qu'il en a, dépend entièrement de son action : par exemple, de son glissement. Ici, le vertige dont Roger Caillois a parlé est un moyen de jouer avec l'action du spectateur⁷². Cela ne veut pas dire que la vision n'implique jamais l'acte du spectateur comme nous allons le voir. Comme Merleau-Ponty l'a dit, la vision implique l'acte de voir. Toutes les perceptions impliquent l'acte de percevoir en quelque sorte. Or, quand l'action est l'élément le plus crucial dans un dispositif artistique, il y a, tout d'abord, la situation concrète du spectateur, (par son



Carsten Höller, *Test site*, 2006, London

corps, par ses actions). Dans des exemples de toboggans de Höller, la situation est tellement ludique et enfantine que le spectateur peut éprouver des sentiments jubilatoires ou des sensations vertigineuses dans cette situation créée pour la participation du corps du spectateur. C'est ce que nous allons approfondir dans le dernier chapitre de notre mémoire. Ensuite, ce qui est également crucial dans un dispositif artistique est l'action même du spectateur qui transforme la forme du dispositif. Ici, la forme dépend des actions du spectateur. La forme est toujours changeante et unique, dans une temporalité dynamique, le spectateur entre, agit, et sort. Cette forme dynamique n'est pas juste immersive. Pour les arts qui exigent des actions du spectateur, seule la forme instable du dispositif (discussion, action...) constitue un travail artistique, comme le cas de Tino Sehgal. Il a fait une exposition pour *Carte Blanche* au Palais de Tokyo (2016) qui n'a rien à exposer sauf des performeurs. Dès l'entrée, un performeur s'approche du spectateur pour lui indiquer, par la danse, où il faut aller. Ensuite, si le spectateur entre dans une salle, un performeur vient lui poser des questions philosophiques comme « qu'est-ce que le

⁷² « Pour couvrir les diverses variétés d'un tel transport qui est en même temps un désarroi, tantôt psychique, je propose le terme *ilinx*, nom grec de tourbillon d'eau, d'où dérive précisément, dans la même langue, le nom du vertige (*ilingos*). » (Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige* (1958), Malesherbes, Gallimard, « Folio Essais », 2014, p. 71.)

progrès ? ». Le spectateur et le performeur discutent en marchant. En fait, dans cette salle, il n’y a que des performeurs et des spectateurs qui discutent, c’est-à-dire des actions entre des gens. À la sortie d’une pièce, un autre performeur vient pour discuter avec le spectateur, et ainsi de suite. Dans cette exposition, il n’y a aucun objet, aucune peinture, ou aucune installation que l’on puisse observer. Seules des actions de spectateurs et de performeurs créent une forme changeante sans objet stable, comme la diffusion de la lumière et de la brume s’éparpillant en air dans *The Weather Project*.

Si nous parlons des formes changeantes de la matérialité des travaux artistiques concernant le changement de la quantité, nous pouvons parler de deux types de formes : la forme croissante et la forme diminuante. Ono a installé dans les temples japonais un arbre (*Wish Tree*, 1996). Le principe est simple : le spectateur achète des feuilles où il va écrire un vœu pour l’accrocher sur une branche de l’arbre.⁷³ Au fur et à mesure de la participation du spectateur, la forme de l’installation est

croissante non pas seulement au niveau de la signification, mais aussi quantitativement. En revanche, quand Felix Gonzalez-Torres a créé la série des tas de bonbons ou des feuilles, c’est pour que le spectateur les prenne et que les bonbons disparaissent au fur et à mesure. C’est pourquoi la forme qui consiste dans l’acte de prendre des bonbons est diminuante.



Yoko Ono, *Wish tree*, 2016, London

En fait, cette forme artistique qui invite le spectateur à prendre des choses que l’artiste a fournies au préalable est nombreuse d’aujourd’hui. Nous pouvons la trouver facilement dans une biennale par exemple. Parallèlement, on peut aussi découvrir des recherches théoriques sur le don⁷⁴ dans le domaine artistique. Ici, nous tenons à présenter trois formes sur le don.

Premièrement, c’est la forme performative de l’artiste qui donne des flyers, des présents, etc. Alfredo Jaar a fait en sorte que 15,000 boîtes en carton rouge soient distribuées dans 37 lieux publics à Stockholm par des bénévoles de Médecins sans Frontières (*The Gift*, 1998). Sur la boîte, on voit un texte qui invite le spectateur à ouvrir la boîte et à la replier vers l’intérieur.⁷⁵ Quand le spectateur

⁷³ Il y a le protocole dans le cartel : « Faites un vœu. Écrivez-le sur une feuille de papier. Pliez-le et attachez-le à une branche d’un Arbre à Vœux. Demandez à vos amis de faire de même. Continuez à faire des vœux. Jusqu’à ce que les branches soient couvertes de vœux. » (*Yoko Ono : Lumière de l’aube*, p. 304.) (traduit dans le catalogue)

⁷⁴ *La figure de l’art*, n° 28 : Esthétique du don : de Marcel Mauss aux arts contemporains, 2015.

⁷⁵ Alfredo JAAR, Mary Jane JACOB, *The Fire This Time public intervention 1979-2005*, Milano, Charta, 2005, p.

ouvre la boîte et la replie vers l'intérieur, il voit quatre photographies d'enfants s'embrassant et deux textes sur les deux côtés : sur l'un des côtés, on peut voir le texte suivant en Suédois : « qu'est-ce vous attendiez ? Nous pouvons vous proposer la possibilité de sortir de chez vous. S'il vous plaît aider



Alfredo Jaar, *The gift*, 1998, Stockholm

quelqu'un d'autre. S'il vous plaît, aidez Médecins Sans Frontières » et sur l'autre côté on peut voir le numéro de téléphone de Médecins Sans Frontières et le texte suivant : « Médecins Sans Frontière est une organisation indépendante à but non lucratif avec le monde comme domaine de travail. Nous fournissons une aide humanitaire aux victimes de la famine, de la

guerre et des catastrophes naturelles, indépendamment de leurs opinions politiques, de leur religion ou de leur appartenance ethnique⁷⁶. » Ce qui est curieux, c'est que la forme de cette performance est celle de la donation aux passants dans la rue : le bénévole donne et le passant reçoit. Nous avons ce genre de distributions dans la vie quotidienne, par exemple, dans le métro : beaucoup de gens refusent de les recevoir dans la vie quotidienne. C'est pourquoi il semble que l'artiste a conçu une forme de cadeau : la forme agréable du cadeau le fait facilement accepter par le passant. Et des textes et des photographies nous indiquent les situations de guerre dans le monde : le passant à travers ce cadeau s'en informe en désemballant ce cadeau. En fait, ce genre de don est fait par des artistes depuis les années vingt grâce à l'implication politique de donner des tracts. En effet, par rapport à l'œuvre d'art, « le tract est plutôt grossier, remplaçable car reproductible, imprimé sur du papier ordinaire par une technique plus ou moins industrielle.⁷⁷ » C'est pourquoi la forme de distribution du tract est liée à la politique.

Une deuxième forme de don consiste à mettre des choses à distribuer dans un espace, comme des tas de bonbons ou de feuilles pour Gonzalez-Torres, ou dans l'exposition *Take me (I'm yours)*. Ici, nous souhaitons parler des attitudes du spectateur dans ce genre de dispositif. Pour faire prendre volontairement au spectateur des choses, l'artiste doit anticiper le comportement du spectateur par rapport à l'endroit où il met des choses à distribuer. Par exemple, quand Gonzalez-Torres a mis des

18.

⁷⁶ Traduction de google à partir du swédois (*Ibid.*, p. 81-85.)

⁷⁷ Leszek BROGOWSKI, Aurélie NOURY, Antonio GALLEGRO, Roberto MARTINEZ, « De la main à la main : le tract comme contre-pouvoir esthétique », *Sans Niveau Sans Mètre*, [en ligne] n° 22, p. 4, <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01690980/document> [Consulté le 22 août 2018]

tas de bonbons dans un espace d'exposition, il pouvait anticiper l'horizon d'attente du spectateur : celui-ci connaît déjà l'intention de l'artiste. Par ailleurs, il faut remplir de bonbons l'installation au fur et à mesure que les bonbons disparaissent, sinon le spectateur n'en prendrait pas (s'il n'y en a presque plus). C'est dire que l'artiste doit anticiper l'état psychologique dans une situation donnée. Jaar a installé en dehors du Palais des Nations à Genève, quatre boîtes ouvertes de différentes couleurs dans lesquelles il a mis des badges qu'on peut porter sur les vêtements et sur lesquels est écrite la phrase de Yves Lacoste : « La géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre » (*La géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre*, 1995) Comme la forme de la boîte est ouverte, le visiteur prend des badges sans hésitation. Si l'artiste a installé ce dispositif dans la rue, le passant ordinaire n'a aucune hésitation à en prendre.



Alfredo Jaar, *La géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre*, 1995, Genève

La troisième forme de don consiste en ce que le spectateur donne aussi des choses, plutôt de l'argent pour en recevoir. Ici, il n'y a pas d'obligation de la part du spectateur, mais justement un échange sous forme d'achat. Jaar a fait produire 10,000 savons et des boîtes de savon sur lesquelles est marqué en Anglais et en Coréen « Offering » et décrit la situation de la famine en Corée du Nord sur la boîte de savon, et ceci pour les vendre aux passants coréens au prix de 10 dollars et pour donner l'argent reçu à World Vision (la seule des six organisations qui a été autorisé à aider la Corée du Nord)⁷⁸ (*Offering*, 2000). Tiravanija a fabriqué à l'occasion de la Biennale de Venise en 2015 une fabrique de briques où un homme vendait pour 10 euros une brique sur laquelle était écrit : « Ne travaillez jamais » en Chinois (*Untitled (14086 unfired)*, 2015), et ceci, afin d'envoyer les gains à l'association Iscos qui lutte pour le droit des travailleurs en Chine. Quand on commande une brique, un homme l'emballage avec un papier blanc sur lequel est écrit : « "STOP WORKING", BRICK VENICE 2015, RIRKRIT TIRAVANIJA, ONE OF 14,086 UNFIRED SAND COMPRESSD BRICKS ». Dans les deux exemples, une brique ou une boîte du savon ne sont pas seulement une

⁷⁸ Alfredo JAAR, Mary Jane JACOB, *op. cit.*, p. 19.

œuvre d'art symbolique de l'artiste, mais aussi le témoignage d'une contribution ou d'engagement politique ou social. Cette forme d'échange contient plus de volonté pour le spectateur. En effet, l'artiste n'est pas en mesure de forcer un spectateur à acheter, alors que le spectateur achète une chose s'il la veut. En revanche, lors de la première et de la deuxième forme du don, le spectateur a plus de générosité, car il suffit de vouloir participer sans dépenser d'argent : le spectateur ne s'engage pas dans un contrat dans les deux premières formes du don, alors que dans la troisième forme, il s'engage dans un contrat implicite qui règne sur le marché économique et dans le contexte politico-social

Ce qui est important pour des travaux artistiques qui exigent l'action du spectateur, c'est qu'elle est essentielle. Même s'il semble que c'est une tautologie de le dire, ceci a un point très important : l'artiste doit anticiper non pas seulement la réception du spectateur, mais aussi son comportement éventuel. Car sinon, il ne peut y avoir d'actions du spectateur. En d'autres termes, si la forme d'un travail dépend de la participation ou de l'action de l'artiste, il ne peut y avoir de forme à l'œuvre, si le spectateur n'y participe pas. L'artiste doit donc créer une situation ou une ambiance par laquelle le spectateur agit naturellement, volontairement. Ce n'est donc pas des contraintes explicites. Ce serait plutôt des indices implicites, intérieures à l'œuvre que l'artiste crée. Nous en avons parlé un peu quand nous avons traité des formes du don. L'artiste Véronique Hubert en a fait un projet de distribution de tracts. Elle les a distribués « mensuellement dans la rue, dans des cafés, boutiques ou galeries, les tracts sont des feuilles photocopiées recto-verso en format A5⁷⁹. » Or il faut anticiper deux sortes de spectateurs : le passant dans la rue ou le visiteur dans le café et le spectateur dans l'espace d'exposition. Si nous pensons à la distribution de tracts de main en main dans la rue, il peut y avoir deux choses : soit le passant le reçoit, soit il le refuse. Dans l'acte de donner de main en la main, il y a déjà des contraintes pour le destinataire : même si nous avons l'habitude de refuser des tracts à la sortie du métro, c'est vrai que l'acte de refuser est embarrassant. (Nous ne regardons pas les yeux des donneurs de tracts quand nous les refusons.) Or, si on imagine que l'artiste lui-même distribue les tracts dans un espace de l'exposition, il est difficile pour le spectateur de le refuser, lequel spectateur vient rencontrer les travaux de l'artiste. C'est ainsi qu'il peut y avoir des contraintes plus ou moins explicites devant l'artiste qui distribue des tracts pour le spectateur.

Nous revenons à l'exposition de Sehgal que nous venons de voir. Il est à remarquer que personne ne s'étonne dans cette exposition où il n'y ait pas d'œuvre. Cela montre donc aussi l'attente du spectateur quand celui-ci vient dans l'espace d'exposition. Ou il connaît à l'avance Sehgal, il a la connaissance de ses travaux, ou il sait s'adapter à de nouvelles formes ou à de nouvelles règles, à

⁷⁹ Pernille Grane, « Véronique Hubert: Respirez! Tout va bien », *Synesthésie*, [en ligne], n° 12, 2002, http://www.espacemultimediagantner.cg90.net/wp-content/uploads/2015/08/collec21_1.pdf [Consulté le 22 août 2018]

savoir, changer son horizon. Par ailleurs, le performeur qui vient pour discuter avec le spectateur donne indirectement des indices à celui-ci, à travers la manière de se comporter dans l'acte de parler : si le performeur pose la question, il lui suffit de répondre. Et tout le monde sait que le performeur est une partie de cette exposition : c'est la connaissance du spectateur d'aujourd'hui. Autrement dit, le spectateur s'assure que son comportement n'est pas injuste, ou faux, dans son échange avec le performeur. Par ailleurs, il n'est pas seul avec le performeur au Palais de Tokyo, il voit que d'autres spectateurs parlent avec d'autres performeurs. Son observation des autres spectateurs, l'approche du performeur, lui donnant des indices immédiatement compréhensibles, le spectateur se comporte d'une manière que l'artiste a conçue au préalable.

Par anticipation, l'artiste met des indices implicites que le spectateur arriverait à saisir même inconsciemment. Nous avons, à cet égard, parlé de la trace de pas dans un dispositif de Soyi Lee. Ce genre des indices concerne l'effet physiologique, psychologique ou culturel. Comme nous allons le voir, c'est pour cela que des artistes ont mis des objets familiers dans leurs dispositifs. Des artistes s'efforcent toujours de faire participer, de faire agir les spectateurs au maximum, tandis que les spectateurs essayent de saisir l'intention de l'artiste. C'est ainsi que des spectateurs qui n'arrivent pas à adopter le comportement adéquat, se le demandent, en regardant attentivement le dispositif, pour trouver la bonne attitude en s'observant les uns les autres pour s'imiter.

2. La réception du spectateur

Dans le premier chapitre, nous avons analysé le changement d'attitude du spectateur à la suite d'expérimentations nombreuses autour des années surtout soixante, et ceci pour montrer que des expériences avaient pour but d'étendre ou de renverser la notion classique d'art en termes de bi-dimensionnalité, et d'immobilité. C'est pour cela que des artistes ont pensé en termes d'éphémère, d'activité, de temporalité, de mise en espace, etc. Il n'est pas difficile de voir que la notion classique d'art, contre laquelle des artistes se sont construits, est très lié à la notion d'« aura » : la valeur de l'œuvre d'art en tant que culturelle⁸⁰. Considérer le spectateur et l'acte du spectateur comme un élément crucial était issu d'expériences des artistes contre la notion d'« aura ».

À partir des années soixante, des artistes ont montré l'importance du lieu et du temps de l'œuvre d'art concernant la réception du spectateur. C'est ainsi que des artistes ont commencé à parler de « in situ » ou de l'effet éphémère. Or, parler de la réception du spectateur signifie que l'on considère, non pas seulement le changement de point de vue suivant le déplacement du spectateur, mais aussi le corps tout entier du spectateur. Comme nous allons le voir, le spectateur ne s'en tient pas à voir au sens restreint pour pouvoir regarder une œuvre d'art, mais son acte de voir implique d'une part, le mouvement de ses yeux et du corps entier, et d'autre part, toutes les sensations interpénétrant les unes avec les autres, qui créent une sensation qualitative. En plus, son action ou réaction explicite (déplacement, manipulation, partir à l'aventure) dans un dispositif artistique ou dans un espace d'exposition peut donner naissance à toutes sortes de sentiments ou d'émotions, en bref, à des expériences esthétiques. Une expérience esthétique suppose alors la présence du corps du spectateur. C'est là d'où naît sa subjectivité première en tant qu'elle sera mise en perspective par un horizon d'attente : celle de son propre corps.

En effet, quand le spectateur entre dans un espace d'exposition, ou rencontre une œuvre d'art, il s'entoure de présupposés ou de préjugés qui rendent possible sa compréhension. Par exemple, le spectateur a déjà la connaissance plus ou moins détaillée de l'histoire de l'art contemporain, du style des artistes, du thème de l'exposition, de la critique, et il peut aussi s'informer avec le cartel, le protocole, l'audioguide, etc. Le spectateur a un horizon préalable ou historique, en entrant dans l'espace d'exposition. Nous pensons que cet horizon ne prend pas uniquement en compte la dimension collective de l'histoire, mais aussi une dimension subjective et personnelle, aussi bien corporelle que culturelle. C'est ainsi que la seconde subjectivité de la réception du spectateur est celle de l'horizon subjective. C'est pourquoi quand le spectateur n'arrive pas à comprendre une œuvre d'art, ou une

⁸⁰ « Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. » (Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* in *Œuvre III*, p. 280)

exposition, il ne faut pas lui en imputer la responsabilité : son horizon peut être inadéquat pour comprendre certaines œuvres d'art.

À notre sens, la subjectivité première du corps et la subjectivité de l'horizon, qui sont mélangées lors de l'expérience esthétique, constituent « le champ perceptible » de la rencontre du spectateur avec une œuvre d'art. Or, nous voudrions insister sur la liberté, la volonté du spectateur pour qu'il puisse vivre une expérience esthétique authentique. C'est pourquoi nous voudrions parler de la notion de jeu : le jeu implique la volonté de participer du joueur dans un acte libre qui admet de respecter des règles. Par ailleurs, la notion de jeu implique aussi la dimension de la société au sein de laquelle le joueur joue selon des règles particulières. C'est pourquoi le joueur sait qu'il joue, et il va et vient entre le monde réel et le monde jubilatoire. Il en est de même pour le spectateur. Quand il s'adapte aux règles d'une œuvre d'art, il sait que ses règles ne fonctionnent que dans cette œuvre d'art, et qu'elles sont valides grâce à son accord, à son acceptation des règles. Cependant, l'expérience esthétique qui est l'effet de l'absorption volontaire du spectateur présuppose sa distance critique devant l'œuvre d'art, car cette expérience suppose la présence de la société au sein de laquelle l'œuvre d'art existe. Le spectateur oscille donc toujours entre l'expérience esthétique et la vie quotidienne, bien réelle. C'est pourquoi il peut avoir une attitude critique. Jusqu'à maintenant, nous avons défini l'expérience esthétique en termes de règles à respecter pour le spectateur, nous allons la poursuivre après avoir compris la contrepartie de ces règles que constitue l'horizon d'attente.

2.1. Horizon d'attente et l'agissement

Pour analyser l'expérience du spectateur dans un dispositif, ou dans les lieux d'art, il faut comprendre son horizon préalable, ce qui est derrière lui et qui contribue à son expérience esthétique, à sa compréhension, et à son comportement corporel. En fait, cette manière de voir la réception du spectateur prend en compte l'horizon à partir duquel il anticipe, agit, comprend. C'est Hans-Georg Gadamer qui utilise ce concept pour insister sur le fait que le spectateur part toujours de son historicité, de son présent pour comprendre.

Il faut savoir qu'on ne peut comprendre une chose sans une pré-compréhension. C'est ainsi que Heidegger a parlé d'explicitation [Auslegung] comme d'une interprétation : « l'explicitation de quelque chose comme quelque chose est essentiellement fondée par la *pré-acquisition* [Vorhabe], la *pré-vision* [Vor-sicht], l'*anti-cipation* [Vorgriff]. L'explicitation n'est jamais une saisie sans présupposé de quelque chose de prédonné⁸¹. » On vit au monde par la pré-acquisition qui désigne la compréhension implicite de l'être, et c'est une pré-vision qui dirige notre pré-acquisition vers une certaine manière d'interpréter les choses, et enfin, dans une anti-cipation, on conceptualise notre interprétation de ces choses. C'est dire que, quand on comprend l'être de l'étant, on ne parle pas de manière neutre sans présupposés mais toujours avec des présupposés sans lesquels on ne comprendrait rien. Toutes les analyses ontico-ontologiques de Heidegger s'appuient sur la compréhension préalable du Dasein d'où il caractérise sa philosophie comme phénoménologie herméneutique⁸². L'interprétation ou l'explicitation ne sont donc possibles que sur des présupposés qui ne sont pas seulement des opinions, mais aussi des pré-compréhensions.

C'est ce que Gadamer veut exprimer par le mot « préjugé » [Vorurteil]. Selon lui, « en soi, préjugé veut dire jugement porté avant l'examen définitif de tous les éléments déterminants quant au fond⁸³. » C'est donc un préjugé qui dirige le jugement. Si la tradition de la philosophie, surtout, de la philosophie des Lumières, a compris les préjugés comme étant négatifs, pour Gadamer, il y a toutefois « des préjugés légitimes » [en français dans le texte]⁸⁴. » Si des préjugés se fondent sur la raison, ils sont légitimes. Comme nous sommes des êtres historiques⁸⁵, comme nous nous comprenons dans notre

⁸¹ Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, trad. fr. Emmanuel Martineau, version numérique, 1985, chap. 32, p. 132, [éd. Allemand : 1927] http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf, [Consulté le 22 août 2018]

⁸² « La phénoménologie du *Dasein* est *herméneutique* au sens originel du mot, d'après lequel il désigne le travail de l'explication (...) cette herméneutique devient en même temps ontologique. » (*Ibid.*, chap. 7, p. 49.)

⁸³ Hans-George GADAMER, *Vérité et méthode*, trad. fr. Étienne Sacré (revue par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio), Paris, Édition du seuil, 1996, p. 291.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ « Bien avant que nous accédions à la compréhension de nous-mêmes par la réflexion sur le passé, nous nous comprenons de manière spontanée dans la famille, la société et l'État où nous vivons. » (*Ibid.*, p. 298.)

facticité, nos préjugés appartiennent aussi à l'histoire, c'est-à-dire à la tradition. C'est dire que la tradition détermine plus ou moins notre compréhension du monde, des choses. En fait, la tradition est une forme d'autorité et celle-ci n'est légitime que quand une personne reconnaît une supériorité à l'autre, et ceci par la raison⁸⁶. Or, d'une part comme la tradition a besoin que « l'on y adhère, qu'on la saisisse et cultive⁸⁷ », et d'autre part, comme « la conservation est un acte de raison⁸⁸ », la tradition est un acte de raison, même quand elle se transforme, car une part d'elle se conserve dans cette transformation. Ceci montre que nous, en tant qu'êtres historiques, sommes toujours liés aux traditions qui constituent nos présupposés qui sont historiques et notre « condition de la compréhension ». Si nos présupposés historiques, ou notre situation historique déterminent plus ou moins explicitement notre compréhension du monde, des choses, et de nous-mêmes, Gadamer dit que ce sont ces présupposés historiques qui « forment l'horizon d'un présent, car ils représentent ce au-delà de quoi on n'est plus capable de voir⁸⁹. » Ils sont « un champ de vision » à partir duquel l'on peut voir au sens de Merleau-Ponty. L'horizon est donc ce qui se justifie par la raison, par la reconnaissance de la tradition, et ainsi qui donne à comprendre les choses.

Influencé par cette notion de l'horizon de Gadamer, Jauss a développé la théorie de la réception à sa manière. Ce qu'il faut analysé dans le cadre de notre recherche, qui est de comprendre la situation du spectateur dans un espace d'exposition, réside dans la notion que Jauss a développée en termes d'« l'horizon d'attente ». « L'horizon d'attente » est ce qui dirige la compréhension d'un texte pour un lecteur, donc celle d'un travail artistique ou d'une exposition pour un spectateur. « L'horizon d'attente » est « le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment dans l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁹⁰. » « L'horizon d'attente » pour le spectateur consiste donc tout d'abord dans son expérience personnelle ou dans la rencontre avec des travaux artistiques, et deuxièmement dans sa connaissance de l'histoire de l'art, et enfin dans sa distinction entre le monde quotidien et le lieu d'art. C'est ce que nous avons montré partiellement dans le premier chapitre de cette recherche. Comme l'histoire de l'art est liée à l'histoire de l'exposition qui se développe parallèlement à l'histoire du

⁸⁶ « Seulement l'autorité des personnes n'a pas son fondement ultime dans un acte de soumission et d'abdication de la raison, mais dans un acte de reconnaissance et de connaissance : connaissance que l'autre est supérieur en jugement et en perspicacité, qu'ainsi son jugement l'emporte, qu'il a prééminence sur le nôtre. » (*Ibid.*, p. 300.)

⁸⁷ *Ibid.*, p. 303.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 327.

⁹⁰ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Claude Maillard, Saint-Amand, Gallimard, « tel », 2001, p. 54.

spectateur⁹¹, la connaissance de l'histoire de l'art encourage le spectateur d'aujourd'hui à agir activement, à manipuler le dispositif, à participer, même à prendre des choses dans l'espace d'exposition. « L'horizon d'attente » peut être une situation anticipée du spectateur de la part de l'artiste quand celui-ci réalise un travail, et qui indique implicitement l'attitude ou le comportement pour le spectateur. « L'horizon d'attente » invite donc le spectateur à comprendre, à contempler, à agir, à réagir, de telle ou telle manière selon sa connaissance, selon son expérience. Par exemple, quand on voit le travail d'un artiste, on peut penser à ses références, ou anticiper son intention pour trouver l'attitude adéquate à adopter. De cette manière, le spectateur se prépare à comprendre une chose. Si parfois un spectateur n'arrive pas à comprendre un travail, s'il ne trouve pas la bonne réception, la bonne attitude, c'est que son horizon d'attente ne peut l'aider à saisir le travail en question.

« L'horizon d'attente » est individuel et collectif. Tout d'abord, cet horizon est individuel même si des spectateurs partagent certaines connaissances entre eux. Cela est d'autant plus visible que des formes différentes s'exposent dans un même espace comme dans la biennale ou dans le musée. Par exemple, nous pouvons l'explicitier, en comparant le travail des bonbons de Gonzalez-Torres avec un travail qui est constitué de tas photographies exposées que le visiteur peut emmener. (Edson Chagas, *Luanda, Encyclopedic City*, 2013) Ce qui est intéressant, c'est que beaucoup de visiteurs osent prendre des bonbons alors qu'il n'y a pas eu beaucoup de spectateurs qui ont pris des photographies qui ressemblent à des œuvres classiques d'artiste. En manquant de connaissances des œuvres, le spectateur prend aisément des bonbons qui ne sont pas chers, mais ne se sent pas de prendre des photographies. Cependant, quand un spectateur, qui a la connaissance de l'artiste, de ses œuvres, ainsi que de son intention artistique, vient, il n'hésite pas à prendre la photographie. C'est pourquoi l'horizon d'attente est individuel.



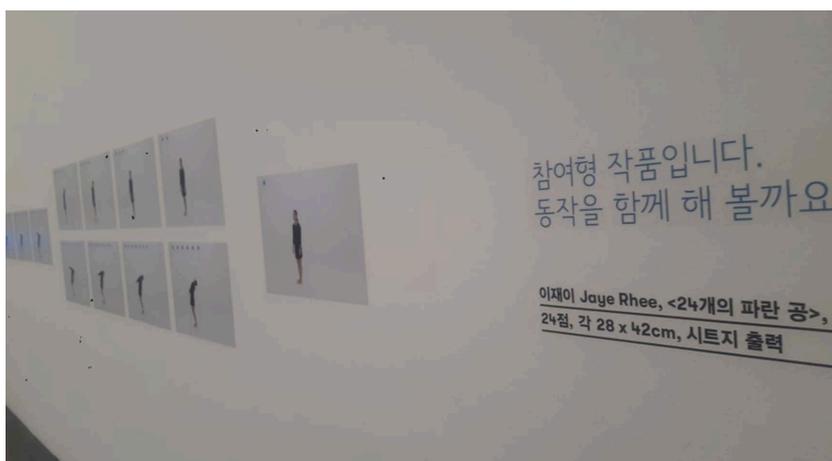
Edson Chagas, *Luanda, Encyclopedic City*, 2013, Venise

Or il est aussi collectif. Tout d'abord, parce que le spectateur ne se retrouve pas tout seul dans l'espace d'exposition. Il est avec d'autres spectateurs, et ils s'observent. C'est pourquoi quand un

⁹¹ « L'histoire de la littérature, c'est un processus de réception et de production esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire à son tour. » (*Ibid.*, p. 52)

spectateur prend une photographie sans que le gardien ne l'en empêche pas, d'autres visiteurs, qui étaient un peu hésitants, commencent aussi à prendre des photographies de Chagas. L'observation des autres spectateurs influence le visiteur qui observe plus que l'on se l'imagine⁹². Par exemple, quand on voit de nombreux spectateurs rassembler autour d'un travail, ou quand on voit une personne se concentrer sur un tableau sans oublier la présence des autres spectateurs, ou quand on voit un spectateur pleurer devant une œuvre ou enfin, quand on voit un spectateur regarder avec attention un tableau en écoutant son audioguide, il se peut qu'on s'aperçoive que des œuvres auxquelles les autres font attention ont l'importance pour l'histoire de l'art. On arrive à accéder à la connaissance. L'horizon d'attente change, mais non pas de la manière indirecte, de la critique, ou de l'annonce explicative, etc., mais par l'observation des comportements des autres visiteurs. Le changement d'horizon se fait par ce partage du sensible du spectateur. L'horizon d'attente est collectif en ce sens.

Plus encore, « l'horizon d'attente » est considéré comme étant collectif lorsque la connaissance des spectateurs appartient à la culture des spectateurs. Par exemple, notre analyse des tendances du spectateur n'est valide qu'en Europe, ou qu'en Amérique, et uniquement pour le spectateur qui est familier avec l'art occidental, et qui a accumulé des connaissances d'un art contemporain réducteur géographiquement. Dans les pays d'Extrême-Orient, la connaissance de l'art est différente de celle d'Europe, même si c'est vrai qu'il y a la présence de l'art contemporain occidental. C'est pourquoi on peut, par exemple, en Corée, lire l'indication disant que « c'est une œuvre participative. Imitons le mouvement des photographies » devant un travail *les 24 ballons* de Jaye Rhee qui consiste dans des photographies des mouvements. En effet, l'indication à participer, pour le spectateur coréen, en l'y contraignant, lui permet de ne pas manquer l'intention de l'artiste. On suppose que le spectateur coréen n'est pas habitué à agir corporellement devant les travaux d'artiste. Il faut donc tenir compte du fait que « l'horizon d'attente » est collectif et individuel. La notion de Jauss d'« l'écart esthétique » se fonde sur ces deux dimensions de l'horizon. Selon lui, « l'écart



Jaye Rhee, *les 24 ballons*, 2017, Séoul

⁹² « Il s'agit de remarquer que les spectateurs d'une exposition, avant d'être des lectures du « texte » qui leur est proposé, sont bien souvent des « observateurs », dans le sens où ils observent (au sens de se conformer à et respecter) des règles qui leur sont imposées, les codes, les consignes, les usages » (Jérôme GLICENSTEIN, *l'histoire de l'exposition*, p. 105.

esthétique » est « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon⁹³ ». » Et le nouvel horizon ainsi constitué donne la nouvelle compréhension de l'œuvre que le spectateur comprenait autrefois avec d'anciens horizons⁹⁴. En d'autres termes, à mesure que le spectateur acquiert de nouveaux horizons, sa réception des œuvres se transforme. C'est toujours à partir du présent, d'horizons d'attente actuels que nous recevons et comprenons les dispositifs artistiques.

Nous voudrions remarquer une chose dans l'histoire littéraire : Jauss parle de la notion d'« horizon » pour expliquer l'histoire littéraire, ce changement d'horizon n'est pas direct, il se fait petit à petit. Par rapport à l'expérience des lieux d'art, comme nous l'avons vu, nous nous observons dans le lieu d'art avec la présence en chair et en os des autres qui reçoivent les travaux à leur manière. Quand Gadamer parle de « la fusion des horizons » en disant que « la compréhension consiste au contraire dans le processus de fusion de ces horizons soi-disant indépendants l'un de l'autre⁹⁵ », c'est dire que, quand on comprend l'autre, cela ne signifie pas que l'on puisse véritablement se mettre à sa place, mais toujours que l'on reste avec soi, son historicité, à savoir son horizon. C'est de l'empathie, et non pas de la sympathie, si nous empruntons les mots à Gerard Jorland⁹⁶. Quand nous essayons de comprendre autrui, c'est toujours à partir notre horizon : cela ne suppose pas seulement deux horizons différents mais des horizons différents dans l'espace d'exposition. En quelque sorte, il doit y avoir la fusion des horizons dans l'espace d'exposition pour qu'un espace du dialogue, de la sociabilité se fasse. Des horizons d'attente sont partagés et se mélangent dans les présences directes des spectateurs. Donc quand Jacques Rancière dit que « dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense⁹⁷ », cela montre l'égalité de l'artiste avec le spectateur, et cela écarte la domination pédagogique de transmission linéaire, qui présuppose « l'identité de la cause et de l'effet », c'est-à-dire de l'intention de l'artiste (passer un message) et de la réception du

⁹³ Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁴ « À mesure que l'horizon change et s'élargit au fil de l'histoire avec chaque « concrétisation » ultérieure, la réception de l'œuvre développe et justifie d'autres façon de l'interpréter, de la remanier, de la poursuivre, bref les structures d'exemplarités qui déterminent le processus constitutif de la tradition littéraire. » (*Ibid.*, p. 117.)

⁹⁵ Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 328.

⁹⁶ « L'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions, comme lorsque nous anticipons les réactions de quelqu'un ; la sympathie consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions, dont le fou rire peut être considéré comme typique. » (Gérard JORLAND, *L'empathie, histoire d'un concept*, in Alain Berthoz, Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Nanterre, Éditions Odile Jacob, 2004, p. 20-21.) En effet, Gadamer évite d'utiliser le mot « empathie », mais c'est pour montrer que la compréhension n'est pas de sortir de soi : « Cet acte de « se replacer » n'est ni transport emphatique d'une individualité dans une autre, ni non plus soumission de l'autre à nos propres normes [...] » (Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 327.)

⁹⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008. p. 20-21.

spectateur (recevoir un message). Pour Rancière, il manque une quatrième relation à l'analyse, celle entre les spectateurs. L'horizon d'attente du spectateur contient l'intention de comprendre un travail artistique qui l'incite à observer ses autres spectateurs. Cette observation est possible grâce au caractère de sociabilité de l'espace d'exposition.

Nous pensons que l'horizon d'attente guide et motive le comportement du spectateur. Or nous voulons souligner le fait que la manière de se comporter dans un espace d'exposition se base sur une volonté du spectateur de comprendre les artistes, et leurs travaux. Même si nous avons utilisé dans ce mémoire le mot « dispositif » (car, on s'en sert conventionnellement), il faudrait entendre ce mot comme étant étroitement liée à la volonté. En fait, comme Giorgio Agamben l'a défini, le dispositif est « avant tout une machine qui produit des subjectivations et c'est pourquoi il est aussi une machine de gouvernement⁹⁸. » C'est encore « l'identité de la cause et de l'effet » qui règne dans la signification du dispositif. L'artiste et le curateur utilisent ce genre de dispositif à travers beaucoup de choses : le cartel, le protocole, etc. La liberté de l'action se restreint d'autant mieux qu'un espace d'exposition, ou un travail artistique se dotent du pouvoir de dispositifs. C'est pourquoi nous proposons d'utiliser le mot « agissement » pour donner plus de poids à la volonté du spectateur. Selon le centre national de ressources textuelles et lexicales, l'agissement signifie « manière de faire » et ce mot dérive du verbe « agir⁹⁹ ». Et selon le Larousse, cela désigne la « façon d'agir, souvent blâmable, pour arriver à un but ». Si le dispositif signifie un pouvoir de gouvernance, l'agissement désigne une manière plus ou moins libre de se comporter. En d'autres termes, l'agissement peut être gouverné par le dispositif ou peut être libre. Il faut donc voir comment « l'horizon d'attente » se manifeste dans l'agissement du spectateur, et comment la fusion des horizons se manifeste concrètement, et enfin, comment des artistes considèrent ces agissements des spectateurs, et ceci, par l'observation de ceux-ci.

Avant de questionner l'agissement des spectateurs dans l'espace de l'exposition, il faut considérer que l'agissement des spectateurs est individuel, car il dépend du caractère, de la personnalité de l'individu, même s'il appartient aussi à la collectivité, en effet, il est aussi bien physico-physiologique que psychologique et culturel. L'agissement dépend donc non pas seulement de « l'horizon d'attente » au sens dont Jauss parle, mais du caractère personnel (sentiment, condition corporelle, etc.) C'est une des définitions de la notion de la durée chez Bergson qui dit que « notre caractère, toujours présent à toutes nos décisions, est bien la synthèse actuelle de tous nos états passés¹⁰⁰. » Ici, il s'agit de la réciprocité entre le caractère qui est en train de se faire et les expériences

⁹⁸ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2006), fr. trad. Martin Rueff, Paris, Édition Payot & Rivages, 2007, p.42.

⁹⁹ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/agissement> [Consulté le 22 août 2018]

¹⁰⁰ Henri BERGSON, *Matière et mémoire* (1896), Paris, PUF Quadrige, 2008, p. 162.



Numen/For use, *Inside*, 2014-2015, Paris

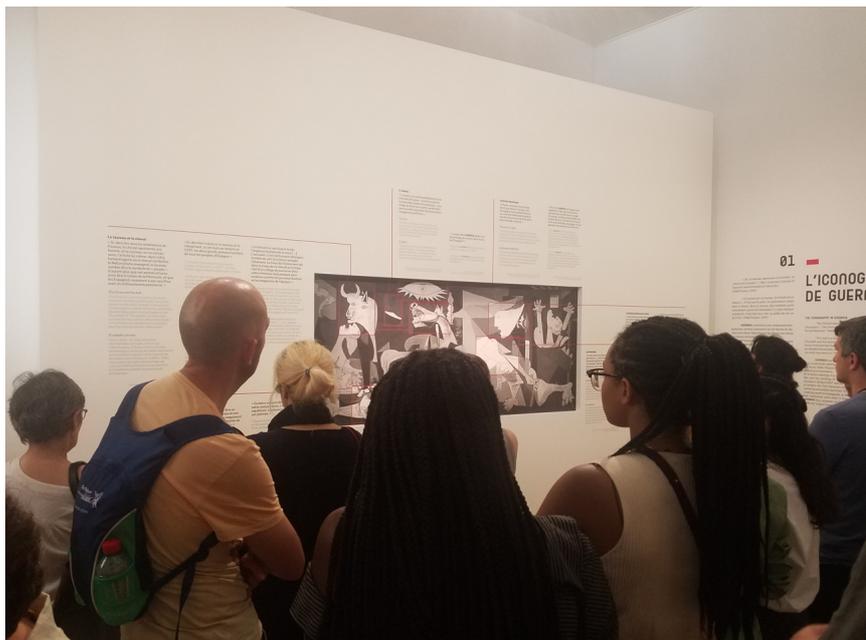
passées. Le caractère est donc la synthèse de la passée et de la volonté présente qui dirige l'action. Même une fois que l'on saisit l'intention de l'artiste, l'on peut ne pas se comporter selon son intention, si on est très peureux, ou douteux. Par exemple, une installation du collectif Numen/For Use (*Inside*, 2014-2015) est faite

de scotch transparent dans le Hall d'entrée du Palais de Tokyo à l'occasion d'une exposition collective. Cette installation consiste à faire une toile d'araignée à la hauteur d'à peu près trois mètres avec du scotch entre les poutres du Hall pour que le spectateur entre dans un tissu de bandes cellophanes et se déplace dedans. Les indices sont clairs : on peut voir des gens se déplacer dans cette installation, il y a un échafaudage pour y monter, et il y a la limitation des participants (cinq personnes au maximum). Or comme il a été installé à la hauteur plus ou moins de trois mètres, il y avait beaucoup de gens qui ne voulaient pas y entrer, et ont refusé d'y participer. Ce n'est pas le problème de la connaissance, mais plutôt de leur disposition personnelle.

L'agissement est décidé aussi à partir des expériences personnelles du spectateur, par exemple, sa connaissance de l'histoire de l'art lorsqu'il s'agit de comprendre une œuvre artistique. L'espace d'exposition est un espace où des individus ayant différents caractères voient, non pas seulement des travaux artistiques, mais aussi se voient. Donc, l'agissement du spectateur est influencé par des agissements différents des autres spectateurs. Nous nous intéressons ici, à analyser plus concrètement l'attitude des spectateurs à propos de l'agissement ainsi entendu.

Tout d'abord, il faut remarquer que les spectateurs venant dans les lieux d'art ont l'intention de comprendre les œuvres, c'est ce dont nous avons parlé à plusieurs reprises. Dans ce sens, il est très intéressant de voir des visiteurs se rassembler pour lire les explications affichées aux murs qui décrivent le contexte historique des œuvres d'art, les intentions des artistes, les significations dans l'histoire de l'art, etc. Par exemple, dès qu'on entre dans le musée Picasso à Paris, on voit que beaucoup de visiteurs se rassemblaient autour du texte explicatif de *Gernica* pour le lire, tandis que moins de visiteurs contemplaient l'œuvre *Gernica* en elle-même. Il en est même au centre Pompidou. Il semble que des visiteurs passent plus de temps devant l'affiche explicative de l'artiste et de ses œuvres, que

devant les œuvres en elles-mêmes. Ce qui démontre l'intention sympathique du visiteur, c'est l'existence des audioguides. En effet, l'audioguide sert à expliquer, à l'oral, à assurer au spectateur une bonne compréhension des œuvres.



Des visiteurs qui lisent attentivement l'explication de *Gernica* dans le musée Picasso

Ensuite, pleins de bonnes intentions, des visiteurs ne veulent rater aucune œuvre exposée. C'est, comme nous venons de le voir, le cas où on s'arrête devant un tableau pour la raison que de nombreux visiteurs ou groupes de visiteurs se sont rassemblés autour. Ou il y a le cas où l'on remarque le signe de l'audioguide sur le cartel de l'œuvre d'art en question. Quand l'artiste Mathieu Briand a installé une partie de son travail *I dream of you* (2017) au coin du palier du deuxième étage lors de la Biennale de Lyon en 2017, on a mis le cartel *I dream of you* juste devant l'entrée de l'espace d'exposition du deuxième étage. C'est parce que son installation n'était pas visible et donc il s'agissait d'inciter le spectateur à aller la découvrir sur le palier. Cependant beaucoup de visiteurs sont entrés dans l'espace d'exposition sans s'apercevoir de la présence du travail de Briand au coin du palier. Une fois où un spectateur attentif l'a découvert et où il l'a expliqué à son compagnon en le pointant du doigt, d'autres spectateurs qui étaient sur le palier ont commencé à aller voir la partie de *I dream of you* qui était sur le palier.

Enfin, comme l'observation du spectateur vise à comprendre l'intention de l'artiste, et comme il veut la suivre, il regarde tous les indices qu'il peut découvrir autour du dispositif. C'est aussi une des raisons pour laquelle le spectateur lit attentivement l'affiche explicative. Comme nous l'avons vu, quand l'artiste réalise un travail, il anticipe le comportement du spectateur. Nous montrerons deux exemples ici. Le premier exemple vient de la Biennale de Lyon en 2017 dont le directeur artistique est Thierry Raspail. Cette biennale est très particulière, car on a mis beaucoup d'indications écrites sur des cartels, et des audioguides que l'on ne voit pas forcément dans les autres biennales d'art contemporain. Par exemple, dans cette biennale, Rivane Neuenschwander crée un dispositif *Bataille* (2017) en mettant sur la table des étiquettes sur lesquelles sont écrits des mots issus de manifestations



Rivane Neuenschwander, *Bataille*, 2017, Lyon

comme « liberté », « utopie », « justice », etc., et en demandant aux spectateurs de mettre des étiquettes avec des épingles sur le tableau à côté de la table. Au fur et à mesure où les spectateurs épinglent des étiquettes sur le tableau, la forme de l'œuvre en tant que tableau se transforme, et croît. Dans ce

travail artistique, l'action du spectateur met l'accent sur l'accumulation¹⁰¹. Ce qui est à remarquer, c'est que l'artiste a mis l'indication « participez » sur la boîte contenant des étiquettes. La contrainte est une partie de l'installation. Daniel Steegmann Mangrané a installé aussi pour cette Biennale un vivarium dans lequel des phasmes vivent (*A transparent Leaf instead of the Mouth*). Ici c'est parce que l'on a mis une explication très détaillée sur le cartel de ce travail que le spectateur peut recevoir des contraintes : il cherche des phasmes. Dans des travaux cités de Neuenschwander et de Mangrané, le spectateur est parvenu à se comporter selon l'intention des artistes ainsi que des curateurs ; il n'y a pas beaucoup de place pour la liberté du spectateur. Une fois qu'il voit une installation, il suit le guide, le cartel, voire l'ordre. À peine apparaît la possibilité d'une rencontre entre le spectateur et le travail, cette distance critique est rompue et devient zéro à cause des contraintes. Bien sûr, c'est la volonté du spectateur, qui veut satisfaire et comprendre l'intention de l'artiste, qui le permet. Mais alors il faut se demander, ne serait-



Daniel Steegmann Mangrané,
A transparent Leaf instead of the Mouth, 2017, Lyon

¹⁰¹ « Affiché aux yeux de tous ou discrètement épinglés sur les vêtements des visiteurs, ces mots migrants et accumulateurs forment une carte poétique et globale de la résistance. » (*Mondes flottants : 14^e Biennale d'art contemporain de Lyon*, cat. expo., Lyon, la ville de Lyon, Dijon, Presses du Réel Éditions, 2017, p.175.)

ce pas une éducation du spectateur qui prolongerait ce que Rancière appelle « l'identité de la cause et de l'effet » ?

Le deuxième exemple est l'installation de Tere Recarens intitulé *Baharestan Carpet* (2018). C'est un tapis en carton qui imite Baharestan Carpet, c'est « un tapis légendaire qui ornait le palais »



Tere Recarens, *Baharestan Carpet*, 2018, Paris

dans la région historique d'Iran du sixième siècle. L'artiste a, sur le tapis en carton, écrit et dessiné ce qui suggère la culture, la politique, la situation d'Iran¹⁰². Ce qui est intéressant, c'est que l'artiste a mis des pantoufles traditionnelles à l'entrée du tapis. Ce ne sont pas des indices qui invitent uniquement à les prendre, mais aussi et surtout à enlever ses chaussures pour ne pas salir le tapis et pour le protéger. Cela montre une démarche très naturelle dans le fait de donner des indices, et de les recevoir sans la forme d'ordre, de contrainte. Même s'il n'y a pas, ici, d'ordre explicite, et que l'on laisse libre cours à « l'identité de la cause et de l'effet » (car en fait, quand on entre sans enlever ses chaussures, le galeriste demande de les enlever) ; l'indication implicite donnée par l'artiste n'est pas un ordre, mais une demande polie pour ne pas trahir le domaine de la liberté du spectateur. C'est le spectateur qui se

donne la règle à lui-même à travers des indices implicites de l'artiste, soit ici les pantoufles traditionnelles d'Iran.

C'est pour cela que nous voulons dire que tous les dispositifs (l'affiche, le cartel, l'audioguide), dirigent unilatéralement l'agissement du spectateur. L'agissement du spectateur contient toujours de la liberté, même s'il décide de prendre l'audioguide. En effet, même avec l'audioguide, il lui faut choisir les œuvres devant lesquelles il reste plus longtemps, en passant vite devant d'autres œuvres. Il a le choix. Le spectateur est toujours ce qui fait un acte de « curating » à sa manière. Dominique Gonzalez-Forester dit que l'acte du spectateur est déjà un acte de curateur en disant que « quand on passe plus de temps devant cette-œuvre-ci que cette œuvre-là, que l'on reste là trois secondes et là une

¹⁰²

http://www.galerieannebarrault.com/tere_recarens/expo18_fr.html [Consulté le 22 août 2018]

demi-heure, on a une amorce de pratique curatoriale¹⁰³. » Or, il faut admettre quand même que le degré de liberté est limité par l'audioguide. Pour le comprendre, il faudrait analyser l'agissement du spectateur comme acte de « curating » comme nous venons de le voir.

Revenons à la place du spectateur qui vient d'entrer dans l'espace d'exposition. Quand il y voit des œuvres installées, il voit aussi les comportements des autres spectateurs. Ensuite, il se rapproche d'une œuvre pour la contempler, ou pour interagir avec elle. Or, pour la comprendre, il faudrait aussi savoir comment elle fonctionne. Sans voir le cartel, ou d'autres explications, il a une distance critique par rapport à cette œuvre, il réfléchit aux actions possibles qu'il pourrait se permettre d'avoir. S'il n'y a pas d'explication écrite, il est amené à observer d'autres spectateurs. Il faut faire attention à ne pas être un objet-de-rigolade. Le rire fait partie de l'éducation sociale comme Bergson dit dans *Rire*¹⁰⁴, mais personne ne veut que des autres rient de lui. Par cette distance analytico-critique, le spectateur est tout de même totalement libre à propos de l'action qu'il fera. Avec le phénomène de « l'horizon d'attente » et de la « fusion des horizons », il décidera de son comportement par rapport au dispositif artistique. S'il découvre par chance, par réflexion, ou grâce à son horizon d'attente, que l'artiste a laissé des indices, il comprend le mécanisme de l'agissement par son propre effort. Son effort est presque nul, si on lui impose des contraintes de manière explicite comme dans la Biennale de Lyon en 2017. S'il n'y a pas d'effort, et de questionnement, non seulement son acte devient moins libre que quand il y a de l'effort, mais aussi il ne peut y avoir de distance critique : Brecht souligne un « effet de distanciation »¹⁰⁵ entre l'acteur et son rôle. La réflexion du spectateur consiste dans l'effort pour être empathique avec l'artiste, c'est-à-dire dans l'anticipation de l'intention de l'artiste, c'est un essai de fusionner son horizon d'attente avec celui de l'artiste, donc d'élargir son horizon. C'est ce que fait le spectateur de Rancière dans un espace d'exposition :

« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agir, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui [...] C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers¹⁰⁶. »

¹⁰³ Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Donatien GRAU, Hans Ultich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating?*, Paris, Manuella Édition, 2011, p. 13-14.

¹⁰⁴ Henri BERGSON, *Rire* (1900), Paris, PUF Quadrige, 2008.

¹⁰⁵ Bertholt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 2014, p. 42-43.

¹⁰⁶ Jacques RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 19.

Cette longue citation démontre ce que nous venons de dire. Tout d'abord, le spectateur est une sorte de curateur dans un espace d'exposition. Ensuite, il interprète une œuvre à sa manière avec son horizon d'attente pour comprendre, pour agir. Or, si le spectateur n'est pas dominé par une autorité, ou par des contraintes dans l'espace d'exposition, il faut que lui-même découvre des règles, et ceci pour agir. C'est-à-dire qu'il y a un « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives¹⁰⁷ », c'est-à-dire un partage du sensible qui devient égalitaire à travers la participation active du spectateur qui devient, lui-même, un acteur dans l'espace d'exposition. Enfin, il interprète l'espace d'exposition à sa manière, et crée son propre poème comme un artiste.

C'est le processus de questionnement et de positionnement du spectateur en faisant des hypothèses qui est très productif selon beaucoup de chercheurs. En d'autres termes, l'effort du spectateur exige, par la distance critique avec les dispositifs, la réflexion avant que l'expérience esthétique ait lieu, et cette réflexion rend possible la critique, et aussi ce que Aristote appelle la « purification de l'âme », c'est-à-dire un effet thérapeutique selon Jacob Levy Moreno¹⁰⁸. Enfin, il peut y avoir alors un effet pédagogique : le spectateur émancipé selon Rancière. L'écart esthétique ne doit donc pas être supprimé par un texte écrit, ou par une autorité, mais grâce à un effort du spectateur lui-même, à travers de son anticipation.

2.2. Le jeu dans l'art

2.2.1. La définition du jeu

Si nous analysons la notion de jeu, c'est que nous pensons que l'espace d'exposition peut être considéré comme un espace de jeu. Et ensuite, c'est que l'activité du spectateur dans cet espace, c'est-à-dire son agissement est l'effet d'un jeu, c'est-à-dire, qu'il est issu d'un acte du spectateur de se donner des règles à travers son horizon d'attente, son effort, son caractère.

Analysons la notion de jeu avec Huizinga dans *Homo Ludens*. Le premier caractère du jeu est qu'il y a une limite temporelle et spatiale du jeu, et des règles à respecter dans cette limitation : « toute jeu a ses règles. Elles déterminent ce qui aura force de loi dans le cadre du monde temporaire tracé par

¹⁰⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 13.

¹⁰⁸ Jacob Levy MORENO, *Théâtre de la spontanéité*, trad. fr. Jean-François de Raymond, Paris, Desclée de Brouwer, 1984.

le jeu¹⁰⁹. » Il faut que des joueurs respectent ces règles pour jouer. Par exemple, des joueurs de football ne jouent que dans un terrain et dans un temps limité avec les règles spécifiques du football. Si le joueur ne respecte pas ces règles, il peut être expulsé du match de football, mais selon Huizinga, ce n'est pas le « faux joueur » qui est le problème pour le jeu, mais plutôt le briseur du jeu qui « s'oppose aux règles, ou s'y dérobe¹¹⁰ » qui est dangereux pour maintenir le jeu.

Si nous tentons de comprendre l'exposition avec le jeu comme outil d'analyse, c'est pour deux raisons. Tout d'abord, c'est que l'exposition a des contraintes qui déterminent les attitudes du spectateur. Par exemple, l'existence du gardien dans l'espace d'exposition met en présence ces contraintes : il surveille les spectateurs pour les empêcher d'agir de telle ou telle manière et de s'approcher de près de tel ou tel tableau, d'entrer dans un espace réservé au personnel, ou encore de prendre des photographies. Nous avons parlé d'autres contraintes : le cartel et le texte qu'on peut lire dans l'espace d'exposition. Lorsque des textes sont donnés pour inviter directement, voire pour obliger le spectateur à agir de telle ou telle manière, ils ont pour rôle de donner des contraintes : le spectateur n'aperçoit pas les règles par lui-même, mais il se donne toute de même des contraintes, car il veut être sympathique avec l'artiste et ses œuvres. C'est pourquoi il est prêt à recevoir des contraintes au lieu des règles qui viennent de son propre effort. La deuxième raison principale dont nous parlons, l'exposition lue selon la notion de jeu, indique que les règles de l'exposition ne sont pas valides en dehors de l'espace d'exposition. Ou encore, les règles que le spectateur trouve de part lui-même dans un dispositif artistique ne sont valides que dans ce dispositif. En ce sens, l'espace d'exposition est la somme des travaux artistiques dont chacun a sa propre lecture sous la forme de règles.

Le deuxième caractère du jeu est la tension dont Huizinga dit : « parmi les qualifications applicables au jeu, nous avons nommé celle de tension. [...] Tension signifie incertitude, chance. Il y a une aspiration à la détente¹¹¹. » Cela veut dire que le spectateur n'est pas assuré qu'il va réussir au jeu. Si nous allons plus loin, la tension consiste dans le fait que le spectateur ne sait pas s'il va trouver les règles du dispositif artistique. La tension comporte donc le problème de la réussite, qui « détermine le sentiment de l'importance et de la valeur du jeu, et ôte au joueur, lorsqu'elle s'accroît, la conscience qu'il joue¹¹². » En d'autres termes, la tension dans le sens de l'incertitude donne le plaisir au spectateur, de telle manière qu'il n'a pas la conscience que la tension s'accroît. L'absorption du joueur dans le jeu suppose donc la tension, l'incertitude de la réussite. Et ceci, pour « mettre fin à une tension »

¹⁰⁹ Johan HUIZINGA, *Homo Ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad.fr. Cécile Seresia, Paris, Gaillard, 1988, p. 29.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹¹² *Ibid.*, p. 81.

(« aspiration à la détente »). C'est donc la tension qui fait absorber le joueur dans ce qu'il est en train de faire pour réussir. En fait, l'incertitude de la réussite attire le joueur¹¹³.

La tension qui rend possible l'absorption du joueur est liée au caractère principal du jeu qui est la liberté du spectateur ou du joueur. Huizinga dit ainsi :

« Tout jeu est d'abord et avant tout une *action libre*. Le jeu commandé n'est plus du jeu. Tout au plus peut-il être la reproduction d'un jeu. [...] Ici, cela va de soi, liberté doit être entendue au sens large où le problème du déterminisme ne se trouve point effleuré¹¹⁴. »

C'est pour cela que le jeu doit être considéré dans l'espace d'exposition comme l'acte de trouver les règles d'une œuvre. Il est intéressant de voir que Huizinga a parlé du « problème du déterminisme ». En effet, comme nous l'avons vu, Rancière utilise l'expression similaire : « identité de la cause et de l'effet ». Des contraintes explicites données par le curateur ou par l'artiste restreignent le domaine de l'action libre du spectateur. Ce qui transgresse le déterminisme, c'est l'action libre du spectateur, qui émane de son hésitation, de sa réflexion, de sa recherche et de son propre poème. C'est comme un acte libre que Bergson définit : « nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste¹¹⁵. » Huizinga et Bergson partent du déterminisme psychologique pour déterminer l'action libre. Cette manière de penser le jeu, à travers l'acte libre, signifie que le jeu crée une « interstice¹¹⁶ » dans un monde déterminé, soit par la loi de la nature, soit par la vie quotidienne, soit par l'utilité économique. C'est « l'activité improductive » du jeu selon Caillois. L'action libre du jeu crée un espace exceptionnel dans le cours continu du monde quotidien. Voilà, c'est pourquoi le jeu contient sa propre limite temporelle et spatiale. De toute manière, la liberté est la source la plus cruciale pour le plaisir du joueur comme le montre Caillois. En fait, en définissant six caractères du jeu¹¹⁷, il dit que le jeu est une activité libre « à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux¹¹⁸. »

¹¹³ « L'attirait que le jeu exerce sur le joueur réside justement dans ce risque. » (Hans-Georg GADAMER, *Ibid.*, p. 124.)

¹¹⁴ Johan HUIZINGA, *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁵ Henri BERGSON, *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF Quadrige, 2007. p. 130.

¹¹⁶ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, p. 16.

¹¹⁷ Le jeu est une activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée, fictive selon Caillois. (Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 42-43.)

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

2.2.2. L'activité du spectateur en tant que joueur qui se donne des règles

Il s'agit maintenant de voir comment le spectateur trouve ses propres règles dans les lieux d'art au sens large. Comme le processus pour trouver des règles est très personnel, on ne peut s'appuyer sur beaucoup de sources, mais seulement s'en tenir à des expériences personnelles et critiques de personnes : le philosophe, l'artiste, le professeur, le curateur.

Quand « l'horizon d'attente » ne parvient pas à comprendre un travail artistique, le spectateur change provisoirement son horizon d'attente jusqu'à ce qu'il trouve un horizon adéquat pour comprendre cette chose. Par exemple, j'avais l'occasion de voir une pièce de théâtre intitulée *Ma famille* (2018) dont le metteur en scène était Ariane Dumont-Lewi. Au commencement de la pièce, quatre acteurs mettent des costumes sur une corde à linge. Ils commencent à raconter l'histoire d'un enfant en chantant, et chaque acteur l'un après l'autre devient cet enfant. Au commencement, tous les acteurs sont cet enfant. Après qu'un enfant finisse de parler, les acteurs deviennent un autre personnage, par exemple, le père de cet enfant. Et pour montrer qu'ils deviennent le père de famille, ils changent de ton, ou mettent un costume avec la bouteille de vin à la main qui symbolise un homme alcoolique. Ou parfois, l'un des acteurs devient une mère, et l'autre devient un enfant : l'acteur qui devient la mère porte une écharpe sur la tête. Comme je n'avais jamais vu ce type de pièce, je ne parvenais à suivre l'histoire racontée par les acteurs au début, mais j'y suis parvenu au bout d'un moment après avoir saisi les règles de cette pièce. Ensuite, à partir du moment où j'ai trouvé les règles du jeu, je n'ai plus pensé à ces règles, mais je me suis concentré sur l'histoire de la pièce, c'est parce que je me suis intégré au jeu même. L'écart esthétique est franchi par mon effort pour comprendre la manière que la pièce a de se dérouler.

De la même manière, nous pouvons nous référer à une exposition historique *When attitudes become form* (1969) dont le curateur était Harald Szeemann. C'est une exposition qui a eu lieu à Kunsthalle de Berne pour exposer, non pas des œuvres d'art accomplies, mais les activités même des artistes. C'est ainsi que « le médium avait perdu toute importance¹¹⁹. » En ôtant l'importance de la matière dans une exposition : « tandis que les artistes de cette exposition-ci ne sont pas des faiseurs d'objets ; ils cherchent au contraire à les libérer, élargissant ainsi leurs strates de signification jusqu'à celle, très importante et transcendant les objets, de la situation¹²⁰. » Ce qui est important était le

¹¹⁹ Harald Szeemann, *When attitudes become form (Quand les attitudes deviennent forme) : Berne 1969*, in *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, trad. fr. Denis Trierweiler, Paris, Édition du regard, 1998, p. 370.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 372.

processus de la réalisation (la recherche, le mouvement corporel des artistes, etc.). Szeemann voulait que les artistes mettent l'accent sur le processus matériel plutôt que sur le résultat final : la question de l'élargissement de l'objet de l'art à la situation. « L'objectif avait été d'introduire dans le cadre du musée, sans déperdition d'énergie, l'intensité du vécu avec les artistes¹²¹. » Nous pourrions remarquer deux points dans cette exposition du point de vue du spectateur qui a à voir avec une sorte de non-présence du travail fini.

On pourrait penser que le spectateur était embarrassé quand il entra dans le Kunsthalle. Mais, non, la plupart des spectateurs avaient déjà la connaissance de cette exposition qui a fait scandale. En plus, quand, se déplaçant librement dans l'espace d'exposition, le spectateur a vu des artistes penser, se déplacer librement, créer dans l'espace ouvert, il pouvait facilement donner la parole aux artistes : qu'est-ce que vous faites ? à quoi ça sert ?, etc. C'est parce que le spectateur a trouvé des règles dans son horizon d'attente, ou grâce à la situation au Kunsthalle où des artistes créaient devant lui en tant qu'être humain, non pas en tant que génie créateur.

La deuxième chose à remarquer est la réaction de l'artiste Daniel Buren contre la manière d'exposer de Szeemann. C'est ainsi qu'il a publié, dans le catalogue de la *Documenta 5* (1972) dont le curateur était Szeemann, l'article *Exposition d'une exposition* pour critiquer la *documenta 5* ainsi que la manière d'exposer de Szeemann. Si nous en parlons, c'est que, à notre sens, la critique de Buren n'est pas indifférente à l'exposition *When attitudes become form* après laquelle tout le monde ne se souvenait que du nom du curateur¹²². Pour lui, « c'est bien l'équipe de la *Documenta*, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les œuvres) et s'expose (aux critiques). Les œuvres présentées sont les touches de couleurs – soigneusement choisies – du tableau que compose chaque section (salle) dans son ensemble¹²³. » Si nous parlons de cette critique de Buren à propos de l'exposition de Berne de 1969, c'est parce que cela montre bien l'attitude de l'artiste devant les règles de Szeemann, c'est-à-dire que les attitudes deviennent formes. Selon Buren, quand l'artiste connaît les règles du curateur dans la *Documenta 5*, c'est-à-dire celles d'exposer des expositions et aussi des artistes dans *When attitudes becomes form*, il n'avait plus envie de participer aux règles, à ce jeu qu'est la *Documenta 5*. L'action libre consiste à non pas jouer avec les règles imposées par Szeemann.

Il en va de même pour l'exposition temporelle *Il Tempo del Postino*. Comme nous l'avons dit, la place du spectateur dans cette exposition sur la temporalité est très délimitée au niveau de son

¹²¹ *Idem.*

¹²² « Étonnement, en dépit de tous les épanchements dans la presse locale, les artistes ne furent pour ainsi dire par évoqués. [...] En un mot, toute la colère se dirigea contre lui, c'est-à-dire contre celui qui exposait ces artistes. C'est sur son dos que la discussion eut lieu. Les artistes, en revanche, on les laissa tranquilles, puisque leur œuvre était là. » (*Ibid.*, p. 379.)

¹²³ Daniel BUREN, *Les écrits 1965-2012 - vol 1 : 1965-1995*, Roubaix, Flammarion, 2012, p. 257.

comportement : il ne peut que suivre la série des dispositifs des artistes. Or, les contraintes pour le spectateur naissent dans l'impossibilité de se déplacer librement. Ce qui est le plus important, c'est la manière de constituer ses règles pour chaque spectateur. Certains spectateurs peuvent créer leur propre règle, par exemple, ils veulent voir la série d'expositions comme au cinéma, ou au théâtre, afin de se donner un effet cinématographique dû à la mise en série des scènes. Ce serait voir cette exposition comme « l'exposition d'une exposition ». Et ce qui voit l'exposition de cette manière pourrait critiquer Obrist qui est le curateur en disant qu'il n'a pas pensé la place du spectateur. À notre sens, cette critique



Take me (I'm yours), 2015, Paris

n'est pas injuste, même s'il était aussi co-curateur de *Take me (I'm yours)*. En effet, le principe « tout doit disparaître » est plutôt une contrainte qu'une règle au sens où nous l'entendons. Un sac est mis à disposition au visiteur dès son entrée : sur le sac s'écrit « Christian Boltanski, Dispersion à l'amiable, Take me (I'm yours) ». Et ensuite, le

visiteur voit l'installation de Boltanski *La dispersion* avec le sac à la main. Le spectateur est presque obligé de prendre quelque chose, car il saisit que c'est le comportement adéquat à travers le titre de cette exposition : l'incertitude qui constitue le caractère d'un jeu n'existe pas dans cette exposition. C'est pourquoi nous pouvons voir aussi les règles de l'exposition *Il Tempo del Postino* : les œuvres des artistes, ayant perdu leur caractère esthétique et indépendant, contribuent plutôt à exposer l'intention des curateurs.

Le critique d'art crée aussi des règles à sa manière. Nous revenons à la critique de Georges Rousse que Charlotte Beaufort a faite. Selon elle, comme nous l'avons vu plus haut, les photographies de Rousse nous invitent à nous trouver dans un espace virtuel par l'imagination ; c'est-à-dire que nous nous situons dans un espace abandonné où Rousse a pris la photographie après avoir peint des symboles et après les avoir écrits dans l'espace pour que ceci devienne figé uniquement dans un endroit fixe de l'objectif photographique. Si donc nous nous trouvons dans cet espace par l'imagination, si nous nous déplaçons dans cet espace virtuel, nous verrons que ces configurations fixes s'évanouissent en se transformant en des figures colorées et insignifiantes. Il faut tenir compte du fait que Beaufort a découvert les règles à sa manière devant la photographie de Rousse : comme des mouvements

imaginaires du corps dans l'espace virtuel. Dans ce cas, il n'est pas important de savoir si les règles qu'elle a découvertes correspondent à l'intention de l'artiste. Il lui suffit de voir que ses règles découvertes donnent la cohérence d'une compréhension de l'œuvre et un plaisir esthétique parmi d'autres.

2.2.3. Le jeu comme mouvement

Si un travail artistique donne du plaisir au spectateur, il semble que le spectateur ait l'action libre en tant que tension du monde ludique, c'est-à-dire que l'art est un jeu. Ce qui est curieux, quand des chercheurs s'efforcent de définir le jeu, ils n'hésitent pas à parler de mouvement. Par exemple, Huizinga pense le jeu en termes d'action tensionnelle comme nous l'avons vu. Mais c'est Gadamer qui voit le mouvement comme étant essentiel au jeu. En fait, il commence pour définir le jeu par analyse linguistique du jeu. Et il conclut :

« tous ces usages [du mot « jeu »] impliquent l'idée de va-et-vient d'un mouvement qui n'est attaché à aucun but où il trouverait son terme. [...] Le mouvement qui est *jeu* n'a aucun but auquel il se terminerait, mais il se renouvelle dans une continuité répétition. Le mouvement de va-et-vient est si manifestement central pour la définition essentielle du *jeu*, qu'il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l'exécute. Le mouvement du *jeu* comme tel est, pour ainsi dire, dépourvu de substrat. C'est ici le jeu qui est joué ou qui se joue et il n'y a plus de sujet qui y joue¹²⁴. »

Par ces remarques de Gadamer, la définition du jeu met l'accent sur le mouvement qui nous aide à comprendre le mouvement même du spectateur, non pas seulement corporel mais aussi imaginaire dans l'espace de l'art. Selon nous, le mouvement du jeu doit être compris en trois sens : mouvement de la forme elle-même, mouvement du spectateur dans l'acte de chercher les règles du travail artistique, et enfin mouvement du spectateur entre le monde imaginaire et le monde réel.

Commençons par l'analyse du mouvement même de la forme. Ce n'est pas simplement dire que l'œuvre même se meut, mais que la personne s'absorbe dans la forme. Comme nous l'avons dit, le joueur se concentre sur le jeu et il s'oublie lui-même d'autant mieux qu'il est attiré par la tension du jeu. Par contre, il sait implicitement, c'est-à-dire de manière « non théorique » entendu au sens phénoménologique, qu'il joue. « Il (l'enfant) joue et il sait qu'il joue. Le sportif joue avec un sérieux convaincu et avec la fougue de l'enthousiasme. Il joue et sait qu'il joue¹²⁵. » Le joueur est conscient

¹²⁴ Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁵ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, p. 38.

(de) ce qu'il est en train de faire, (du) fait qu'il joue, si nous empruntons des expressions à Sartre¹²⁶. Or Gadamer voit que « cette indistinction de croyance et de non-croyance » (ce sont des mots de Huizinga) font que le joueur s'oublie lui-même. Gadamer voit, dans cet état ambigu où le joueur s'oublie en sachant qu'il joue, la transcendance du jeu¹²⁷ où le jeu absorbe le joueur : dans cet état, la tension s'atténue, l'effort disparaît, car il n'est pas conscient de la tension, et de l'effort du fait même qu'il est absorbé¹²⁸. De telle manière qu'il déclare : « « jouer » c'est toujours « être-joué ». L'attrait du jeu, la fascination qu'il exerce consistent justement dans le fait que le jeu s'empare de celui qui joue¹²⁹. » Et « c'est ainsi que nous disons par exemple que quelque chose « joue », à tel endroit ou à tel moment, que quelque chose « se joue », que quelque chose « est en jeu ».¹³⁰ » Le joueur n'est qu'un moyen pour que le jeu se manifeste¹³¹. C'est ainsi que le jeu se joue à travers les joueurs et « son mode d'être est donc représentation de soi¹³². » En d'autres termes, le jeu se joue à travers le mouvement du joueur, l'absorption du joueur.

Cette définition du jeu à travers sa transcendance signifie deux choses concernant les arts plastiques. D'une part, l'œuvre d'art absorbe le spectateur, et d'autre part, l'auto-représentation de l'art doit être pensée par la présence du spectateur qui voit une œuvre d'art ou qui fait fonctionner un travail artistique. Par exemple, l'auto-représentation du tableau doit alors être déterminée par rapport au spectateur. Or, comme nous allons le voir, le joueur, qui est contemplateur absorbé dans l'acte de voir un tableau, s'absorbe à travers son corps, ses sensations intersensorielles. Et, parler du rapport au spectateur, c'est parler de l'espace car, l'espace se fonde sur la présence de plusieurs êtres. L'auto-représentation implique donc la présence du spectateur qui met en espace et le joueur et l'œuvre d'art.

À notre sens, c'est la forme de l'art relationnelle qui manifeste le plus l'auto-représentation du travail artistique. Par exemple, dans le travail de Tiravanija intitulé *Untitled 1990 (pad thai)* où il distribue des pads thaïs aux visiteurs, les actions des spectateurs et des joueurs créent une certaine forme. Des personnes agissent dans ce travail, et il est vrai qu'il n'y a qu'une forme : il n'y a pas d'œuvre d'art au sens classique. Ce travail n'a pas de signification sans spectateur. Il en va de même pour le dispositif de Carsten Höller intitulé *Golden Mirror Carousel* (2014) où des participations du spectateur créent aussi la forme. La forme de ces deux travaux change toujours par les actes différents

¹²⁶ Jean-Paul SARTRE, Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Édition Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2008, p. 20.

¹²⁷ « Celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse. » (Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 127.)

¹²⁸ « Le jeu est ainsi fait qu'il absorbe en quelque sorte le joueur, la dispensant d'avoir à assumer l'initiative, ce qui fait tout l'effort de l'existence. » (*Ibid.*, p. 123)

¹²⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹³¹ « Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation. » (*Ibid.*, p. 120.)

¹³² *Ibid.*, p. 126.

des visiteurs. C'est ainsi que Nicolas Bourriaud dit que « à observer les pratiques artistiques contemporaines, plus que de « formes », on devrait parler de « formations »¹³³. » Il a défini l'art comme faisant « tenir ensemble des moments de subjectivité liés à des expériences singulières¹³⁴. » Si nous allons plus loin, « tenir ensemble des moments de subjectivités » a un lien avec la présence d'autres visiteurs.



Carsten Höller, *Golden Mirror Carousel*, 2014, Berlin

Dans ce sens, l'espace d'exposition lui-même se forme sans cesse par la sociabilité, donc peut être considéré comme l'espace du jeu où la forme de la sociabilité se transforme. De toute manière, le mouvement de la forme ne doit donc pas être compris comme celui de l'œuvre d'art elle-même, mais comme le mouvement de la forme de la relation entre des spectateurs.

Le deuxième mouvement dans l'espace d'exposition est constitué par le mouvement même du spectateur. Un des caractères du jeu est la liberté du spectateur. C'est ce caractère du jeu qui rend le spectateur le curateur de cet espace. En effet, comme nous l'avons vu, le spectateur fait un choix parmi des travaux pour interagir avec eux. Il s'agit de la volonté du spectateur avec laquelle celle-ci fait un acte de curateur. La signification des règles dans le dispositif artistique est double : elles sont données par l'artiste de manière plus ou moins implicite, c'est pour cela que le spectateur doit découvrir à sa manière les règles, il cherche les règles avec lesquelles il peut saisir l'intention de l'artiste à travers des indices et « l'horizon de l'attente ». Pour que cela soit possible, le spectateur exerce sa liberté où il peut projeter l'hypothèse de règles possibles afin de trouver des règles adéquates. Il s'interroge à la manière d'un joueur qui se demande quand il joue : est-ce qu'il faut marcher sur le miroir cassé ? ou est-ce qu'il faut rester devant le miroir ? Est-ce qu'il est permis de toucher cette œuvre ? Marcher au-dessus de ce dispositif est-il souhaité par l'artiste ? Faut-il prendre des choses comme les autres

¹³³ Nicolas BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 20.

visiteurs le font ? Nous voyons que l'attrait du jeu vient de l'incertitude, et de la tension due à cette incertitude¹³⁵.

Parfois, les règles que le spectateur trouve peuvent être différentes de celles données par l'artiste : l'œuvre d'art reçoit dans ce cas une nouvelle orientation qui enrichit sa signification, en ce sens, la signification de l'œuvre d'art n'est pas accomplie mais à accomplir. Par contre, les contraintes empêchent le spectateur de trouver des règles à sa manière pour enrichir la signification du travail artistique. De toute manière, la liberté du spectateur qui trouve des règles grâce à sa volonté se prolonge en acte libre. Par exemple, quand il a trouvé les règles devant un travail artistique, il peut les juger : « même si j'ai trouvé les règles, je n'ai pas envie de les respecter, car je n'aime pas ce jeu, ce dispositif artistique. » Comme Gadamer a dit : « il choisit ce jeu-ci et non ce jeu-là¹³⁶. »

C'est pourquoi quand Heidegger a dit que la peinture *les souliers* de Van Gogh fait voir le monde de la paysanne, c'est qu'il a vu dans ce tableau la fatigue, le labeur, l'inquiétude¹³⁷, c'est-à-dire son être à travers l'être du produit que sont les souliers. Par ses règles esthétiques devant des œuvres d'art, Heidegger découvre la signification ou la vérité qui est à l'œuvre dans l'œuvre¹³⁸. Le problème est que ses règles ne sont pas ce qu'il a découvert non pas seulement devant le tableau de Van Gogh, mais qu'elles constituent l'esthétique heideggérienne qui s'adapte à toutes les œuvres d'art. Ce n'est donc pas important de dire que l'interprétation heideggérienne n'est pas correcte, mais il importe de dire qu'il devrait y avoir autant de règles qui sont justes pour chacun des spectateurs. « La vérité qui est à l'œuvre » dans l'œuvre d'art dépend des règles que le spectateur découvre à sa manière. L'interprétation de Heidegger concernant le tableau de Van Gogh est donc d'une part juste (quand il a découvert ses propres règles), mais d'une part injuste (quand il voit la vérité déterminée une fois pour toutes comme être à l'œuvre, c'est-à-dire quand il adapte ses règles à toutes les œuvres d'art). Si bien qu'il y a des jeux différents non pas seulement parce qu'il y a des travaux artistiques variés, mais aussi parce qu'il y a des règles propres à chaque individu devant le même travail artistique : « chacun marque et organise de façon différente le va-et-vient du mouvement ludique qui le[le jeu] constitue¹³⁹. »

Quand le spectateur découvre les règles à sa manière, il peut décider de devenir le briseur du jeu par son refus d'entrer dans un monde irréel auquel le dispositif l'invite à entrer. C'est ainsi que, comme Roger Caillois dit, « le briseur du jeu, naguère celui qui dénonçait l'absurdité des règles,

¹³⁵ « Même lorsqu'il s'agit de jeux dans lesquels on s'efforce de remplir une tâche que l'on s'est fixée à soi-même, c'est le risque qui fait l'attrait du jeu : est-ce que « ça va ». Est-ce que « ça réussit » ? Est-ce que « ça va encore réussir ? » Qui tente ainsi est, en vérité, l'objet de la tentative. » (Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 124.)

¹³⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹³⁷ « Quand, tard au soir, la paysanne bien fatiguée, met de côté ses chaussures ; quand chaque matin à l'aube elle les cherche, ou quand, au jour de repos, elle passe à côté d'elles, elle sait, sans qu'elle ait besoin d'observer ou de considérer quoi que ce soit. » Martin HEIDEGGER, *l'origine de l'œuvre d'art* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 34.

¹³⁸ « Dans l'œuvre, c'est la vérité qui est à l'œuvre ». (*Ibid.*, p. 61)

¹³⁹ Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 125.

devient maintenant celui qui rompt l'enchantement, celui qui refuse brutalement d'acquiescer à l'illusion proposée¹⁴⁰. » C'est dans distance avec une œuvre que le spectateur peut avoir une dimension critique : il peut être le joueur ou le briseur de jeu ou le faux joueur. Il faut donc définir le jeu dans l'espace de l'art. Tout d'abord, le jeu consiste à faire un acte libre autant que possible dans les règles : c'est-à-dire que le spectateur devient le joueur avec des règles qu'il a trouvées. Et ensuite, le jeu consiste à trouver des règles dans l'espace de l'art ou dans une œuvre d'art, donc le va-et-vient entre l'hypothèse et la vérification des règles constitue un jeu dans l'espace d'exposition¹⁴¹. Et ce va-et-vient constitue le caractère du jeu qui est la « tension ». En résumé, l'attrait de l'œuvre d'art dépend de sa possibilité à inviter le spectateur à trouver librement des règles dans l'œuvre, donc de lui donner la tension, l'incertitude nécessaires, pour que le spectateur exerce ce va-et-vient entre l'hypothèse et la vérification de son hypothèse. L'agissement est ainsi déterminé par la volonté du spectateur, ce qui met le spectateur au même niveau que l'artiste : il devient le spectateur émancipé au sens de Rancière.

Le troisième mouvement est celui entre le monde réel et celui de l'imaginaire. En effet, le jeu est toujours possible de par les règles qui ne sont valides que dans une limite temporelle et spatiale comme nous l'avons vu. Or, quand le spectateur découvre les règles d'un travail artistique, il s'appuie sur « l'horizon d'attente », c'est-à-dire sur sa connaissance, sur son expérience, etc. Nous avons vu que « l'horizon d'attente » a aussi une dimension collective, il dépend de la culture et de la société auxquelles le spectateur appartient. Aujourd'hui, par exemple, nous avons tendance à agir plus activement dans l'espace d'exposition qu'autrefois. En ce sens, les règles ont une historicité. Si nous admettons que l'histoire de l'exposition consiste dès lors dans l'histoire de la réception de l'art, c'est-à-dire dans celle des règles, il faut penser à la possibilité du changement de ces règles dans l'espace d'exposition, et au monde réel auquel les règles de l'espace de l'art appartiennent. Comme Marie Fraser dit : « toutefois, le jeu tel qu'il se manifeste ici à travers les œuvres de cette exposition, s'il est une activité libre, sentie comme fictive, ne se situe pas pour autant en dehors de la réalité¹⁴². »

Pour parler avec plus de précision, les règles de l'exposition ne sont valides que dans l'espace de *cette* exposition, mais l'exposition appartient au réel ou à la société qui a en elle-même des contraintes (la loi, la culture, etc.). C'est pourquoi l'exposition se fait d'une part, à travers des contraintes de la société, et d'autre part, à travers des règles spécifiques à *cette* exposition. Si nous allons plus loin, il faut dire que les contraintes d'une société déterminent le caractère de *cette* société,

¹⁴⁰ Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴¹ « Mais chaque œuvre est elle-même fonction des œuvres qui l'entourent dans le temps et l'espace. Mais la succession des œuvres mêmes n'est qu'une des données qui conditionnent l'approbation ou le refus du spectateur. » François MORELLET « Mise en condition du spectateur » in *Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel*, §. 1967, numéro 73 ter, p. 200.

¹⁴² Marie Fraser, « Préface » in *Le ludique*, cat. expo., Québec, Musée du Québec (27 septembre – 25 novembre), Québec, Musée du Québec, 2001, p. 12.

de sorte qu'il existe des sociétés diverses dont chacune possède des contraintes propres. Moi, en tant que membre d'une société, vit en me soumettant aux contraintes de *cette* société. La société se donne à cet égard comme un espace de jeu et la vie dans cette société, comme une activité de ce jeu. Ce qui est intéressant, c'est que nous pouvons considérer l'espace du jeu soit temporellement, soit spatialement. Or comme Huizinga met l'accent dessus, en ce qui concerne un des caractères du jeu, même si le jeu se limite temporellement et spatialement, il n'en est pas moins vrai qu'il y a toujours la possibilité de répéter le jeu, c'est-à-dire, celle de la transmission du jeu : « une fois joué, il demeure ensuite dans le souvenir comme une création spirituelle ou un trésor, se transmet, et peut à tout instant être répété, soit tout de suite, comme un jeu d'enfant, une partie de tric-trac, une course, soit après un long intervalle¹⁴³. » C'est pourquoi il peut y avoir l'historicité de la société.

Si nous le pensons dans l'espace, l'espace universel se divise en autant de sociétés, ou autant de cultures. C'est ainsi qu'il existe des pays, des sociétés qui sont fermés sur leurs lois propres. Or celles-ci ne sont pas définitives, de telle sorte que les contraintes de chaque culture s'influencent l'une l'autre. Le mot « influence » qui implique l'existence de l'autre (d'autres sociétés, d'autres cultures, d'autres contraintes, etc.), contient le sens du changement, du parcours, et enfin du temps. Pour le dire autrement, l'influence ou l'inter-influence des sociétés nous permet de penser l'impossibilité de justement penser la fermeture définitive d'une société, la société existe comme un être-avec (l'autre société). Or, que la société existe avec l'autre société dans l'inter-influence signifie que penser une société dans l'espace est aussi penser dans le temps, en effet des sociétés existent d'une manière interdépendante.

Si le jeu dans l'espace de l'art est un élément nécessaire pour l'expérience esthétique, celle-ci se fait aussi au sein de la société. Ce qui est important, c'est que l'expérience esthétique ne peut qu'être temporelle. Si le jeu consiste dans la « libre obligation¹⁴⁴ » du joueur aux règles, donc si l'expérience esthétique consiste dans sa libre obligation aux règles qu'il a découvertes, il est obligé de penser aux contraintes de la société. Il est en quelque sorte entre deux règles : celles qu'il a découvertes et celles qui nous contraignent socialement. Si nous pouvons dire de manière phénoménologique, quand l'on regarde une personne, on voit de manière « non théorique » les autres personnes. De la même manière, quand on se concentre sur le jeu dans l'espace de l'art, des contraintes sociales sont vues de manière « non théorique », à partir desquelles les règles d'un dispositif surgissent. Cela revient même à dire que l'expérience esthétique a un rapport avec la tension du spectateur, ou avec l'oscillation entre le fait que le spectateur est « ici et maintenant » et le fait qu'il transforme l'espace factuel en un espace

¹⁴³ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁴ Jacinto LAGEIRA, « L'agir du jeu », *Revue du MAUSS*, n° 45, 2015, p. 157.

ludique ou même imaginaire (grâce à un dispositif artistique ou aux règles qu'il découvre grâce à sa volonté). C'est le mouvement donc entre deux mondes.

Dans le dispositif de toboggan de Höller, par exemple, le spectateur décide d'être passif, parce que les règles étaient facilement devinables. C'est dire qu'en choisissant d'y participer volontairement, il devient passif, paradoxalement. Il se concentre momentanément sur l'acte de glisser, sur son être physique avant d'être culturel et social : il laisse le libre cours dans le glissement au vertige et au plaisir. Si l'on peut dire que c'est une expérience esthétique, c'est que le moment est isolé totalement du monde réel où l'on vit étroitement lié à la recherche de l'utilité. Or, ce qui est curieux, c'est que le spectateur, à peine arrivé au sol, se retrouve dans le monde réel même avec le vertige qui va cependant disparaître au fur et à mesure. Il peut avoir l'attitude critique, avant et après le glissement (non pas pendant le glissement) : il peut se demander la signification de ce dispositif, et penser que l'artiste a l'intention d'émanciper instantanément le spectateur des contraintes des musées en général¹⁴⁵. Donc d'une part, il demeure pendant le glissement dans un sentiment, voire dans une émotion (le plaisir, la peur, etc.), non pas dans des sensations neutres, il devient agissant, s'il se soumet à la loi de la nature qui se manifeste par le glissement. Et d'autre part, grâce à cette expérience esthétique instantanée, le spectateur peut avoir l'attitude critique, non pas seulement vis-à-vis du dispositif, mais de lui-même : il se demande ce qu'est la perception, la perceptivité, la passivité, etc.¹⁴⁶

Or, que l'espace d'exposition soit un espace de jeu signifie que le spectateur joue à travers son corps. Car, s'il veut suivre des règles, son action libre se soumet à son action corporelle. Comme nous allons le voir, l'action du spectateur ne signifie pas seulement une action concrète mais comprend aussi son action de vision. C'est dire qu'un va-et-vient s'exerce pour trouver des règles et comprend aussi l'action du corps. À notre sens, la réception du spectateur concerne donc l'action du corps, même dans un état de passivité. C'est pourquoi il faut voir comment l'action du corps arrive à créer un espace fictif. Ce serait le questionnement du rapport entre le corps et l'espace.

2.3. L'espace et le corps

¹⁴⁵ « Against the museum, instantiated as a kind of machine for education, civilization, and rationalization, the slides propose ecstasy and euphoria ; against the self-reflexive and self-controlled visitor, they produce or provoke a visitor who literally loses control. » (Dorothea von HANTELMANN, « Expérience » in *Carsten Höller : Experience*, cat. expo., New York, MOMA, (26 octobre – 15 janvier 2012), New York, Skira Rizzoli, 2011, p. 164.)

¹⁴⁶ « There is nothing metaphysical, ontological, mystical, or spiritual involved ; rather, we art brought face to face with stimuli that confront or surround the body and press against it form all sides, so that we cannot remain impassive and have to examine our receptiveness. » (Germano CELANT, « Participation » in *Carsten Höller : Experience*, p. 203.)

2.3.1. Des sensations

Quand nous voyons une peinture, nous pensons que seule la vision participe à la rencontre avec la peinture. Or, quand nous percevons quelque chose, par exemple, quand nous avons une perception visuelle, ce n'est pas seulement la vision que nous possédons, mais toutes les sensations y participent en principe. C'est la manière dont Bergson parle de la perception pure dans *Matière et mémoire*. Selon lui, notre corps ne cesse d'agir et de réagir avec d'autres objets que nous appelons image¹⁴⁷, mais il ne perçoit qu'une chose pour la nécessité de la vie. Nous percevons donc de manière phénoménologique, nous percevons, par exemple, une chose en reléguant toutes les autres choses en arrière-plan. C'est ainsi que nous percevons toujours seulement ce à quoi nous nous intéressons. C'est pourquoi nous pouvons saisir seulement l'aspect de la visibilité face à une peinture, par exemple, les autres sensations n'étant pas conscientes, soit parce que nos sens ne s'adressent pas à la peinture, soit parce que nous ne nous y intéressons pas. Il en est de même avec les autres sens.

C'est pourquoi Merleau-Ponty dit que « les sens communiquent¹⁴⁸ » afin de mettre l'accent sur le fait que les sensations s'interpénètrent pour créer une intersensorialité. Selon Merleau-Ponty, nous habitons au monde intersensoriellement. C'est pourquoi s'enfermer dans une vision est artificiel : « l'expérience sensorielle est instable et elle est étrangère à la perception naturelle qui se fait avec tout notre corps à la fois et s'ouvre sur un monde intersensoriel¹⁴⁹. » La concentration sur la vision dans la peinture sans penser aux autres sensations montre une attitude que l'on peut prendre à partir de la perception naturelle, c'est-à-dire, de « l'expérience synesthésique ». La sensation individuelle est donc « le produit particulier d'une attitude de curiosité ou d'observation¹⁵⁰. » C'est ainsi que l'on peut voir le son, et entendre la couleur. Comme Sartre le montre par l'exemple du son d'un pas, le son peut nous faire voir une présence de l'invisible : la personne qui marche dans l'escalier¹⁵¹. Merleau-Ponty distingue le cinéma muet et le cinéma parlant en disant que « le cinéma parlant n'ajoute pas seulement au spectacle un accompagnement sonore, il modifie la teneur du spectacle lui-même¹⁵². » Cette différence tient à ce que la perception change avec l'ajout de la voix doublée : la voix ajoutée cause

¹⁴⁷ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 10-11.

¹⁴⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), Mesnil-sur-l'Estrée, Édition Gallimard, 2005, p. 271.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹⁵¹ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 288-289.

¹⁵² Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 281.

un changement qualitatif. La perception naturelle est donc le sentiment qualitatif avant que l'attitude scientifique et objective abstraite ne nous sépare de nos sensations individuelles et élémentaires¹⁵³.

C'est presque la même conclusion que celle de Bergson, quand celui-ci analyse l'état intérieur de la conscience dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*. La différence entre les deux philosophes est que Merleau-Ponty avait l'intention de montrer que les sensations « communiquent à travers mon corps » afin de mettre l'accent sur l'existence et le rôle du corps au monde, tandis que Bergson s'en tient à analyser l'état mental sans penser l'existence de la matière, de l'extériorité dans son *Essai* où il définit avec un peu d'hésitation la matière comme « extériorité réciproque sans succession¹⁵⁴ ». C'est pourquoi il se sert du mot « spatialisation » au lieu de celui de l'« objectivation » dont Merleau-Ponty se sert.

Selon Bergson, « au sein de la sensation caractéristique [à savoir, la sensation affective, comme la douleur], qui donne le ton à toutes les autres, la conscience démêlera une multiplicité plus ou moins considérable de sensations émanant des différents points de la périphérie, contractions musculaires, mouvements organiques de tout genre : le concert de ces états psychiques élémentaires exprime les exigences nouvelles de l'organisme, en présence de la nouvelle situation qui lui est faite¹⁵⁵. » C'est dire que quand je sens quelque chose, cette sensation comporte des sensations venues des mouvements du corps tout entier. Ici, donc la sensation élémentaire ne se distingue pas du mouvement élémentaire du corps. C'est dire qu'une sensation affective comporte en elle-même des sensations multiples. Il s'ensuit que la conscience ou l'état mental présent et affectif est une harmonie des sensations conscientes qui sont, à leur tour, qualitatives, ou un « symphonie » qui se décomposera en autant de qualités élémentaires si on la met dans l'espace. Par ailleurs, Bergson dit aussi que « percevoir consiste à détacher de l'ensemble des objets l'action possible de mon corps sur eux. La perception n'est alors qu'une sélection¹⁵⁶. » La perception est donc l'effet de la division d'une partie intéressée du corps dans la continuité de la qualité sensible. C'est dire que la vision, l'ouïe, l'odorat sont l'effet de la division du corps. L'intersensorialité est la symphonie des sensations divisées et élémentaires. Merleau-Ponty met l'accent dessus : « plus généralement, il y a une logique du monde que mon corps tout entier épouse et par laquelle des choses intersensorielles deviennent possibles pour nous¹⁵⁷. »

¹⁵³ « La qualité sensible, loin d'être coextensive à la perception, est le produit particulier d'une attitude de curiosité ou d'observation. » (*Ibid.*, p. 272.)

¹⁵⁴ Bergson montre cette hésitation à plusieurs reprises dans l'Essai, par exemple, il dit que le monde extérieur est « inconnaissable en soi ». (Henri BERGSON, *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 92.) ou « la matière inerte ne paraît pas durer » (*Ibid.*, p. 115.)

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁶ Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 257.

¹⁵⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 383.

Le caractère synesthésique de la sensation amène des artistes à penser l'effet intersensoriel pour le spectateur. Par exemple, François Morellet a dit que « ce conditionnement du spectateur doit tenir compte entre autres, des données suivantes : de la force de la lumière, de la température du lieu, des bruits, des odeurs, de la nature du sol, du cheminement droit, courbe, brisé, etc.¹⁵⁸ » Des artistes s'efforcent comme nous l'avons vu à propos de l'exposition *Personnes* de Boltanski. Pour cette exposition, l'artiste a fait la scénographie : il a anticipé la réception du spectateur de telle manière qu'il a choisi la saison un peu froide, et a souhaité la lumière sombre¹⁵⁹. Par ailleurs, il a conçu le bruit d'une machine qui résonne dans le Grand Palais. Le toucher (froid), l'ouïe (le bruit), la vision (la montagne de vêtements, le mouvement de la machine, des carrées remplies des vêtements) créent une ambiance particulière qui traduit la signification du titre *Personnes*, la présence de l'absence de ces personnes résonne et est ressentie. C'est l'intersensorialité des sensations qui donne l'effet émotionnel : l'effet pathétique, par exemple.

Il faut dire que les sensations élémentaires contribuent à la perception synesthésique à leur propre manière. Par exemple, le toucher est plus direct que d'autres sensations, car le toucher consiste dans le contact direct avec la chair. Ici, il ne s'agit pas d'analyser tous les sensations l'une après les autres, mais seulement le son et la vision, en effet, ce sont les deux sensations que nous pouvons le plus souvent observer dans les arts plastiques de nos jours dans le cadre de notre analyse sur la



Konrad Smolenski, *Evrything is forever, until it was no more*, 2013, Venise

perception intersensorielle. Il s'agit donc de comprendre la différence entre le son et la vision dans la réception du spectateur.

Tout d'abord, s'il faut tourner les yeux pour voir une peinture, il faut tendre l'oreille quand le son est très faible. Or, il existe toujours des vibrations dans l'oreille, même quand nous ne tendons l'oreille vers aucun

¹⁵⁸ François MORELLET, *op.cit.*

¹⁵⁹ « Christian Boltanski, depuis des années maintenant, intègre dans sa pensée de l'exposition tous les éléments qui ont trait à la présence du public : comment on arrive dans une exposition, comme on déambule dans l'espace, quelle température il faut dans le lieu. Il a reculé de six mois les dates de Monumenta parce qu'il voulait une ambiance sombre et hivernale, avec l'impact du froid sur le public. » (*Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais*, cat. expo., Paris, Grand Palais, (13 janvier – 21 février, 2010), Paris, Edition Beaux-arts, 2010, p.4.)

son ou qu'on la tend vers un son très faible. En ce sens, le son a le caractère du toucher, plus que de la vision car il nous envahit comme s'il nous touchait bien que nous ne veuillons pas être touchés. Comme Konrad Smolenski le montre bien à travers *Evrything is forever, until it was no more* (2013). Dans ce travail, le spectateur est invité à mettre les boules quiètes pour se protéger les oreilles contre le son émis des amplis. Il arrive à saisir le son par la vibration du corps qui est l'effet du son. Par ailleurs, nous sommes entourés de sons dont nous ne sommes pas conscients dans la vie quotidienne, soit de par notre habitude¹⁶⁰, soit parce que les sons ne dépassent pas le seuil de l'audible, comme Ann Veronica Janssen montre avec *Chambre anéchoïque* (2009). L'artiste installe une chambre sourde où on n'écoute rien que le son émis de la circulation du sang ou du battement du cœur que l'on n'écoute pas à l'ordinaire à cause des autres sons et bruits, en fait, il faut attendre quelques secondes pour écouter le son du corps dans ce dispositif.

Ensuite, le son n'est pas découpable selon la logique de l'espace, alors que la vision consiste à juxtaposer des objets dans l'espace. Par exemple, quand on regarde devant nous, on voit les objets s'étaler dans l'espace sans se confondre, nous pouvons choisir ce que nous voyons : il suffit de tourner la tête. La vision suppose donc d'autres visibles potentiels. Par exemple, Dan Graham montre bien le mécanisme de la vision de manière phénoménologique dans une performance *Performance/Audience/Miroir* (1977). L'artiste parle devant le public assis, mais il a mis derrière lui



Dan Graham, *Performance/Audience/Miroir*, 1977, Amsterdam

le miroir à travers lequel le public se voit lui-même ou l'artiste par derrière. Le spectateur peut donc choisir lui-même : soit il regarde directement le visage de l'artiste, ou son reflet ou encore les autres ou bien lui-même dans le miroir. Quand il choisit de regarder l'artiste, par exemple, tous les autres reculent vers le fond¹⁶¹ comme l'artiste le souligne : « il y a tout un mouvement entre moi, le performer, qui sert de point de repère, et le miroir qui en renvoyant leur imaginaire en fournit un deuxième. Ils peuvent retourner à une position imaginaire ou bien revenir à la position réelle du performer, à la performance à laquelle ils sont en train d'assister¹⁶². » C'est qu'on peut choisir un visible parmi des visibles virtuels.

¹⁶⁰ Nos oreilles s'habituent depuis longtemps à ne pas entendre le bruit ordinaire qui est naît en même temps que l'invention des machines selon Luigi Russolo. (Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits – Manifeste futuriste* (1913), Paris, Édition Allia, 2013, p. 9.)

¹⁶¹ « Avoir une conscience = avoir une figure sur fond – on ne peut pas remonter plus loin. » (Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible* (1964), Saint-Amand, Édition Gallimard, 1979, p. 245.)

¹⁶² Dan GRAHAM, *Performance : Fin des années 60* (1976) in *Ma position : écrits sur mes œuvres*, p. 97.

En revanche, le son ne suit pas entièrement cette logique de la vision spatiale, l'on ne peut



Shimabuku, *Cuban Samba Remix*(Remix by Kassin with Arto Lindsay, 2016, Madrid

écouter un son que si le son ne se confond pas avec d'autres sons. Dans une installation *Cuban Samba Remix* (2016), Shimabuku a mis trois écrans dont un écran montre son installation de la Havane, c'est l'image visuelle et audible de la tombée de l'eau dans des boîtes de conserve. Les deux autres écrans montrent des musiciens exécutant un remix du bruit émis du son du

premier écran. Ce qui est curieux, c'est que, par exemple, quand je me concentre sur le premier écran pour en écouter le son, donc quand je me tourne vers ce premier écran, les deux sons des autres écrans ne disparaissent pas, mais s'emmêlent autour du son du premier écran. Tandis que l'on relègue des visibles virtuels dans le « fond » qui ne sont pas très visibles, lors de la vision d'une chose précise, des sons audibles virtuels se reculent dans le « fond » et sont audibles de manière emmêlée lors de l'audition d'un son choisi : s'il y a un son trop bruyant, on ne peut pas entendre d'autres sons. Dans le monde rempli de visibles, nous choisissons une chose visible, tandis que, par exemple, la multiplicité des sons audibles nous empêche d'en choisir un.

La vision est un peu spéciale par rapport aux autres sensations. Par exemple, nous sommes toujours exposés au bruit, au son, malgré nous. Et la chair est aussi toujours exposée au soleil, au froid, à la sensation quelconque. Par contre la vision est exposée involontairement seulement si les yeux sont exposés à la lumière éblouissante. Sinon, nous pouvons choisir des choses entre plusieurs visibles. Or, le son trahit celui qui écoute au sens littéral. Si des choses visibles sont étalées dans l'espace pour être choisies par un acte de voir du percevant, les sons ne sont pas étalés pour être choisis par le percevant : les sons lui sont viennent.

En fait, la vision implique son acte de voir. En effet, Merleau-Ponty a très bien montré que la sensation implique le mouvement du corps : « il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde [...] Tous mes déplacements par principe figurent dans

un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible¹⁶³. » C'est dire qu'on voit quand nous voulons voir. Par cet acte, tous les visibles se reculent dans le « fond », du champ visible. Par contre, si le son trahit l'auditeur, il ne trahit pas l'auditeur de manière neutre, mais évoque un sentiment. Ce n'est pas un hasard, si Bergson donne en exemple des sons de cloche pour expliquer la notion de « durée » de la conscience comme nous allons le voir. C'est parce que l'objet extérieur est normalement représenté par la vision, tandis que le son a le caractère temporel : celui-ci ne peut revenir sans s'appuyer sur d'autres manières comme l'on le voit pour l'enregistrement, ou pour l'écrit¹⁶⁴. Et le sentiment vient de ce caractère de la durée du son.

Nous pouvons considérer le travail de Claude Lèveque intitulé *La ligne blanche* (2004) à cet égard. C'est une installation *in situ* : une salle où un tube fluorescent est suspendu au plafond, dont le sol est constitué de planches de bois bruyant et où le spectateur, en se déplaçant librement dans cet espace, entend une chanson sans musique *Tombe la neige* de la voix d'une femme âgée. Le spectateur arrive donc à trois sensations : l'odorat du bois, la lumière un peu sombre et la chanson, toutes ces sensations se mélangent et constituent un sentiment spécifique comme le souvenir d'enfance, l'amour tendre d'une maman, etc. En fait, le son de la chanson de la voix d'une femme âgée a pour rôle de diriger d'autres sensations, en effet, le son ici est la chanson dont la musicalité évoque un souvenir d'enfance avec son lyrisme, et avec la puissance de la voix d'une femme. En d'autres termes, le son dirige plus concrètement notre attention vers notre souvenir. Le son nous

soumet dans une direction émotionnelle à l'effet de la lumière sombre et de l'odeur du bois. C'est ainsi que les sensations nous donnent des souvenirs lointains que nous ne pouvons saisir en main, mais qui existent dans notre profondeur comme l'amour maternel. J'ai eu autrefois l'occasion de participer à la lecture d'une petite partie du



Christian Boltanski, *La ligne blanche*, 2004, Paris

¹⁶³ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit* (1960), Saint-Amand, Gallimard, « Folio/Essai », 2014, p. 16.

¹⁶⁴ C'est pourquoi Husserl analyse l'objet temporel par la musique, et ceci, en termes de la rétention, de la préténtion. (Edmund HUSSERL, *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), trad. fr. Henri Dussort, Paris, PUF, 1991, deuxième section.)

livre *Totalité et infini* pour aider Soyi Lee pour la réalisation d'un travail artistique. Ses professeurs ont dit que le ton de ma voix montrait bien la compréhension du texte et que l'accent étranger, l'accent coréen convenait très bien au contenu du texte. C'est comme si la chanson de la voix du chanteur Alvaro Adamo ne donnait pas le même sentiment que celle de la femme âgée qui chante *Tombe la neige*.

Par ailleurs, des sensations élémentaires (de son, et de lumière) sont aussi qualitatives selon Bergson qui pense que, si on considère qu'elles sont quantitatives, c'est qu'on les pense dans l'espace, non pas dans le temps¹⁶⁵. C'est dire que la sensation élémentaire existant en soi est un fantôme, un dérivé à partir de l'état de conscience qui dure. Or que la conscience dure signifie que l'état mental se change sans cesse, croît sans cesse¹⁶⁶. Voyons l'exemple de Bergson¹⁶⁷. Il nous dit que la série de sons de la cloche nous fait l'effet qu'un son tout seul ne pourrait nous donner : l'effet du sommeil, de l'ennui etc. Or, c'est la totalité de la série des sons de la cloche qui nous endort, comme la répétition de la mesure ou du rythme berce « notre personnalité » quand nous écoutons de la musique¹⁶⁸. Pour que ce soit possible, il faut que nos impressions précédentes de sons de cloche existent d'une manière ou d'une autre avant la série des sons en question. Ce n'est pas un énième son de cloche mais la totalité des sons de la cloche et des absences entre-temps qui nous endort. C'est une « synthèse mentale »¹⁶⁹.

Donc la perception naturelle selon Merleau-Ponty, ou la sensation affective selon Bergson, impliquent déjà la multiplicité des sensations élémentaires qui s'interpénètrent les unes avec les autres à travers une « synthèse mentale », ou encore impliquent la communication des sens pour créer la perception synesthésique ou un sentiment qualitatif. À un moment donné, l'expérience synesthésique se soumet aussi à la durée, cela signifie que la perception est sous l'influence du passé immédiat. C'est ce que signifie la durée de la conscience chez Bergson, et ce que la nouvelle psychologie doit montrer concernant le cinéma selon Merleau-Ponty. En effet, selon Merleau-Ponty, « le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés¹⁷⁰. » Non seulement, la perception naturelle d'un

¹⁶⁵ « La grandeur de la sensation représentative tient à ce qu'on mettait la cause dans l'effet, et l'intensité de l'élément affectif à ce qu'on introduisait dans la sensation les mouvements de réactions plus ou moins importants qui continuent l'excitation extérieure. » (Henri BERGSON, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 35.)

¹⁶⁶ « Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. » (Henri BERGSON, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF Quadrige, 2008, p. 2.)

¹⁶⁷ Henri BERGSON, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 64.

¹⁶⁸ « On s'apercevra, croyons-nous, que l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. » (*Ibid.* p. 11.)

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 82.

¹⁷⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* in *Sens et non-sens* in *Sens et non-sens* (1966), Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 2009, p. 69.

objet se fait comme perception intersensorielle, mais aussi la perception naturelle a un lien intime avec des perceptions précédentes. C'est ainsi que la durée cinématographique a un effet sur le spectateur. Chaque plan est constitutif de l'image dite intersensorielle, et est sous influence des plans précédents : « un film n'est pas une somme d'images mais une *forme* temporelle¹⁷¹. »

C'est ainsi que le dispositif qui insiste sur l'aspect temporel de l'exposition est obligé de considérer l'exposition d'un point de vue cinématographique. Nous avons déjà vu l'implication de l'exposition basé sur la temporalité *Il Tempo del Postino* concernant la place du spectateur dans la pensée de l'artiste : le spectateur devient contemplateur de la série d'expositions. Nous montrerons ici une exposition *Live Art* de Philippe Parreno (2015), qui emploie ce biais. Pour exposer le temps, Parreno a installé, dans l'Armory Drill Hall à New York, des écrans de cinéma qui montent et descendent avec d'amples clignotants, trois pianos joués sans pianiste, une tribune pivotante.¹⁷² Contrairement au *Il Tempo del Postino* (qui a eu lieu dans une journée), l'artiste expose pendant un mois. C'est ainsi que l'artiste a voulu que le spectateur éprouve un moment unique, car les sensations changent suite à la forme d'exposition. Par ailleurs, il faut aussi tenir compte du changement de perception selon le déplacement du spectateur dans l'espace de cette exposition : le spectateur crée un poème cinématographique par la suite de ses perceptions propres.

2.3.2. La perception et l'action

2.3.2.1. « Je peux » comme sujet transcendantal

Si nous avons analysé les sensations du spectateur en tant qu'il est passif pour les recevoir, et pour s'immerger dans sa perception synesthétique, il nous faut aussi analyser la perception du spectateur, non pas seulement quand il se déplace pour changer de vision ou de sa perception, mais surtout quand il agit et réagit activement dans un espace d'exposition ou dans un dispositif. L'analyse du spectateur passif contient une amorce de l'analyse du corps : « il faut voir pour regarder ». La perception est aussi un acte. Nous proposons donc d'analyser le rapport entre l'acte et la perception.

Il faut entendre la perception au sens de l'expérience de John Dewey, à savoir la perception consciente. En fait, en pensant l'expérience en termes d'interactivité de l'être vivant avec son

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Live Arte : Philippe Parreno*, le documentaire de l'émission de télévision, <https://www.arte.tv/fr/videos/059530-000-A/live-art-philippe-parreno/> [Consulté le 22 août 2018]

environnement, Dewey a expliqué l'expérience : « [...] nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences¹⁷³. » C'est dire que l'expérience ne doit pas être définie à partir des expériences globales, mais d'expériences actives, volontaires qui vont du projet jusqu'à son accomplissement¹⁷⁴. Autrement dit, l'expérience doit être définie en termes de conscience. Selon nous, il faut donc opposer l'expérience de Dewey à la conscience (de) soi de Sartre. Sartre a défini, dans le *L'être et le néant*, la conscience (de) soi, comme ce qui est compris dans tous les actes de conscience intentionnels ou positionnels : « tout existence consciente existe comme conscience d'exister. Nous comprenons à présent pourquoi la conscience première de conscience n'est pas positionnelle : c'est qu'elle ne fait qu'un avec la conscience dont elle est conscience¹⁷⁵. » Comme la forme kantienne de la sensibilité (l'espace et le temps), et l'entendement ne sont possibles que dans le je transcendant, dans « ich denke » intemporel¹⁷⁶. La connaissance est le produit à partir du je transcendantal, la conscience de quelque chose contient la conscience de soi, mais de manière implicite dans la philosophie de Sartre, de telle sorte que « la conscience première de conscience n'est pas positionnelle. » En d'autres termes, la conscience (de) soi est contenu dans toutes les consciences positionnelles, par exemple, la conscience de la table. C'est une conscience qui garantit le fait que ce qui perçoit est le soi-même. Ce n'est pas pour autant dire que la conscience (de) soi préexiste avant l'objet de la conscience intentionnelle, mais la conscience de quelque chose contient la conscience (de) soi : quand je prends conscience du quelque chose, je suis aussi conscient de moi-même mais de manière implicite, « non théorique ». Merleau-Ponty est d'accord avec l'existence de la conscience de soi : « toute pensée de quelque chose est en même temps conscience de soi, faute de quoi elle ne pourrait pas avoir d'objet¹⁷⁷. » Pour le dire autrement, quand nous avons un objet devant nous, nous avons d'une part, conscience de cet objet, et d'autre part, conscience de soi. Par exemple, quand on écrit un article avec un stylo, on ne prend presque pas conscience du stylo comme de l'acte d'écrire, mais on prend conscience de l'article écrit au fur à mesure. Il faut considérer l'acte d'écrire, de saisir un stylo, de penser une phrase, si l'on va plus loin, comme l'acte de faire bouger le bras, de faire voir, de respirer etc. C'est dire qu'il y a de nombreux rouages inconscients derrière un acte conscient.

¹⁷³ John DEWEY, *L'art comme expérience* (1934), trad. fr. Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica, Gilles Tiberghien, Barcelone, Gallimard, « tel », 2016, p. 80-81.

¹⁷⁴ « Mais lorsqu'elles [des expériences] se sont produits, elles étaient aussi émotionnelles ; elles visaient un but et procédaient d'un acte de volition. » (*Ibid.*, p. 83)

¹⁷⁵ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁶ « Le je pense doit *pouvoir* accompagner toutes mes représentations » (Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Quercy, PUF Quadrige, 2004, chap. 16, p. 110.)

¹⁷⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, p. 430.

C'est pourquoi nous nous intéressons à Bergson. En effet, c'est lui qui a expliqué la perception par rapport à la conscience (la conscience de l'objet), et aussi à partir de l'action. La perception de l'objet dépasse celle (de) l'objet quand elle devient consciente. Bergson développe l'ambiguïté de la conscience dans le premier chapitre de *Matière et mémoire* : c'est sa théorie de l'image. Après avoir réduit la matière tout entière au monde des images¹⁷⁸ où celles-ci s'influencent l'une l'autre selon les lois de la nature, Bergson met le corps au centre de ce perpétuel mouvement des images¹⁷⁹. L'ambiguïté du mot « image » pourrait faire penser à la perception subjective¹⁸⁰, alors que Bergson soumet l'image à la loi de la nature. Mon corps est une image privilégiée grâce à l'ambiguïté de l'image¹⁸¹ : il est une image parmi des images, tandis qu'il semble qu'il pourrait agir librement par rapport aux autres images. D'une part, il manifeste la subjectivité des images, car l'arrangement des images autour de mon corps se modifie au fur et à mesure où il se déplace, et d'autre part, il est une des images se soumettant à l'universalité de la loi de la nature. Dans la théorie bergsonienne de l'image, nous souhaitons remarquer plusieurs choses. Tout d'abord, même si le mot « image » semble donner la priorité à la vision, ce mot implique d'autres sens qui ne sont pas conscients : « il est vrai qu'une image peut être sans être perçue ; elle peut être présente sans être représentée¹⁸². » Ensuite, nous remarquons si « une image peut être » « sans être représentée », c'est que la perception consciente de la matière signifie les « images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps¹⁸³. » En d'autres termes, mon corps perçoit une part des images, autant que celles-ci concernent mes actions à venir et mes actions nécessaires pour la vie biologique, c'est ainsi que l'objet de la perception pure ou consciente devient l'objet de l'action possible.

C'est pour cela qu'il existe un centre d'indétermination de l'organisme vivant qui possède un système nerveux et qui suspend une partie du mouvement des images, en faisant passer ou en prolongeant d'autres mouvements qu'il reçoit sous forme de mouvements automatiques. Cette suspension se fait d'après des besoins vitaux, c'est-à-dire concerne l'action d'une part, et amène la perception *consciente*, d'autre part. Autrement dit, si le système nerveux a progressé ou a évolué pour donner aux êtres vivants plus de possibilités d'action face à une excitation donnée, ces actions

¹⁷⁸ « La matière, pour nous, est un ensemble d' « images ». » (Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, p. 1.)

¹⁷⁹ « Me voici donc en présent d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre ce mot, images perçus quand j'ouvre mes sens, inaperçus quand je les ferme. Toutes ces images agissent et réagissent les unes sur les autres dans toutes leurs parties élémentaires selon des lois constantes, que j'appelle les lois de la nature, et comme la science parfaite de ces lois permettrait sans doute de calculer et de prévoir ce qui se passera dans chacune de ces images, l'avenir des images doit être contenu dans leur présent et n'y rien ajouter de nouveau. » (*Ibid.*, p. 11.)

¹⁸⁰ *Ibid.*, chap. 4.

¹⁸¹ « Par « image », nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose : une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation ». » (*Ibid.* p. 1.)

¹⁸² *Ibid.* p. 32.

¹⁸³ *Ibid.* p. 17.

possibles sont prêtes à être conscientisées dans un choix utile, dans une situation donnée : « la conscience – dans le cas de la perception extérieure – consiste précisément dans ce choix¹⁸⁴. » Bergson l'explique en termes d'« l'isolation » des images : l'isolation amène à la représentation ou à la perception consciente. « Ils (les êtres vivants) se laisseront traverser, en quelque sorte, par celles d'entre les actions extérieures qui leur sont indifférentes ; les autres, isolées, deviendront « perceptions » par leur isolement même¹⁸⁵. »

L'action vitale qui peut rendre la perception consciente est une action à venir. Le corps vivant se donne un projet en dehors de son corps, lequel projet se manifeste sous forme de l'image qui est l'objet du projet comme il y aurait un objet de l'acte de manger, un objet dont il faut s'enfuir, etc. Le corps vivant laisse d'autres images dans le domaine de l'inconscient ou d'autres actes inconscients encore. La perception pure d'un objet traduit une perception consciente qui n'est plus celle (de) l'objet en question. C'est encore l'expérience au sens de Dewey. C'est ainsi que l'expérience quotidienne peut devenir une expérience esthétique selon des artistes les *Happenings* de Kaprow, comme nous l'avons vu précédemment. Le processus de la perception consciente et du *Happening* se donne un projet à accomplir.

Pour Merleau-Ponty, la perception est inséparable de l'action, mais sa notion d'action dépasse la perception de Bergson. Il critique Bergson en disant que pour l'humain, l'action dépasse la dimension de la vie biologique et constitue la vie proprement humaine (intelligente, culturelle)¹⁸⁶. Pour Bergson, la perception est rapportée à l'action possible du corps. Pour Merleau-Ponty, il y aussi une conscience de l'action possible : « la conscience est originairement non pas un « je pense que », mais un « je peux ».¹⁸⁷ » Ce « je peux » ne signifie pas seulement que la nécessité biologique et vitale de l'action est déduite de l'objet de l'action, mais qu'un « je peux agir » de telle ou telle manière (, par exemple, ma culture, mon histoire personnelle déterminent ma manière de me comporter). En d'autres termes, ce « je peux » manifeste la manière de percevoir les choses, donc la manière de percevoir des choses au monde.

C'est ainsi que Merleau-Ponty substitue un « je peux » au « ich denke » de Kant. Des objets de mes actions possibles se manifestent alors dans mes actions possibles : je peux regarder, manger, manier, lire, apprécier, jouer, etc. Si, par le « je peux » du corps, nous arrivons à la notion du monde

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 35.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 33.

¹⁸⁶ « Mais l'action à laquelle pense Bergson est toujours l'action vitale, celle par laquelle l'organisme se maintient dans l'existence. Dans l'acte du travail humain, dans la construction intelligente des instruments, il ne voit qu'une autre manière d'atteindre les fins que l'instinct poursuit de son côté. Au-delà de l'action biologique, il ne reste qu'une action mystique qui ne vise aucun objet déterminé. [...] Ils (les actions proprement humaines) se comprennent par référence aux intentions de la vie. » (Maurice MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement* (1942), Lonrai, PUF Quadrige, 2013, p. 246.)

¹⁸⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception* p. 171.

transcendant, cela désigne d'une part, que la connaissance du monde ne sera jamais accomplie, et d'autre part, que le monde se temporalise au fur et à mesure de ma connaissance. C'est la signification merleau-pontienne du *Cogito*. Le sujet doit être défini par le mouvement de l'« ek-stase », par un hors-de-soi, par un se-donner-un-projet dans le monde. La subjectivité du sujet naît à partir de ce mouvement de transcendance, c'est-à-dire par un acte de s'adresser à un en-dehors, à une situation donnée. Le « ich denke » est donc intégré au « je peux », comme la possibilité de se donner soi-même¹⁸⁸. Ce n'est donc pas le *Cogito* cartésien, immobile et éternel, mais c'est le *Cogito* qui se fait toujours et se fonde en un acte violent comme Merleau-Ponty met l'accent dessus : « un acte, par définition, est le passage violent de ce que j'ai à ce que je vise, de ce que je suis à ce que j'ai l'intention d'être¹⁸⁹. »

Par cet acte de se-donner-un-projet dans le monde, le corps se retrouve dans une situation. En effet, cela veut dire que le sujet, ou son organisme, projette sa tâche envers le monde et se projette volontairement dans cette tâche, en mettant en forme ce monde à sa manière. C'est-à-dire que l'organisme se met dans la situation qui motive son mouvement. Par son schéma corporel, le corps connaît non pas seulement la position des parties de lui-même, mais le lieu où il se trouve, la situation où il se fait, c'est-à-dire ce qu'il va faire lui-même face au monde actuel. Par exemple, dans la perception pure bergsonienne, le monde s'arrange pour correspondre au monde biologique. Ainsi, pour Merleau-Ponty, en se donnant un projet (biologique, culturel, etc.), le corps se donne « une spatialité de situation¹⁹⁰. » Cette spatialité de situation a un double sens : tout d'abord, le corps s'adresse à un en-dehors, bien entendu en ayant pour centre sa position, et ensuite, sa spatialité s'établit par son mouvement, soit qu'il est virtuel, soit qu'il est actuel. Le corps est un « mouvement générateur de l'espace¹⁹¹ » en tant qu'il projette sa tâche autour de lui, c'est-à-dire au monde, et que cette tâche est contemporaine à la mise en forme du monde.

La capacité de se mettre en situation du corps humain dépasse, comme Merleau-Ponty l'explique à plusieurs reprises, le milieu biologique. « Les gestes du comportement, les intentions qu'il trace dans l'espace autour de l'animal ne visent pas le monde vrai ou l'être pur, mais l'être-pour-l'animal, c'est-à-dire un certain milieu caractéristique de l'espèce, ils ne laissent pas transparaître la conscience, c'est-à-dire un être dont toute l'essence est de connaître, mais une certaine manière de traiter le monde, d'« être au monde » ou d'« exister »¹⁹². » Le monde biologique est un des mondes

¹⁸⁸ « C'est inversement le Je pense qui est réintégré au mouvement de transcendance du Je suis et la conscience à l'existence. » (*Ibid.*, p. 443)

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 441.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 447.

¹⁹² Maurice MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement* p. 191.

possibles. Pour le comprendre, il faut expliquer le monde du *Cogito* et sa situation en termes de temporalité. Cela signifie donc que la situation ou le monde doivent être définis par le temps en lui-même. Le *Cogito* est ce qui accomplit le monde par un « profil [*Abschattugen*] », mais ce monde est ce à partir de quoi le *Cogito* se donne sa tâche à accomplir. Le *Cogito* se fait par la protention et par la rétention, Merleau-Ponty emprunte ces concepts à Husserl.

Le souvenir n'est pas une image mentale en soi, mais il se transforme au fur et à mesure du temps. Il en va de même pour l'avenir. L'avenir et le souvenir se dessinent par « le profil », maintenant et ici, à travers la transformation d'un intervalle entre l'avenir, et le souvenir d'une part, et le présent, d'autre part. Le souvenir existe en tant que maintenant, et son sens du maintenant résume ou synthèse l'histoire d'un entretemps¹⁹³. Le passé existant dans le passage du souvenir jusqu'au maintenant m'est donné comme un vécu, c'est ce que signifie la rétention de Husserl selon Merleau-Ponty. Comme le présent, entendu mouvement « hors de soi », transforme tous les sens des souvenirs, sans que ces souvenirs ne s'abolissent ni n'existent en images mentales en soi, des expériences passées et les profils [*Abschattungen*] attenants se différencie au fur et à mesure du temps et « sont reliés entre eux, non pas par une synthèse d'identification, qui les figerait en un point du temps, mais par une synthèse de transition [*Uebergangssynthesis*], en tant qu'ils sortent l'un de l'autre¹⁹⁴. » La conscience qui est située dans un instant, s'est déjà engagée dans une situation et pour ainsi dire dans un projet global du monde : la conscience a déjà la relation temporelle en tant que présent, elle y arrive par des phénomènes qui apparaissent par l'acte de projeter la tâche qu'elle s'est donnée. L'avenir a un rôle crucial pour la subjectivité et la temporalité, mais l'avenir (l'action possible, la tâche) se dévoile au présent qui a pour acquis tous les passés. Or l'anticipation ou le projet n'est possible que dans le temps du présent, parce que le sujet est situé. Cette situation présente est faite sur l'acquis, c'est-à-dire sur le passé. « Une spontanéité « acquise » une fois pour toutes et qui « se perpétue à l'être en vertu de l'acquis ». ¹⁹⁵ » La situation est constitutive de la facticité du monde du *Cogito*, et la spontanéité du présent suppose la facticité de l'être-au-monde.

Or, « ce qui définit l'homme n'est pas la capacité de créer une seconde nature, - économique, sociale, culturelle, - au-delà de la nature biologique, c'est plutôt celle de dépasser les structures créées pour en créer d'autres¹⁹⁶. » C'est ainsi que l'homme se situe dans une situation présente sous l'influence du passé, mais il peut la dépasser pour créer une autre structure, c'est-à-dire, un autre

¹⁹³ « [...] c'est qu'il se retrace dans un certain courant de crainte et d'espoir qui va Munich à la guerre, c'est que je rejoins le temps perdu, c'est que depuis le moment considéré jusqu'à mon présent, la chaîne des rétentions et l'emboîtement des horizons successifs assure un passage continu. » (Maurice MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, p. 480.)

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 481-482.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 490.

¹⁹⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement* p. 265.

comportement : un comportement libre : « la structure du monde, avec son double moment de sédimentation et de spontanéité, est au centre de la conscience¹⁹⁷. » La vie d'un sujet consiste dans la sédimentation des passés qui désigne l'acquis, et encore dans la capacité de varier la situation présente sur cet acquis originel, sur le monde originaire. Donc la spontanéité du sujet signifie d'une part, de se situer [Befindlichkeit], d'être situé, et d'autre part, le devoir, pour le sujet, de se placer face à la situation. Le sujet n'est plus seulement un être-au-monde, mais encore ce qui peut réorganiser le monde par son intention, de sorte qu'il peut même jouer, car « jouer, c'est se placer pour un moment dans une situation imaginaire, c'est se plaire à changer de « milieu »¹⁹⁸. » En tant que mesure du changement de milieux selon l'intention du corps, le corps « est le nœud des significations vivantes¹⁹⁹. » Il est le nœud de puissances motrices dont chacune a une signification propre et existentielle, et aussi de puissances perceptives qui sont inhérentes aux puissances motrices du corps. Donc, le corps est un système de puissances motrices, c'est-à-dire, un ensemble de significations vécues, lesquelles sont ensemble sans cesse changées par de nouvelles acquisitions par l'intermédiaire du corps propre qui les synthétise.

L'analyse de la perception chez Merleau-Ponty rend plus facile la compréhension entre l'action, l'espace et la perception. Que la conscience se trouve dans une situation, mais qu'elle dépasse celle-ci pour en créer une nouvelle (structure, situation), signifie, qu'elle peut contacter son monde imaginaire, et ceci par le corps. En effet, la situation présente se donne par l'action possible du corps, un « je peux ». Ce développement philosophique inclut aussi une dimension esthétique, car l'art présuppose toujours le changement libre de situation, elle est toujours donnée pour l'artiste, ainsi que pour le spectateur. Nous pensons que le changement et la spontanéité du spectateur sont possibles d'une part, grâce à l'anticipation du spectateur face au dispositif artistique même, et d'autre part, grâce à la subjectivité, à la mémoire, aux expériences individuelles.

2.3.2.2. La familiarité et la création de la situation fictive

Nous allons analyser des travaux artistiques qui invitent le spectateur à agir et réagir activement en se basant sur le rapport de l'espace et du corps avec celui de la perception et de l'action (Bergson, Merleau-Ponty). Car ces deux philosophes se sont efforcés de lier la perception à l'action

¹⁹⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, p. 163.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

pour Bergson, et de lier la perception à la situation, c'est-à-dire à l'espace pour Merleau-Ponty. Ce qui est curieux, c'est que des artistes se servent des choses familières pour inciter le spectateur à agir avec aisance. C'est pour cela que nous commençons par analyser la signification d'une familiarité à propos de l'action du spectateur. À notre sens, ce genre de dispositifs ou d'indices que des artistes y mettent, aide le spectateur à se créer un espace propre, et ceci à travers deux éléments : l'action et la mémoire.

En fait, les artistes qui n'exigent pas une action concrète du spectateur se servent aussi beaucoup d'objets familiers. Par exemple, Sarah Sze s'en sert pour faire des recompositions du quotidien à sa manière, c'est-à-dire pour créer des choses étranges comme elle le dit : « je pense que l'idée la plus intéressante est pour moi de tourner autour du familier et de l'étranger dans mon travail : vous voyez que des objets vous sont très familiers mais vous les voyez de manière tout à fait étrangère à cause de changement de la taille du processus de reconnaissance²⁰⁰. » C'est le philosophe Heidegger qui a montré la signification pratique des choses familières à travers son analyse de l'être inauthentique du Dasein (le là de l'être). En effet, il dit :

« les Grecs avaient, pour parler des « choses », un terme approprié *πραγματα*, c'est-à-dire ce à quoi l'on a affaire dans l'usage de la préoccupation (*πραξις*). [...] L'étant qui fait rencontre dans les préoccupations, nous l'appelons l'*outil*. Ce que l'on trouve dans l'usage, ce sont des outils pour écrire, pour coudre, pour effectuer un travail manuel, pour se déplacer, pour mesurer²⁰¹. »

Il faut considérer les choses en termes de pratique(*praxis*), donc non pas du point de vue de la contemplation. Or, une chose n'existe pas en soi comme un outil. Car « à l'être de l'outil appartient toujours un complexe d'outils au sein duquel il peut être cet outil qu'il est²⁰². » Si une chose est utile pour autre chose, cette dernière chose renvoie à autre chose, ainsi de suite. C'est ce que Heidegger appelle « une totalité d'outils » à laquelle appartient une chose. En effet, l'être de l'à-porté-de-main²⁰³ d'un outil « a la structure du renvoi, cela veut dire : il a en lui-même le caractère de *référence*²⁰⁴. » L'utilité d'un outil, qui est l'être de l'étant (dans la compréhension inauthentique de l'être du Dasein), appartient à une imbrication différente pour ce même outil, mais cette « totalité d'outils » existe autour de Dasein, lui appartient. C'est ainsi que le mot allemand « Bewandtnis » qui signifie le caractère, la propriété, etc., est traduit par la « tournure » par Emmanuel Martineau. Ceci, afin de mettre l'accent sur le caractère de renvoi à d'autres utilités. Si nous prenons l'exemple de l'utilité de marteau qui

²⁰⁰ « I guess the most interesting idea here to me revolves around the familiar and unfamiliar in my work ; you see things that are very familiar to you but you see them in a totally unfamiliar way because of the scale shifting, the process of recognition. » (*Sarah Sze : infinite line*, cat. expo., New York, Asia Society Museum (16 décembre 2011 – 18 mars 2012), New York, Asia Society, 2011, p. 18.) (ma traduction)

²⁰¹ Martine Heidegger, *Être et temps*, chap. 15, p. 73.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ « Le monde d'être outil, où il se révèle à partir de lui-même, nous l'appelons « l'être-à-porté-de-main ». » (*Ibid.*, chap. 15, p. 74.)

²⁰⁴ *Ibid.*, chap. 18, p. 85.

« retourne de » l'acte de marteler et qui « retourne de consolider une maison²⁰⁵. » Et à la fin de ce retournement de l'outil, il existe le Dasein. Donc quand nous parlons d'une chose, il faut considérer son utilité dans une totalité d'outils, de telle manière que l'on peut définir la quotidienneté de l'homme en termes d'utilités des choses : « à la quotidienneté de l'être-au-monde appartiennent des modes de préoccupation qui font apparaître l'étant dont le *Dasein* se préoccupe de manière telle que c'est alors la mondialité de l'intramondain qui vient au paraître²⁰⁶. » La mondialité est constituée des renvois d'outils, et l'être-au-monde ne prend conscience d'une chose que quand cette chose devient inadéquate pour servir en tant qu'outil à cause d'une panne, par exemple. Nous souhaitons remarquer deux choses à propos de l'objet quotidien chez Heidegger. Tout d'abord, une chose est définie grâce à sa relation avec l'être-au-monde, et toutes les choses exercent des renvois et ce renvoient les unes les autres autour du Dasein. Ensuite, l'être-au-monde ne saisit thétiqument une chose que quand l'être de l'outil n'est plus un être-à-porté-de-main, c'est-à-dire quand il ne peut plus s'en servir²⁰⁷. La conscience d'une chose quotidienne est plutôt conscience (de) soi et n'en devient vraiment consciente que si la chose n'est plus utilisable. S'il y a une relation entre des objets, c'est toujours autour du Dasein, de manière que celui-ci comprenne implicitement la totalité des objets. La familiarité d'une chose est constitutive de la compréhension « non thétiqument » de l'objet, dans un mode d'être inauthentique du Dasein. En résumé, c'est parce que Heidegger analyse des objets du point de vue pratique qu'il arrive à comprendre l'objet quotidien de par son utilité, c'est-à-dire de par l'action possible de l'homme.

Quand Bergson distingue deux mémoires : la mémoire du corps qui rend possible la reconnaissance automatique par une réaction tout aussi automatique, et l'image-souvenir qui intervient quand nous n'agissons pas par action automatique devant un objet. Selon lui, la familiarité est plutôt constitutive d'une reconnaissance automatique. Tandis que l'image-souvenir *se réalise* quand un stimuli extérieur exige une action libre, un choix qui a lieu à travers l'hésitation, alors que la reconnaissance automatique est réalisée par des mécanismes nerveux qui prolongent le stimuli en action automatique : c'est lié aux images qui traversent le corps.

En effet, la familiarité consiste dans une certaine conscience du mécanisme automatique que représente l'attitude corporelle comme Bergson le dit : « [...] ne devons-nous pas présumer que la conscience d'un accompagnement moteur bien réglé, d'une réaction motrice organisée, est ici le fond du sentiment de la familiarité ? À la base de la reconnaissance, il y aurait donc bien un phénomène d'ordre moteur²⁰⁸. » Si la perception d'un objet se prolonge en action automatique, la familiarité

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Ibid.*, chap. 16, p. 77.

²⁰⁷ « *L'imposition* donne l'outil à-porté-de-la-main sous la figure d'un certain ne-pas-être-à-portée-de-la-main. »

(*Idem.*)

²⁰⁸ Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 101.

consiste dans la prise de conscience de cette attitude corporelle qui n'exige pas la perception consciente. L'image-souvenir n'est intervenus que lors du manquement de cette attitude corporelle. Il faut quand même admettre qu'il y a des degrés de familiarité. Car la mémoire incorporée se renforce par le phénomène de la répétition. En effet, la perception est rapportée à l'action possible, c'est-à-dire que « il n'y a pas de perception qui ne se prolonge en mouvement²⁰⁹ », alors que l'habitude est, pour ainsi dire, un effort pour retenir l'image-souvenir, sous forme motrice : lequel effort se crée par la répétition. Il faut se demander la signification de « la conscience d'un accompagnement moteur bien réglé, d'une réaction motrice organisée ». Car comme nous l'avons vu dans la théorie de l'image bergsonienne, il ne peut y avoir la perception consciente que dans un choix, dans une action libre et dans une indétermination. En revanche, la perception d'un objet reste toujours inconsciente quand elle n'intéresse pas l'action vitale du corps : c'est la conscience (de) l'objet. La familiarité persiste entre la perception consciente et la perception inconsciente : car tout d'abord, l'habitude se renforce par la répétition, et d'autre part, le sentiment de familiarité se retrouve dans ce processus plus ou moins automatique du mouvement répétitif. Il y aurait des degrés de la familiarité.

Pour Heidegger et Bergson, les objets quotidiens sont considérés comme ce que l'on peut utiliser. Et la quotidienneté ou la familiarité font s'évanouir la conscience de l'acte de s'en servir qui ne devient conscient que dans des cas exceptionnels : le ne-pas-porté-à-la-main par exemple. Plus encore, il semble que Bergson admet qu'il y ait un mouvement des images inconscientes, et que Heidegger admet la totalité des outils. S'il existe des mouvements d'objets entre eux, ces mouvements se laissent être de manière muette.

Revenons au travail *Triple Point (Planetarium)* de Sarah Sze. L'artiste a disposé des objets quotidiens de manière étrange. Vu sous l'angle des images bergsoniennes, ces objets arrêtent de s'influencer les uns et les autres selon une loi naturelle, ou bien encore vu sous l'angle des « tournures » heideggériennes, ces objets cassent la cercle d'utilité qui s'est formé autour du Dasein, ce travail de Sze crée une nouvelle structure qui se fait avec la familiarité des objets quotidiens. Des objets qui sont comparables à des mots muets, à propos d'interactions qui sont nécessaires, et entre ces objet-mots muets, des mots parlants se font et ils n'ont à rien à voir avec la quotidienneté. L'interaction entre les objets est libérée de l'action pratique de l'homme, comme Jérôme Sans dit : « l'artiste aborde les différents objets qu'elle utilise comme des mots qui, selon le contexte dans lequel ils sont placés, prennent d'autres significations²¹⁰. » Il s'agit d'isoler un objet de la quotidienneté, et de le recomposer en relation avec d'autres objets qui se libèrent de la vie pratique : c'est la recontextualisation qui permet

²⁰⁹ *Idem.*, p. 101.

²¹⁰ Jérôme SANS, « Microcosmos » in *Sarah Sze*, cat. expo., Paris, la Fondation Cartier pour l'art contemporain (11 décembre 1999 – 12 mars 2000), Nantes, la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000, p. 29.

de créer une nouvelle structure, une qualité unique en son genre, à savoir, une nouvelle signification poétique.

Si nous avons analysé jusqu'ici la familiarité de l'objet quotidien, c'est qu'elle concerne l'action plus ou moins habituelle. Si Bergson explique la familiarité de manière physico-physiologique, il faut dire que la familiarité se fonde aussi sur la culture et sur la psychologie. Or, son essence n'est pas changée : il faut parler toujours des tendances à l'action. C'est pour cela que beaucoup d'artistes se servent d'objets quotidiens, non pas seulement pour créer de nouvelles structures comme Sze, mais aussi pour inviter le spectateur à choisir facilement son propre agissement, en lui donnant des indices implicites. En effet, tout le monde sait se servir d'un objet familier. Parallèlement, le spectateur contemporain qui a une tendance à agir, à prendre, à s'immerger dans l'espace, et qui sait qu'il y a des artistes qui veulent le faire participer à leurs travaux, aura tendance à saisir plus vite la manière de réagir grâce à ces indices implicites que l'artiste a placé avec des objets quotidiens.



Yann Toma, *Dynamo-Fukushima*, 2011, Paris

Yann Toma a installé un dispositif, *Dynamo-Fukushima* (2011), qui est constitué d'une centaine de vélos autour d'un ballon de cinq mètres de diamètre suspendu à huit mètres. Avec ses objets familiers qui sont des vélos, les spectateurs sont invités à prendre un vélo, et au fur et à mesure qu'ils pédalent, la lumière dans le ballon s'allume.

Comme il y a une centaine de vélos dans un grand espace, le spectateur n'a pas à penser aux autres, personne ne l'observe. Il a la pleine liberté concernant son action. En plus, il ne faut pas attendre, car la capacité de cent personnes n'est jamais remplie, il y a toujours des vélos disponibles. C'est un jeu libre pour le spectateur.

Emma Dusong a installé une porte que le spectateur peut ouvrir pour entrer et passer (*Porte*, 2013). Dès qu'on ouvre la porte, on entend la chanson *The Last Time* écrite, composée et chantée par l'artiste. En tant qu'objet quotidien, la porte nous est donnée comme un objet d'action possible qui est d'ouvrir ou de fermer une porte. Par ailleurs, normalement un seul côté de la porte est visible, tandis que le spectateur voit ces deux faces, et de loin, avant de s'en approcher. Enfin, il s'agit d'une installation dans un espace d'exposition où le spectateur a des habitudes envers les œuvres d'art

exposées. Tous ces éléments invitent le spectateur à essayer d'ouvrir la porte avec la conscience de son acte : cela marque son expérience au sens de Dewey. Le lyrisme et le rythme du chant de l'artiste donnent un sentiment mélancolique. En effet, l'artiste chante en anglais :

« I know this will be the last time
But I am not sad It was time
to leave you cause I love you
to leave you cause I hate you
to leave you cause I hate you
I know this will be the last... »

Le fait de franchir le pas de la porte en écoutant la chanson mélancolique donne l'impression au spectateur d'éprouver lui-même de la tristesse, qui se rapporte peut-être même au fait de franchir



Emma Dusong, *Porte*, 2018, Paris

une porte. Le son suggère cet acte de dépassement, une porte est devenue émouvante.

Le travail de Dusong ne montre pas seulement la manière qu'a le spectateur d'agir, grâce aux indices de l'artiste, mais aussi la manière dont il ressent, ou il crée l'espace de sa propre manière, à savoir, sa manière spécifique de recevoir le travail artistique par

son corps. Par exemple, quand on ouvre une porte, cet acte peut manifester beaucoup d'intentions comme sortir de son appartement pour aller à un rendez-vous, entrer aux toilettes, etc. Le chant suggère la raison de cette sortie : c'est pour quitter quelqu'un, ou une situation. L'action du corps n'est donc pas seulement le résultat d'une situation donnée par l'artiste, mais aussi une cause du mouvement mental du spectateur lui-même.

En fait, quand le monde suggéré par l'artiste à travers ses travaux artistiques est un monde imaginaire qui réclame la participation active du spectateur, on peut dire que c'est possible grâce au corps. C'est ce que Merleau-Ponty montre bien dans son analyse du corps. Selon Merleau-Ponty, le mouvement concret étant projeté vise une intention vitale, culturelle, etc., tandis que le mouvement abstrait « creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique virtuel ou humain²¹¹. » Pour le

²¹¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, p. 142.

mouvement abstrait (qui considère le corps comme objet, non pas seulement sujet), lorsque le but de mon acte est de désigner une partie de mon corps, un projet moteur [Bewegungentwurf] du corps se met à viser mon corps comme un objet abstrait. Mais ce mouvement abstrait n'est possible que comme mon-être-au-monde étroitement lié à mon action, et à mon mouvement concret. Merleau-Ponty a décrit le monde objectif à partir duquel le mouvement concret se fait en termes de réflexion et de subjectivité (qui semblent contradictoires). En effet, il veut montrer que le monde objectif est un monde que l'on constitue à partir du monde originaire, c'est-à-dire, un des mondes virtuels.

Or selon Merleau-Ponty, c'est par le corps que nous nous jetons vers le virtuel, car, comme nous l'avons dit, le monde est donné à travers la manière que le corps a d'agir, de percevoir : c'est la signification « je peux » qui est *Cogito* de Merleau-Ponty. Par ailleurs, nous actualisons des images-souvenirs de par le corps selon Bergson : « les souvenirs-images, pour s'actualiser, ont besoin d'un adjuvant moteur, et qu'ils exigent, pour être rappelés, une espèce d'attitude mentale insérée elle-même dans une attitude corporelle²¹². » Selon lui, nous nous situons toujours de par notre tendance personnelle et subjective, de par notre caractère qui déterminent le ton de la vie. L'attitude mentale ou la disposition mentale se manifestent par notre comportement qui se traduit dans les rappels des images-souvenirs. C'est le corps ou l'attitude corporelle qui règlent ou qui guident le sujet pour s'insérer dans le réel. Enfin, si nous percevons quelque chose, ce n'est pas la chose en soi qui existe en droit, mais c'est la chose imprégnée de notre personnalité et de notre subjectivité, cela revient à dire que le spectateur voit dans le dispositif, non pas seulement l'objectivité, ou la subjectivité de l'artiste, mais lui-même reflété par ce travail artistique. Ainsi, un lieu d'exposition et un dispositif artistique peuvent avoir un nouveau sens, qui est subjectif même pour le spectateur. Ainsi entendu, l'art est relationnel, en proposant implicitement ou bien explicitement au spectateur de participer avec son corps pour sentir, percevoir, ainsi inviter le spectateur à se situer dans une situation donnée ou encore passée, et à recréer l'espace à sa manière. Le spectateur arrive à se retrouver lui-même et aussi son passé, qu'il a oublié, grâce à sa participation, avec son corps. Donc, par la situation virtuelle où le corps se trouve, nous avons le souvenir grâce au sentiment de la situation présente, imaginé par l'artiste. Selon Bergson, la mémoire personnelle fait en sorte que la perception soit subjective. La mémoire personnelle intervient et se mélange avec la perception pure, la perception subjective est formée ainsi : Deleuze l'appelle « la subjectivité-souvenir²¹³ ». Or seul le souvenir qui peut s'adapter à l'état de l'action du corps peut s'évoquer sous forme de représentation selon Bergson : « essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par

²¹² Henri Bergson, *op. cit.*, p. 133-134.

²¹³ Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 47.

lequel il s'épanouit en image présente, émergeant des ténèbres au grand jour²¹⁴. » L'action du spectateur dans l'espace d'exposition évoque donc son souvenir, sa « subjectivité-souvenir » à travers les dispositifs artistiques.



Emma Dusong, *Ta voix*, 2018, Paris

Dusong a disposé deux oreillers sur lesquels elle a mis des écouteurs (*ta voix*, 2013). Elle a accroché trois photographies sur le mur pour donner des indices directs, voire des contraintes, ceci afin d'inciter le spectateur à écouter la voix de la femme : « ta voix, vibration de l'air, me touche comme une caresse discrète et déjà lointaine. J'aimerais m'y blottir, mais elle me lâche²¹⁵. » La voix évoque une personne disparue, ou peut-être morte. Nous souhaitons remarquer deux choses. Tout d'abord, comme elle a mis des indices directs (les photographies), l'artiste a privé le spectateur de sa propre volonté, ou empêché celui-ci de prendre de la distance critique. Il nous semble que le spectateur pourrait découvrir facilement les règles sans l'indice photographique car il peut bien voir qu'il y a des écouteurs sur les oreillers. Le spectateur

ne peut constituer son jeu qui est de trouver des règles. Ensuite, en faisant le geste indiqué par l'artiste, le spectateur accède à un certain sentiment qui est d'autant plus renforcé qu'il entend la voix à travers les oreillers et qu'il met sa tête entre les deux oreillers. Le geste d'écouter dans les oreillers le met dans une situation de douleur fictive que son expérience personnelle passée lui permet de vivre. L'action du corps (le geste de mettre la tête entre les oreillers) évoque son expérience personnelle qui est mélangée avec le son.

Toutefois, on pourrait penser que la plupart des travaux d'artistes, qui invitent le spectateur à choisir son « agissement », ne visent pas seulement à évoquer un souvenir. Par exemple, Carsten Höller s'entend à donner un sentiment de peur grâce à un dispositif ludique. Par exemple, il a fabriqué *Two flying machines* (2015) qui permet au spectateur de s'envoler comme dans un parc d'attraction. Or, la

²¹⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 150.

²¹⁵ <https://www.artcontemporain-languedocroussillon.fr/pdf/evenements/805/2172.pdf>, [Consulté le 22 août 2018]

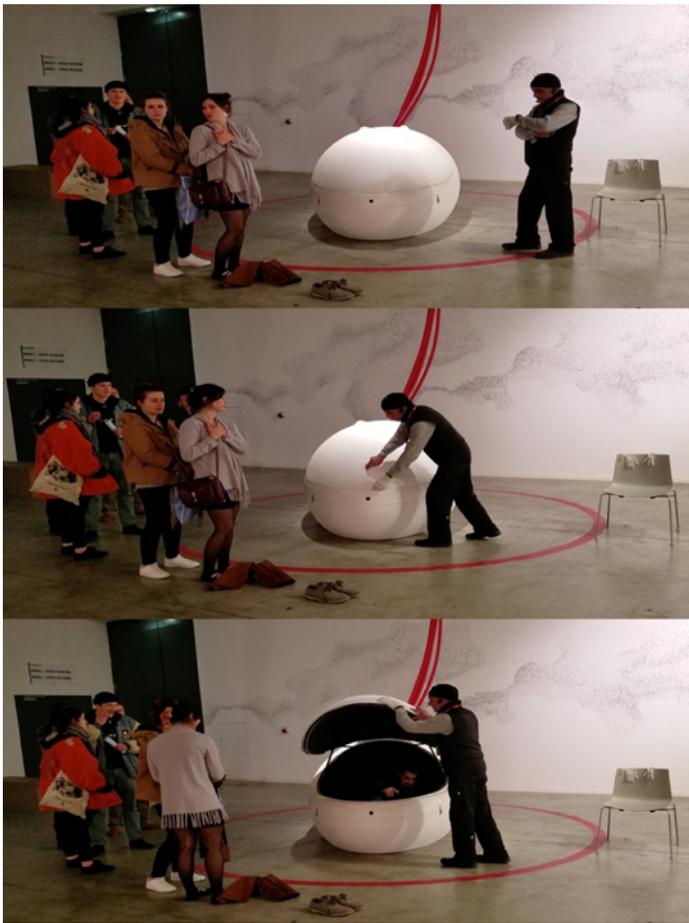


Carsten Höller, Two flying machines, 2015, London

mémoire intervient implicitement aussi dans ce dispositif : à travers l'ambiance ludique du parc d'attraction par exemple.

Conclusion – pour l’extension de l’espace de l’exposition

Il faudrait parler en termes d’empathie, quand on dit que l’espace de l’art est un lieu de rencontre : l’espace d’exposition est un espace où des anticipations des spectateurs, et des artistes se croisent. Tout d’abord, l’artiste anticipe la réception ou le comportement du spectateur. C’est ainsi qu’il met des indices dans des travaux artistiques, ou même qu’il met des contraintes sur le cartel. Ensuite, le spectateur anticipe à *sa manière* l’intention de l’artiste. « À sa manière » signifie que le spectateur anticipe l’intention de l’artiste, en se basant sur son horizon d’attente, sur l’observation des autres spectateurs, etc. Or, cela ne signifie pas que son anticipation amène toujours à une expérience esthétique : il peut toujours refuser de participer malgré son anticipation et sa compréhension, il peut refuser à monter sur l’échelle de par son caractère peureux par exemple. Ou bien il peut ne pas arriver à se concentrer sur son jeu artistique à cause d’éléments occasionnels que l’artiste n’a pas anticipés, par exemple, le gardien dans le travail *SYS*021.IsN*01/EsE-AcE.InR-ExR\Mic-EnE*4* de Mathieu Briand.



Mathieu Briand,
*SYS*021.IsN*01/EsE-AcE.InR-ExR\Mic-EnE*4*, 2017, Lyon

Briand a installé une forme d’œuf dans laquelle le spectateur peut entrer pour se coucher quelque temps.

(*SYS*021.IsN*01/EsE-AcE.InR-ExR\Mic-EnE*4*, 2004). En fait, s’il n’y a pas beaucoup de monde, le spectateur peut rester dans ce dispositif autant qu’il le veut : il n’y a pas de limitation de temps. Cependant, s’il y a beaucoup de monde, le gardien limite le temps et le spectateur reste à peu près pendant deux minutes. Or, l’effet de l’installation pour la réception du spectateur ne peut être le même dans les deux cas, et ce, même s’il comprend le dispositif. Si on a le droit de rester comme on le veut, c’est-à-dire si on peut décider du moment où l’on en sort, on peut rester tranquillement dans l’installation, en écoutant le son et en s’immergeant dans le

noir. En revanche, si on doit en sortir dans quelques minutes, si l'on sait que le gardien frappera et ouvrira plus ou moins inopinément l'œuf à un moment, on ne peut plus rester tranquillement, il peut y avoir le sentiment de peur, l'anticipation du moment de l'ouverture brusque du gardien. On peut imaginer le visage étonné du spectateur qui est dans le dispositif, quand le gardien ouvre celui-ci. Sans doute, ce n'était pas l'intention de l'artiste et non plus celle du gardien qui a fait cette règle à cause de l'affluence des visiteurs. Il n'en est pas moins vrai que le spectateur ne peut pas se concentrer sur son sentiment à cause de cette contrainte temporelle. Cet exemple montre bien le cas où le spectateur n'arrive pas à créer un monde séparé du monde réel malgré son horizon d'attente qui lui rend compréhensibles les travaux artistiques.

« L'agissement » du spectateur est donc d'une part, anticipable et d'autre part non anticipable. Si nous parlons de manière bergsonienne, son agissement a toujours une part d'indétermination. Le caractère ludique de l'art est issu de cette imprévisibilité du résultat qui donne la tension au joueur, c'est-à-dire au spectateur. Or, le caractère ludique de l'art est surtout issu de la volonté du spectateur qui brise « l'identité de la cause et de l'effet », et qui crée « l'interstice » dans le cours quotidien de la vie. Cela signifie aussi que le jeu qui est l'oscillation entre le réel et l'imaginaire devient un facteur critique pour le spectateur. En effet, c'est par l'expérience esthétique que nous tenons une distance avec notre monde, que nous devenons contemporain comme Agamben dit :

« la contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances : elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à le voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle²¹⁶. »

C'est ainsi que la notion du jeu peut avoir une implication politique. « L'interstice » (discontinuité dans la vie quotidienne) ou « l'identité de la cause et de l'effet » (partage inégalitaire du sensible) pourraient être considérés politiquement.

Si le spectateur est amené à prendre la distance avec des dispositifs, il peut créer d'autant plus des discontinuités et interstices entre le travail artistique et lui-même et ce, avant de choisir dans un acte libre de participer. En revanche, s'il est incité à se comporter de telle ou telle manière par des contraintes dans un travail artistique, son acte libre est étouffé ou limité dans sa capacité de créer de la discontinuité. Nous disons que la distance critique avec le monde réel est d'autant plus forte qu'il y a distance critique vis-à-vis d'un travail artistique : il s'agit de la volonté du spectateur dans les deux cas. S'il y a toujours la « tension » entre l'expérience esthétique et le fait que le spectateur se trouve

²¹⁶ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2007) trad. fr. Maxime Rovere, Paris, Édition Payot & Rivages, 2008, p. 11.

« ici et maintenant », la distance critique avec le réel est d'autant plus forte que l'expérience esthétique est plus attirante. La contemporanéité d'Agamben se situe ainsi dans la tension critique entre le monde réel et imaginaire dans l'espace de l'art.

Jusqu'ici, nous avons surtout analysé l'espace de l'art : le musée, la galerie etc., même si nous avons parfois étudié des travaux de rue (*la journée* de GRAV, la performance d'Export, de Jaar, etc.) En effet, nous avons commencé notre étude en nous demandant ce qui empêche la compréhension d'un travail artistique dans un espace d'exposition, afin de questionner *Des prétextes pour le spectateur*.

Plus encore, l'histoire de l'exposition désigne l'histoire d'une extension du lieu de l'exposition²¹⁷, elle contient l'espace urbain (l'art urbain). L'exposition de rue, par exemple la peinture murale, n'a pas de spectateurs volontaires qui viennent dans l'espace de l'art, mais il s'agit de passants qui marchent dans la rue : ils peuvent aussi ne pas comprendre et même ne pas avoir la volonté de comprendre. Les prétextes du passant ne sont pas les mêmes que ceux du spectateur dans l'espace de l'art. Nous ne savons pas encore si notre schème pour analyser le spectateur dans son « horizon d'attente », dans son « agissement », dans sa mentalité etc., pourrait s'appliquer à l'analyse du passant dans la rue.

Or, une chose est sûre. C'est qu'ici la notion du jeu est plus importante. Il faut attirer l'attention du passant dont nous ne connaissons pas très bien la mentalité comportementale. Faute de volonté de comprendre les travaux de l'artiste, le passant peut passer sans s'apercevoir qu'il y a un travail artistique sur le mur. Il ne peut y avoir aucune expérience esthétique, aucune distance critique, aucun interstice, etc., mais seulement la répétition du cours habituel de la vie du passant. Nous questionnons donc la volonté du passant, en effet, aucun apprentissage inégalitaire (à l'instar de Rancière) ne peut servir pour attirer le passant. Par contre, nous pensons que l'extension urbaine de l'espace de l'art peut être l'occasion d'un partage du sensible plus égalitaire qui créerait une nouvelle participation, celle du passant qui apporte une importance politique à la notion du jeu dans l'art.

Si la notion de jeu est importante dans l'espace d'exposition, car elle crée la distance critique devant un travail artistique, il est néanmoins crucial que la forme du jeu puisse attirer le passant à créer des règles à sa manière, et faire un acte libre à l'intérieur de ses règles. C'est ainsi que l'imprévisibilité de l'art urbain paraît être plus grande, même s'il y a toujours de l'anticipation de la part de l'artiste : plus d'imprévisibilité pour le passant signifie plus d'imprévisibilité pour l'artiste.

²¹⁷ « Ce mouvement d'extension du genre de l'histoire du musée à des lieux non muséaux se poursuit, jusqu'à prendre en compte l'histoire des expositions ayant eu lieu au sein de lieux « alternatifs » (ateliers, squats, lofts, usines, boutiques...). » (Jérôme GLICENSTEIN « Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition », *Artpress* 2, n° 70, 2015, p. 12.)

Bibliographie

Ouvrages généraux

Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), trad. fr. Martin Rueff, Paris, Édition Payot & Rivages, 2007.

-----, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2007) trad. fr. Maxime Rovere, Paris, Édition Payot & Rivages, 2008.

Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004.

Henri BERGSON, *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF Quadrige, 2007.

-----, *Matière et mémoire* (1896), Paris, PUF Quadrige, 2008

-----, *Rire* (1900), Paris, PUF Quadrige, 2008.

-----, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF Quadrige, 2008.

Alain BERHOZ, Gérard JORLAND (dir.), *L'empathie*, Nanterre, Éditions Odile Jacob, 2004

Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (1998), Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2008

Walter BENJAMIN, *Œuvre III*, trad. Maurice de GANDILLAC, Pierre RUSCH, Rainer ROCHLITZ, Saint-Amand, Édition Gallimard, coll. « Folio/Essai », 2000.

Bertholt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 2014.

Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige* (1958), Malesherbes, Gallimard, « Folio Essais », 2014.

Jean-Luc CHALUMEAU, *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, Paris, Klincksieck, « 50 question », 2013.

Collectif, *L'art de l'exposition : une documentation sur trente exposition exemplaires du XXe siècle*, trad. fr. Denis Trierweiler, Paris, Édition du regard, 1998.

Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.

Jacques DERRIDA, *Restitutions in La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, champs, 1978.

John DEWEY, *L'art comme expérience* (1934), trad. fr. Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica, Gilles Tiberghien, Barcelone, Gallimard, « tel », 2016

Elie DURING, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Donatien GRAU, Hans Ulich OBRIST, *Qu'est-ce que le curating?*, Paris, Manuella Édition, 2011.

Michael FRIED, *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporain* (1998), Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimart « nrf. essai », 2007 .

-----, *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne* (1980), trad. fr. Claire Brunet, Plessis-Trévisse, Gallimard, « nrf. essai », 2003

Hans-George GADAMER, *Vérité et méthode*, trad. fr. Étienne Sacrée (revue par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio), Paris, Édition du seuil, 1996.

Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'exposition* (2009), Paris, PUF, 2014, p.21.

-----, *L'invention du curateur*, Paris, PUF, 2015.

Bernard GUELTON (dir.), *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2014.

Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, trad. fr. Emmanuel Martineau, version numérique, 1985, chap. 32, [éd. Allemand : 1927] http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf, [Consulté le 22 août 2018]

-----, *L'origine de l'œuvre d'art* in *Chemins qui ne mène nulle part* (1935), trad. fr. Wolfgang Brokleier, Paris, Gaillard, « Tel », 1980.

-----, *Remarques sur art-sculpture-espace* (1964), trad. fr. Dider Franck, Paris, Édition Payot & Rivages, 2007.

Johan HUIZINGA, *Homo Ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad.fr. Cécile Seresia, Paris, Gaillard, 1988

Edmund HUSSERL, *Leçon pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), trad. fr. Henri Dussort, Paris, PUF, 1991.

Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Claude Maillard, Saint-Amand, Gallimard, « tel », 2001.

Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Quercy, PUF Quadrige, 2004

Maurice MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement* (1942), Lonrai, PUF Quadrige, 2013.

-----, *Phénoménologie de la perception* (1945), Mesnil-sur-l'Estrée, Édition Gallimard, 2005.

-----, *Le Visible et l'invisible* (1964), Saint-Amand, Édition Gallimard, 1979.

-----, *L'œil et l'esprit* (1960), Saint-Amand, Gallimard, « Folio/Essai », 2014.

-----, *Sens et non-sens* in *Sens et non-sens* (1966), Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, 2009.

Jacob Levy MORENO, *Théâtre de la spontanéité*, trad. fr. Jean-François de Raymond, Paris, Desclée de Brouwer, 1984.

Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000
-----, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire* (1940), Saint-Amand, Édition Gallimard, coll. « Folio/Essai », 2009.
-----, *L'Être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Édition Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2008.
Meyer SCHAPIRO, *Style, artiste et société* (1968), trad..fr. Guy Durand, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

Presse ou revue

Artpress 2, n° 70 : Les expositions à l'ère de leur reproductibilité, 2015.
Philippe PIGUET, « Claude Monet : Les *Nymphéas*, une œuvre *in situ* », *Figure de l'art*, n° 13 : *Espaces transfigurés – à partir de l'œuvre de Georges Rousses*, 2007.
Figure de l'art, n° 18 : l'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie, 2010.
Figure de l'art, n° 26 : Arts immersifs – dispositifs & expériences, 2014.
La figure de l'art, n° 28 : Esthétique du don - de Marcel Mauss aux arts contemporains, 2015.
Beaux-arts éditions - Yoko Ono : Lumière de l'aube, Issy-les-Moulineaux, 2016

Livres sur l'art (artiste, histoire de l'art etc.)

Daniel BUREN, *Les écrits 1965-2012 - vol 1 : 1965-1995*, Roubaix, Flammarion, 2012.
Démosthènes DAVVÉTAS, *Marina Abramovic : méditation aux yeux fixes*, trad. fr. Isabelle Tloupas, Paris, N. Chaudun, « Noème 12 », 2013.
Elena FILIPOVIC, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, London, MIT Press, 2016.
Roselle GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours* (1998), trad. fr. Christian-Martin Diebold, Paris, Édition Thames & Hudson, 2001.
Dan GRAHAM, *Ma position : écrits sur mes œuvres*, trad. fr. Sylvie Talabardon, Paris, Les Presses du réel, « Écrits d'artistes », 1992.
Alfredo JAAR, Mary Jane JACOB, *The Fire This Time public intervention 1979-2005*, Milano, Charta, 2005.

Allan KAPROW, « Chemin faisant » (1996) trad. fr. Cécile Mahiou, *Revue Proteus – cahiers des théories de l'art*, n°0, 2010, sur <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus00-8.pdf> [Consulté le 22 août 2018].

-----, *Happening identifiés comme tels* (1967) in *L'art et la vie confondus – textes réunis* par Jeff Kelley, trad.fr. Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Cécile MAHIOU, *Des happenings aux activités*, in Corinne MELIN (dir.), *Allan Kaprow, une traversée*, Condé-sur-Noireau, L'hermattan, 2014.

Roland RECHT, *Point de fuite : les images des images des images*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009.

Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits – Manifeste futuriste* (1913), Paris, Édition Allia, 2013.

Arthro SCHWARZ, *The Complete Work of Marcel Duchamp*, New York, Third Revised and Expanded edition, 1997, vol. 2.

Tracey WARR, Amelia JONES, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, « Beaux-art – thème et mouvement, 2005.

Catalogue

Stratégies de participation : grav – groupe de recherche d'art visuel, cat. expo., Grenoble, Magasin - Centre d'Art Contemporain de Grenoble (7 juin – 6 Septembre 1998), Gières, Magasin - Centre d'Art Contemporain, 1998.

Yoko Ono : Lumière de l'aube, cat. expo., Lyon, Mac de Lyon (09 mars – 10 juillet 2016), PBTisk, Somogy éditions d'art, 2016.

Marina Abramovic, Artiste is present, cat. expo. New-York, MOMA (14 mars – 31 mai 2010), New York, MOMA, 2010.

Marina Abramovic : sur la voie, cat., Le Plessis-Robinson, Édition du Centre Pompidou, 1990.

Traffic, cat. expo., Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (26 janvier – 24 mars 1996), Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1996

Felix Gonzalez-Torres, cat. expo., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (11 avril – 16 juin 1996), Paris, Les Musées de la Ville de Paris, 1996.

Viva Arte viva : Biennale arte 2017 : 57th International Art Exhibiion, cat. expo., Venise, La biennale di Venezia, 2017.

Leandro Erlich, cat. expo., Rome, Museo d'arte contemporanea (3 février – 7 mai 2006), Roma, Museo d'arte contemporanea, 2006.

Doutiful, dans les plis du réel, cat. expo., Rennes, Galerie Art et essai (19 mai – 26 juin 2004), Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2004.

Digression à la frontière : œuvre de la collection du FRAC Lorraine, cat. expo., Saarbrücken, Stadtgalerie (23 février – mai 20 2002), Saarbrücken, Stadtgalerie Saarbrücken, 2002.

Live recorded delay : an archive of « Il tempo del postino », a group show, L'archive de l'exposition, Manchester, Manchester Opera House (12 juillet 2007), Berlin, Stenberg Press, 2008.

Rirkrit Tiravanjia : une rétrospective « tomorrow is another fine day », cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris (10 février – 20 mars 2005), Paris, Paris musées, 2005.

Mondes flottants : 14^e Biennale d'art contemporain de Lyon, cat. expo., Lyon, la ville de Lyon, Dijon, Presses du Réel Éditions, 2017

Le ludique, cat. expo., Québec, Musée du Québec (27 septembre – 25 novembre), Québec, Musée du Québec, 2001.

Carsten Höller : Experience, cat. expo., New York, MOMA, (26 octobre – 15 janvier 2012), New York, Skira Rizzoli, 2011.

Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais, cat. expo., Paris, Grand Palais, (13 janvier – 21 février, 2010), Paris, Edition Beaux-arts, 2010

Sarah Sze : infinite line, cat. expo., New York, Asia Society Museum (16 décembre 2011 – 18 mars 2012), New York, Asia Society, 2011.

Sarah Sze, cat. expo., Paris, la Fondation Cartier pour l'art contemporain (11 décembre 1999 – 12 mars 2000), Nantes, la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000.

Take Me (I'm Yours), cat. expo., Paris, Monnaie de Paris (16 septembre – 8 novembre 2015), Paris, Éditions Dilecta, 2016.

Article

Leszek BROGOWSKI, Aurélie NOURY, Antonio GALLEGO, Roberto MARTINEZ, « De la main à la main : le tract comme contre-pouvoir esthétique », *Sans Niveau Sans Mètre*, [en ligne] n° 22, p. 4, <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01690980/document> [Consulté le 22 août 2018]

Thomas Huber – extase, Dossier de presse [en ligne], Paris, Centre Culturel Suisse, (21 janvier – 2 avril 2017), 2017, http://www.ccsparis.com/files/2016/prs/12940/dp_thomashuber_ccs.pdf [Consulté le 22 août 2018]

Claudine CHEVRE, « Une histoire des grands magasins », *Revue Société des Amis de la Bibliothèque Forney*, [en ligne], Bulletin n° 193, 2012, sur : <http://sabf.fr/hist/arti/sabf193.php>

Pernille Grane, « Véronique Hubert: Respirez! Tout va bien », *Synesthésie*, [en ligne], n° 12, 2002, http://www.espacemultimediagantner.cg90.net/wp-content/uploads/2015/08/collec21_1.pdf

[Consulté le 22 août 2018]

Jacinto LAGEIRA, « L'agir du jeu », *Revue du MAUSS*, n° 45, 2015.

Félicie Faizand de MAUPEOU (2017), Un geste artistique inédit : la mise en exposition des *Nymphéas* de Monet à l'Orangerie des Tuileries, *exPosition*, [en ligne], 2017 sur : https://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/de-maupeou-exposition-nymphéas-monet-orangerie#_ftnref29

[Consulté le 22 août 2018]