



HAL
open science

Installations sensibles : le spectateur au centre de l'oeuvre

Jenny Dubois

► **To cite this version:**

Jenny Dubois. Installations sensibles : le spectateur au centre de l'oeuvre. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03934715

HAL Id: dumas-03934715

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03934715>

Submitted on 11 Jan 2023

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

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



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Installations sensibles

Le spectateur au centre de l'œuvre



Jenny Dubois

Sous la direction de Christophe Viart

École des Arts de la Sorbonne
M2 Arts Plastiques et Création Contemporaine
2021 / 2022

Installations sensibles

Le spectateur au centre de l'œuvre

J'adresse mes sincères remerciements à toutes les personnes qui m'ont aidées et soutenues durant ces deux années de master pour aboutir à ce mémoire.

Tout d'abord, je souhaite remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Christophe Viart, professeur à l'École des Arts de la Sorbonne, de m'avoir guidé et pour ses conseils dans la réalisation de ce mémoire.

Je remercie également Hermeline Calmels et Tony Hoang pour leur aide dans la correction de mon mémoire et leur soutien durant ces deux années de master.

Je tiens à remercier mes collègues de travail, Gabrielle Lafaye, Vladimir Cellié et Émilie Vialard, qui m'ont aidé à combiner travail et étude. Leur écoute bienveillante m'a permis de progresser sur l'écriture du mémoire et mes réalisations plastiques.

Je remercie tout particulièrement mes amies de faculté, Coralie Honorat, Jennifer Renard, Bérénice Valles et Noémie Alexandre pour leur participation active et régulière dans mes installations. Leur aide dans la réalisation de celles-ci et leurs conseils sur la conception m'ont permis de me dépasser. Mention spéciale pour Coralie Honorat et Jennifer Renard qui m'ont également aidé dans l'écriture du mémoire. Leur assistance et leurs encouragements m'ont donné la force de ne jamais baisser les bras.

Un grand merci à ma mère pour sa présence et sa capacité à me motiver. C'est grâce à elle que j'ai pu développer ma conscience artistique depuis l'enfance. Elle m'a donné le courage de faire des études dans ce domaine et m'a soutenue chaque jour depuis.

Sommaire

Remerciements	1
Introduction	5
1. Installations, ces lieux créés à partir d'espaces	7
1.1 L'espace muséal.....	7
1.2 L'espace extérieur.....	11
1.3 Immersion : entre art et réalité.....	15
2. Les différents publics	20
2.1 Public en zone prioritaire.....	20
2.2 Public en situation de handicap.....	25
2.3 Les publics connectés.....	30
3. Ces matériaux engagés	33
3.1 La vivacité de l'encre.....	33
3.2 Le tissu : entre teinture et support.....	37
3.3 Le corps et ses performances.....	42
4. L'expérience de l'installation, un nouveau rapport à l'art	46
4.1 Interactions réciproques.....	46
4.2 Le spectateur acteur.....	48
4.3 La médiation, gage d'accessibilité.....	52
Conclusion	56
Bibliographie	58
Index des noms propres	63
Table des matières	65

Introduction

La naissance de l'installation dans les années 1960 se situe entre le pop art et le minimal art. Elle est alors une œuvre d'hybridation des recherches artistiques de la décennie, dans le dessein d'offrir au spectateur une expérience de l'art différente.

L'installation est souvent définie telle qu'un dispositif artistique se caractérisant par l'occupation éphémère ou pérenne d'un espace donné pouvant être intérieur ou extérieur, comprenant un ensemble d'objets disposés dans un lieu induisant une expérience spatiale chez le spectateur. Elle emprunte à l'art conceptuel la façon de penser la réaction du spectateur face à l'objet. Ce courant artistique privilégie les idées par rapport à la forme et aux matériaux. Ce qui demande au spectateur une réflexion particulière face à l'objet et ainsi le rend actif. L'œuvre n'existe que dans la participation mentale du spectateur. Les œuvres sont des révélatrices de l'espace environnant qu'elles incluent comme un élément déterminant. L'œuvre ne faisant qu'un avec l'espace puisqu'elle se soustrait de tout cadre et s'adapte facilement à diverses superficies. L'installation s'exempte de lieu prédéfini et de l'absence d'objet spécifique tel qu'une peinture ou d'autres formes, nous obligeant à nous rabattre sur sa fonction. La description de son fonctionnement fait alors office de définition. Telle que le dit Marcel Duchamps, la fonction de l'objet vient avant sa forme. L'artiste crée un concept et les matériaux viennent mettre en forme celui-ci pour qu'il puisse être révélé au grand public. Il renonce au « faire » pour aboutir au « penser » de son art.

Cependant ces définitions de ce qu'est une installation artistique ne sont pas uniques puisqu'il en existe beaucoup de types différents. En effet, les dispositifs se diversifient en fonction des objets utilisés, de l'implication du spectateur, des lieux occupés et des idées véhiculées. Il est difficile de décrire pleinement ce qu'est une installation puisqu'il s'agit d'un art aux concepts et aux médiums multiples. Elles peuvent se composer d'une seule matière comme de plusieurs. Les matériaux ont leur importance au vue de la relation qu'ils entretiennent avec l'environnement et le public. Alain Alberganti nous explique que « L'enjeu de l'installation est d'abord plastique puisqu'elle se fonde sur la présence d'objets déterminés par un travail sur la lumière, le son et la présence du spectateur en relation avec l'ensemble.¹ ». L'expérience qui s'effectue en son sein est un ensemble de relations

¹ Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, Paris : l'Harmattan, 2013, p. 100.

qui se créent entre des objets et des spectateurs. L'individu et son corps deviennent ainsi objets d'observation et d'expérimentation, le spectateur éprouvant fortement sa place et son activité de visite au sein de parcours qui s'emploient à combattre le point de vue omniscient qui caractérise l'art classique. Il est observable que le spectateur, dont plusieurs sens sont sollicités par une œuvre d'art, aura un plus fort intérêt pour celle-ci. Nous pouvons nous demander en quoi une installation immersive et interactive permet un plus grand intérêt pour l'art. Christian Godin définit l'installation comme médium qui : « [...] renonce à une esthétique de la représentation au profit d'une esthétique de la présence.² ». Le corps est le point de mire de l'installation par sa réflexion sur sa mise en espace avec l'œuvre. De façon physique ou de façon psychologique, le spectateur entretient une relation spécifique avec le médium de l'installation. Mais par quels moyens une interaction est-elle possible entre l'installation et le spectateur, entre la matière et l'humain ? Nous nous interrogerons sur comment l'environnement sensoriel des installations permet une approche plus accessible à l'art.

² Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, op. cit. p. 98.

I. Installations, ces lieux créés à partir d'espaces

1.1 L'espace muséal

A la fin du XXe siècle, les essais *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie* de Brian O'Doherty définissent une forme classique de l'exposition qui s'effectue depuis lors et jusqu'à nos jours. La scénographie proposée est décrite comme un espace neutre, blanc, aux contours nets et cubiques qui sont censés mettre en valeur les œuvres exposées en son sein : « Les tableaux se succèdent avec autant d'assurance que les colonnes d'un temple classique. Chacun requiert suffisamment d'espace pour que son effet soit porté à son terme avant que le voisin ne prenne la relève.³ ». Cet espace a pour principe de faire oublier au spectateur l'environnement lui-même afin de se concentrer sur les œuvres. Des règles strictes y sont appliquées telles que des limites à ne pas dépasser tracées sur le sol pour que le public sache où se positionner, ou les cadres et socles qui définissent les contours d'une œuvre. Le silence résulte également du cadre imposé, c'est un lieu de calme et d'appréciation de l'art. Le spectateur peut s'apparenter à un « fantôme errant⁴ », où il doit se faire discret pour ne pas perturber l'expérience des autres personnes. Cette façon de penser isole le spectateur dans un espace stérile qui ne lui permet pas de prendre en compte l'ensemble dans sa globalité. Cette expérience n'est pas la plus adéquate pour apprécier l'art. En effet, le public a un comportement défini par l'espace en lui-même, il n'est pas libre de ses mouvements. Lorsqu'il déambule entre les socles et s'arrête devant les tracés au sol, le spectateur est maintenu dans un cadre. Or, l'humain a besoin de se mouvoir librement pour activer ses sens et ainsi jouir pleinement de ce qui l'entoure. Les limites imposées rappellent au spectateur le lieu où il se trouve, ce qui limite son appréciation de l'art. Le cadre, de manière imposante, se ressent dans la perception du spectateur malgré son intention de s'effacer pour mettre en valeur l'œuvre. Ma démarche personnelle s'intéresse à cet espace qui entoure les œuvres et qui devient lui-même œuvre. Le lieu étant intégré et pensé pour interagir avec le spectateur. C'est tout naturellement que le médium de l'installation m'a semblé le plus approprié pour créer du lien entre art et public puisqu'il prend en compte l'environnement de ce dernier en stimulant ses sens.

³ Brian O'Doherty, *White Cube, L'espace de la Galerie et son idéologie*, Zurich, JRP/Ringier, 2008, p.40

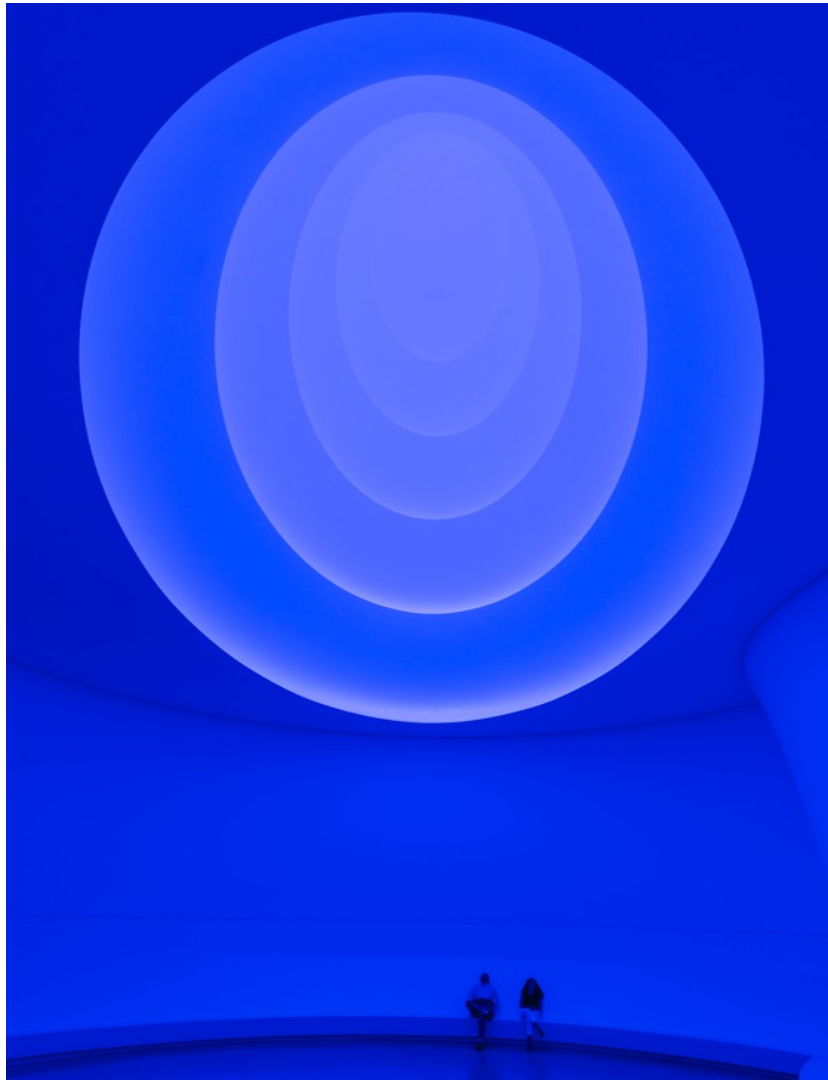
⁴ Bernard Guelton, *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, Collection « arts contemporains » 2014, p. 141.



Suspension, 2021
Encre, tissu, ballon gonflé à l'hélium, et fil de nylon, 300 x 500 x 400 cm

L'installation *Suspension* est composée d'une salle en tissu qui épouse la forme de la pièce. Le tissu n'étant pas opaque, il laisse entrevoir la salle, ses défauts et excroissances au travers. J'ai disposé des ballons remplis d'hélium desquels s'égoutte sur le sol de l'encre de différentes couleurs. Le spectateur est amené à les mouvoir, à jouer avec le vent, pour que ceux-ci puissent déambuler autour du public, tout en venant tacher les parois de la pièce. Ainsi ils mettent en valeur leur environnement, en le colorant à leur manière. Le tissu recouvrant aussi les fenêtres mais laissant entrevoir l'extérieur, ce qui appuie cette impression de colorer le monde. La pièce devenant œuvre où le spectateur peut directement interagir.

Le but de mon travail est que l'accessibilité de l'art soit totale. C'est grâce à la prise en compte du lieu dans la conception de l'installation, et à l'adaptation de son support qui intègre son espace environnant, que le public peut se rapprocher de l'art. Ainsi, il est intégré dans l'espace alloué, et ce afin qu'il prenne possession des lieux comme si l'œuvre et l'espace ne faisaient qu'un. Les installations ont cette particularité de s'adapter dans un lieu, un environnement, voire de s'insérer dans le quotidien. Elles sont souvent rattachées au concept d'*In Situ*, c'est-à-dire un espace où l'œuvre tient compte du lieu dans lequel elle est installée. L'espace qui est présent est pensé à la fois pour mettre en valeur l'œuvre, mais est également intégré au processus de conception de l'installation. En effet, ce médium a pour principe d'occuper un espace, c'est-à-dire de se l'approprier. Le lieu est pensé pour mettre en valeur l'œuvre, tout en étant déjà intégré dans la réflexion de la mise en place de l'installation. Dans le processus de conception, l'installation se pense comme un élément externe venant s'insérer et épouser l'espace qui lui est loué. L'artiste est amené à penser, pour chacune de ses œuvres qu'il souhaite exposer, à prendre en compte l'installation de celle-ci dans l'espace. Que cela soit via le médium de l'installation ou dans les autres domaines, dans le questionnement du positionnement du public, de la lumière adaptée, de l'orientation et la hauteur de l'œuvre, ils font partie de la conception de l'œuvre, même inconsciente. La relation qui se crée entre le spectateur et l'œuvre se crée à ce moment-là, lorsque les artistes réfléchissent à la mise en espace de leur travail en adéquation avec le public.



James Turrell
Aten Reign, 2013
Lumière LED, dimensions variables
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, États-Unis

Dans cette idée, l'artiste James Turrell réalise des environnements perceptuels de pièces illuminées entièrement en couleurs du sol au plafond. La perception des contours de la pièce est modifiée par cette lumière qui coupe tout repères pour le spectateur : « On sent avec les yeux », explique-t-il. Dans *Aten Reign*, aucun objet n'occupe la rotonde, l'espace est vide. La vision est donc l'unique sens qui nous permet d'apprécier son œuvre. Le spectateur entre dans le monde artistique de Turrell, celui de la lumière. Celle qui comprend l'oculus du musée, mais également celle colorée qu'il ajoute pour mettre en valeur le bâtiment. Turrell propose une toute nouvelle rencontre avec celui-ci, détournant l'attention des limites de l'environnement bâti vers l'intérieur et façonnant ce qu'il a décrit comme « une architecture de l'espace créée avec la lumière ». L'appareil qui crée l'effet

de lumière changeante est caché de la vue des spectateurs, encourageant leur attention vis-à-vis de l'architecture et proposant ainsi leur immersion totale dans le lieu. Il permet au public de découvrir l'association d'un lieu avec une œuvre et de redécouvrir une architecture et un matériau, la lumière, grâce à son installation. Il transforme le lieu en œuvre. La perte de limites, qu'elle soit scénographique ou sensorielle, permet au public de s'appropriier l'œuvre plus facilement. Cette œuvre est très intimiste, l'ambiance y est très pure, apaisante, de l'ordre de l'introspection personnelle. Cette expérience ne peut pas se communiquer, il faut la vivre pour s'imprégner de toute la richesse de son travail.

Néanmoins, cette capacité d'adaptation et d'appropriation d'un lieu par le médium de l'installation ne se limite pas qu'aux espaces internes des institutions muséales. Elles s'insèrent aussi bien dans un environnement extérieur, se rapprochant ainsi des publics.

1.2 L'espace extérieur

Le lieu muséal est un espace créé pour répertorier et rassembler des œuvres d'art pour les offrir au public. Cependant, certaines œuvres ne se siéent guère dans ce lieu enfermé et réglementé. William Rubin, historien de l'art, expliquait en 1974 dans un entretien exposant sa conception de la relation de l'art contemporain au musée : « Les musées n'ont jamais été, et je pense qu'ils ne seront jamais, l'environnement absolument juste pour les œuvres d'art. Je ne pense pas que les œuvres d'art soient des plus intéressantes lorsqu'elles sont coupées de tout tissu de la vie. Le musée permet à un plus grand public de les voir, c'est pratique, c'est bon pour l'histoire de l'art - particulièrement parce qu'il préserve les œuvres - mais c'est un compromis."⁵ ». Certaines œuvres, notamment les installations artistiques, ont besoin du contact du public et de s'immiscer dans le quotidien de celui-ci pour exister. Le musée est encore un lieu de restriction, même s'il tend à s'ouvrir à de nouvelles pratiques et expériences. Ainsi, pour faire découvrir l'art à de nouveaux publics en dehors des institutions, certains musées décident de faire ce qu'ils appellent « hors les murs ». C'est-à-dire, apporter du contenu en dehors de leurs enceintes physiques. Cela peut s'apparenter à des malettes pédagogiques, des ressources en lignes, ou des expositions itinérantes et des médiations menées par le musée dans l'espace public. Nous allons nous intéresser dans ce dernier point sur la

⁵ Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses séries autorités*, Dijon : les Presses du réel, 2020, p. 17.

question d'amener l'art en dehors des musées à la rencontre des habitants. En délocalisant ainsi une partie des collections, le musée amène l'art au plus proche du lieu de vie, favorisant la curiosité de nouveaux publics. Cela a pour but de rendre accessible l'art à tous et de susciter ensuite l'envie de se rendre dans les musées organisateurs.

Par expérience, je peux attester que le fait d'exposer en extérieur et de laisser le public prendre possession de l'œuvre permet un plus grand intérêt pour l'art. Le projet exposé fut nommé *Habitat*. Il s'agit d'une structure en forme de maison avec quatre murs et un toit en tissu, installée dans un parc de ma ville d'habitation. Elle est restée à disposition du public durant une semaine, à l'épreuve des intempéries et des spectateurs. Son but étant qu'elle soit appropriée par les habitants qui viennent s'y installer pour se protéger du soleil, pique-niquer ou simplement faire des photos. Durant cette semaine, de nombreuses personnes se sont arrêtées et ont investi l'installation à leur manière sans la dégrader. Le fait d'apporter l'art au centre de leur vie quotidienne permet une plus grande accessibilité à celui-ci. La matière envahit la vision du spectateur, mais laisse apparaître leur environnement. C'est une installation immersive, qui peut se définir comme un espace où le spectateur pénètre et séjourne. Le nom du projet *Habitat* s'inspire donc de cette idée. Le spectateur s'approprie les lieux pour y habiter le temps qu'il désire. Il peut s'attarder en son sein, profiter d'être à l'abri, comme une maison pour y vivre. Un habitat artistique qui s'adapte au grès des éléments extérieurs et du public qui l'utilise. L'idée étant qu'il puisse adopter une œuvre d'art dans son quotidien, conception qui ne s'apparente pas à celle de l'art classique. Amener l'art à leur porte permet de s'ouvrir à un plus grand public qui pourra, à l'avenir, s'intéresser aux différents lieux de culture par cette première approche.



Habitat, 2022
Structure en métal, tissu et teinture, 240 x 200 x 200 cm

L'installation prend tout son sens lorsqu'elle est au cœur de la vie, c'est-à-dire lorsqu'elle envahit l'espace réel, cet espace extérieur où le public existe indépendamment de sa volonté de s'instruire dans un lieu culturel. L'extérieur amènerait une nouvelle vision des installations où elles s'affranchiraient des murs et des lieux d'expositions habituels pour s'attribuer un nouvel espace. Le couple d'artistes Grégory Lasserre et Anaïs Met Den Ancxt s'est intéressé à cette façon de procéder pour leurs installations artistiques. Ils portent un intérêt particulier aux rapports que les individus peuvent avoir entre eux et ils aiment à proposer de nouvelles possibilités de rencontres et de relations.



Scenocosme

Lights Contacts, 2010,

Structure en tissu, spots à LED RVB, câbles XLR, système audio, bille métallique, socle, ordinateur, enceintes, dimensions variables

Installation durant le festival Les Nuits de Lauzerte, Lauzerte, France

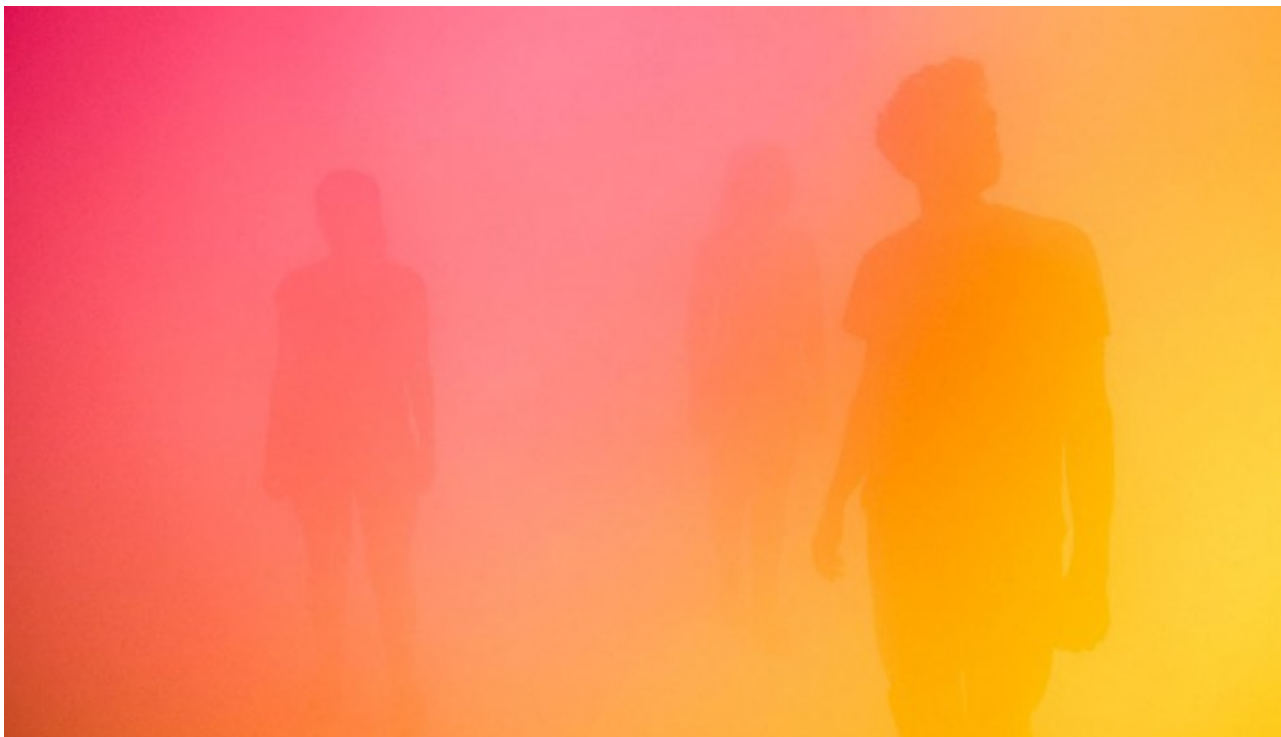
Leurs installations artistiques impliquent le public socialement et physiquement, notamment dans leur œuvre *Lights Contacts* qui invite les spectateurs à toucher la peau et le corps des autres pour produire des sons et de la lumière. Tout leur travail a pour but de remettre en question notre rapport à l'autre dans l'espace public. Lasserre explique : « Nous avons utilisé la technologie, mais c'était l'engagement social à l'intérieur de

l'installation. Le partage a été le thème majeur pour la création. » Lights Contacts possède cette dimension sociale importante. Elle rassemble les spectateurs autour d'une expérience artistique fédératrice. En tant qu'œuvre médiatrice, cette installation offre une dimension sensorielle avec une implication sensible et émotionnelle du public. Elle permet de rassembler, de stimuler des interrelations, et de créer des liens inattendus entre les visiteurs. Les artistes s'intéressent à la manière dont les sons peuvent influencer les relations entre les spectateurs. Ils explorent la façon qu'a le spectateur d'appréhender l'autre et de le toucher grâce aux répercussions que cela peut avoir. Ce qui peut se référer au jeu d'un instrument de musique lorsque notre peau en devient un. L'installation propose un espace d'égalité où les hiérarchies et les distances sociales sont rompues temporairement. Les relations sociales se retrouvent subitement bousculées par ce rapport au sens du toucher que nous possédons tous. Les nuages énergétiques en devenant sensibles, palpables, permettent de jouer sur les distances entre les corps, et ainsi sur les liens qui se créent avec l'inconnu. Cette installation permet de créer des relations presque intimes avec des inconnus. La peur de ceux-ci disparaît pour laisser place à une communication décalée. Sans paroles, tout passe par le toucher tout en étant explicité par ce que cela provoque en son et lumière. C'est la volonté du couple d'artistes d'animer ce qui échappe à notre perception. Il s'agit donc ici de provoquer, ou de bousculer les degrés de proximité que nous entretenons avec l'être connu ou inconnu par le biais de nos contacts énergétiques. L'immersion en est la clé, dans un environnement où le corps et l'esprit sont plongés intégralement dans l'œuvre, cela permet un rapport intime entre le spectateur et l'art.

1.3 Immersion : entre art et réalité

Devenue une matière fluide capable d'emplir tout l'espace, l'installation enveloppe le visiteur pour le plonger dans un nouveau monde. Un monde en trois dimensions, sonore et mouvant, qu'il peut même parfois arpenter à sa guise. Tout ceci a pour but de faire perdre au spectateur tout contact avec son environnement réel pour le propulser dans un ailleurs. Ann Veronica Janssens développe depuis la fin des années 70 des installations in situ avec des matériaux simples tels que le bois aggloméré, le verre, le béton, ou encore immatériels, comme la lumière, le son ou le brouillard artificiel. À travers des interventions

dans l'espace urbain ou muséal, l'artiste explore la relation du corps à l'espace, en confrontant le spectateur, en l'immergeant dans des environnements ou des dispositifs qui provoquent une expérience physique et sensorielle du lieu qui l'entoure.



Ann Veronica Janssens
Blue, Red and Yellow, 2001
Acier, bois, polycarbonate, films bleus, rouges et jaunes et machine à brouillard, 365.8 × 933.1 × 470.5 cm
Nasher Sculpture Center, Dallas, États-Unis

L'œuvre *Blue, Red and Yellow*, englobe les spectateurs d'une fumée colorée qui ne permet pas de se repérer dans l'espace. Ils sont confrontés à la perception de « l'insaisissable », où il perdent le contrôle de leurs sens. Cette artiste aime travailler sur le vide, elle construit des espaces de vide qu'elle aime « mettre en mouvement ». Ses premiers travaux qu'elle nomme des « super spaces » sont des extensions spatiales d'architectures existantes. Ce sont des espaces qui capturent la lumière, des lieux conçus qui nous guide vers le vide. Dans cette réflexion sur le vide et à travers des installations minimalistes, les œuvres de l'artiste ont pour objectif de déstabiliser les habitudes de perceptives du spectateur, en jouant avec la matérialité par la lumière. A travers des interventions dans l'espace urbain ou muséal, l'artiste explore la relation du corps à l'espace, en confrontant le spectateur à des environnements ou dispositifs qui provoquent

une expérience physique sensorielle, de l'architecture et du lieu. Avec l'œuvre de Ann Veronica Janssens, le spectateur est confronté à la perception de l'insaisissable où il franchit le seuil de la vision claire et maîtrisée, pour perdre le contrôle de ses sens. L'immersion qu'elle met en place déstabilise le spectateur qui se retrouve seul face à la matière.

Jesús Rafael Soto réalise des sculptures en mouvement et des installations optiques géantes qui reprennent l'idée d'une immersion sensorielle et psychique. Chaque *Pénétrable* prend la forme d'une installation immersive composée de volumes suspendus dans l'espace, réalisés avec des centaines de tiges fines que le visiteur est invité à traverser. Les moyens utilisés par Soto sont d'ordre minimal ; la structure métallique supportant les fils de nylon, immatériellement translucides ou aux couleurs franches de la palette du peintre, est souvent variable dans ses dimensions et donc ajustable à son environnement.



Jesús Rafael Soto
Pénétrable BBL Jaune, 1999
Peinture sur aluminium et tubes en PVC jaune, 366.5 x 1400 x 470.5 cm
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France

Il suffit d'un déplacement plus ou moins marqué du spectateur devant elle pour qu'elle se transforme en une œuvre nouvelle, aléatoire, différente pour chacun par ses volumes, ses couleurs, ses effets sur sa perception. Cet espace illimité que revendique le *Pénétrable*, ce que Soto définit par l'espace de la sculpture, l'œil l'atomise, et repousse les limites au-delà de l'espace imparti. L'œil en mouvement accentue le caractère aléatoire de l'œuvre, les formes en permanentes mutations reculent, avancent, disparaissent sans recréer les dimensions classiques de l'espace dans lequel nous sommes habitués à évoluer. Nos sens sont perturbés et un sentiment de doute s'installe. Notre vision et nos habitudes mentales se perdent dans cet univers où les formes se dématérialisent, où l'espace devient fluide, élastique, impalpable. L'existence même de l'œuvre est dans le dialogue entre le corps et le geste. Une immersion mentale s'opère au sein de ses œuvres, dans le but de faire perdre tout repères du monde réel.

Le dispositif de l'installation est un médium qui permet, par une approche immersive et interactive, de modifier la spatialité et la perception du spectateur. Une réciprocité se crée, car le public amène un but à l'installation, tandis que le spectateur découvre une nouvelle façon de voir le monde. Le spectateur a autant une incidence sur l'installation, que celle-ci a une incidence sur lui. L'installation devient vivante grâce au public, car ce médium ne peut exister qu'en sa présence. La fréquentation est importante puisque les mouvements créés par l'insertion du public dans l'œuvre vont se répercuter sur les matériaux utilisés. À partir de cette façon de penser, j'ai créé *Landmark*, un labyrinthe de cercles colorés, qui remplit une pièce entière. Mon travail consiste à immerger totalement le spectateur, qu'il soit dans la réalisation et participe à son aspect vivant sur place. Ceci permet un plus grand intérêt du public lorsqu'il est totalement immergé, car ses repères se confondent dans l'univers que l'artiste a créé. Il fait alors partie d'un autre monde inconnu, où de nouvelles règles s'imposent et où tout est possible. Les matières envahissent ses sens et l'art se veut ainsi être une expérience. C'est par ce biais que l'intérêt d'un public désintéressé de l'art pourra se rapprocher des lieux culturels. Grâce à de nouvelles œuvres d'art qui incluent le spectateur dans sa totalité et le stimule, en l'impliquant par des interactions.



Landmark, 2019
Rhodoïd, encre, fil de nylon et carton plume, 200 x 300 x 469 cm

II. Les différents publics

2.1 Publics empêchés et éloignés

Le public éloigné est un type de public qui ne se sent pas proche de l'art pour des raisons sociales, culturelles, et par leur zone d'habitation. Il s'agit souvent du public présent dans les Zones de Sécurité Prioritaires. C'est un schéma d'action créé par l'État qui met à disposition un plus grand nombre de force de l'ordre dans les quartiers touchés par la dégradation de l'ordre et de la tranquillité publique.

De par mon expérience dans des associations de quartiers en ZSP, j'ai pu côtoyer au quotidien des familles, surtout des jeunes, qui vivent dans la même cité résidentielle et qui voyagent très peu en dehors de leur quartier. Grâce aux liens que nous avons créés ensemble, j'ai pu faire un constat sur leur rapport à l'art. De manière générale, ils pensent que c'est un domaine qui ne leur est pas destiné puisqu'ils considèrent que c'est dédié aux élitistes et que l'art se contente d'être des tableaux dans des musées. Cela est souvent dû à une barrière psychologique qu'ils s'imposent. À partir de cela, j'ai créé avec eux un projet basé sur leur pratique artistique personnelle qui associerait ateliers artistiques divers, rencontres avec des artistes locaux et visites d'expositions. Nous avons donc rencontré des artistes qui vivent dans leur ville d'habitation et qui leur ont appris différentes techniques d'art telles que la gravure sur bois, la peinture, la sculpture, etc. Ensuite, nous avons exposé leurs travaux dans des lieux publics de la ville. Enfin, nous avons été visiter des musées liés à ces pratiques artistiques, puis des expositions sur des artistes avec des techniques artistiques interactives, immersives, ce qui rendaient les visites ludiques. Toutes ces actions ont amené ces jeunes à changer d'avis sur l'art et à comprendre que ce domaine ne se limite pas à des œuvres en deux dimensions limitant les interactions sensorielles. L'accessibilité de l'art passe d'abord par amener la culture aux publics éloignés, dans leurs quartiers, dans leur quotidien. En toute connaissance de ce public, j'ai ainsi pu leur proposer un projet adapté qui permet une ouverture culturelle. Janet Staiger, professeur émérite de communication au département de la radio, des films et de la télévision de l'université du Texas, explique que c'est lorsque l'art vient à toucher quelque chose de la vie des publics que ceux-ci réagissent. Que cela soit un objet, une passion, un lieu connu, ou tout autre élément, la passerelle entre l'art et leur vie est créée grâce à un élément commun. Jean-Pierre Esquenazi explique dans son livre *Sociologie des publics*,

la pensée de Janet Staiger : « Ce n'est pas seulement le statut de l'œuvre qui compte, c'est aussi son contenu : la façon dont ce dernier éprouve les habitudes, les valeurs, les identités, des publics suscite la réception.⁶ ». Une œuvre attirera évidemment certains publics en fonction des intérêts communs entre eux et l'artiste. Le contenu a de l'importance pour intéresser le public en fonction de ce que cela lui rappelle de son quotidien. Il va de ce fait se sentir plus proche de l'œuvre si elle fait écho à sa propre vie. Grâce à l'intérêt porté pour les habitants de ce quartier prioritaire dans lequel j'ai travaillé, j'ai pu adapter l'angle d'approche pour leur faire découvrir le monde de l'art. En liant certaines passions et en révélant leurs talents artistiques dans certains domaines, l'attrait pour les œuvres d'autres artistes est venu naturellement.

Par ce biais, le public des zones prioritaires ne se limite plus dans ses actions et désirs, il comprend que tout le monde a accès à l'art, mais peut aussi créer. Les actions qui visent à apporter l'art au cœur du quotidien du public, et à leur permettre d'investir ces lieux, sont de plus en plus présentes, comme les sorties hors les murs. Certains artistes pensent leur art comme une action indépendante des lieux d'exposition qui se déroule directement en extérieur. L'artiste JR est un photographe de rue qui travaille avec les publics des quartiers prioritaires où il prend en photo des inconnus dans la rue puis convertit ses clichés en affiches, qui sont ensuite collés de façon clandestine dans ces mêmes quartiers. Ainsi, il transforme nos rues en galeries universelles à ciel ouvert. En exposant ses photographies sur les murs du monde entier, il attire l'attention de ceux qui n'ont pas forcément l'habitude de fréquenter les musées. Empreinte d'engagements sociaux, sa pratique artistique rend visible des communautés et des individus ordinaires en les imprimant et en les collant dans l'espace public.

⁶ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, La découverte, 2009, p. 101



JR
28 Millimètres, 2004-2005,
Photographies, dimensions variables
Montfermeil, France

L'anonymat de JR et l'absence d'explications accompagnant la plupart de ses collages permettent aux passants d'en faire leur propre interprétation. La réflexion autour de ces rencontres singulières entre les sujets des portraits et ceux qui les regardent constitue l'essence même du travail de JR.

En 2004, il se fait connaître en réalisant *28 millimètres*. Portrait d'une génération, il s'agit d'une immense exposition illégale de photographies grand format collées sur les immeubles de la Cité des Bosquets à Montfermeil. Son projet est de photographier des personnes qu'il rencontre puis d'afficher leurs portraits en noir et blanc partout dans la ville pour créer une interrogation et un intérêt des passants vis-à-vis d'une représentation sociale et médiatique d'une génération laissée pour compte. Il pose la question : « L'art peut-il changer le monde ? ». S'inspirant de sa propre pratique artistique, JR lance *Inside Out* : un projet d'art participatif, qui aide les individus et les communautés du monde entier à faire passer un message en affichant leurs portraits dans la rue. Chaque "Action" menée fait ainsi résonner les voix des participants à travers le monde, permettant d'initier des

conversations et de créer des passerelles entre les différentes communautés. L'art peut être le moyen de rendre visible ceux qui ne le sont pas, et ainsi réveiller les consciences communes sur les problèmes de notre société.

Dans un autre registre, il existe le public empêché qui fait face à une barrière physique d'accès à la culture. Il s'agit des publics tels que les personnes à mobilité réduite, les personnes âgées, les personnes hospitalisées, les personnes malades et les détenus. C'est un public qui est dans l'incapacité de se mouvoir en dehors de leur domicile ou ville d'habitation car le parcours vers lieux culturels est inaccessible. En effet, il peut s'agir des moyens de transports qui ne sont pas adaptés, des signalétiques et renseignements sur les œuvres au sein des musées qui ne sont pas lisibles ou facilement compréhensibles, ou encore l'absence d'accès pour personnes à mobilités réduites dans les bâtiments. Il est important de prendre en compte ce type de public puisque c'est contre son grès qu'il n'a pas accès à la culture. C'est pour cela que, dans la continuité de mon projet Habitat, je me suis intéressée à amener l'art au cœur des quartiers d'habitation des publics empêchés ou éloignés. J'ai pu exposer depuis quelques années différents travaux dans les parcs et lieux publics de la ville de Torcy. *Renaissance* est un arbre en tissu blanc qui est vierge de toute trace de l'artiste, pour laisser le public agir dessus librement. J'ai mis à disposition des encres de différentes couleurs dont ils pouvaient s'emparer pour teinter le tissu où ils le désiraient. Durant les deux semaines d'exposition, l'installation a changé chaque jour en fonction du nombre de spectateurs présents. Au premier jour, il était blanc, puis à la fin il était recouvert de tache de couleur. Grâce à l'interaction du spectateur dans l'installation, il découvre lui-même une matière et de nouvelles sensations. Par ce procédé, je souhaitais faire découvrir au public le médium de l'encre. C'est grâce à l'interaction directe du spectateur qui modifie l'œuvre au fur et à mesure de l'exposition qu'un dialogue auprès d'un public différent se crée. J'ai pu discuter et créer du lien avec des personnes de tous âges et de tout milieu social. Allant de la personne sans domicile fixe qui séjourne dans le parc où j'ai installé mon travail, aux classes qui prirent le temps de profiter de mon installation alors qu'elles ne faisaient que traverser. La proximité des œuvres est un moyen efficace pour se rapprocher des publics et ainsi leur faire découvrir l'art et ses richesses.



Renaissance, 2020
Encre, tissu en coton, grillage en métal et colle, 100 x 80 cm de circonférence

2.2 Public en situation de handicap

L'art aujourd'hui tend à s'ouvrir à tout type de publics, notamment les personnes en situation de handicap. En effet, l'art devrait s'adapter à toutes les spécificités des publics pour qu'ils puissent y avoir accès facilement. Dans notre société, il est plus facile de vivre en étant une personne avec toutes ses capacités motrices et mentales, ce qui se ressent sur notre adaptabilité envers les personnes porteuses de handicaps. Il est temps de changer cela dans le monde de l'art qui se veut ouvert et pour tous. C'est pour cela que j'ai décidé de créer des installations inclusives qui permettraient à toutes les personnes en situation de handicap de les apprécier par un ou plusieurs sens et seraient accessibles facilement pour celles qui ont un handicap moteur. Ayant été formée sur les différents handicaps dans le métier de l'animation, j'ai pu mettre en application ces réflexions d'adaptabilité et d'inclusion du handicap au quotidien. Dans chaque processus de création, je prends en compte les différents cas de handicap pour qu'ils puissent tous avoir accès et ainsi apprécier l'œuvre. L'installation *Vacillation* propose au public de s'immerger dans un tourbillon représenté par des filaments en tissus de toutes les couleurs. Le spectateur peut alors parcourir les fils en rentrant et sortant à sa guise, ou bien suivre la spirale. Lorsque le spectateur commence le parcours, il voit encore la pièce environnante, mais plus il s'enfonce dans la matière, plus le monde disparaît pour voir l'accumulation de couleur. La matière envahie le spectateur, il est entouré physiquement et peut interagir avec elle. Lorsqu'il touche les filaments, ceux-ci se mélangent et se mettent à faire du bruit. Car chaque filament est relié à une clochette qui produit un son au toucher. Tous les sens sont mis à contribution dans cette installation puisque les couleurs ont chacune une odeur associée. Le spectateur peut alors s'immerger totalement de tous ses sens, ce qui permet également au public en situation de handicap de profiter de l'œuvre.



Vacillation, 2021

Fil en polyester, fil de nylon, encre, huiles essentielles et clochettes, 200 x 300 cm de diamètre

Il existe plusieurs types de handicaps et le travail de réflexion sur ce qui est adapté à chaque handicap s'effectue avec des professionnels du champ médical, mais surtout avec les personnes en situation de handicap elles-mêmes pour bien correspondre à leurs besoins. En ce qui concerne le handicap mental, certains peuvent avoir des soucis de gestion de leurs émotions et des relations sensorielles avec les matières et sons. La création d'une œuvre immersive interactive pour tout public est une conception en accord avec les spectateurs dès le début pour qu'ils l'apprécient et se sentent à l'aise en sa présence. L'installation est un moyen pour les personnes en situation de handicap d'apprécier l'art en venant toucher, écouter, regarder ou sentir des matières peu courantes ou agencées différemment par rapport à leur quotidien. Ils n'ont nul besoin de s'immerger à l'intérieur pour que la relation œuvre-spectateur opère, car leur seule présence suffit à donner vie à l'œuvre. Son but étant d'être co-conçu et vécu par son public.



The Blind
Braillez !, 2020
Bombe aérosol et demi sphère en plâtre, 300 x 400 cm
M.U.R Bordeaux, Bordeaux, France

En ce qui concerne les handicaps moteurs (aptitude limitée à se déplacer, à exécuter des tâches manuelles ou à mouvoir certaines parties du corps) et les déficiences sensorielles

(vue et ouïe), il existe davantage d'œuvres adaptés pour ce type de public créées par des artistes contemporains. Le graffeur The Blind, diplômé de l'École des Beaux-Arts de Nantes, créé depuis 2004 des graffitis en relief en braille. Il permet ainsi aux personnes aveugles et mal voyantes de lire sur les murs dans la rue des graffitis humoristiques à double lecture. Le graffeur veut ouvrir les yeux du grand public sur les difficultés rencontrées par les personnes aveugles. Ainsi, grâce à son travail, il souhaite que les personnes voyantes et non voyantes puissent communiquer ensemble. Ses graffitis peuvent être accompagnés d'un écrit pour les voyants, mais il en réalise également sans. Ce qui crée ainsi un dialogue où la personne non voyante peut expliquer à la personne voyante ce qui est écrit. Il a créé des œuvres dans le monde entier, et notamment en France à Paris où il a réalisé plusieurs graffitis, comme par exemple la phrase : « Braille du noir » que l'on peut retrouver dans les catacombes. Le graffeur utilise également la sérigraphie pour mettre en avant l'inclusivité.

L'artiste Tarek Atoui s'intéresse quant à lui à la dimension sonore des œuvres pour ceux qui ne peuvent pas entendre. Le projet WITHIN s'intéresse à la manière dont la surdité peut changer notre compréhension de la performance sonore, son espace de diffusion et ses instruments. L'artiste a développé de nouveaux instruments qui étendent la notion de l'écoute par-delà celle de l'oralité. Le design des instruments et leur jouabilité sont le résultat de plusieurs ateliers et résidences au cours desquelles Tarek Atoui a progressivement conçu un instrumentarium en dialogue avec des fabricants d'instruments acoustiques, des designers de haut-parleurs, des programmeurs informatiques, des compositeurs et des personnes sourdes et malentendantes de différents âges et pays. En septembre 2016, l'ensemble des instruments a été réuni pour la première fois à Sentralbadet, une piscine abandonnée au centre de Bergen (Norvège) où compositeurs, musiciens amateurs et professionnels, sourds et entendants, ont été invités à investir l'espace d'exposition et à expérimenter ces instruments, en les jouant séparément ou en ensemble.



Tarek Atoui
Within, 2017

Ordinateurs, enceintes, câbles, capteurs, micro, dimensions variables

Vue de l'exposition composée d'instruments réalisés en collaboration avec des sourds et malentendants
Galerie Chantal Crousel, Paris, France

En 2017, l'instrumentarium *Within* est exposée dans la Galerie Chantal Crousel à Paris. Son œuvre devient cette fois-ci une installation sonore qui rejoue des enregistrements de performances passées et qui offre à son public de nouveaux modes physiques, tactiles, visuels et auditifs de perception du son. L'artiste a développé de nouveaux instruments qui étendent la notion de l'écoute au delà de l'ouïe. Le design des instruments et leur jouabilité sont le résultat de plusieurs ateliers et résidences au cours desquels Tarek Atoui a progressivement conçu cet instrumentarium avec des personnes sourdes et malentendantes de différents âges et pays. Cet artiste a réussi à intégrer dans la conception et dans la réalisation un public qui a peut d'occasion de réaliser une œuvre d'art de cette renommée.

Actuellement, il y a peu d'établissements culturels qui sont accessibles intégralement ou partiellement aux personnes en situation de handicap. En outre, les aménagements

adaptés sont coûteux, ce qui peut empêcher les musées de modifier leurs façons de fonctionner et leurs locaux. Cependant, les mentalités sont en train de changer et les structures sont désireuses de changer. Certaines associations telles que Signes de Sens proposent des formations et les accompagnent dans le changement des contenus et de la médiation pour les rendre plus accessibles. Pour pouvoir améliorer l'ouverture à l'art des personnes en situation de handicap, il faut prendre le point de vue dans l'autre sens, c'est-à-dire, au lieu de créer un parcours alternatif dédié aux personnes en situation de handicap, il faudrait transformer ce parcours en nouveau parcours pour tous les visiteurs. L'exemple du Musée de l'Homme à Paris propose des dispositifs sonores et tactiles pour les personnes en déficit sensoriel, présent dans le parcours de visite classique.

2.3 Les publics connectés

Nous sommes dans une ère digitale où la technologie a une importance capitale dans notre mode de vie, où notre quotidien est accompagné chaque jour par internet, ses réseaux, ses médias, les publicités, etc. Les générations actuelles, particulièrement les étudiants et les primo actifs, sont très connectés. Ils passent énormément de temps sur les outils numériques, notamment leur smartphone. La technologie numérique permet une rapidité de transmission des informations au niveau mondial, ce qui privilégie la recherche sur internet plutôt que le déplacement en réel. Ces générations sont ainsi un public un peu plus réticent à se déplacer pour observer des œuvres d'art et sont plutôt dans les activités dites de consommation, autrement dit de loisirs immédiats.

Cependant, pour s'adapter et répondre aux besoins de ce public, les institutions culturelles proposent de plus en plus d'expositions liées au numérique. Notamment durant la période de pandémie mondiale, où la France a dû se confiner pour protéger la population. Les musées et autres institutions culturelles ont alors développé un moyen de rendre l'art accessible depuis chez soi. En effet, les sites internet qui permettaient de voir les informations pratiques et expositions à venir ont créé ou amélioré les visites virtuelles de leurs expositions. Il est possible d'observer des œuvres du monde entier sans avoir à se déplacer dans leurs locaux. Ces outils numériques permettent une plus grande visibilité et diffusion de l'art auprès des publics puisqu'il est dématérialisé. Cela rend son accessibilité immédiate et pour tout public ayant accès à internet.

De nouveaux lieux ont également ouvert comme l'Atelier des Lumières qui est un centre d'art numérique créé récemment à Paris. Celui-ci dispose d'une installation de diffusion exclusivement numérique, où les œuvres de grands peintres sont projetées sur les murs et mises en mouvement au rythme de la musique. Ceci permet une immersion totale dans l'image et le son, à l'inverse des visites traditionnelles d'expositions de musées où le public ne peut pas interagir avec les œuvres. Bruno Monnier, président de Culturespaces et fondateur du centre d'art explique la volonté à la base du projet de conception de ce lieu : « Le rôle d'un centre d'art est de décroquer, et c'est pourquoi le numérique doit prendre sa place dans les expositions du XXI^e siècle. Mis au service de la création, il devient un formidable vecteur de diffusion, capable de créer des passerelles entre les époques, de faire vibrer les pratiques artistiques entre elles, d'amplifier les émotions, de toucher le plus grand nombre. ». Les œuvres et expositions numériques ont désormais leur place dans le monde de l'art.

Jusqu'ici, le numérique servait de support en matière de communication et autres applications d'aide à la création, mais il fait désormais partie intégrante du processus de création et devient lui-même le matériau. Le Net Art est un mouvement artistique né dans les années 90 et lié aux nouvelles technologies. Il se caractérise par des formats d'œuvres et d'expositions expressément destinées à internet, comme le Harddiskmuseum, ouvert en 2015. C'est un nouveau mouvement qui se développe dans le monde de l'art. La réalité virtuelle est un des supports numériques qui gagne en popularité, car il est très apprécié du public connecté, notamment les joueurs de jeux vidéo. Alors que les œuvres d'art classiques restaient statiques, soumises au seul regard contemplatif du spectateur, les œuvres d'art numériques s'intéressent à d'autres sens, notamment le toucher et la gestuelle qui sont sans rappeler celui des jeux vidéo interactifs. L'implication du spectateur pour une interaction dans l'œuvre amplifie la relation entre l'art et le spectateur. Karina Smigla-Bobinski a aussi travaillé sur cet aspect lié à l'interaction numérique. Dans son œuvre Kaleidoskop, cela fonctionne comme une boîte à lumière où, sur sa surface, flottent en couches séparées des encres de couleurs cyan, magenta et jaune.



Karina Smigla-Bobinski

Kaleidoscope, 2016

Écran LED, logiciel, dimensions variables

Dans le cadre du festival de lumière Illuminate à l'Exploratorium de San Francisco, États-Unis

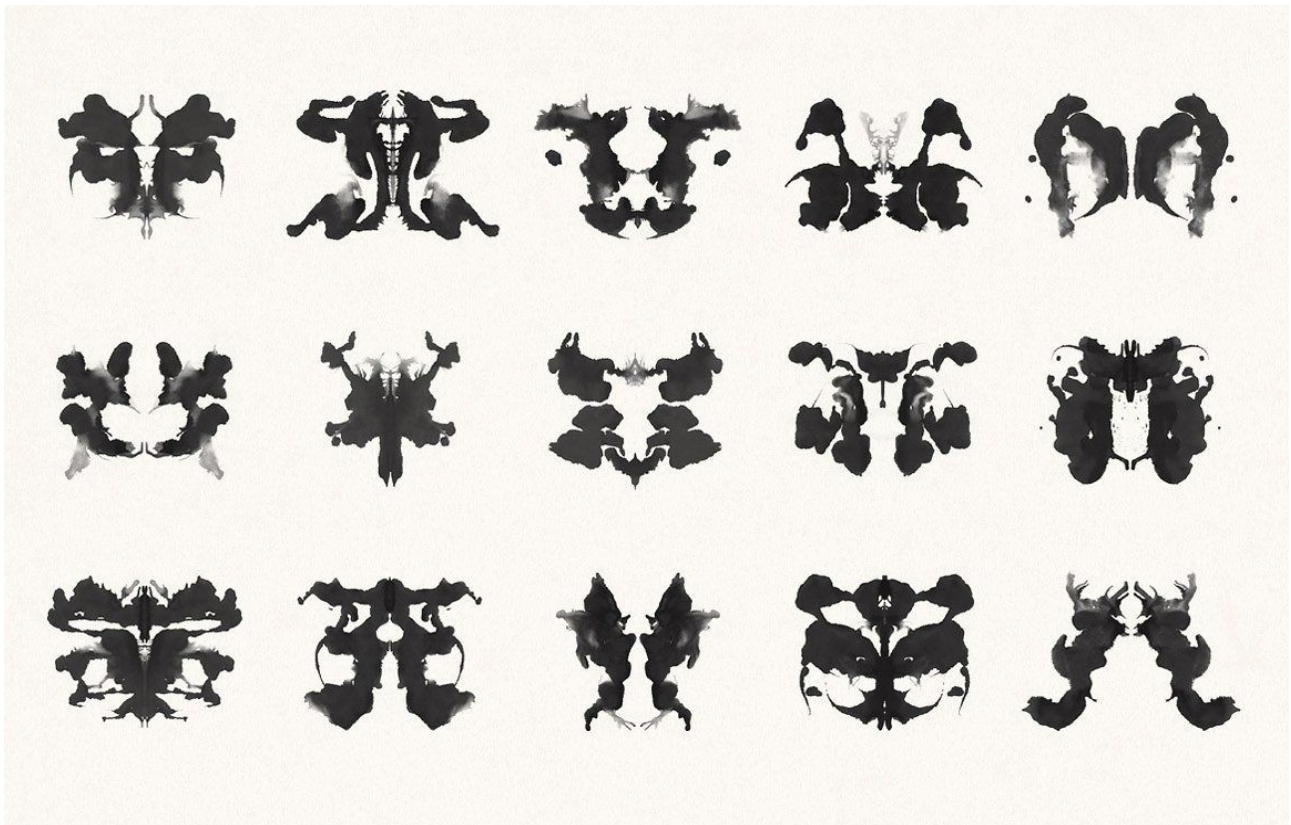
Dans la pensée de l'artiste, ces couleurs que nous voyons ne sont pas là, elles n'existent pas en dehors de notre tête. C'est notre cerveau qui les reconstitue, ce qui par définition veut dire qu'elles sont virtuelles. Chaque type de pression déplace et mélange les encres. L'artiste s'intéresse à notre définition du « beau » individuel, et souhaite nous faire réfléchir sur ce processus corporel et physique qu'implique cette notion. Par cette expérience, elle veut nous faire prendre conscience du « beau » au-delà du visuel, par tous les sens possibles. L'interaction en est la clef. L'énergie développée par les spectateurs crée un chaos de couleur, une multitude de mouvements aléatoires des encres. Le corps du spectateur a une grande importance pour elle : « Cette interaction entre la conscience du corps et la technologie numérique dans laquelle nous sommes intégrés aujourd'hui est cruciale. Nous sommes déjà tellement dans le virtuel que tous les dispositifs techniques semblent nous éloigner de notre corps. ». C'est pour cela qu'elle crée des dispositifs interactifs qui intègre le spectateur pour qu'il prenne conscience de son corps dans le nouveau monde numérique. L'œuvre n'est plus face à nous, elle nous entoure, et nous en faisons partie. Le spectateur aura une expérience unique au sein de l'univers proposé dans la réalité virtuelle, car lui seul constituera et laissera sa marque dans ce paysage à l'instant où il y est, pour disparaître et se recréer par un autre spectateur. L'artiste n'est

plus l'unique créateur d'une œuvre, mais il devient le médiateur ou l'animateur d'interactions entre le public et l'œuvre.

III. Ces matériaux engagés

3.1 La vivacité de l'encre

L'encre est usuellement utilisée pour l'écriture et lorsqu'une tache apparaît, que cela soit sur n'importe quel support, elle n'est pas désirée car elle n'est pas maîtrisée. Ceci a inspiré un homme, Justinus Kerner, écrivain et poète allemand qui créa la Klecksographie, « Klecks » signifiant « tache » en allemand, un art de la tache né au milieu du XIXe siècle. Plus précisément, c'est le procédé de création d'images à partir de taches d'encre. Il écrira en 1827 un ouvrage sur le sujet nommé Kleksographien qui sera publié après sa mort en 1890. L'intérêt porté aux taches d'encre se poursuivra tout au long du XIXe siècle au cours duquel cette pratique sera utilisée pour diverses pratiques, qu'elles soient ludiques, artistiques ou divinatoires. Une particulièrement se distingue des autres par sa notoriété, il s'agit du test psychologique du psychiatre suisse Hermann Rorschach. Il est constitué d'une série de planches graphiques présentant des taches d'encre symétriques qui sont proposées à la libre interprétation pour évaluer le type de personnalité et déceler certains troubles psychiques. La liberté de la matière est utilisée ici pour faire fonctionner l'imagination d'autrui afin d'analyser ce qu'il pense profondément. En matière d'art, la liberté de la matière invite le spectateur à exercer sa subjectivité interprétative et créatrice.

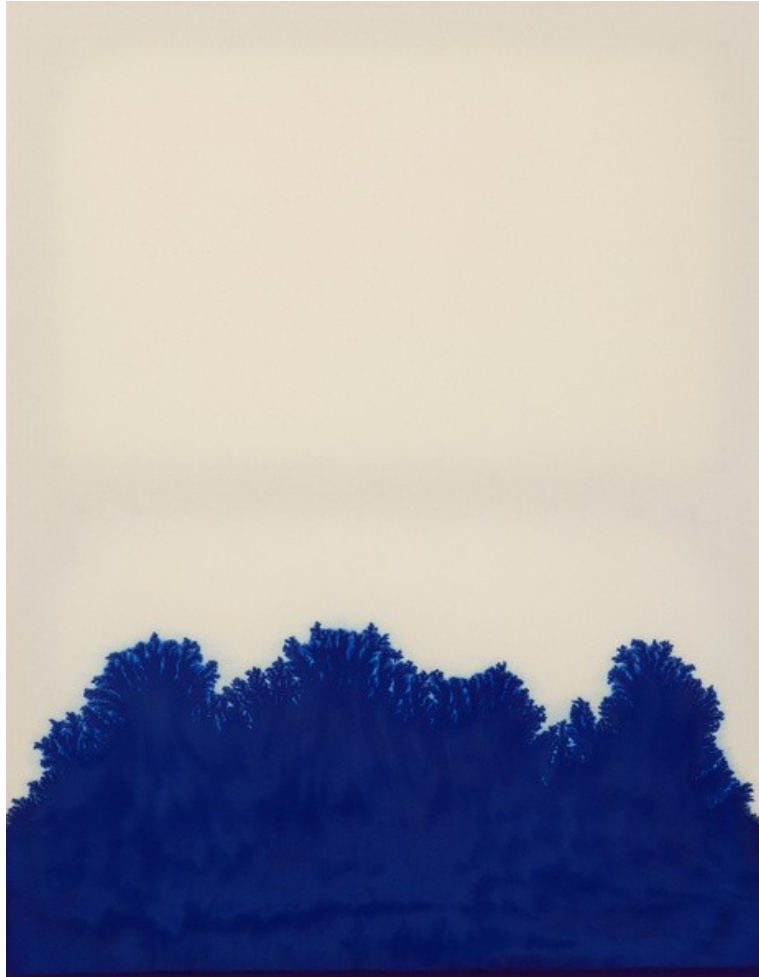


Exemple de test de Rorschach

L'encre est ainsi une matière libre dans sa composition liquide puisqu'elle a une dispersion aléatoire en fonction du support. C'est un médium qui semble prendre vie en fonction de son utilisation. La fluidité de cette substance, ses métamorphoses et sa dimension vitaliste permettent de faire un parallèle entre le flux de l'encre et celui du corps humain. En effet, chaque entité est autonome et l'on peut voir la moindre incidence de leurs actions. L'encre laissant une empreinte sur le support, l'humain en fait tout autant sur le monde. Les deux entités sont complètement imprévisibles dans leurs mouvements, ce qui donne cette idée de flux incontrôlable et aléatoire qui remplit une pièce d'encre et d'humains. Le public peut donc s'assimiler à la matière qui pénètre un lieu, ici l'installation.

Ceci est mon souhait de faire découvrir la complexité et la beauté de la matière grâce aux similarités présentes entre ces deux acteurs : l'encre et le spectateur. Dans mon travail, j'interfère au minimum avec son évolution sur le support, et je laisse les couleurs se mélanger librement. Cela crée un flux autonome qui s'approprie le support à sa manière. Mon processus artistique se base ainsi sur la gravité. Le support en tissu a une capacité d'absorption intéressante. Lorsque je mets de l'encre sur le tissu, je laisse celle-ci

pénétrer, se diffuser, se propager dans les mailles. Latifa Echkhach réalise des installations similaires au procédé d'imprégnation autonome d'une matière dans une autre. Elle institue un protocole minimal qui vise à avoir la moindre incidence possible sur la matière. Elle laisse le temps et les matériaux faire leur œuvre.



Latifa Echkhach
The feeling of a discreet mist rises gently between fingers and suddenly freezes all the body, 2014
Encre « phtalo » sur toile, 200 × 150 cm
Collection privée

Dans *The feeling of a discreet mist rises gently between fingers and suddenly freezes all the body*, Latifa a disposé de l'encre sur une toile, l'infiltration a alors créé une forme aléatoire. C'est une façon de travailler que j'ai en commun avec cette artiste. Nous travaillons avec la gravité et le temps qui permet à l'encre de s'infiltrer dans les tissus. L'intention est d'avoir une incidence minimale sur ce qui est créé, pour qu'il y ait le moins

possible la présence du geste du créateur. La matière a ainsi cette liberté de s'exprimer et de se révéler entièrement si l'artiste a peu d'impact, voire aucun durant la création.

Ian Davenport crée en ce sens des œuvres avec une liberté totale de la matière grâce à la gravité pour déterminer l'apparence de l'œuvre finale. L'artiste met l'accent sur l'expérimentation et place l'immédiateté et la spontanéité de la matière au-dessus des réflexions théoriques. La plupart des œuvres de Davenport sont réalisées en versant de la peinture ou en l'égouttant sur une surface inclinée comme son œuvre *Yellow Fold*. Davenport réalise ses fresques en lignes colorées créées verticalement sur un mur à l'aide d'une seringue et grâce à la technique du goutte-à-goutte. Il se base sur les effets de la gravité et du poids pour transformer les couleurs en compositions abstraites.



Ian Davenport
Yellow Fold, 2021
Acrylique et panneau d'aluminium, 60 × 50,2 cm
Galerie Kasmin, New York, États-Unis

Ian Davenport tente d'explorer le concept de la limitation du contrôle du geste humain, c'est-à-dire, la façon dont les forces extérieures de la nature, comme la gravité ou le vent, peuvent avoir un effet sur la peinture et ainsi changer l'intention de l'artiste. Comme dans le travail de Jackson Pollock, Davenport veut découvrir où s'arrête sa maîtrise de son médium et de sa composition. Le fait de verser de la peinture à partir de seringues en fines lignes sur le devant des surfaces permet à Davenport de collaborer avec la gravité et la viscosité dans la présentation finale de l'œuvre. Mais son travail va au-delà de la relation entre le chaos et le contrôle. C'est aussi une question de couleur. Il s'intéresse aux relations dynamiques que les couleurs développent entre elles lorsqu'elles sont réunies à la surface d'un tableau. Sa technique lui permet d'explorer ces relations dans des combinaisons presque infinies, limitées uniquement par son imagination et sa capacité à créer les teintes qu'il désire.

3.2 Le tissu: entre teinture et support

Les matières transparentes sont devenues importantes pour révéler l'encre sans que l'œil ne s'attarde sur le support. Cependant, il manquait un élément biologique, qui se refléterait à l'aspect éphémère de l'homme, tout en étant fluide de mouvement. Le tissu est alors apparu comme la meilleure alternative. Il transpose les couleurs de toute part puisque la transparence est possible en fonction des types de matières qui constituent le tissu. Les mailles, en absorbant l'encre, laissent aussi entrevoir la couleur sur chaque surface. Cela permet d'observer le monde à travers les installations. Une vision de la vie réelle s'effectue à travers l'art, ou alors une insertion de l'art s'effectue dans la vie réelle. Le monde devient visible en couleur.

Dans ma démarche artistique, je souhaitais que le tissu ne soit plus qu'un simple support, mais qu'il devienne lui aussi un élément principal tel que l'encre. Utiliser la constitution et le poids de la matière pour créer permet à celle-ci une liberté totale et un moindre impact du geste du créateur. J'utilise la gravité pour que l'encre s'imprègne dans le tissu. Le temps, l'humidité et la constitution du tissu sont d'autant d'éléments qui composent ce processus. Ne pouvant prévoir les réactions de ceux-ci, des mouvements et réactions aléatoires vont produire un résultat improbable en dehors de ma participation. Pour rajouter à cette démarche de liberté totale de la matière, je souhaite faire découvrir au

spectateur le tissu et l'encre dans ce même environnement.

Mon travail *Volupté* est composé de tissus accrochés de part et d'autre d'une salle où ils remplissent l'espace. Pour la traverser de bout en bout le public est obligé de passer dans l'œuvre. Grâce à des découpes dans le tissu, je propose aux spectateurs une visibilité intégrale, mais surtout je soumetts un chemin potentiel tout en ne limitant pas les déplacements en dehors de celui-ci. Le public a la possibilité de s'immiscer dans la matière, de venir toucher la texture et de sentir les mouvements qui découle de la présence humaine. L'apesanteur et le vent des spectateurs font vivre le tissu au travers des passages. En actionnant la matière à travers les interactions aléatoires, cela rappelle le processus totalement libre de création. Mon travail consiste à faire des installations immersives et interactives où le spectateur est acteur et où tout ce qu'il fait a une incidence sur l'installation. Il continue de façonner l'installation qui est en perpétuel changement, tout en la maintenant en vie grâce à sa présence.



Volupté, 2020
Encre, tissu en mousseline, fil de nylon, 200 x 320 x 416 cm

Le collectif Support/Surface fondé en 1970 a fait réfléchir le monde de l'art sur ce qu'est le statut de la peinture et des œuvres en tant qu'objets, en prenant en compte la matière avant tout plutôt que la forme. Il prône la déconstruction de la forme, de la couleur, du format, du cadre de présentation, laissant ainsi libre cours aux pigments et aux matériaux utilisés. Les artistes dévoilent alors des œuvres qui sortent du cadre traditionnel. Inspiré de ce groupe, Adrien Vescovi réalise des œuvres gigantesques de toiles suspendues. Par un procédé proche de la peinture, il vient teindre de grandes étendues de tissus. Un long procédé de macération d'éléments naturels tels que les épices, les plantes et autres viennent donner ces couleurs si particulières à ses toiles. Ses œuvres sont des imprégnations de paysages. Lorsqu'ils les teints, il teste différentes façons de fixer les couleurs, parfois au soleil, à la lune, au vent ou à la neige, en laissant le temps se marquer sur le tissu. Elles s'émancipent du cadre pour faire référence à un lieu naturel, elles renouent alors avec cette pensée du collectif Support/Surface liée à la déconstruction du tableau. Le tissu est libre de se former, de se déformer, et marque les plis des couleurs plus foncées. Il utilise la toile d'une façon totalement différente et nouvelle pour l'académie. Il vient séparer le support qu'est la toile du châssis pour se consacrer uniquement au tissu afin de lui rendre sa liberté. Au lieu d'être attaché au mur et fixé sur un châssis, celui-ci a une autre fonction qui lui est donnée : une assise en hamac. Ce lit de fortune est exceptionnel pour le spectateur car il permet à celui-ci de se reposer au sein même d'une œuvre. Double utilité du support, il abrite le travail de l'artiste et se révèle utile au spectateur. Les matériaux continuent de vivre au travers du spectateur par l'utilisation qu'il en fait.



Adrien Vescovi
Hamac, 2016
Coton, sangles, bois, végétale, dimensions variables
La Station, Nice, France

Il y a une profondeur qui se crée dans ce processus qui s'apparente à de la teinture. Celle-ci, couramment utilisée dans notre société, est détournée ici pour être un élément plastique artistique. Ses capacités sont intéressantes et peuvent permettre un nouvel aspect de l'art au quotidien. Il n'est plus question de peinture qui recouvre une toile, mais de teinture qui imprègne un tissu. La vision du spectateur change ainsi sur sa vision des matières. Alors que l'encre était déjà utilisée dans le domaine de l'art, le tissu n'est qu'un simple outil pour l'industrie textile. Cette matière est fabriquée à partir de fibres végétales, elle est donc vouée à se biodégrader. Cela peut s'apparenter au corps humain qui est mortel et est constitué d'une grande partie de peau que l'on appelle aussi couramment « tissu ». Le fait que le support soit fluide ajoute un aspect organique, où l'encre continue de vivre à travers le tissu toujours en mouvement. L'installation est éphémère dans un premier temps parce qu'elle ne restera pas éternellement sur un lieu d'exposition, mais également parce qu'elle est vouée à se dégrader et à disparaître, tel l'être humain. En outre, c'est une matière malléable, qui absorbe et rediffuse le moindre geste ou souffle d'un spectateur. Cela aide

à faire transposer l'idée d'un flux qui continue de s'écouler au travers du support grâce au spectateur. Il est ici question du même parallèle entre le flux de l'encre qui est absorbée, se diffuse et se propage dans le tissu, qu'avec le flux du public lors de son passage et la trace qu'il laisse derrière lui lorsque les tissus absorbent ses mouvements. Tout cela est pensé pour que le spectateur puisse s'identifier aux matières et en comprenne leur nature.

3.3 Le corps et ses performances

Que cela soit dans le contexte d'une exposition, dans l'espace public ou pour elles-mêmes, les œuvres entretiennent un rapport fort avec l'espace et le spectateur, provoquant chez lui un événement mental, de l'ordre de la réception. Certains artistes, cherchant à mettre ce rapport au centre de leur travail, ont mis en place des dispositifs d'interactions permettant différents types d'échanges, de participation, de modifications, voire de création, entre le spectateur et l'œuvre. L'artiste Karina Smigla-Bobinski's nous explique la réflexion qui a abouti à ses travaux artistiques : « Je veux avoir un impact, mais je veux aussi que les participants aient un impact sur moi aussi. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai décidé de l'équilibrer, en impliquant le corps dans le processus. Plus précisément, le corps des participants devient une interface active générant les expériences artistiques. ». Le corps est pensé avant tout dans le processus de création comme un élément à part entière. Il devient matière parmi la matière. Il permet également à l'œuvre de s'animer, de s'activer. L'artiste Tomàs Saraceno crée des installations en interaction avec le spectateur, comme sa structure de fils *Algo-R(h)i(y)thms* au Palais de Tokyo lors de sa carte blanche en 2018. Les fils, reliés à des micros, répercutaient le son émis par le toucher des spectateurs sur ceux-ci, produisant ainsi une impression de devenir araignée dans la toile. Le corps est d'une importance capitale lorsqu'il fait partie d'une installation, car il lui donne vie. Il invite le spectateur à rentrer dans la matière et découvrir ses propriétés et sa beauté. La manière dont cela est mis en place permet au spectateur de mieux s'identifier au problème et de percevoir le message plus facilement. De cette façon, Tomàs Saraceno souhaitait nous rappeler notre impact sur la planète et la possibilité d'un monde sans pollution.



Tomas Saraceno

Algo-R(h)i(y)thms, 2018

Corde, contact microphone, ordinateur, logiciel, haut-parleurs, caisson de basse, DMX
Installation durant l'exposition ON AIR au Palais de Tokyo, Paris, France

L'installation peut se décrire comme une mise en scène plastique. C'est-à-dire qu'elle active la présence des spectateurs par la mise en place d'éléments environnants. Cette nouvelle approche est en lien avec une compréhension dynamique de l'espace qui relie la position du corps avec les objets, trajectoires et actions orientées du sujet ; c'est ce qui constitue la notion d'interaction située. Ceci se rapproche de la performance artistique qui met en action un être humain dans un espace : « En ce sens, l'installation se situe toujours plus ou moins du côté de l'expérimentation, de l'expérience et de la performance [...] »⁷. C'est la suite logique d'une mise en espace d'un public dans une œuvre, où celui-ci est actif et active l'installation en même temps. Pour mon travail *Expectation*, j'ai décidé pour la première fois de réaliser une performance. Il s'agissait de mettre en relation les matières entre elles, l'encre et l'humain. L'association des deux s'est alors imposée du fait de ma volonté de mettre en avant le parallèle existant entre ces deux médiums. Le corps

⁷ Christine Van Assche, *Collection Nouveaux médias : installations*, Paris, Édition Centre Pompidou, 2006, p 3.

humain est devenu le support de l'encre, et l'encre sublimait le corps humain.

Cinq danseurs recouverts d'encre bougeaient au rythme de battements de cœur, pour exprimer le flux présent de l'encre et du sang. L'encre n'étant pas sèche, elle continuait de s'écouler sur les corps, épousant leurs courbes, pour finir son chemin sur les murs et le sol en tissu.

L'aspect vivant de la matière, grâce à son flux incontrôlable, faisait écho à l'être humain et à son flux intérieur. Le public était amené à entrer dans la pièce, à en faire partie et à se perdre dans les danseurs qui se mouvaient autour d'eux. Le flux des danseurs assimilé au flux du public rappelait, encore, l'expression de la matière toujours aléatoire et libre de ses mouvements. L'intention étant de faire comprendre au public la similarité entre la matière et lui, grâce au médium de l'installation, pour créer de l'intérêt et ainsi rapprocher le public du domaine de l'art.



Expectation, 2021

Performance dansée, sons de battement de cœur, tissu, encre, dimensions variables

Lien de visionnage : <https://youtu.be/6xdA8ldWIZI>

IV. L'expérience de l'installation, un nouveau rapport à l'art

4.1 Le médiateur, gage d'accessibilité

Une interrogation soulevée par Serge Chaumier m'inspire au quotidien dans la création : « Comment le concepteur peut-il inventer une exposition où il propose, mais où l'utilisateur dispose ?⁸ ». Contrairement aux musées institutionnels qui exposent des œuvres dans un environnement réglementé face à des spectateurs passifs, l'installation tend à changer le mode d'exposition et celui de l'appréhension du cadre muséal. Le public est amené à avoir une vision différente de l'art, ce n'est plus seulement un tableau que l'on observe avec la vue, mais une pièce entière qui vient nous envelopper. Le public a une perception différente de l'art à travers ce médium qui englobe ses sens et l'espace environnant. C'est par cette approche que l'installation permet d'élargir l'intérêt d'un plus grand public et son attrait pour de nouvelles matières ou revendications. Mais il n'est pas toujours aisé de savoir comment adapter ces espaces pour qu'ils soient compris et sécurisés, c'est pour cela que l'on fait désormais régulièrement appel à des médiateurs pour gérer la réception des œuvres. De la conception jusqu'à la mise en place de l'œuvre, l'artiste et les employés de lieux culturels doivent réfléchir au cadre de celle-ci. Ce qui incombe de prendre en compte toutes les réactions possibles de tous les types de publics durant l'exposition qui peuvent être aléatoires ou incontrôlables. Il est difficile de prévoir ce qui peut se produire, même si un comportement strict à adopter dans un cadre institutionnel muséal est souvent inculqué et reproduit. C'est d'ailleurs la multitude de comportements possibles qui fait réfléchir les scénographes à comment intégrer le public, lui proposer sans forcer sa participation et limiter les comportements dangereux. Mais c'est bien le travail des médiateurs de cadrer la réception pour que le public puisse profiter le plus possible d'une exposition.

Grâce aux médiateurs culturels, le médium de l'installation pourrait permettre de renouer entre les classes sociales. En effet, le médiateur qui concilie actions culturelles et sociales, crée du lien entre elles par les œuvres d'art. Les installations, spécifiquement, donnent fréquemment matière à explorer de façon physique ou psychique, ce qui peut créer des

⁸ Serge Chaumier, *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris : Hermann, 2018, p. 108.

dialogues verbaux et physiques. Ce nouveau médium peut ainsi permettre de renouer entre les classes sociales au sein de la culture. Nicolas Bourriaud expliquait « La pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un vaste terrain d'expérimentations sociales [...] »⁹. Les artistes qui pratiquent sont toujours portés par l'idée que leur art sera visible d'un public. C'est cette réflexion, mise en place dans le processus, qui est alors expliquée par les médiateurs pour améliorer leur réception. Leur fonction est de modifier la perception des arts grâce à un dialogue des cultures différencié, aboutissant à une mixité sociale. Il crée un lien entre les productions et lieux culturels et les publics. Un public généralement habitué à côtoyer les lieux culturels ne percevra pas l'art de la même manière qu'un public qui n'a jamais pensé que l'art lui serait accessible. Car il est bien question d'accessibilité dans les musées lorsque les médiateurs réfléchissent à des actions pour sensibiliser les publics. Certains publics n'ont pas l'envie de s'intéresser aux arts, car ils ont toujours pensé que c'était un domaine réservé aux élites. Le rôle des médiateurs culturels est de savoir les besoins d'un public et d'adapter ses actions pour intéresser le plus grand nombre.

Pour intégrer ces employés de lieux culturels dans la conception et leur accorder un pouvoir artistique, certains artistes n'hésitent pas à leur donner un rôle dans l'exposition. Daniel Buren a fait revêtir aux médiateurs des vestons avec les bandes colorées représentatives de son travail sur le détournement du regard du spectateur de l'objet vers l'espace qui l'entoure. Ainsi les médiateurs deviennent un support du travail de Buren au sein de l'exposition. Franck Scurti a également repris ce principe d'intégrer les médiateurs à son travail. Pendant l'exposition, ils s'asseyaient sur des chaises fraîchement repeintes, puis en se levant gardaient la marque de la peinture et allaient déambuler dans l'exposition. La chaise qui représente celle du gardien et le médiateur lui-même sont devenus des supports. Ces deux éléments auquel le public ne portait pas forcément d'intérêt, font désormais partie de l'exposition. Les médiateurs circulant dans le musée en étant le support d'un travail artistique permettent de se mêler aux spectateurs et de susciter l'intérêt de ceux-ci. Le public peut alors admirer l'art circulant sur un support aux multiples fonctions, à la fois auditif et visuel. Les médiateurs ont pour rôle originel d'expliquer le travail de l'artiste, mais ici ils ont aussi cette capacité de devenir support de l'œuvre. Les employés qui représentent le lieu font désormais partie intégrante de l'exposition, ce qui veut dire que le lieu devient le support lui-même. Ce n'est plus un

⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presse du réel, 2001, p. 54.

espace qui accueille des œuvres, mais un espace qui est réfléchi dans leurs conceptions.

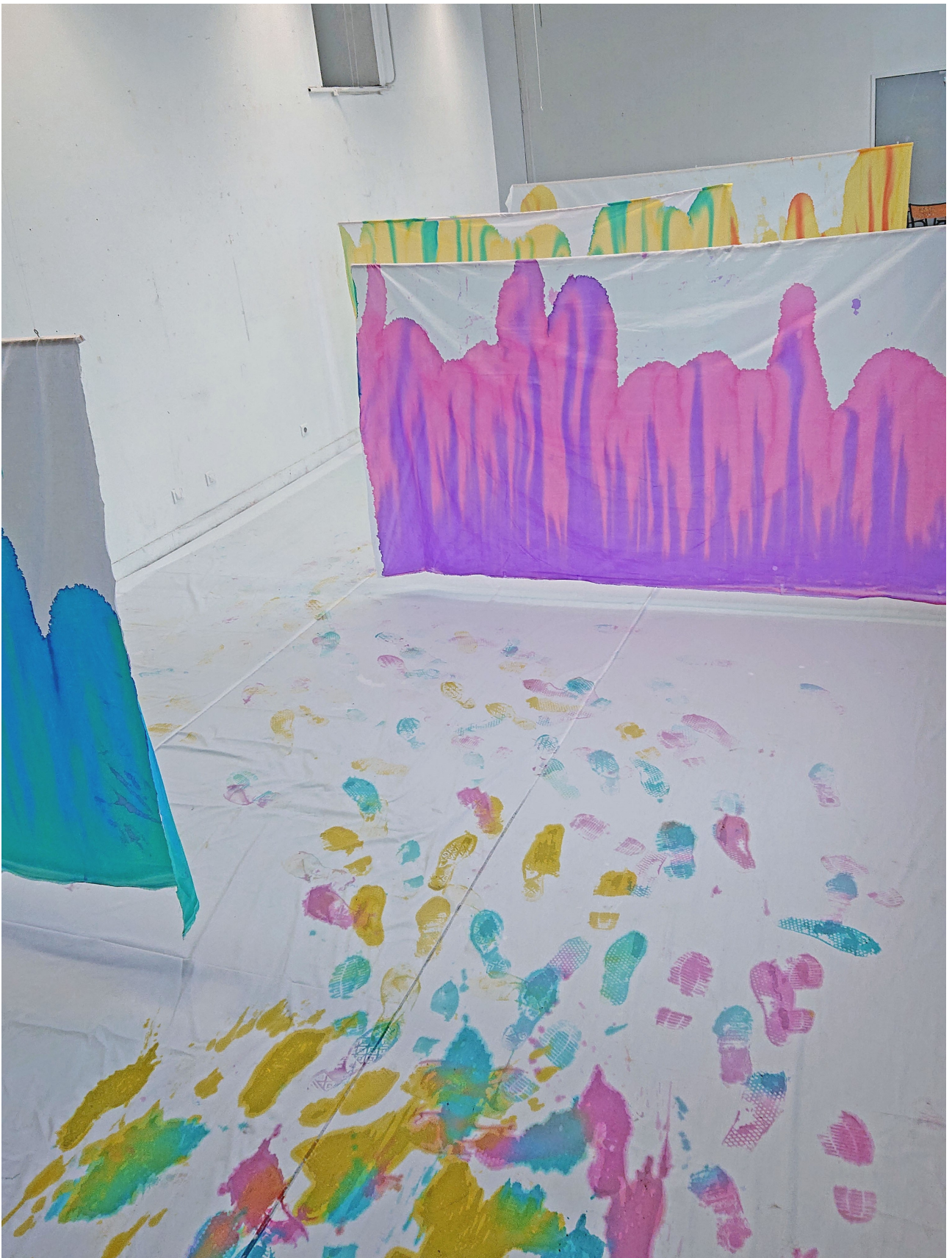
4.2 Le spectateur acteur

L'expérience que le spectateur vit au sein des œuvres est centrale dans l'art contemporain, spécifiquement dans les installations interactives. Celles-ci ont pour but de faire découvrir un artiste et son univers qui en découle. Que cela soit les matières utilisées ou le message véhiculé, l'auteur souhaite s'ouvrir au public grâce à son art. Par ce biais, les artistes intègrent le spectateur jusqu'à le rendre lui-même acteur des œuvres. Ils réfléchissent en amont à amener le public à faire partie de l'installation, à actionner son pouvoir de libre arbitre dans ses mouvements, et à le faire réfléchir sur l'œuvre en lien avec lui-même. Ainsi, la finalité de la production n'est pas le résultat, mais le processus qui inclut le spectateur à la création d'une œuvre. Jean-Paul Fourmentraux explique : « L'œuvre crée le public tout autant qu'elle est produite par lui. C'est la rencontre qui compte. ¹⁰ ». Le spectateur étant pensé durant le processus de création, on peut ainsi dire qu'il fait partie de l'œuvre tout autant dans la conception que dans l'exposition de celle-ci. Le terme « spectateur » ne peut donc plus s'interpréter comme sa définition de « visiteur ». Il est autant acteur que l'artiste lui-même.

Ma démarche artistique se base sur ce principe puisqu'il permet de se rapprocher des publics. En effet, l'interaction permet d'augmenter l'intérêt d'une personne lorsqu'elle est mise à contribution. C'est ainsi que j'ai décidé de mettre en valeur le spectateur dans mon travail. L'installation Flux est une grande étendue de tissu au sol sur lequel le public est amené à marcher avec les pieds encreés par le dessous. Les personnes qui déambulent entre des panneaux de tissu accrochés au plafond laissent des marques sur leur passage. L'humain, ici, laisse son empreinte sur les mailles du tissu grâce à l'utilisation de l'encre. Le parallèle entre les taches des spectateurs et les taches d'encre permet de créer des similitudes entre l'humain et la matière grâce à cette interaction réciproque. Tous deux laissant une empreinte sur leur support, qu'il soit le monde ou le tissu. L'interaction est la clé de la réception d'une œuvre dans son intégralité. Le public est amené à agir sur la matière pour qu'il puisse comprendre la réflexion de l'artiste. Dans ma démarche

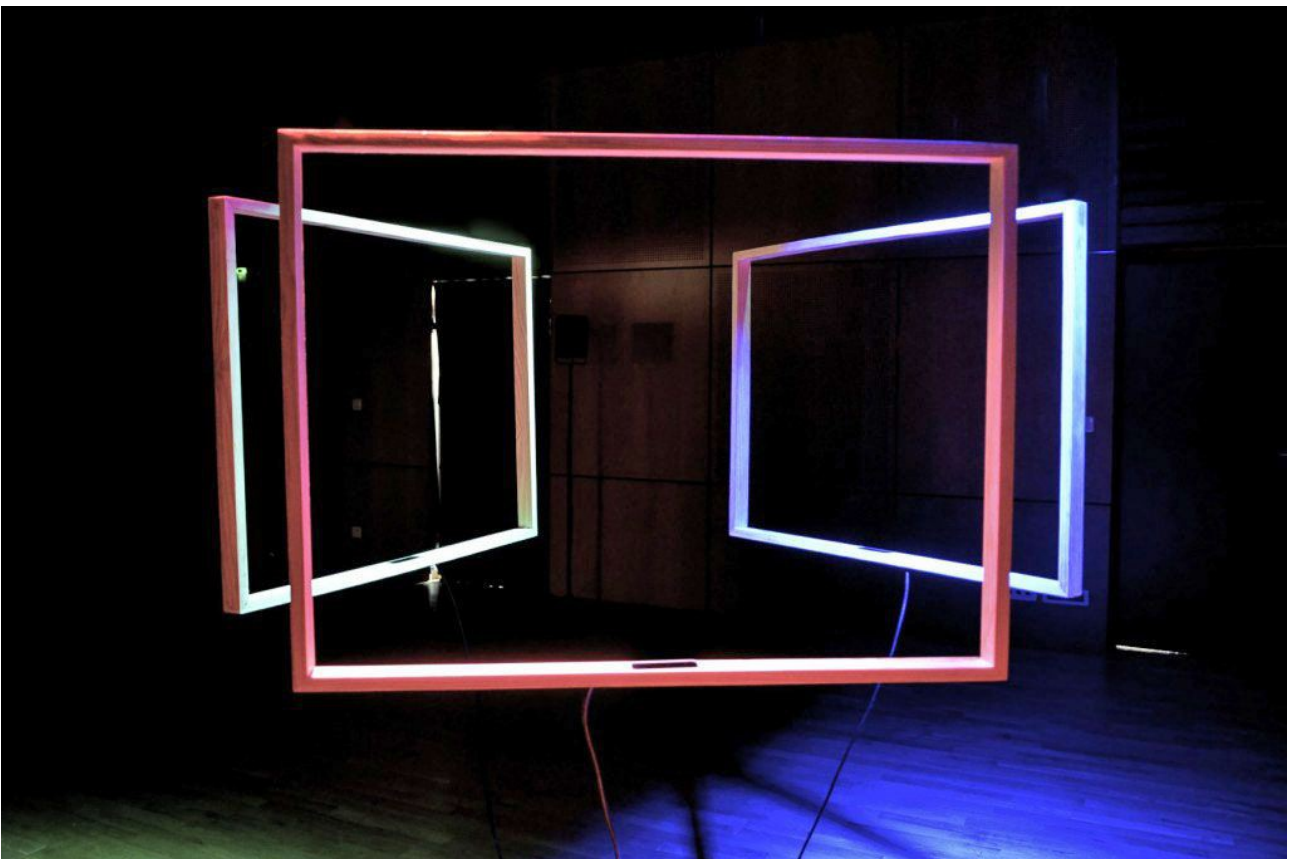
¹⁰ Jean-Paul Fourmentraux, L'oeuvre commune, affaire d'art et de citoyen, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p 297

artistique, je prône l'ouverture du processus de création au public. J'invite les visiteurs à devenir actif et à co-créeer l'œuvre d'art. Ainsi, dans cette façon de faire, le public qui participe est égal à l'artiste.



Flux, 2019
Encre, tissu, bâche et bois, 150 x 500 cm

En revanche, si le spectateur est présent sans être actif, nous pouvons nous demander si sa simple présence est considérée comme interactive au sein de l'œuvre. En effet, le spectateur a une incidence sur l'œuvre, qu'elle soit voulue ou non. Dans l'installation *Apertures* de Mathieu Chamagne, l'interaction des spectateurs a une grande importance. Il conçoit des installations qui mélangent arts numériques et présence humaine pour créer des musiques. Son œuvre *Apertures* est une sculpture sonore interactive invisible et impalpable à découvrir et à explorer par le geste et l'écoute. Le public est amené à déambuler dans une pièce où se situent trois cadres suspendus, se référant à des fenêtres offrant de nombreux points de vue différents sur un même paysage sonore à visiter. Le public est invité à insérer des parties de son corps dans les cadres, ce qui produit un son en fonction de leurs mouvements. Les gestes, jusqu'aux plus infimes, sont captés et interprétés pour moduler et créer de la matière sonore, révélant un morceau d'électroacoustique improvisé.



*Mathieu Chamagne
Apertures, 2014
Enceinte, cadre en bois, détecteur de mouvement, dimensions variables
Installation au Festival Musique Action 2015, Vandoeuvre-Lès-Nancy, France*

Apertures est un dispositif musical sensible et réactif, questionnant la frontière entre lutherie numérique et installation interactive. Cette installation devient un espace de jeu collectif où le visiteur est à la fois auditeur, spectateur et interprète. Le public fait ainsi partie de l'œuvre puisque celle-ci s'active en sa présence. Le vent que produit le spectateur se répercute sur les matériaux et les active à son contact. Nous pouvons dire que l'installation interactive ne prend vie que lorsqu'un public intervient. Même si celui-ci ne souhaite pas prendre part à l'installation, il suffit qu'il soit présent dans la pièce pour que sa participation soit active. Le spectateur prend alors conscience de son importance en constatant les matériaux réagissent à sa simple présence, sans qu'il ait ressenti, réfléchi, ou agi volontairement.

4.3 Interactions réciproques

Les installations ont pour but d'être interactives avec le public afin d'être au plus proche de la matière, à la manière d'une expérience. Le spectateur peut prendre part aux installations en venant toucher, ou déplacer certains éléments. Il est invité à interagir avec l'œuvre. Une relation spécifique se crée alors, comme l'explique Jean-Paul Fourmentaux, sociologue et critique d'art : « L'expérience [...] doit toujours être comprise en termes de relation, d'interaction et de transaction, entre des êtres ou entités qui ne sont pas premiers, mais qui émergent à travers l'interaction.¹¹ ». La relation qui se crée à partir de l'expérience qu'éprouve le spectateur au sein de l'installation est le but premier de ce type d'œuvre d'art. De fait, une œuvre n'existe pas sans public, mais dans les installations, un tout autre niveau de lecture est demandé par celui-ci, il lui est demandé d'agir et d'avoir une influence sur l'œuvre. Une relation se crée ainsi lorsqu'une interaction réciproque entre matière et humain naît. Mon travail *En vie* permet une interaction réciproque entre la matière et le public. Une pièce remplie de ballons transparents, transportant de l'encre à l'intérieur, sont posés au sol et laissés à la disposition du public. Cet objet est relié au jeu de l'enfant, c'est ainsi que l'instinct d'une personne est de l'utiliser pour le lancer en l'air. L'idée ici est que le ballon est utilisé comme un support ludique qui amène le public à se rapprocher de la matière, à jouer avec. En remuant le ballon, l'encre se propage à l'intérieur car elle ne sèche pas dans un espace clos à l'abri de l'air. L'aspect vivant de

¹¹ Jean-Paul Fourmentaux, *L'oeuvre commune, affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p 24

celle-ci permet de continuer son action de manière autonome grâce à l'intervention du spectateur. Car sans celui-ci, l'installation n'aurait pas de but.



En vie, 2018
Ballon en plastique transparent et encre, dimensions variables

L'idée d'interaction réciproque se crée lorsque le public peut faire le parallèle entre l'humain et l'encre. En effet, étant des entités vivantes respectives, elles peuvent voir des similitudes entre elles. L'humain se mouvant dans l'espace de manière aléatoire, les ballons également. Aucun des deux n'étant prévisible, ils se répondent l'un l'autre dans leurs actions. Une interaction se crée alors, car les ballons répondent aux mouvements des humains lorsque ceux-ci interagissent avec eux. Les deux entités de l'encre et du spectateur se rassemblent dans l'environnement mutuel de l'installation.

Jesús Rafael Soto, artiste ayant une grande influence dans le monde de l'art grâce à ses installations, a déclaré à Daniel Abadie en 1999 : « Ce que je veux montrer, c'est, par les moyens de la peinture, la force énergétique de l'espace ; il s'agit pour moi, en quelque sorte, de l'appivoiser. Si ma peinture est devenue pluridimensionnelle, c'est parce que le mouvement n'existe pas en deux dimensions¹² ». Il explique le mouvement induit des installations par la présence du spectateur et l'action réciproque avec la matière. Une première interaction par le regard s'effectue dans ses œuvres où elles vivent, fluctuent, vibrent, oscillent, libérant le spectateur de la simple contemplation et l'invitant à reconstruire l'œuvre par son regard. Ensuite, une interaction physique s'active en invitant le spectateur à pénétrer dans ses œuvres où il y a la notion de « vibration ». Le spectateur crée une vibration dans l'œuvre, mais l'œuvre elle-même crée une vibration, les deux éléments se répondant l'un l'autre. Le spectateur est immergé par ces grands tubes de couleurs, il s'agit d'une insertion tactile et visuelle totale. L'artiste désigne lui-même son travail comme étant une révélation de l'espace sensible. D'une série à l'autre, « l'impression » du mouvement produit par la répétition de formes et de couleurs fait naître de réelles illusions optiques qui accroissent l'effet vibratoire et dynamique des œuvres : le passage de l'art optique à l'art cinétique mène à la transformation de la relation entre l'art et le public. Ses constructions délicates s'animent en réponse à des stimulations externes et des changements dans l'atmosphère. Le médium et le public étant au centre de l'installation. Le spectateur a une incidence sur le médium, qui ne peut vivre qu'en sa présence.

¹² Jean-Paul Ameline, Extrait du catalogue *Soto, Collection du Centre Pompidou - Musée national d'art moderne*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2013

Conclusion

L'environnement sensoriel des installations permet, grâce à ses différentes propriétés, de rendre l'art plus accessible. Tout d'abord par leurs capacités d'adaptation dans un lieu, qu'il soit extérieur ou intérieur. Les artistes ne s'accommodent pas des espaces alloués, au contraire, ils créent en fonction d'eux. En effet, ils s'approprient les lieux d'expositions en les intégrant dans la conception. L'installation résonne alors avec l'espace en venant épouser chaque forme pour se révéler ainsi que son environnement. L'immersion est le premier élément qui permet d'intéresser le public par son insertion au sein de l'art. Celui-ci englobe le spectateur dans un nouveau monde, différent de leur lieu d'habitation. Pourtant, le public est bien présent au sein de celui-ci puisque, dans une volonté de rendre accessible l'art, les œuvres s'émancipent des cadres institutionnels en intégrant le quotidien. En effet, cette réflexion de l'artiste sur la place du spectateur est reprise dans les institutions muséales pour donner aux spectateurs la meilleure expérience possible. Ceci prend en compte les différents types de publics aux besoins et exigences particulières. Cela concerne notamment les publics éloignés qui ne considèrent pas que l'art leur correspond, ou les publics empêchés qui sont en situation de handicap. Leurs volonté de rendre l'art accessible et ainsi s'ouvrir à d'autres types de publics, se développe grâce à des adaptations des lieux d'expositions et de leurs contenus, en passant par la délocalisation et la médiation culturelle.

En second lieu, l'interaction interpelle le spectateur et le rapproche de l'œuvre. En effet, l'aspect passif d'un médium peut créer un désintérêt pour l'art. Tandis que l'installation incite le spectateur à faire partie de celle-ci grâce à l'interaction avec ses sens. Le spectateur n'est plus passif, il devient alors actif et donc acteur de l'œuvre. Il a une place réfléchie au centre de celle-ci, et c'est pour cela qu'il s'y sent plus connecté qu'avec des œuvres de l'art classique. Une nouvelle approche et une nouvelle vision qui en découle permettront au public de s'y intéresser et de s'investir. C'est cet intérêt nouveau, déclenché par les sensations créées lors de l'expérience, qui permet à tout le monde de s'ouvrir à l'art.

L'interaction présente dans l'installation donne envie au public d'agir sur celle-ci et par ce biais découvrira de nouvelles matières. Dans ma pratique personnelle j'utilise l'encre qui est intéressante pour sa capacité de créer des formes aléatoires et sa difficulté à se résoudre au geste de l'artiste. Un matériau libre que je mets en corrélation avec un

support en tissu permettant de mettre en valeur son potentiel. Le tissu constitué de maille est alors teint par l'encre et lui permet une dispersion totale sans frontières. Un flux est alors créé entre deux médiums, le tissu et l'encre. Mais il est également présent lorsque je mets en relation l'encre et l'humain au travers d'installations. En effet, un flux commun et différencié est alors perceptible. Le spectateur peut assimiler sa propre présence avec celle de la matière grâce aux dispositifs mis en place. Ceci n'est possible que lorsque l'être humain est entièrement plongé dans un espace mis en scène, où son corps est source d'interactions. Bien que ce même public ne soit pas actif dans l'œuvre, sa seule présence permet l'activation d'une réponse avec la matière. L'encre interagit avec le spectateur en lui offrant une autre vision du monde à travers ses couleurs, tandis que le spectateur interagit avec cette matière en tachant les supports laissés à sa disposition. L'encre a cet aspect vivant qui met en avant sa liberté, la fluidité de ses déplacements, et sa capacité aléatoire de tacher son environnement. Tout ceci est similaire à l'être humain qui est libre de ses mouvements, imprévisible dans ses actions et souhaite laisser une empreinte derrière lui dans le monde. J'ai pu constater que les flux correspondant à la matière et à l'humain se répondent mutuellement dans les installations interactives et immersives. Le spectateur, actif et intégré au sein de la matière, se sentira plus proche de l'art. L'environnement sensoriel d'une installation immersive et interactive s'adapte aux publics que cela soit de façon physique ou psychologique, pour répondre à tout leurs besoins. Ainsi, ce type de médium garanti une plus grand accessibilité de l'art à tout les publics.

Bibliographie

- ALBERGANTI Alain, *De l'art de l'installation, la spatialité immersive*, édition l'Harmattan, Paris, Juillet 2013
- BERTHOZ Alain, *Le sens du mouvement*, édition O. Jacob, Paris, 1997
- BESSON Christian, DE CHASSEY Eric, FRONSACQ Julien, PAÏNI Dominique, *Cécile Bart : Plein jour*, édition Les Presses du réel, collection Art contemporain, Dijon, 2008
- BOISSIERE Anne, *Le mouvement à l'œuvre : entre jeu et art*, édition Mimésis, Italie 2018
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, édition Les Presses du réel, Paris, 2001
- BISHOP Claire, *Installation art : a critical history*, édition Tate, Londres, 2005
- CHAUMIER Serge, *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, édition Herman, Paris, janvier 2018
- DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, édition Larousse, hors collection Beaux-Arts, Paris, Août 2017
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, édition La découverte, Paris, 2009
- FOURMENTRAUX, *L'œuvre commune, affaire d'art et de citoyen*, édition Les Presses du réel, Dijon, 2012
- FRIED Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, édition Gallimard, Paris, 2017

- GAINARD Audrey, *Du toucher à l'installation : Comment séduire le spectateur*, sous la direction de VIART Christophe, Mémoire de master recherche 2e année Arts plastiques : Création et plasticités contemporaines, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2018
- GENEST Valérie, *Rêves de l'infini... Réflexions sur l'Installation Immersive Interactive*, sous la direction de MATHIEU Marie-Christiane, mémoire de 2ème année en Arts Visuel, Université de Laval, Québec, Canada, 2014
- ROMAN Mathilde, *Habiter l'exposition : L'artiste et la scénographie*, édition Manuella, Paris, 2020
- GLEVAREC Hervé, *La différenciation : goûts, savoirs et expériences culturelles*, édition Le bord de l'eau, Lormont, 2019
- GUELTON Bernard, *Les figures de l'immersion*, édition PUR, Rennes, 2014
- GUELTON Bernard, *Médias situés et mobilités partagées*, édition Hermann, Paris, 2020
- KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition Gallimard, collection Folio essais, Paris, 1989
- LANGLADE DEL FABBRO Laetitia de., *Art engagé : comment l'installation et ses modes d'interactions agissent sur le spectateur*, sous la direction de GUELTON Bernard, Mémoire de master recherche 2e année, Arts plastiques : Espaces, lieux, expositions, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016
- LE MAREC Joëlle, *Musées, mutations...*, édition des Universitaires de Dijon, Dijon, mars 2019
- MONTEIL Esclarmonde, MORSILLO Sandrine, *Peindre n'est pas [-ce] teindre :*

exposition collective, Musée de la toile de Jouyen-Josas, édition Paris : UMR ACTE, collection Création & Patrimoine, Paris, 2016

- O'DOHERTY, Brian, *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, édition Zurich : JRP Ringier, collection Lectures Maison Rouge, Zurich, Suisse, 2008
- OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicola, PETRY Michael, *Installations : l'art en situation*, édition Thames et Hudson, Paris, 1997
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, édition Les Presses du réel, Dijon, 2020
- VAN ASSCHE Christine, *Collection Nouveaux médias : installations*, édition Centre Pompidou, Paris, 2006
- WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, édition L'Harmattan, collection Histoire et idées des arts, Paris, Budapest, Torino, 2003
- YUN Ik, *Respiration inspiration : espace à vivre*, sous la direction de SICARD Michel, Thèse de doctorat, Arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2008

Catalogue d'exposition / Dossier de presse

- AMELINE Jean-Paul, *Soto, Collection du Centre Pompidou - Musée national d'art moderne*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2013
- KUSAMA Yayoi, *Yayoi Kusama rétrospective*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, exposition du 10 octobre 2011 au 09 janvier 2012, Paris, 2011
- MATHIEU Romain, *Support/Surface les origines 1966-1970*, dossier de Presse Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes, exposition du 13 octobre au 31

décembre, Nîmes, 2017

- SARACENO Tomás, *ON AIR*, catalogue d'exposition, Palais de Tokyo, exposition du 17 octobre 2018 au 06 janvier 2019, Paris, 2018

Documents électroniques

- AMELINE Jean-Paul, « Soto, Collection du Centre Pompidou - Musée national d'art moderne », Edition du centre Pompidou, 2013. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/9WzQbKU> [consultation le 23 mai 2021]
- DIOUF Laurent, VINCENT Anne, WORMS Anne-Cécile, « Les arts numériques », Cairn.infos, mai 2017. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2013-1-page-9.htm> [consultation le 12 juillet 2022]
- HAMMOUM-FAUCHEUX Claire, « De l'accessibilité à l'inclusion : la conception universelle à l'épreuve des musées », L'art de Muser, le magazine du master Expographie Muséographie, janvier 2022. Disponible sur : <http://formation-exposition-musee.fr/l-art-de-muser/2303-de-l-accessibilite-a-l-inclusion-la-conception-universelle-a-l-epreuve-des-musees> [consultation le 05 juin 2022]
- LEYENS Stéphane, GERNAY Marie-Martine, MERCIER Clémence, SCHUMACHER Cécile, « Art, handicap mental, reconnaissance sociale », Cairn.infos, novembre 2020. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-2016-3-page-56.htm> [consultation le 14 juillet 2022]
- MAINGON Claire, « Yayoi Kusama en 2 minutes », *Beaux-Arts*, avril 2019. Disponible sur :

<https://www.beauxarts.com/grand-format/yayoi-kusama-en-2-minutes/>

[consultation le 14 mars 2021]

- MARLON Miguel, « Un monde d'archives : Fernand Deligny et les pratiques du langage expositif », Marges, Revue d'art contemporain, 2017. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/marges/1327> [consultation le 02 juin 2022]
- MORISSET Vanessa, « Yves Klein » Centre Pompidou – Direction des publics, janvier 2001. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm [consultation le 05 février 2021]
- TURRELL James, « James Turrell work ». Disponible sur : <https://jamesturrell.com/> [consultation le 23 mai 2021]
- VANISCOTTE Yari, « Kandinsky », Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, avril 2009. Disponible sur : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-kandinsky/ENS-kandinsky.html> [consultation le 08 mars 2021]
- VINCENTE Ana Teresa, « Optical and haptic entanglements: sensory encounters in Karina Smigla Bobinski's artworks », Flat Journal, 2020. Disponible sur : <https://flatjournal.com/work/optical-and-haptic-entanglements-sensory-encounters-in-karina-smigla-bobinkis-artworks/> [consultation le 18 juillet 2022]

Index des noms propres

A

Abadie Daniel, 53
Alberganti Alain, 3, 4
Ameline Jean-Paul, 53
Atoui Tarek, 26, 27

B

Bourriaud Nicolas, 45
Buren Daniel, 45

C

Chamagne Mathieu, 49
Chaumier Serge, 44

D

Duchamp Marcel, 3
Davenport Ian, 34, 35

E

Echkahch Latifa, 33
Esquenazi Jean-Pierre, 18, 19

F

Fourmentraux Jean-Paul, 46, 50

G

Godin Christian, 4
Guelton Bernard, 5

J

Janssens Ann Veronica, 13, 14, 15
JR, 19, 20

K

Kerner Justinus, 31

L

Lasserre Grégory, 12

M

Met Den Ancxt Anaïs, 12

Monnier Bruno, 29

O

O'Doherty Brian, 5

P

Poinsot Jean-Marc, 9

R

Rorschach Hermann, 31, 32

Rubin William, 9

S

Saraceno Tomàs, 40, 41

Scurti Franck, 45

Smilga-Bobinski Karina, 29, 30, 40

Soto Jesus Rafael, 15, 16, 53

Staiger Janet, 18, 19

T

The Blind, 25, 26

Turrell James, 8

V

Van Assche Christine, 41


Vescovi Adrien, 38, 39

Table des matières

Introduction	5
Définition du médium de l'installation et présentation de mon axe de pensée sur comment l'environnement sensoriel des installations permet une approche plus accessible à l'art.	
1. Installations, ces lieux créés à partir d'espaces	7
1.1 L'espace muséal	7
Nous nous interrogerons sur la facilité d'accès à l'art des institutions culturelles en tant que lieux clos et immobiles.	
1.2 L'espace extérieur	11
Nous explorerons les capacités d'adaptations de l'art en milieu extérieur, grâce à des aménagements muséaux et des propositions d'artistes.	
1.3 Immersion : entre art et réalité	15
Dans le médium de l'installation, nous étudierons son aspect immersif qui crée une relation spécifique entre le spectateur et l'œuvre.	
2. Les différents publics	20
2.1 Public en zone prioritaire	20
Nous analyserons la réception d'un public en zone prioritaire face à l'aménagement et la proximité d'œuvre d'art dans leurs quartiers d'habitation.	
2.2 Public en situation de handicap	25
L'accessibilité à l'art pour les personnes en situations de handicap n'est pas toujours mise en place. Nous aborderons ici comment les installations immersives et interactives y remédient.	
2.3 Les publics connectés	30
Dans une génération de plus en plus connectée, nous verrons comment l'art s'adapte aux progrès numériques et aux demandes du public.	

3. Ces matériaux engagés.....	33
3.1 La vivacité de l'encre.....	33
Cette partie sera dédiée à l'observation et à l'expérimentation d'une matière, qui, utilisée au sein d'une installation immersive et interactive, permet une interaction possible avec le public.	
3.2 Le tissu : entre teinture et support.....	37
Nous nous appliquerons à déterminer les capacités du tissu pour révéler ses interactions présentes avec l'encre et le public.	
3.3 Le corps et ses performances.....	42
Nouveau support ou outil de création, nous chercherons jusqu'où le corps peut devenir œuvre.	
4. L'expérience de l'installation, un nouveau rapport à l'art.....	46
4.1 Interactions réciproques.....	46
Dans cette partie, nous examinerons l'interaction réciproque présente entre la matière et l'humain, qui se crée grâce à l'installation immersive et interactive.	
4.2 Le spectateur acteur.....	48
Nous constaterons ici l'importance du spectateur dans le processus de création, mais surtout de sa présence au sein de l'œuvre.	
4.3 La médiation, gage d'accessibilité.....	52
Enfin, la médiation culturelle est réfléchi en tant qu'outil indispensable d'accès et de proximité de l'art.	
Conclusion.....	56
L'installation immersive et interactive permet au public une proximité avec l'art grâce aux matériaux utilisés et à sa présence qui a une incidence sur l'œuvre. Mais surtout par le processus de création et d'implication du spectateur pensé par l'artiste en amont. Le tout créant une interaction réciproque, révélant le fait qu'une œuvre d'art n'existe pas sans son public.	

Bibliographie.....	59
Catalogue d'exposition / Dossier de presse.....	61
Documents électroniques.....	62
Index des noms propres.....	65



Tout au long de ce mémoire je compte expliquer par quels moyens l'installation immersive et interactive permet une plus grande accessibilité à l'art. Cela induira la présentation de la relation existante entre le spectateur et ce médium. Celle-ci se développe à partir des éléments sensibles de l'installation. Sur le plan physique, j'aborderai les lieux d'expositions avec ses médiateurs et les moyens mis en place pour adapter ces espaces à tout les publics. Puis j'approfondirai, sur le plan psychique, la réception des œuvres lorsqu'elles intègrent le spectateur dans la conception et dans la réalisation de celles-ci. Enfin, je proposerai une explication aux similitudes révélées entre la matière et l'humain qui permettent d'expliquer la relation entre ces deux entités. Afin de concrétiser, ainsi, l'importance de la prise en compte du public dans le domaine de l'art et la mise en place d'une meilleure accessibilité.

Installation, interactions, spectateur, acteur, matières, encre, tissu, flux, accessibilité, publics

Throughout this dissertation I intend to explain by what means the immersive and interactive installation allows a greater accessibility to art. It will induce the presentation of the existing relation between the spectator and this medium. This one develops from the sensitive elements of the installation. On the physical level, I will approach the places of exhibitions with its mediators and the means set up to adapt these spaces to all the public. Then I will deepen, on the psychic level, the reception of the works when they integrate the spectator in the conception and in the realization of those. Finally, I will propose an explanation to the similarities revealed between matter and human that allow to explain the relationship between these two entities. In order to concretize, thus, the importance of taking into account the public in the field of art and the implementation of a better accessibility.

Installation, interactions, spectator, actor, materials, ink, tissu, flow, accessibility, publics