



HAL
open science

Le pouvoir de la scénographie dans les œuvres d'installations chez Allan Kaprow et Chiharu Shiota

Jingyi Du

► **To cite this version:**

Jingyi Du. Le pouvoir de la scénographie dans les œuvres d'installations chez Allan Kaprow et Chiharu Shiota. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04157161

HAL Id: dumas-04157161

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04157161>

Submitted on 10 Jul 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Mémoire de master de l'université Sorbonne Nouvelle

Département : Institut d'études théâtrales (IET) EA 3959

Parcours : Théâtre et autres arts

Le pouvoir de la scénographie dans les œuvres d'installations chez Allan Kaprow et Chiharu Shitoe

Du Jingyi

Dirigé par le maître de conférences Romain FOHR

Présenté et soutenu publiquement à Paris le 26 juin 2023

Jury

Président du jury : Sylvie CHALAYE, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle

Directeur de mémoire : Romain FOHR, Maître de conférences à l'Université

Sorbonne Nouvelle



**Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale -Pas de Modification
CC BY-NC-ND**

Titre : Le pouvoir de la scénographie dans les œuvres d'installations chez Allan Kaprow et Chiharu Shiota

Résumé : Quelle est la relation entre l'art de l'installation et la scénographie ? Le terme : l'installation-scénographie peut-il être considéré comme une nouvelle terminologie, révélant les interactions entre l'art de l'installation et la scénographie contemporaine, tout en évitant d'être une terminologie limitative pour reconstruire les méthodes de création de la scénographie contemporaine ? Allan Kaprow et Chiharu Shiota, en tant qu'artistes d'installation emblématiques, nous apporteront des révélations révolutionnaires. Leurs méthodes de création et de conception peuvent aider la scénographie contemporaine à étendre ses frontières artistiques et à établir sa position artistique légitime. Sous l'approche de recherche de l'inter-art et de l'intermédialité, non seulement les relations entre les deux arts seront discutées, mais nous nous orienterons également vers leurs valeurs artistiques propres à travers leurs relations intertextuelles.

Mots clefs : Art de l'installation ; Scénographie ; Allan Kaprow ; Chiharu Shiota ; Corps ; Média

Title : The power of scenography in the installation works of Allan Kaprow and Chiharu Shiota

Abstract : What is the relationship between installation art and scenography? Can the term: installation-scenography be considered as a new terminology, revealing the interactions between installation art and contemporary scenography, while avoiding being a limiting terminology for reconstructing the creative methods of contemporary scenography? Allan Kaprow and Chiharu Shiota, as iconic installation artists, will bring us revolutionary revelations. Their methods of creation and design can help contemporary scenography expand its artistic boundaries and establish its rightful artistic position. Under the research approach of inter-art and intermediality, not only will the relationships between the two arts be discussed, but we will also orient ourselves towards their own artistic values through their intertextual relationships.

Keyword : Installation art ; Scenography ; Allan Kaprow ; Chiharu Shiota ; Body ; Media

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus profonde gratitude à mon directeur de mémoire, M. Romain Fohr, pour avoir cru en mon projet et m'avoir accueilli en tant qu'étudiante en études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle. Son omniprésence, sa patience et son soutien ont été essentiels pour moi tout au long de ces années de lecture, de recherche et d'écriture. Ses avis et ses conseils précieux m'ont grandement aidé à surmonter de nombreux obstacles. En particulier, sa grande considération pour les étudiants, son inclination à écouter et à formuler des avis équilibrés plutôt qu'à nier directement les perspectives des étudiants ont stimulé ma motivation et ma liberté dans le processus de rédaction de ce mémoire. Je suis également reconnaissante pour l'invitation à rejoindre l'équipe de Laboratoire International de Recherche sur l'Image et la Scénographie (LIRIS) qu'il a créé, où j'ai rencontré de nombreux universitaires et artistes talentueux dans le domaine de la scénographie, élargissant ma vision artistique et renforçant mon intérêt pour la recherche en scénographie.

Ensuite, je souhaite remercier Mme. Catherine Naugrette pour m'avoir introduite à la valeur de l'esthétique corporelle à travers l'étude d'Antonin Artaud, élargissant ainsi ma perspective de recherche. Je remercie également M. Christophe Triau, M. Arnaud Rykner et M. Frédéric Maurin pour leur aide précieuse qui m'a permis de reconsidérer l'impact des différents médias sur la perception humaine sur scène, en termes de temps et d'espace ainsi que du corps, enrichissant ainsi la portée de ma recherche. Je voudrais également exprimer ma gratitude à Mme. Hélène Kuntz pour son enseignement, qui m'a amené à revisiter le théâtre politique de Piscator et à reconnaître la valeur du théâtre documentaire, tout en explorant de nouvelles relations entre le théâtre et la réalité. Cette expérience m'a fait prendre conscience de la renaissance du pouvoir politique du théâtre.

Enfin, je tiens à remercier Mme. Sylvie Chalaye pour avoir pris le temps de participer à ma soutenance de mémoire. D'une part, son érudition profonde et sa perspective de

recherche unique m'ont apporté des conseils très professionnels et efficaces, qui seront bénéfiques pour mes travaux de recherche futurs. D'autre part, ses encouragements et son attitude ouverte m'ont poussé à exprimer courageusement mes propres points de vue, me faisant ressentir la confiance d'un chercheur mature.

Je voudrais conclure en exprimant ma gratitude pour ce voyage enrichissant et instructif. C'est une grande chance pour moi d'avoir eu l'occasion d'étudier auprès de ces personnes remarquables et je suis profondément reconnaissante pour tout ce que j'ai appris et expérimenté.

Merci à vous tous, je suis prêt à continuer mon voyage académique avec la connaissance que j'ai acquise et le soutien que j'ai reçu.

Introduction

Avec l'avancement des processus artistiques contemporains et l'émergence de nouvelles cultures et de nouveaux courants de pensée, l'art ne se satisfait plus de la fixité et de l'autosuffisance, mais se présente au contraire comme plus inclusif. L'art est progressivement passé de la pureté et de la tradition à la création de médias multiples, et a utilisé les médias comme support d'idées pour atteindre un état intégré d'unité artiste-spectateur-espace. L'art de l'installation est l'un des plus forts représentants de cette tendance, et son "écart" par rapport à l'art traditionnel a inspiré une approche socialement critique de la création artistique, tout en encourageant l'intégration de l'art et de la vie, en brouillant les frontières entre l'art et le non-art. D'une part, l'art de l'installation présente un avantage absolu dans l'application de matériaux intégrés, l'expression visuelle et l'exploration de l'espace structurel, et d'autre part, il vise à réaliser une expérience interactive multiforme et réfléchie, ce qui l'a amené à influencer grandement la création de l'art en tant qu'art plastique, conceptuel, spatio-temporel et multimédia, ce qui a inévitablement une incidence sur le développement de la scénographie contemporaine. La scénographie est une synthèse des diverses disciplines artistiques, depuis l'émergence de la scène italienne, jusqu'aux différentes formes et orientations de la scène sous l'influence des divers courants d'art, elle est toujours inséparable de l'art contemporain. L'évolution de la scénographie n'est donc pas isolée de l'art d'installation qui est l'un des arts contemporains. En outre, la scénographie partage avec l'art de l'installation les mêmes exigences en termes de communication visuelle, d'interaction avec le public et de recréation de concepts sur les différents médias, ainsi que la recherche d'expressions spatiales. L'interaction entre l'art de l'installation et la scénographie commence à faire l'objet d'une réflexion. Ce mémoire réorganise donc les liens entre la scénographie et l'art de l'installation, non pas comme une superposition conceptuelle rigide, mais comme une nouvelle réflexion sur les possibilités de la scénographie contemporaine à travers leurs interactions. Nous pouvons considérer l'art de l'installation comme une forme de scénographie afin d'établir une nouvelle notion : installation-scénographie, qui peut nous

aider à explorer l'expérience esthétique communicative et réflexive et l'espace social expérimental de la scénographie contemporaine, et à fournir des orientations précieuses pour les tendances futures de la scénographie.

Afin de mieux analyser l'interaction entre l'art de l'installation et la scénographie, ce mémoire prend pour point de départ les œuvres de deux artistes de l'installation : Allan Kaprow, le fondateur de « Happening »¹, est un artiste du mouvement pré-installation selon l'histoire de l'art de l'installation. D'une certaine manière, il a favorisé le développement de l'art de l'installation, faisant s'entremêler l'art et la vie grâce à l'utilisation de différents médias et moyens artistiques, repoussant les frontières artistiques et enrichissant la diversité de l'identité du spectateur. L'artiste japonaise d'installation contemporaine — Chiharu Shiota, une artiste dont le travail correspond parfaitement à la définition de l'art d'installation contemporain, et dont l'approche et l'imagerie spatiale peuvent être utilisées dans la scénographie. Ces deux artistes d'installation différents, un homme et une femme, un occidental et un oriental, représentant respectivement l'art de la pré-installation et l'art de l'installation contemporaine, peuvent nous aider à analyser les caractéristiques de l'art de l'installation de manière plus complète. Nous identifierons les méthodes et théories disponibles pour la scénographie à partir des quatre aspects de l'art de l'installation, en termes de langage conceptuel, de langage formel, de caractéristiques de la création spatio-temporelle, et de la fusion des multimédias, afin de construire la possibilité de l'installation-scénographie.

¹ Les Happenings ont été les précurseurs de l'art de la performance et sont issus des éléments théâtraux de Dada et du surréalisme. Le nom a été utilisé pour la première fois par l'artiste américain Allan Kaprow dans le titre de son œuvre de 1959, 18 Happenings in 6 Parts, qui s'est déroulée sur six jours, du 4 au 10 octobre 1959, à la Reuben Gallery de New York. Les happenings se déroulaient généralement dans un environnement ou une installation créée dans la galerie et faisaient appel à la lumière, au son, à la projection de diapositives et à la participation des spectateurs. Ils ont proliféré dans les années 1960, mais ont cédé la place à l'art de la performance, dans lequel l'accent est mis de plus en plus sur les actions de l'artiste. On trouvera un compte rendu détaillé des premiers happenings dans le livre de Michael Kirby, Happenings, publié en 1965. (L'explication est traduite par moi-même et provient du site : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening>.)

Problématique

Dans le développement du théâtre contemporain, il a connu des tendances créatives centrées sur le dramaturge, l'acteur et le metteur en scène. Avec la dissolution du texte et l'amplification du rôle de l'espace théâtral, la scénographie n'est plus traitée seulement comme un outil pratique pour le théâtre, et de nombreux chercheurs ont aujourd'hui accordé une valeur artistique à la scénographie. La scénographie a réussi à se transformer en un “ langage silencieux ”, il combine diverses catégories de formes d'art, musique, peinture, sculpture, architecture pour parvenir à une expérience multisensorielle. Et dans le développement de la scénographie contemporaine, et tend même à se détacher du théâtre lui-même, par exemple, la conception de l'espace scénique dans des lieux qui ne sont pas traditionnellement une scène, comme les musées, les centres-villes, les entrepôts abandonnés, même les vitrines de marchandise, qui sont très éloignés de l'espace théâtral traditionnel mais conservent la fonction d'une scène. Comme le disait Shakespeare, « le monde entier est une scène »² et le théâtre devient omniprésent, ou crée « un théâtre sans théâtre ». ³ La scénographie envahit la ville, la société, l'expérience physique du spectateur, il cherche à créer à sa manière une communication, une expérimentation dans les relations sociales. Ainsi, les frontières de la scénographie deviennent de plus en plus floues, elle semble s'étendre sans cesse vers l'extérieur, elle est toujours curieuse de l'art et des idées nouvelles, et promptes à exploiter cette nouvelle énergie pour enrichir la puissance de son propre espace artistique et la valeur de ses pensées. C'est sur cette base que nous pouvons chercher le rapport entre installation et scénographie. D'une part, l'art de l'installation excelle à interférer avec l'espace pour solliciter les perceptions physiques

² Le célèbre discours “ All the world's a stage ” a été publié pour la première fois en tant que partie de *As You Like It* dans le *First Folio* en 1623. Les spécialistes ne savent pas exactement quand la pièce a été jouée pour la première fois, mais il est probable que ce soit vers 1603. La pièce est une comédie pastorale en cinq actes qui présente un monologue dans lequel Jacques réfléchit à la nature du monde, aux rôles que jouent les hommes et les femmes, et à la façon dont on vieillit, étant “ All the world's a stage ”. [L'explication provient du site : <https://poemanalysis.com/william-shakespeare/all-the-worlds-a-stage/> (Elle est traduite par moi-même).]

³ Entretien de Bernard Blistène par Bertrand Raison, « Un théâtre sans théâtre », dans *ibid.*, p.15-23. Le titre est celui d'une exposition donnée au MACBA de Barcelone en 2007 puis à Lisbonne en 2008, dont le commissariat avait été assuré par Bernard Blistène et Yann Chateigné.

et les modes d'expérience du spectateur. Il incorpore une variété de médias pour exprimer des idées, remettre en question la vie moderne, répondre à des questions sociales avec un regard critique, et « cette perspective critique est rendue possible en raison de la dimension spatiale de l'installation qui instaure un contexte de réverbération social, faisant apparaître une scène où circulent et s'entrelacent les corps et les images, des spectateurs et des œuvres indistinctement ».⁴ D'autre part, il élargit constamment ses frontières, et il est difficile de le comprendre comme une catégorie fixe d'art, il est plutôt très diversifié. Nous retrouvons donc le caractère dramatique de l'art de l'installation et sa similitude avec la scénographie. Cette similitude est la base sur laquelle nous pouvons explorer l'interaction entre les deux, mais elle est loin d'être interchangeable ou fusionnée, en d'autres termes la logique profonde qui relie les deux n'est pas révélée. La question centrale à laquelle nous devons réellement répondre dans ce mémoire est la suivante : Par quelle manière l'art de l'installation est-il intégré à la scénographie ? Ou par quel moyen l'art de l'installation influence-t-il et contribue-t-il le développement de la scénographie ? Afin de répondre à cette question, nous allons d'abord analyser la définition de la scénographie, revoir son histoire et établir son identité artistique, puis définir l'art de l'installation, et enfin discuter de l'interaction entre l'art de l'installation et la scénographie à partir d'une analyse des œuvres des deux artistes, discutant ainsi de la composition de l'installation-scénographie.

⁴ Michaël Dion, *Scénographies communicationnelles des installations : regard esthétique et immersion sociale*. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne- Bordeaux III, 2019. Français. NNT: 2019BOR30010 . tel-02306857 p.10-11.

Méthodologie

Lucian Krukowski a déclaré que « la proposition d'autonomie artistique n'est pas tant inductive qu'excluante, car elle met en évidence la distinction claire entre l'art important et l'autre art ».⁵ En d'autres termes, pour légitimer son existence, l'art doit trouver sa propre qualité, quelque chose qui n'est valable qu'en soi et ne peut être réduit à quelque chose d'autre que lui-même. Cela a conduit les arts à se démarquer les uns des autres dans la poursuite de son identité ontologique, et l'art moderne a brisé la “ forme d'intégration ” d'origine, les différents arts devenant indépendants. La raison de cette séparation est que chaque forme d'art s'efforce de trouver son caractère “ absolu ”, sa pureté. La séparation des domaines artistiques a élargi et conduit à une séparation de la discipline de l'art, ainsi qu'à un développement inégal des disciplines artistiques. Et avec le développement de l'art moderne tel que le cinéma, l'installation et le théâtre, il y a eu une confusion des disciplines artistiques comme l'avait prévu Duchamp, et les artistes ont commencé à utiliser de plus en plus de médias pour leur art, ce qui a conduit à ce que Tartakiewicz appelle « le concept moderne de l'art est en principe acceptable, mais ses frontières semblent être devenues extrêmement floues ».⁶ Cet effacement des frontières entre les types d'art a conduit à une relation interpénétrante entre les arts.

Avec l'émergence de la théorie de « stade du miroir »⁷ de Jacques Lacan et de la théorie de « l'intersubjectivité »,⁸ qui illustre la relation entre le sujet et l'autre, les choses

⁵ Lucian Krukowski, *Aesthetics legacies*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1992, p.198.

⁶ Johannes A. Gaertner, *A History of Six Ideas : An Essay in Aesthetics by Wladyslaw Tatarkiewicz*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 40, Issue 2, 1981, p.26.

⁷ Le « Stade du miroir », où l'on reconnaît l'image de soi dans le miroir, on découvre le soi et on forme le moi. Le moi devient l'image du “ je ” à travers laquelle nous acquérons un sentiment d'identité et de connaissance du monde, mais c'est le sujet qui prend l'image dans le miroir pour le moi réel, ignorant l'altérité de l'image, une sorte d'aliénation du sujet dans laquelle nous réalisons l'illusion du moi humain. (Elle est expliquée par moi-même selon la définition par Alejandro Dagfal, *Stade du Miroir; psychanalyse*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 7 décembre 2021. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/stade-du-miroir-psychanalyse/>).

⁸ Terme qui s'est répandu à la suite des recherches de Husserl sur la constitution de l'alter ego et des recherches de Heidegger sur la coexistence, sur l'être-avec-autrui. Les sociologues, notamment Gurwitsch, ont secondé les philosophes en étudiant les valeurs de communauté, celles qui procèdent du nous. Pratiquement, ce sont les personalistes et les existentialistes, phénoménologues ou non, qui ont accrédité

deviennent intersubjectives et ce n'est que par l'intersubjectivité que nous pouvons comprendre le soi et les autres choses. Ces théories imprègnent le domaine de l'art. Cela signifie que nous ne pouvons pas comprendre une discipline artistique uniquement à travers elle-même, nous devons la comprendre à travers sa relation avec les autres arts. C'est pourquoi les études interdisciplinaires sont nées et elles promeuvent une théorie de « l'inter » ouverte, pluraliste et compatible.

Toutefois, à mesure que la recherche interdisciplinaire s'est développée, elle a également donné lieu à une multitude de directions de recherche, notamment des études de « l'inter-art »⁹ influencées par la littérature comparative et des études de « l'intermédialité ».¹⁰ Dans ce mémoire, nous combinons ces deux approches pour étudier le phénomène d'intertextualité entre l'art de l'installation et la scénographie selon l'analyse des œuvres artistiques de Allan Kaprow et Chiharu Shiota. Le choix de ces deux

et vulgarisé le thème de l'intersubjectivité. Buber a substitué le couple je-tu au « Je pense » solitaire ; il a montré que le sujet est relation aux autres sujets à l'intérieur de ses rapports à l'objet (à sa suite, certains auteurs insistent sur la priorité du tu par rapport au je, ou sur la priorité du nous). Gabriel Marcel a fondé la possibilité du dialogue sur la relation intersubjective, prise comme fait premier ou fondamental ; Emmanuel Mounier et Jean Lacroix ont développé un point de vue analogue. Maurice Nédoncelle a établi que les consciences sont en réciprocité, en promotion mutuelle, parce qu'elles ne saisissent pas l'existence à travers l'objectivité, mais à travers un idéal qui les oblige à se dépasser et à se médiatiser les unes les autres dans ce dépassement. (L'explication provient du : Henry DUMÉRY, « *INTERSUBJECTIVITÉ* », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 5 janvier 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/intersubjectivite/>).

⁹ L'approche interartistique : « Il s'agit d'expérimenter des rencontres où chaque art s'obstine à maintenir son identité et ses principes. [...] L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre. [...] [Il peut s'agir de] forger des connexions entre différentes disciplines; mais cela peut aussi signifier l'établissement d'une sorte d'espace indiscipliné dans les interstices entre les disciplines, voire de tenter de transcender complètement les limites disciplinaires » . [L'explication par Pavis selon l'article : Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu de Marie-Christine Lesage].

¹⁰ Approche intermédiaire (intermedialité) : il est utilisée à la fois pour décrire le phénomène de transmédialité dans la pratique artistique et pour désigner l'étude de la transmédialité artistique en tant que méthodologie (une approche intermédiaire). Premièrement, il s'agit d'une propriété relationnelle plutôt que d'une propriété absolue intégrée à l'œuvre. Dans la pratique de l'art transmédia, il fait spécifiquement référence à l'interaction et à l'intégration entre deux ou plusieurs médias. Deuxièmement, il s'agit d'une théorie et d'une approche interdisciplinaires qui se concentrent sur la relation dynamique entre différents médias dans la production, la diffusion et la réception de l'art transmédia, ainsi que sur l'interaction des œuvres d'art dans différents types de médias. (Interprété par moi-même selon l'article de Jean-Marc Larrue « Où en sommes-nous et où sommes-nous ? L'intermédialité, le théâtre et le reste »).

approches s'explique par le fait que le théâtre est en quelque sorte interdisciplinaire en soi, ou plus précisément, inter-média. Il est donc nécessaire de séparer l'étude de la nature interdisciplinaire de la scénographie dans l'art théâtral de l'étude « entre » la scénographie et les autres disciplines et de les étudier séparément. Nous devons d'abord trouver de nouvelles possibilités pour la scénographie en étudiant la relation entre la scénographie et d'autres disciplines, c'est-à-dire en adoptant une approche « interartistique » de la recherche, qui vise à comparer les caractéristiques de deux disciplines artistiques et à trouver la relation entre elles en termes de méthodes de création et d'approches conceptuelles. Nous analyserons le langage conceptuel avec une réflexion sur la linguistique ; le langage formel des deux artistes basé sur le langage formel du Bauhaus ; le rôle de l'espace sur le corps dans les œuvres d'art en utilisant l'esthétique du corps de Gilles Deleuze et de Merleau-Ponty comme point de départ. En plus, l'étude de « l'intermédialité » sera utilisée pour explorer la relation dynamique interne entre les différents médias dans les deux arts, en comparant et en analysant cette relation sur la base des études sur les médias de McLuhan, afin de trouver des moyens de contribuer au pouvoir d'expression de la scénographie.

Chapitre 1 L'art de la scénographie

1.1 La définition de la scénographie

La scénographie est étymologiquement dérivée du mot grec “ skênographia ”, “ skêno ” désigne la scène et “ graphia ” signifie “ écrire ” ou “ peindre ”. Écrire ou peindre pour la scène sont en fait le processus de construction d'un espace scénique. Alors, qu'est-ce que l'espace scénique ? Le rôle et la définition de l'espace scénique ont varié au fil du temps et nous devons intégrer les différentes définitions pour comprendre.

1.1.1 La scénographie dans les arts vivants

1.1.1.1 Un espace d'action en scénographie

La scénographie crée d'abord un espace-temps, un espace fluide en quatre dimensions, qui doit aider les acteurs à créer un espace d'action en fonction des changements dans l'intrigue de la pièce, ce qui est plus proche de l'espace architectural, comme l'a dit Lao Tseu dans le Tao Te Ching¹¹ : « L'argile moulée forme un récipient ; c'est parce qu'elle est vide (creux) que l'ustensile est utile. Les portes et les fenêtres sont découpées dans une maison ; c'est parce qu'elles sont vides que la maison est utile. Par conséquent, profitez de ce qui existe et utilisez ce qui est absent ». ¹² Elle confirme la relation entre le solide et le vide. Les matériaux tangibles sur scène tels que les décors, les accessoires, l'éclairage déterminent la structure de l'espace environnant et les mouvements des acteurs sont influencés par cette structure. Il est donc très important d'organiser l'espace dans lequel les acteurs se déplacent.

¹¹ Tao Te Ching : Le *Tao Te Ching*, également connu sous le nom de *Laozi*, est un ancien texte chinois de la période pré-Qin, écrit par le penseur Laozi de la fin de la période du Printemps et de l'Automne, et est considéré comme un classique taoïste. Il contient les vues taoïstes sur la cosmologie, la vie, les valeurs, la politique, la connaissance et la méthodologie. Il est surtout connu pour ses idées de “ savoir assez et avoir peu de désirs ” et de “ gouverner en ne faisant rien ”.

¹² Lao Zi, *Tao Te Ching*, chapitre 12, Édition électronique de Beijing Lianhe, traduit par Gao Wenfang, Beijing, p.48.

1.1.1.2 Un environnement théâtral en scénographie

L'espace que la scénographie doit créer est un espace matériel et fonctionnel. Son espace matériel est dérivé de l'environnement requis dans la pièce, comme Denis Bablet l'a souligné le décor doit correspondre à la pièce et qu' « il n'y a pas des personnages et des décors, ou des personnages dans un décor, mais une continuelle interrelation entre le décor et l'acteur, un perpétuel mouvement dynamique de l'un à l'autre, un échange vital ». ¹³ Donc l'environnement ici n'est pas seulement l'environnement physique ; il doit contenir trois composantes, l'environnement naturel et l'environnement artificiel et la relation sociale entre les gens. L'environnement naturel et artificiel est principalement une reproduction du monde matériel des êtres humains, il peut illustrer l'époque et l'endroit où la pièce se déroule, ainsi que donner un compte-rendu des événements et contribuer à l'intrigue dramatique, tandis que les relations sociales entre les personnes sont les plus importantes et affectent la psychologie des êtres humains, qui révélera la situation, le caractère et l'état psychologique des personnages.

1.1.1.3 Un espace perceptible en scénographie

Dans *L'Espace vide* dont Peter Brook étudie les principes du vide spatial : « je peux prendre n'importe quel espace vide et il suffit que quelqu'un travaille cet espace pendant que quelqu'un d'autre le regarde pour que l'espace théâtral soit amorcé ». ¹⁴ Cela signifie que la condition nécessaire à la production de l'espace théâtral devient la présence simultanée de l'acteur et du public, et l'importance de la présence a toujours existé comme la caractéristique la plus importante du théâtre. L'espace théâtral n'est donc pas seulement la création d'un espace scénique, mais aussi la création d'une salle, d'un espace des hors-champs qui n'est pas visible pour le public, ou encore du lieu du théâtre. Il s'agit de la perception humaine de l'espace. Mais comment les gens perçoivent-ils l'espace ? Pour

¹³ Denis Bablet, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Édition du CNRS, Paris, 1965, p.113.

¹⁴ Peter Brook, *L'Espace vide : Écrit sur le théâtre*, Édition électronique du Seuil, Paris, 1997, traduit par Christine Estienne et Franck Fayolle, Chapitre : Le théâtre rasoir. p.24.

Martin Heidegger, « l'espace n'est pas l'antithèse de l'homme. Il ne s'agit ni d'un objet externe ni d'une expérience interne. Ce n'est pas qu'il y a une personne, en plus de l'espace ; car quand je dis “ une personne ”, le mot est associé à l'existence d'une personne, une existence sous forme d'être humain, c'est-à-dire une existence d'habitation ». ¹⁵ Cela signifie que l'espace est la manière d'être de l'homme ; pour Gaston Bachelard, l'espace n'est pas un récipient pour remplir des objets, mais la demeure de la conscience humaine ; pour Merleau-Ponty, il n'y a pas d'espace sans le corps humain, il a dit que « l'expérience révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et qui se confond avec l'être même du corps. Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace ». ¹⁶ Ces manières centrées sur l'homme de comprendre l'espace sont aussi applicables à la scénographie, et il peut être divisé en 3 niveaux : le premier est le niveau sensoriel du corps, comme Ernst Cassirer soutient que l'espace perceptif « n'est pas une simple donnée sensorielle ; elle est de nature très complexe, contenant des éléments de tous les différents types d'expérience sensorielle - optique, tactile, acoustique et kinesthésique ». ¹⁷ Cela signifie que la perception de l'espace nécessite la mobilisation de l'expérience sensorielle humaine pour être vécue ; le second est le niveau de conscience et le niveau spirituel qui est lié à la façon dont le scénographe objective l'être humain afin de réaliser la relation entre “ Espace-Je ” ; le troisième est le niveau d'interaction sociale, qui concerne la relation entre la scène et la salle, la relation entre le théâtre et le monde et la relation entre l'humain et la vie.

1.1.1.4 Un lieu symbolique en scénographie

¹⁵ Tong Qiang, *La Philosophie de l'espace*, Édition électronique de l'université de Beijing, Beijing, 2011, p.178. [Le texte original : 空间并不是人的对立面。它既不是外在的对象，也不是内在的经验。并不是有人，此外还有空间；因为当我说“一个人”时，说出的这个词即联想到人的存在，一种以人的生存方式——即居住的存在。（Traduit par moi-même).]

¹⁶ Maurice Merleau- Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2014, p.173.

¹⁷ Ernst Cassirer, *An Essay on Man : An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Vertias paperback edition, 2021, New Haven and London, Yale University Presse, p.43. [le texte original : Is not a simple sense datum; it is of a very complex nature, containing elements of all the different kinds of sense experience-optical, tactual, acoustic, and kinesthetic. (Traduit par moi-même.)]

L'espace théâtral moderne occidental étant devenu un espace binaire combinant espace matériel et immatériel, le scénographe doit mobiliser la capacité sensorielle pour utiliser la scénographie comme un langage qui servira de métaphore aux émotions et à l'état d'esprit des personnages de la pièce et qui établira également un sens de l'atmosphère, transformant l'espace théâtral en un espace imaginable rempli de symboles. La tâche du scénographe n'est plus de reproduire une lune sur scène, mais plutôt de savoir quelles impressions et émotions de cette lune provoquera chez le public. La création de cet espace imaginaire facilite la dualité d'acteur (acteur – rôle) et la dualité public (objet esthétique, percepteur - participant). L'interaction entre les autres dans cette coprésence est l'organisation spatiale la plus fondamentale de l'espace social, et l'espace théâtral est similaire en ce sens que les acteurs et le public, et même les acteurs et les acteurs, et le public et le public, l'interaction entre eux dépend de la transmission de divers symboles dans le spectacle, et ce n'est que lorsque les symboles sont constamment transmis, acceptés et interprétés que le sens du théâtre lui-même peut être établi. La création d'un espace imaginaire est donc l'aspect le plus important de la scénographie, qui permet un réseau harmonieux et symbiotique de l'espace d'action (l'espace compris du point de vue de l'acteur), de l'espace esthétique (l'espace compris du point de vue du personnage), de l'espace perceptuel (l'espace perçu par le public en tant que récepteur et interprète) et de l'espace d'interaction (l'espace constitué par le public et les acteurs présents dans le lieu en même temps).

1.1.1.5 Une « hétérotopie »¹⁸ en scénographie

¹⁸ Hétérotopie : Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. — Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49.

La scénographie crée un espace “ utopique ”, un « chronotope »¹⁹ comme le propose Mikhaïl Bakhtine, le « tiers espace »²⁰ comme le décrit Henri Lefebvre, une « hétérotopie » comme le décrit Michel Foucault. Il peut « juxtaposer plusieurs lieux spatiaux contradictoires en un seul lieu »,²¹ il s'agit d'une représentation d'un “ espace ” qui n'existe peut-être que dans notre imagination, dans notre perception. C'est un état de confluence de l'histoire et du futur, un “ espace de différence ” qui traverse le réel et l'imaginaire. C'est un espace à la fois concret et abstrait, réel et métaphorique. La scénographie doit donc présenter cette relation entre le vrai et le faux d'une manière appropriée qui s'éloigne du réel absolu et rejette le vide et l'abstraction sans fin.

1.1.2 La scénographie pour l'espace d'exposition

En outre, la scénographie est également intégrée à la conception de l'espace d'exposition et implique la planification du parcours d'observation, la sélection et la disposition des objets exposés, la construction de la relation entre la zone d'exposition/la vitrine et la zone de circulation/la zone de repos, la forme de la disposition et de la combinaison de l'espace, la conception des couleurs, l'éclairage et l'établissement de la relation entre l'espace, les objets exposés et la disposition du texte.

¹⁹ Le chronotope, inventé par Bakhtine dans les années 1930 (*Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p.237-398), désigne une trame d'espace-temps constitutive de l'univers fictionnel et dont la nature change avec les époques : « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (p. 237). Il insiste sur le fait que toute « scène » de roman concentre les événements, les idées émises par l'auteur, autour d'un chronotope qui les concrétise « Le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier » (p.391). (L'explication provient de Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, images, dispositifs*, ouvr. Cité., p.41.)

²⁰ Le tiers espace est proposé pour la première fois par Lefebvre, désigne une nouvelle épistémologie de l'espace dans laquelle le matériel, le spirituel et le social devraient tous être considérés comme simultanément réels et imaginaires, abstraits et réels. Cette idée a ensuite été interprétée plus profondément par Edward William Soja, qui a affirmé que dans le troisième espace, tout se rejoint, la subjectivité et l'objectivité, le réel et l'imaginaire, la répétition et la différence, le spirituel et le corporel. Le troisième espace est à la fois un espace de vie et un espace imaginaire. — L'explication par moi-même selon livre : Zhu Liyuan, *Contemporary Western Literary Theories*, août, 2014, Presse de l'Université Hua Dong, Shanghai.

²¹ Tong Qiang, *La Philosophie de l'espace*, *Ibid.*, p.371-372. [Le texte original : 福柯说：“差异空间可以在一个单独地点中并列数个彼此矛盾的空间与场所 (site)。(Traduit par moi-même).]

1.1.2.1 Un espace de la sensibilité en scénographie

La première fonction de la scénographie d'une exposition est d'établir un espace de la sensibilité capable d'interagir avec le public, ou plutôt, « l'exposition scénographiée réhabilite la sensibilité et parvient à concilier l'objet et le sujet par le pragmatisme de sa pluralité d'action et par sa propension à dialoguer ».²² Cette sensibilité se manifeste dans la manière dont le scénographe dépeint l'expérience de l'espace, construisant un espace d'information en attente d'interprétation et un espace émotionnel en attente d'être ressenti. Dans cet espace sensible, le public est stimulé pour adopter une nouvelle forme de regard - un regard critique.

1.1.2.2 Un espace critique en scénographie

La deuxième fonction de la scénographie d'une exposition est de créer un espace critique, déterminé par la capacité de réception du spectateur. « L'exposition devenue médium et média, s'est imposée dans un genre nouveau ».²³ L'exposition peut servir de moyen de communication ou créer un dialogue non verbal, car « le média est un “ lieu d'interaction entre le récepteur et les objets, images, etc. [...] ” et un “ lieu de production du discours social ” ».²⁴ Le discours a un pouvoir critique, aidant le spectateur à reconstruire sa pensée.

1.1.2.3 Un espace de la médiation en scénographie

²² Claire Lahuerta, « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 8, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 24 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/leportique/2640> ; DOI : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/leportique.2640>

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, L'Harmattan, « Communication », 1999, p.233.

Lorsque la scénographie d'une exposition est capable de construire un discours critique, elle établit nécessairement une médiation entre le public et les valeurs artistiques et culturelles, c'est ce que nous appelons l'espace de la médiation. Ou comme

la scénographie d'exposition relève probablement d'une certaine forme de médiation : mais pas comme un pan de la sociologie culturelle, ni pour ses qualités strictement discursives et d'élucidation des œuvres. La formule incarne ici une médiation créative, au potentiel critique opérant, c'est-à-dire non pas seulement par le biais d'expertises, d'évaluations et d'analyses des pratiques existantes ; mais plutôt par une disposition évidente à les mettre en crise.²⁵

Cela signifie que le spectateur n'est pas entièrement soumis en tant qu'éduqué à l'autorité de l'industrie culturelle, au contraire, « elle [...] dépasse le dualisme d'une opposition œuvre/public pour générer »,²⁶ sous l'effet de la scénographie, l'art devient un connecteur social.

1.1.3 La scénographie au cinéma

La scénographie est également entrée dans le domaine du cinéma, où le décor est l'environnement, le cadre spatial dans lequel se déroule l'intrigue. Le décor est l'espace, l'époque, le contexte social et l'environnement naturel auxquels le scénario se rapporte. Elle sert aux lieux pour que les personnages existent et accompagnent les pensées et les sentiments des personnages.

1.1.3.1 Une image-espace en scénographie

La scénographie dans un film crée d'abord une image-espace, ou un espace photographique. Cependant, cet espace ne doit pas être entièrement statique et perspectif, au contraire, la première caractéristique de l'image-espace est le mouvement et le

²⁵ Claire Lahuerta, « Enseigner la scénographie d'exposition : une expérience singulière », *Études théâtrales*, 2012/2-3 (N° 54-55), p.298-304. DOI : 10.3917/etth.054.0298. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-298.htm>

²⁶ Claire Lahuerta, « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », Ibid.

développement de relations continues. La deuxième caractéristique de cet espace est que « l'espace y est un matériau pour produire du sens et de l'émotion sur des thèmes de toujours (l'amour, la mort, etc.) — c'est-à-dire pour exprimer autre chose que lui ». ²⁷ Et ce qui dépasse l'espace lui-même est en fait l'expérience audiovisuelle apportée par le phénomène spatial, c'est le flux de conscience et d'émotion à l'intérieur de l'image qui traverse nos activités de perception corporelle, ou « en vertu d'une synesthésie "incorporée" qui active le sens intime du corps global à partir de stimuli visuels et/ou auditifs », ²⁸ c'est la troisième caractéristique de l'image-espace - sculpter la perception corporelle du public. Il change notre problème d'espace cinématographique, nous passons de la représentation spatiale du film à l'espace cinématographique dans lequel nous vivons. Cela signifie que la création d'espace dans un film est un espace à la fois centré et excentré, comme le dit André Bazin : « l'écran n'est pas un cadre, mais un cache [...] le cadre polarise l'espace vers le dedans; tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers [...] le cadre est centripète, l'écran centrifuge ». ²⁹

1.1.3.2 Un espace spectaculaire en scénographie

Le mouvement de l'image-espace créé par la scénographie du film n'est pas toujours absolument "naturel", ils sont souvent en mouvement dans des montages / montages intentionnels, c'est une possibilité pour l'image-espace d'être transformé en un espace spectaculaire. Dans cet espace, l'expérience perceptive à l'intérieur de cet espace est contrôlée et la fonction narrative ou métaphorique est réalisée en changeant le point de vue, changeant le plan, changeant la composition, ou changeant le temps. Ceci est particulièrement évident dans les gros plans des films, les gros plans déterminent souvent

²⁷ Thomas Lallier, « Tour Paris 13 : le cinéma documentaire entre mémoire et scénographie de l'éphémère », *EchoGéo* [En ligne], 44 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2018, consulté le 24 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/echogeo/15456> ; DOI : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/echogeo.15456>

²⁸ Ibid.

²⁹ Friedman, Régine-Michal. « Espaces du cinéma et labyrinthes de l'histoire. » *Études littéraires*, volume 21, numéro 3, hiver 1989, p.129–140. <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.7202/500876ar> ; André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1959, vol. II, le Cinéma et les autres arts. La distinction de Bazin quant à l'écran cadre ou cache revient deux fois, approximativement dans les mêmes termes. D'abord dans «Théâtre et cinéma», p.100 ; puis dans «Peinture et cinéma», p.128.

ce que nous pouvons voir et ce que nous ignorons, il “ trompe ” les yeux du spectateur, réajuste les éléments de l'ensemble environnement, ou il reconstruit la relation entre champ et hor-champ, c'est-à-dire la relation entre visible et invisible, comme le dit Deleuze, le gros plan « n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles [...] pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. [...] Le gros plan n'est pas un grossissement et, s'il implique un changement de dimension, c'est un changement absolu ». ³⁰ Le changement du gros plan consiste à faire passer l'espace de l'espace externe à l'espace interne, l'objet dénaturalisé reconstruit la relation dans la différence avec la réalité, c'est la surprise apportée par l'espace spectaculaire.

1.1.3.3 Un espace rythmique en scénographie

L'espace de la scénographie du film, en tant qu'espace fluide, a un sens du rythme unique. « Le rythme est la dimension constitutive du film “ se faisant ”, et un des principaux vecteurs de sa signification ; l'image-espace est inséparable de cette mobilité spécifique au cinéma ». ³¹ Tous les “ fragments d'espace ” vont se contracter, se dilater et s'assembler en continu, ce qui entraîne cet espace n'est pas un espace constant, au contraire, « le film constitue en lui-même une structure synthétique-évolutive, au sein de laquelle s'inscrivent des rapports spatiaux, comme autant de “ nœuds de significations vivantes ” qui engagent le corps propre du spectateur en lui communiquant des “ affects de vitalité ” ». ³² Cela signifie que l'espace rythmique possède une imprévisibilité, il concerne d'une part le temps et la continuité, pointant vers la perception du spectateur, d'autre part, « le rythme filmique ne signifie donc pas par lui-même, mais organise des motifs, des espaces, des significations ». ³³ Il nous aide à obtenir un « rythme spatial du visible » ³⁴ pour stimuler différents niveaux de sensibilité.

³⁰ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, p.136.

³¹ Gaudin, Antoine. “ L' image espace : pour une géopoétique du cinéma ”, 2011, p.227-228.

³² *Ibid.*, p.226.

³³ *Ibid.*, p.235.

³⁴ *Ibid.*, p.240.

Bien que la scénographie soit presque partout, dans ce mémoire, l'accent est mis sur le développement de la scénographie dans le sens de la création d'un espace scénique. Et la scénographie a développé une signification et une valeur plus contemporaine, mais comment réaliser la valeur artistique de la scénographie que nous avons énumérée tant de fois ? Nous pensons que la première étape consiste à établir le statut artistique de la scénographie.

1.2 La scénographie : un art total

Il est bien connu que la scénographie n'a pas été considérée comme un art dès le début et que son développement a été très alambiqué, voire supprimé et nié pendant longtemps. Nous pouvons analyser les raisons pour lesquelles le caractère artistique de la scénographie a été remis en question et fournir une réfutation raisonnable à partir de deux points de vue : premièrement, à partir du développement historique de la parenté entre la scénographie et le décor ; et deuxièmement, du point de vue de la réputation et du rôle du scénographe, la question de l'identité du scénographe.

1.2.1 L'art de la scénographie en perspectives historiques

D'abord d'un point de vue historique, en grande partie, parce que nous ne employons en français le terme de la scénographie que au début des années 70. Avant les professionnels utilisaient le terme “ décor ”, mais le mot n'est pas vraiment adéquat, car il renvoie étymologiquement à “ orner ”, rajoute des éléments jolis, mais superflus, pas essentiels. Ainsi, la voie artistique de la scénographie s'est d'abord drapée dans un “ manteau ” décoratif et fonctionnaliste et n'a pu échapper au théâtre pour exister de manière indépendante.

1.2.1.1 Un rôle décoratif

À l'origine, à l'époque grecque, le théâtre ou le theatron grec en tant qu'un lieu sacré et en plein air comprend l'espace organisé, la parole incarnée et la participation collective. « Pour les “ décors ”, certains éléments peints sur toile ou sur bois, peut être accrochés sur le mur de la skènè et des paraskènia, complétaient l'architecture du lieu. D'autres éléments peints pouvaient être placés sur les côtés du proskènon, dans les parodoi ». ³⁵ Et à l'époque romaine, le théâtre romain n'est plus un lieu en plein air où se déroule les fêtes de Dionysos, mais un lieu du spectacle et du divertissement. Il n'a aucun vestige des décors, mais les périactes, les rideaux peints, le plafond du proscenium. Ainsi, la décoration des édifices, les éléments peints, les machineries de la scène, le paysage naturel deviennent tous des décors dans le théâtre ancien. Ils représentent d'une part les perceptions culturelles de l'époque, et d'autre part les décors n'étaient pas seulement créés pour le théâtre, ils étaient liés au statut social et à la politique de l'époque. Les églises, les palais et les lieux publics médiévaux sont devenus des décors de théâtre, mais ils ne servaient toujours pas le théâtre, mais la religion. À l'époque élisabéthaine, le théâtre a été revitalisé et les gens ont commencé à utiliser des accessoires, des costumes et de la méthode de synecdoque pour stimuler l'imagination du public. Au 16ème siècle, l'époque de la Renaissance, l'émergence de la perspective est en vogue, d'un côté de l'architecture, un héritage venant directement de l'antiquité, d'autre côté de la scène, une rencontre avec les peintres. Mais c'est plutôt une vitrine de la science de la peinture, c'est une toile de fond sans vie. La scénographie initiale, ou décor, était donc considérée comme purement décorative.

Mais est-il vraiment dépourvu de valeur artistique ? En fait, nous pensons que le décor original, qui portait davantage sur la relation entre l'humain et l'architecture, a non seulement donné une fonction théâtrale à un bâtiment qui avait lui-même une fonction de transmission idéologique, mais a également renforcé la signification sociale de l'espace. Par exemple, le théâtre médiéval était joué dans les églises, qui étaient des lieux religieux

³⁵ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, 3e Édition électronique d'Armand Colin, Nathan, 2017, p.36.

à part entière et avaient une signification édifiante, tandis que les statues, les fresques et les vitraux à l'intérieur des églises avaient une signification mythologique, qui complétait les pièces, rendait compte du décor et des événements, et servait de décoration. Nous ne pouvons pas penser que la valeur de décoration est insignifiante, tout comme l'architecture baroque, le mouvement Art Déco, qui est à la fois décoratif et culturelle. “ Art ”, au sens de grand art , qui désigne en ensemble des productions signifiantes sans utilité pratique (non tournées vers la satisfaction des besoins primaires), et dans *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, nous trouvons la phrase :

Le premier qui, en dehors de ses attractions physiques et de ses besoins matériels, sut apercevoir dans la nature un objet agréable, intéressant, singulier, magnifique ou terrible ; qui s'y attachait, s'en fit un amusement, une parure, un souvenir ; qui, communiquant à son hôte, à son frère, à sa maîtresse, son admiration, leur en fit agréer l'objet comme un témoignage précieux d'estime, d'amitié ou d'amour, celui-là fut le premier artiste,³⁶

c'est-à-dire lorsque l'objet auquel se rapporte le décor satisfait aux critères de fourniture de sens, de valeur émotionnelle, de valeur de divertissement, de valeur décorative et de capacité à communiquer ces valeurs, alors il peut être considéré comme ayant une qualité artistique fondamentale.

1.2.1.2 Une fonction de la quête de la réalité

Le concept de la vraisemblance a été pris au sérieux au XVII^{ème} siècle sous l'influence d'Aristote. Les théoriciens du théâtre français pensent que le spectateur ne fait aucun effort d'imagination. Les auteurs acceptent de se soumettre aux règles des trois unités pour ne pas rompre l'illusion dramatique. Forcément, malgré la quête de vraisemblance, cela rompt l'illusion, nous ne recherchons pas une illusion visuelle parfaite. Le théâtre du XVII^{ème} siècle reste fondé sur la parole avant tout, le grand artiste est l'auteur, le décor est lui accessoire. Au milieu du XVIII^{ème} siècle du XIX^{ème} siècle, le vraisemblable au

³⁶ Pierre-Joseph Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, chap. 2, Garnier Frères, Libraires, Paris, 1865, p.16.

théâtre est quelque chose qui ressemble au vrai, mais stylisé, embelli, idéalisé. Et l'illusion, c'est l'idée que l'œuvre doit se faire passer pour vrai, nous faisons comme si c'était vrai. C'est la consolidation et le perfectionnement du théâtre à l'Italienne, et il apparaît la complexification des décors théâtraux (la scène doit être un tableau) et l'idée du quatrième mur. De 1870 à 1960, Richard Wagner propose d'abord un anti-modèle de théâtre, il veut que nous retrouvions l'essence sacrée du théâtre et de l'opéra. Donc il fait un retour à l'amphithéâtre. Et puis Maurice Pottcher fait le même constat que Wagner, il pense que la ville est un endroit où le théâtre perd son âme, il faut aller se ressourcer dans la nature. Et le naturalisme a émergé. « Les décors, écrit par Zola, ne sont en somme que les milieux, où naissent, vivent et meurent les personnages ». ³⁷ C'est pour cela qu'il faisait un travail documentaire, de très longues descriptions de l'environnement. Pour les naturalistes, le décor est indispensable à la compréhension des personnages. Ainsi, Jean Jullien souligne que l'œuvre dramatique de Zola est une « tranche de vie », ³⁸ nous sommes dans une esthétique des modèles. Et le fondateur du Théâtre-Libre, André Antoine exige aussi une esthétique authentique, il a fait des travaux archéologiques, il a voulu faire du monde de la scène une image plus fidèle de la réalité. En effet, c'est l'époque où le décorateur commence à prendre un statut plus lourd, Zola donne confiance aux décorateurs et lui dit de ne pas avoir peur d'utiliser la réalité, il pense que « les décorateurs sur leurs indications fourniront les descriptions aussi exactes qu'il sera nécessaire ». ³⁹ En d'autres termes, le rôle du décor s'élargit, il n'est plus un simple tableau illusoire qui sert de toile de fond aux acteurs. Il s'agit d'un espace, d'une véritable atmosphère, qui fait de la scène une copie du monde réel qui est comme une photographie.

Nous pouvons trouver un concept qui ne peut pas nous échapper, depuis la Renaissance jusqu'au XIX^{ème} siècle : l'illusion ou la réalité, comme Fernand Bourgeat a écrit :

³⁷ Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881, p.183.

³⁸ Jean Jullien, *Le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, G. Charpentier et Fasquelle, 1892, p.11.

³⁹ Emile Zola dans Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, précédées du *Naturalisme au théâtre* par M. Emile Zola, quatrième année, 1879, Paris, p.L.

de cette qualité inhérente au principe même du théâtre, l'apparence de vérité ou vraisemblance, découle naturellement cette conséquence absolue, que tout, dans la mise en action, ou représentation, doit concourir à amener et à entretenir l'illusion chez le spectateur. Ces deux termes inséparables, vraisemblance de l'action et illusion du spectateur, sont les bases nécessaires, les conditions primordiales du théâtre moderne,⁴⁰

il est indéniable que la recherche de l'authenticité sur la scène du théâtre est en soi irrationnelle, car elle ne peut jamais être vraiment authentique, mais l'authenticité est la base du théâtre. Cela semble contradictoire, car l'espace théâtral est censé être une « hétérotopie », un « tiers espace », une non-existence qui existe, et ce qui se passe sur scène est réel, mais pas réel au sein de la vie. Mais si le réel est complètement perdu, le théâtre perd la possibilité d'être perçu, imaginé et de susciter l'empathie. La réalité produite par le théâtre s'apparente davantage au concept de « hyperréalité »⁴¹ proposé par Jean Baudrillard, car il rompt la frontière entre le réel et l'imaginaire, il est produit sur la base d'un modèle de ce que nous comprenons comme étant réel, ce n'est pas quelque chose qui existe objectivement, mais quelque chose qui est artificiellement produit (reproduit) ou imaginé. Et la valeur épistémologique de l'imagination réside dans sa subjectivité et dans sa créativité, et c'est par l'intervention de l'imagination que l'« hyperréalité » se complète dans l'imaginaire. Ainsi, le décor, qui a pour fonction de réaliser l'« hyperréalité », permet d'imaginer, de créer un lien entre le théâtre et le public, et d'aider les symboles théâtraux, le sens théâtral, à être communiqués et rendus visibles. Mais il est en effet facile de l'associer au fonctionnalisme lorsque nous le considérons sous l'angle de la recherche de l'authenticité, et c'est une raison importante pour laquelle la scénographie théâtrale a toujours été séparé du domaine de l'art, car il a toujours oscillé entre l'objet artistique et l'objet technique, comme Denis Bablet a écrit : « Le décor illusionniste habituel est considéré comme le produit d'une industrie ou d'un artisanat »,⁴² ce qui

⁴⁰ Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1965, p.15. F. Bourgeat, *La décoration théâtrale et la critique*, op.cit., p.129.

⁴¹ L'hyperréalité est un concept développé par Jean Baudrillard dans son livre *Symbolic Exchange and Death*, dans lequel il affirme qu'aujourd'hui, nous vivons en permanence dans une hyper-réalité. Le surréel n'est pas une chose objective, mais un imaginaire créé artificiellement, qui brise les frontières entre le réel et l'imaginaire. Le surréel est intégré à la réalité et devient une « réalité » quotidienne, qui nous permet de vivre dans une illusion. (Expliquée par moi-même.)

⁴² Denis Bablet, *Ibid.*, p.151.

signifie que la stricte imitation du réel disqualifie le scénographe de la créativité, et fait de lui un artisan. Cela semble être un sujet de débat depuis l'époque de Platon. Platon comprend l'art en termes fonctionnalistes, dans le *Gorgias* (463-464),⁴³ et il souligne que ce n'est pas que les gens tirent du plaisir de l'art, mais que l'art procure un bénéfice, tout comme la cuisine est comprise comme un “ maquillage ”, une fraude, et que l'art doit être la diététique. Ce n'est qu'au début de la Renaissance que les peintres ont commencé à justifier la noblesse de leur activité, comme lorsque Léonard de Vinci a soutenu que la peinture est « cosa mentale »⁴⁴ (chose mentale). Pourtant, nous n'avons toujours pas été en mesure d'identifier si elle sert d'objet technique ou artistique ? Nous pouvons croire que la distinction devrait être fondée sur sa finalité, comme Kant suggère que la finalité de la production artistique est une « finalité sans fin ».⁴⁵ Cela signifie que l'art se distingue de la technologie par le fait qu'il s'agit d'une production spontanée, qui constitue sa propre finalité et n'a pas de but lié à des intérêts pratiques. Et le but d'un décor réaliste est-il simplement de construire une scène réaliste ? Non, il s'agit de restituer la vie, de jeter des personnages dramatiques dans la vie réelle et de les laisser la vivre à notre place, provoquant ainsi l'imagination et la réflexion, lorsque nous donnons au décor une valeur esthétique et réflexive. Il ne peut pas être simplement introduit dans la portée d'un objet technique. Il est tout comme des penseurs George Dickie ou Gérard Genette, ils pensent que l'art suscite une contemplation désintéressée, et il est là pour cela, l'objet avec sa fonction réflexive est devenu un “ candidat ” de l'objet esthétique.

1.2.1.3 Une dépendance au théâtre

⁴³ Le *Gorgias* est le dernier dialogue écrit par Platon avant qu'il ne quitte Athènes. Il décrit le débat entre Socrate et Gorgias sur la rhétorique, sur la justice de la technique de débat des Sages. Il exprime le rejet de la rhétorique par Platon et sa critique des Sages.

⁴⁴ Cosa mentale : pour Léonard de Vinci c'est le projet même qui est « une chose mentale », « une chose de l'esprit » ; ce qui importe c'est ce qui se passe dans la pensée, avant l'exécution de l'œuvre elle-même. Et c'est précisément cette idée qui a fasciné les artistes dès la fin du 19ème siècle et pendant tout le 20ème. Transmettre la pensée à distance, être relié par la pensée au point que celle-ci rejoigne directement celui à qui elle s'adresse : une nouvelle utopie prend naissance qui va marquer l'histoire de l'art, du Symbolisme à nos jours. La télépathie : ce mot revêt une importance particulière vers 1882 ; l'apparition de la communication à distance a contribué à réveiller ce vieux rêve de communiquer directement d'esprit à esprit, par delà le temps et l'espace. [L'explication provient du site : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article123>]

⁴⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, Aubier, Paris, 2000, Flammarion, pour cette édition. p.43-45.

Vers 1890, nous sommes entrés dans une nouvelle ère, une ère au carrefour de la nature-symbolisme, et nous passons de la reproduction à la suggestion et à l'évocation. Tout cela grâce à l'arrivée du symbolisme, qui a mis en avant la vision spirituelle et psychologique de la réalité. Ce sont les premiers à rompre avec le trompe-l'œil et l'illusionnisme. Paul Fort a établi d'abord le Théâtre d'Art « en vue de combattre le naturalisme ». ⁴⁶ Il ne voit pas de contradiction entre l'environnement physique et l'environnement imaginaire et n'a pas besoin de les représenter, et :

le décor n'est plus un cadre illustratif, il ne crée pas le milieu de l'action, il délimite pas l'espace de chaque scène. Il n'est donc pas nécessaire de concevoir un décor pour chaque lieu nouveau. C'est un fond, équivalence visuelle des dominantes spirituelles de la pièce. Il ne lui appartient pas de créer l'illusion qui naît de la parole, mais de la compléter. Il constitue l'accompagnement pictural du drame dont il symbolise la signification et suggère l'atmosphère par le jeu des tonalités. ⁴⁷

De plus leur chef de file est Aurélien Lugné-Poe, il demande à ses amis peintres de lui faire des décors qui ne soient pas réalistes. Ainsi, les décors symbolistes sont simplifiés, abstraits, utilisant des analogies de couleurs. Il rejette l'esthétique de la maquette et fonde en 1893 le Théâtre de l'Œuvre, rêvant d'un théâtre qui ne soit pas seulement un divertissement mais un art capable de transmettre des émotions, il « considère que l'art du décor non sans relativisme. [...] il constate que l'art de décor évolue dans une dépendance étroite des arts plastiques. Un décor est bon lorsqu'il est dans la note de la pièce : si la pièce les réclame, le réalisme, les accessoires vrais ». ⁴⁸

Bien qu'il semble conférer au décor un statut artistique, mais « le décor seconde la parole, comme la musique soutient le vers lyrique », ⁴⁹ comme Paul Camille Mauclair pense que : « le décor matériel aide à la pleine expression de la parole. Il joue un rôle " d'accompagnement ", [...] le décor n'est pas considéré comme un facteur de

⁴⁶ Denis Bablet, *Ibid.*, p.148. Paul Fort, *Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète. 1872-1944*, Paris, 1944, p.29.

⁴⁷ Denis Bablet, *Ibid.*, p.150.

⁴⁸ *Ibid.*, p.158.

⁴⁹ *Ibid.*, p.156.

descriptions matérielles, mais, au même titre que la musique, comme une source d'évocation et de suggestions spirituelles ». ⁵⁰ Cela signifie que si les artistes symbolistes ont donné au décor un statut pour sa capacité à créer des images mentales et à évoquer une atmosphère, c'est dans le cadre du concept de « gesamtkunstwerk » ⁵¹ (art holistique) que le décor reste à subordonner au théâtre et constitue un art subsidiaire plutôt qu'indépendant.

1.2.1.4 Un art automone

Le naturalisme et le symbolisme ont tous deux actualisé leur compréhension du décor, mais ils ont toujours sous-estimé les possibilités de l'espace scénique. Et il est clair qu'Adolphe Appia et Edward Gordon Craig l'ont compris, et qu'ils ont commencé à utiliser le décor pour organiser l'espace en vue d'une action dramatique. Pour Appia, l'espace théâtral est lié aux acteurs, et il les demande d'établir différentes connexions physiques rythmiques. Il crée ainsi un espace rythmique afin de créer une tension entre l'espace et les acteurs. Et il « établit une hiérarchie des éléments constitutifs de la représentation : acteur – espace – lumière », ⁵² parce qu'il croyait que le corps est vivant, qu'il peut bouger, qu'il est tridimensionnel, qu'il peut se rapporter à l'espace, c'est-à-dire que l'espace n'est pas seulement une expérience visuelle, mais aussi une perception éprouvée par l'acteur qui mobilise tout son corps, que les contours du mouvement humain dans l'espace peuvent être traduits en une méthode abstraite d'assemblage ou de mécanique, et que par conséquent l'espace scénique doit servir le corps de l'acteur, servir la théâtralité. En plus, Appia multiplie les possibilités d'utiliser des techniques d'éclairage qui les rendent non seulement visibles, mais variables, colorés et mobiles. La lumière

⁵⁰ *Ibid.*, p.159.

⁵¹ Gesamtkunstwerk : Le terme a été inventé par Wagner, qui, dans son ouvrage *L'œuvre d'art de l'avenir*, proposait de combiner trois « arts sœurs » : le drame, la musique et la danse. Il a cherché à créer une « personne entière » en combinant plusieurs médias dans un « art total », qui pour lui correspondait à l'art idéal. Dans le contexte contemporain, « Gesamtkunstwerk » s'est progressivement transformé en « l'intermédialité » et tente de surmonter la séparation entre l'esprit et le corps. (Référence à l'article de Michael Groneberg, *Le Gesamtkunstwerk et l'homme entier, Essai sur l'actualité de l'art total*).

⁵² Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Éditions « Quadrige Mannuels », Presse Université de France, 2010, p.124

devient un élément d'animation, d'expression émotionnelle et est en harmonie avec la musique. La lumière renforce l'expression des acteurs dans l'espace, aide le décor à évoquer l'atmosphère de la pièce et l'éveil de l'appareil mental, et veille à ce que tous les éléments de la représentation se rejoignent, de sorte que la lumière donne réellement vie aux acteurs et à l'espace.

Nous pouvons constater que l'éclairage, les décors et la musique commencent à être intégrés dans la scénographie. Et Craig passe directement au niveau supérieur, en changeant le sens original de décor, « quand Craig emploie le terme de “ décor ”, c'est pour désigner, de manière large, “ tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages, que les décors proprement dit ” ». ⁵³ Appia aspire à établir une hiérarchie stricte pour les différents éléments de la pièce, Craig, au contraire, veut placer tous les éléments sur le même plan, sans qu'aucun ne soit privilégié, au nom de la totalité de l'expression. Craig a également commencé à réaliser que l'espace scénique était avant tout un espace, et que l'art le plus associé à l'espace était l'architecture, et a donc transformé son espace scénique en un espace architectural, qui est ainsi devenu rythmique et fluide. En particulier, dans son œuvre *Hamlet*, les colonnes minimalistes divisent l'espace de la scène, ce qui permet aux acteurs d'alterner entre voir et être vu, comme Denis Bablet a écrit : « le but du théâtre restera toujours selon Craig de “ faire voir ” et non de “ dire ”, de “ révéler ” et non de “ raconter ” », ⁵⁴ de sorte que sous la direction de Craig, la scénographie est devenue une combinaison moderne d'art visuel et spatial.

En plus, avec l'avènement du cinéma, le théâtre est en crise, mais aussi en pleine effervescence. Erwin Piscator, qui a introduit le cinéma dans le théâtre, « l'écran élargit le cadre du théâtre, historiquement et géographiquement ». ⁵⁵ La réalité et la fausseté sont combinées, l'espace scénique est multipliée tout en stimulant davantage l'imagination. Le cinéma devient ainsi une sorte de décor pour le théâtre, qui peut jouer de ses atouts pour

⁵³ Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *Ibid.*, p.126.

⁵⁴ Denis Bablet, *Ibid.*, p.291.

⁵⁵ Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *Ibid.*, p.135.

exprimer davantage de sens. Les constructivistes ont également fait leur entrée au théâtre, et Vsevolod Meyerhold a apporté ses idées de fonctionnalisme à la conception des décors, transformant ces derniers en pièces mobiles et transportables qui pouvaient être retirées de la scène afin que les événements théâtraux puissent avoir lieu dans n'importe quel lieu. Dans son *Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck (ill. 2), par exemple, ces décors semblent être des machines inanimées, mais en fait, ils ont toujours leur propre esthétique, comme les costumes de ballet produits par le Bauhaus, qui sont le résultat d'une esthétique constitutive et artisanale, ce sont des œuvres abstraites avec une dimension architecturale. Nous pouvons constater que l'art de la scénographie s'est développé jusqu'à un stade où il s'est complètement détaché du décor lui-même, où il est de plus en plus lié à l'esthétique de la spatialité, et commence même à se rapporter au lien du spectacle, qui ne concerne pas seulement l'intérieur de la scène, mais aussi l'espace extérieur, notre ville, l'espace dans lequel nous vivons. Comme dans l'article *Why Scenography and Art History ?* d'Astrid von Rosen, l'auteur affirme que la scénographie « peut être mieux compris comme un concept en mouvement, en devenir ».⁵⁶ La scénographie a progressivement dépassé son sens premier de la scène. Les auteurs nous montrent que la scénographie n'appartient pas seulement à l'histoire de l'art. En étendant la théorie scénographique à de nouveaux contextes sociaux, notre théorie scénographique multi-sensorielle et holistique peut être un modèle utile pour explorer l'interconnexion des corps, des objets et des environnements. En effet, « tout ce que nous faisons et presque tout comprend la formation scénique - paysage, site et cadre - mais aussi une manière de construire l'environnement physique, perceptuel et émotionnel de / pour l'événement ».⁵⁷ Cela peut donc devenir une méthodologie d'étudier l'imagination spatiale et la perception du monde pour l'humain, et afin d'analyser les mécanismes de l'émotion humaine et la relation entre l'environnement interne - externe du théâtre. Il s'agit d'un mode de pensée qui transcende la dualité, en comblant le fossé entre l'objectif « comme dans l'observation visuelle

⁵⁶ Astrid Von Rosen, *Why Scenography and Art History ?* Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History, 90 : 2, 65-71, 2021, DOI: 10.1080/00233609.2021.1923566. [Le texte original : can better be embraced as a concept in motion, in becoming. (Traduit par moi-même).]

⁵⁷ Ibid. [Le texte original : everything we do and almost everything comprehend scenic formation – landscape, site, and setting – but also a way of constructing the physical, perceptual and emotional environment of / for the event. (Traduit par moi-même).]

distante et désincarnée »⁵⁸ et le subjectif « comme dans la participation et l'expérience situées et co-créatives de l'art et de toutes sortes d'événements ».⁵⁹ En d'autres termes, nous devons à la fois des observateurs et des expérimentateurs. De plus sous la direction de Rachel Hann, lorsque nous comprenons le concept et la signification de la scénographie contemporaine, il est nécessaire de séparer l'identité de la scénographie en tant que prestataire de services du théâtre et des événements quotidiens qui se déroulent en dehors du théâtre, afin de ressentir les « caractéristiques interventionnelles temporaires »⁶⁰ qui est présenté par la scénographie contemporaine. À ce moment-là, la scénographie va dépasser la valeur monumentale de l'« architecture lente »,⁶¹ et atteindre la valeur temporelle de l'« architecture rapide ».⁶²

Le XXème siècle a vu l'émergence du concept moderne de scénographie, qui a hérité du décor, mais l'a en même temps transcendé pour devenir un art spatial, plastique, visuel et conceptuel combinant tous les médias possibles tels que le décor, le costume, la lumière, le son, l'architecture, la peinture. La scénographie n'assume pas seulement un travail de service, une fonction technique, mais elle est aussi un produit de l'esprit, qui lui-même ne vise pas à plaire au public, mais à transmettre un sens. En tant que scénographes, ils exposent la réalité avec raison et dépeignent le monde émotionnel et spirituel avec sensualité, il est donc difficile de ne pas reconnaître leur statut d'artistes. « Nous exécutons les scénographies et elles nous exécutent »,⁶³ la scénographie dépasse même une valeur artistique, elles deviennent un objet porteur d'idéologie, un nouveau moyen d'expérimenter des mondes imaginaires transitoires et des espaces émotionnels.

1.2.2 Le nouveau rôle du scénographe

⁵⁸ Ibid. [Le texte original : as in distant and disembodied visual observation. (Traduit par moi-même).]

⁵⁹ Ibid. [Le texte original : as in situated and co-creative participation and experience of art and all sorts of events. (Traduit par moi-même).]

⁶⁰ Ibid. [Le texte original : temporary interventional features. (Traduit par moi-même).

⁶¹ Astrid Von Rose ,*Ibid.* Le texte original : slow architecture. (Traduit par moi-même).

⁶² *Ibid.* Le texte original : fast architecture. (Traduit par moi-même).]

⁶³ Astrid Von Rosen, *Ibid.* [Le texte original : We perform Scenographies and they perform us. (Traduit par moi-même)]

En plus d'examiner l'évolution de la mission et de la valeur artistique de la scénographie d'un point de vue historique, nous pouvons également nous pencher sur le rôle du scénographe afin de trouver les raisons de la négation de l'art de la scénographie. Le fait est que les scénographes ne sont connus que dans les milieux professionnels et ne bénéficient pas du prestige qu'ils méritent dans le domaine artistique. Pourquoi ? Nous pouvons trouver la réponse dans l'article d'Ondine Bréaud-Holland — *La scénographie, un art à part entière ?*

1.2.2.1 Le manque d'une ligne esthétique particulière

« la scénographe de William Kentridge avouait dans une interview ne pas voir dans son travail “ une ligne esthétique particulière ”. Manque largement contrebalancé par sa capacité à saisir les attentes, sur le plan esthétique, de ceux qui la sollicitent, d'un projet à un autre ». ⁶⁴ C'est-à-dire que, comme le scénographe doit constamment créer à partir de différentes productions, il est difficile de produire un style esthétique uniforme, et même si le scénographe veut le faire, les metteurs en scène, les investisseurs et d'autres personnes peuvent ne pas respecter son implantation esthétique artistique, de sorte que le discours du scénographe est toujours de second ordre, et qu'il ne peut pas créer par lui-même.

Mais, le fait que la scène artistique contemporaine a commencé à se préoccuper de plus en plus du développement de l'esthétique de la scénographie, non seulement dans les grands festivals de théâtre, mais aussi dans l'émergence d'un festival spécial de scénographie — la Quadriennale de Prague, ⁶⁵ qui incarne l'importance du

⁶⁴ Ondine Bréaud-Holland, *La Scénographie, un art à part entière ?*, dans Nouvelle revue d'esthétique, 2017/2 (n° 20), p.51-59.

⁶⁵ La Quadriennale de Prague est l'événement mondial le plus important dans les domaines de la scénographie et de l'architecture théâtrale. Elle est organisée par le ministère de la Culture de la République tchèque et produite par le Art and Theater Institut. Elle présente la scénographie au sens large du terme et dans toutes ses déclinaisons comme un art à part entière, qui a pour objet la création d'espaces spectaculaires et de mondes imaginaires. Offrant tous les quatre ans une vision nouvelle et dévoilant un nouvel angle de vue sur cette discipline, la Quadriennale s'est affirmée comme une plateforme

développement de la scénographie, qui ouvre les formes de représentation théâtrale et étend la scénographie au-delà de l'espace de l'art. En particulier, le thème de la 13^{ème} édition, *Espaces partagés*, a permis à la scénographie d'entrer dans espaces publics, sociaux, historiques, politiques et théâtraux, et laisse la coexistence de ces espaces. Cela a donné au scénographe de nombreuses possibilités d'expression artistique et a également permis de reconnaître le scénographe en tant qu'artiste et d'asseoir sa réputation.

1.2.2.2 Une image de la pratique technique

De plus, le deuxième dilemme est l'image de la pratique technique du scénographe, ses tâches changent en fonction des exigences du théâtre, comme Ondine Bréaud-Holland le mentionne :

j'ai le souvenir d'une rencontre avec le scénographe du Teatro Due à Parme, en Italie. Étrange métier que celui de cet homme qui m'avait rempli selon les cas deux rôles différents. Pour les productions au budget limité, il était en charge de la scénographie, de sa conception à sa mise en œuvre. Pour les productions mieux dotées financièrement, il était toujours responsable de la scénographie, mais dans un sens différent: exécutions d'un projet conçu par une personnalité inventée qui lui avait fourni des dessins ou des croquis; il lui restait à les déchiffrer comme on déchiffre une partition.⁶⁶

En d'autres termes, le scénographe passe de l'identité de créateur à celle de technicien selon la situation, ce qui met en doute son autorité et il est toujours choisi comme créateur ou technicien, pour la création artistique duquel l'initiative active est faible, ce qui conduit à la dévalorisation de son identité d'artiste.

Pour répondre à ce problème, nous pouvons également comparer cette situation à celle de l'architecte, qui est également confronté au problème suivant : de nombreux projets qu'il conçoit nécessitent la collaboration de nombreuses personnes, et de nombreux architectes qui ne sont pas particulièrement célèbres ne peuvent pas concevoir un projet

internationale incontournable pour la formation et les échanges d'expériences.

Site de la Quadriennale de Prague : <http://www.pq.cz/> (l'explication provient du <https://www.artcena.fr/artcena/quadriennale-de-prague>).

⁶⁶ Ibid.

architectural par eux-mêmes, et même les architectes célèbres doivent créer en fonction des besoins du client, c'est inévitable que d'autres personnes soient impliquées dans leur processus de conceptualisation, elles peuvent donc également être considérées comme des techniciens. Mais devons-nous nier que les architectes sont des artistes pour cette raison ? Pour l'architecte qui n'est pas impliqué dans la conception, mais dans la réalisation, il peut ne pas décider de la forme du bâtiment, mais il est impliqué dans l'achèvement de la forme, en tant que réalisateur, il relie le futur espace et les futures personnes, il est l'exécutant de l'esprit de l'espace, du lieu. Le scénographe est donc dans le même cas, même s'il met en œuvre l'idée de quelqu'un d'autre, n'y a-t-il pas de créativité dans le processus de réalisation de l'idée ? Non, même à partir d'une même esquisse, des scénographes différents produisent des œuvres différentes, tout comme des peintres différents créent des tableaux différents à partir d'une même photographie ; des photographes différents prennent des photos du même endroit, et leur travail a une sensation et une ambiance différentes. En effet, la sensibilité de chacun est différente, l'œil de chacun est différent et subjectif, le jugement du goût et de la sensation n'est pas un jugement objectif/intellectuel, c'est une qualité que nous expérimentons en tant que sujet humain. Donc lorsque le scénographe analyse chaque note du croquis, les images qu'ils imaginent sont différentes et ces différences donnent au scénographe la possibilité de créer. La mission du scénographe consiste donc toujours à créer, une activité spirituelle de communication du sens, une activité artistique absolue.

Chapitre 2 L'art de l'installation

2.1 La définition de l'art de l'installation

Le terme installation, définie dans le dictionnaire *le Grand Robert* comme un assemblage, une mise en place, une disposition, est un mot emprunté à l'industrie et est étroitement lié au domaine de l'architecture. Installation, dans sa forme verbale, nous aide à comprendre les trois composantes de l'art de l'installation. Ce que nous appelons " installation ", doit d'abord avoir un " objet ", qui devient le contenu de l'acte d'installation, c'est-à-dire le support matériel de l'œuvre elle-même ; il s'agit ensuite de " placer " l'objet dans un endroit, qui peut être un autre " objet " ou un espace ; et enfin, il y a " l'installateur ", il faut avoir la composante " artificielle " de l'installation, où l'art est produit par l'action humaine, ce qui implique le rôle d'un sujet. L'installateur peut être soit l'artiste lui-même, qui crée un espace d'installation achevé que les gens peuvent expérimenter et interpréter, ou soit un visiteur, le participant qui devient le véhicule de l'acte d'installation. C'est l'action collective qui complète l'art de l'installation. Face à cette définition, l'art de l'installation n'a jamais été un style artistique spécifique, son utilisation a toujours été en expansion et ses frontières ont toujours été floues, de sorte que le concept d'installation ne peut avoir lieu que comme un processus dynamique, et ce processus comprend la manière de penser que les divers courants artistiques créent, mais aussi l'utilisation de divers moyens artistiques déclenchés par diverses tendances artistiques. Comme le dit *Arnason dans Western Modern Art - The 80s*, il est erroné de considérer l'installation comme un art, mais d'une certaine manière, elle existe comme une " forme d'art ". Nous devons donc comprendre ce qu'est l'art de l'installation en analysant sa collision avec différents courants artistiques et son association avec différentes formes techniques d'art.

2.1.1 La relation esthétique entre les tendances artistiques de l'installation

2.1.1.1 La tendance “ constructive ” : cubisme - futurisme - constructivisme - Bauhaus

La première tendance artistique à entrer en collision avec l'art de l'installation, nous les classerons comme une tendance artistique “ constructive ”, avec le cubisme - le futurisme - le constructivisme - le Bauhaus comme voie de développement, leur rôle le plus important pour l'art de l'installation étant l'expansion des formes constructives de l'art plastique et l'inspiration du concept de déconstruction.

La première référence au cubisme est inévitablement Pablo Picasso, « Apollinaire écrit : “ Picasso étudie les objets comme un chirurgien dissèque un cadavre ”. C'est l'essence même du cubisme : choisir un sujet, le déconstruire par une observation analytique poussée et assembler les résultats de cette déconstruction ». ⁶⁷ Ainsi, nous avons *Les Demoiselles d'Avignon*, sous entendu le tableau Picasso rejette la perspective traditionnelle, transformant un point de vue unique en un point de vue multiple, et présentant les résultats de multiples observations simultanément dans un plan bidimensionnel. Nous pouvons voir l'image disposée avec différents angles ou différentes parties de la même jeune fille, comme si nous disséquons un objet tridimensionnel en une image bidimensionnelle, tout en brisant les contraintes du temps et de l'espace et en nous incitant à juger l'essence des choses à partir de multiples angles d'observation.

Avec le développement du cubisme, le futurisme a émergé en Italie au début du 20ème siècle, héritant de l'anatomie cubiste des multiples points de vue sur les objets et développant sur cette base une forme particulière de continuité spatio-temporelle, un continuum incarné par l'expression des états de mouvement dans leurs œuvres. Les futuristes étaient adeptes des techniques de fractionnement pour reconstruire des concepts abstraits, souvent associés à la violence et à la politique. Dans *The City Rises* (ill. 1) de Umberto Boccioni, par exemple, l'image est remplie de lignes fluides. Les bâtiments et

⁶⁷ Will Gompertz, *What Are You Looking at ? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*, Première publication en Grande-Bretagne en langue anglaise par Penguin Books Ltd. 2012. Traduit par Wang Shuao et Wang Letong, édition chinoise par Beijing Book Paradise Culture. 2016, p.157. [Le texte original : 阿波利奈尔说：“毕加索研究物体，就像外科医生解剖尸体一样。”这正是立体主义的精髓：选择一个主题，通过大量分析性观察，将其解构。(Traduit par moi-même)]

les travailleurs de la ville sont dans une fusion dynamique qui parle de la relation entre la classe ouvrière et la bourgeoisie, qui ne peuvent échapper à leur coexistence, mais sont toujours divisées, leurs mouvements étant toujours en cours de fusion. La ville est déconstruite et l'être humain aussi, c'est la violence de la société moderne, où la ville appartient toujours au futur et où l'être humain est obligé de se séparer du passé pour devenir un instrument du futur. Les Futuristes étaient à l'avant-garde de l'expression artistique du mouvement, ce qui a incité les artistes ultérieurs à développer une passion pour la représentation du mouvement, comme dans *Exploding Plane* de Heide Fasnacht, où l'explosion est figée dans une statue-installation à un moment précis, mais déclenche la perception du mouvement, en reliant le temps avant et après l'explosion. Cet espace dynamique a également été introduit sur la scène du théâtre par le scénographe Enrico Prampolini qui, influencé par le manifeste futuriste de Marinetti, a préconisé l'abandon de l'espace bidimensionnel (comme peinture) et l'utilisation de la lumière, du son, de la forme et de la couleur pour créer un espace dynamique sur la scène, comme le résume Romain Fohr dans *Du Décor à la scénographie* : « l'architecture scénique devra être un rapport pour l'intuition du public plutôt qu'une collaboration imagée et élaborée ». ⁶⁸ Cela signifie que nous avons besoin d'une relation plus directe avec le public à travers un espace tridimensionnel en mouvement, qui atteindra une valeur perceptive intuitive.



[ill. 1] Umberto Boccioni, *The City Rises*, 1911. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_City_Rises_by_Umberto_Boccioni_1910.jpg, CC-PD-Mark, Umberto Boccioni, Public domain, via Wikimedia Commons

Le désordre progressif causé par l'approche déconstructive du cubisme et du futurisme a conduit à la naissance de l'art constructiviste. Bien qu'ils aient été influencés par le cubisme et le futurisme et qu'ils se soient particulièrement intéressés à la géométrie, à

⁶⁸ Romain Fohr, *Du Décor à la scénographie : Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Vol.1, l'Entretiens, coll. « les points dans les poches », Lavérune, 2014, p.121.

l'espace et à la composition des couleurs, les constructivistes n'étaient pas partisans des méthodes de division de leurs prédécesseurs, mais ont plutôt adopté une abstraction extrême à la recherche d'une structure holistique et ordonnée. Il s'agit d'un « art qui rejette l'existence établie et œuvre à la création d'un nouvel ordre mondial ». ⁶⁹ Dans *le monument à la Troisième-Internationale/Tour Tatline* (ill. 2) de Vladimir Tatlin, par exemple, ce dernier utilise des idées géométriques abstraites et des dispositifs de lévitation pour créer une nouvelle sculpture rotative de manière modulaire et combinée, en abandonnant l'objet objectif et en développant l'utilisation de nouveaux matériaux. Il est clair que l'œuvre met l'accent sur le sens du mouvement dans l'espace plutôt que sur le sens traditionnel du volume de la sculpture, et elle présente une utopie internationale qui a déclenché le développement architectural du modernisme et annoncé la naissance du Bauhaus.



[ill. 2] Vladimir Tatlin, *Troisième-Internationale/Tour Tatline*, 1919-1920. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg, CC-PD-Mark, See page for author, Public domain, via Wikimedia Commons

La fin de la période constructiviste a connu deux courants distincts, l'un centré sur Tatlin et Rodchenko prônant la voie du pragmatisme et au service de la politique, l'autre centré sur Gadbouw et Pevsner mettant l'accent sur la liberté de l'art pour l'indépendance et la recherche de la pureté de la forme artistique. Et bien que l'arrivée du Bauhaus ait été clairement influencée par la première tendance, le Bauhaus ne partageait pas les déclarations des constructivistes selon lesquelles l'art est mort, l'art est “ bourgeois ”. Le Bauhaus choisit plutôt de combiner l'art avec le commerce ou le pragmatisme. Sous

⁶⁹ Will Gompertz, *What are You Looking at ? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye. Ibid.*, p.213.

l'influence de William Morris, le chef de file du mouvement Arts and Crafts, et à la lumière de la Première Guerre mondiale, Walter Gropius aspire à créer « l'art pour tous »⁷⁰ et à « la beauté et la pensée démocratique ».⁷¹ En 1919, une école — Bauhaus est né, il promouvait la combinaison des cours théoriques d'art et des cours pratiques d'artisanat, le Bauhaus a réussi à créer une image de l'artisan-artiste. L'une des œuvres les plus célèbres du Bauhaus pendant sa courte existence de 14 ans a été la construction de l'un des plus connus bâtiments de l'histoire, le *Dessau* (ill. 3), que Gropius et ses élèves ont construit ensemble. Ce bâtiment,

Avec tous ses aménagements, son mobilier, ses marquages, ses fresques et ses bâtiments, forme un paysage interconnecté. [...] Les bâtiments du Bauhaus sont reliés entre eux comme un tableau de Mondrian : les lignes verticales et horizontales forment un réseau asymétrique et les grands et petits rectangles forment une composition harmonieuse.⁷²

L'œuvre reflète parfaitement l'idée de Gropius selon laquelle « le but final de toute activité créatrice est la construction ! »⁷³ et l'architecture façonne les modèles de vie. D'une certaine manière, le Bauhaus a déterminé l'esthétique de l'architecture moderne et a également prédéterminé la tendance de l'art moderne à traduire l'accent mis sur l'espace architectural en œuvre d'art, ce qui est particulièrement évident dans l'art des installations.



[ill. 3] Walter Gropius, *Dessau*, 1925-1926. L'illustration provient du site :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bauhaus_Dessau_2018.jpg, Aufbacksalami, CC BY-SA 4.0
<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

⁷⁰ Will Gompertz, *Ibid.*, p.257. [Le texte original : 为了所有人的艺术。(Traduit par moi-même)]

⁷¹ *Ibid.* [Le texte original : 美和思想的民主化。(Traduit par moi-même)]

⁷² Will Gompertz, *Ibid.*, p.273. [Le texte original : 所有的配件、家具、标记、壁画和楼房构成了一个相互联系的景观。(…) 包豪斯的各座建筑相互连接, 就像一副蒙德里安的画作 : 垂直和水平线条构成不对称的网络, 大大小小的长方形组成一幅和谐的构图。(Traduit par moi-même)]

⁷³ C'est le Manifeste du Bauhaus, le texte provient du site : <https://art-zoo.com/manifeste-du-bauhaus/>

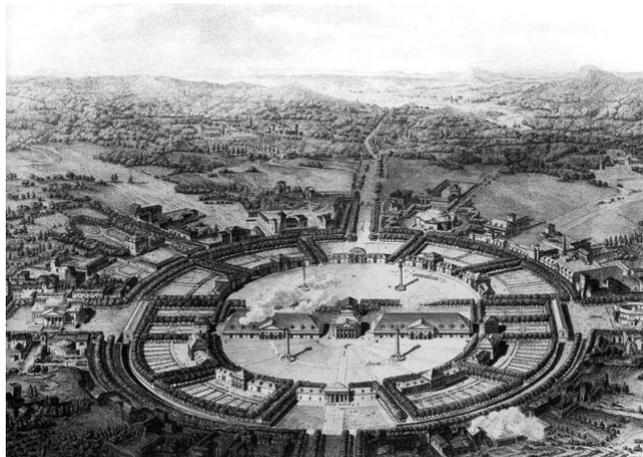
2.1.1.2 La tendance “ anti-rationnelle ” : dadaïsme - surréalisme

Sur la deuxième tendance artistique, nous pouvons appeler la tendance anti-rationnelle, tourne autour de la période allant du dadaïsme au surréalisme. Cette tendance artistique est née d'une rébellion contre le “ rationalisme ”, d'une part, et d'une réflexion d'après-guerre, d'autre part.

L'idée de “ rationalisme ” trouve ses racines dans les idées du siècle des Lumières. Les sciences naturelles et la révolution industrielle, l'un des principaux piliers des Lumières, ont conduit les penseurs et les artistes de l'époque à prôner la recherche de faits objectifs, à rompre avec la superstition des idées traditionnelles et à fonder la connaissance sur l'expérience et la logique mathématique. Dans le monde de l'art, l'archéologie de l'art est devenue très avancée, notamment dans la fouille de l'architecture antique grecque et romaine, ce qui a permis aux mondes de l'art et de l'architecture de découvrir les charmes de l'architecture classique et de développer progressivement un style d'architecture néo-classique basé sur le rationalisme. Parmi les architectes français, les plus célèbres, citons Claude-Nicolas Ledoux et Étienne-Louis Boulée. Ledoux a conçu l'ancienne saline royale — une Ville Idéale de Chaux (ill. 4), d'une part, il utilise une forme géométrique simple qui interpénètre des éléments classiques et une maçonnerie brute, et d'autre part, il crée un espace à grande échelle et relativement statique afin de présenter un “ tableau social ” idéal. Et dans cette œuvre, en son cœur se trouve la place ovale avec la maison en son centre, qui divise la place en deux moitiés : à l'avant de la place, se trouve la porte, avec les maisons du personnel d'un côté et les maisons des ouvriers de l'autre ; à l'arrière de la place, se trouve l'hôtel de ville ; à la périphérie de la place, se trouvent les maisons des charpentiers, des artistes et des marchands, ainsi que des bâtiments publics tels que des écoles, des clubs, des stades et des cimetières. L'ovale ou le rond est décrit par Ledoux qui est « aussi pur que la rotation quotidienne du soleil ». ⁷⁴ D'une part, il symbolise l'univers et il relie l'univers et l'homme, d'autre part, il est véritablement conçu

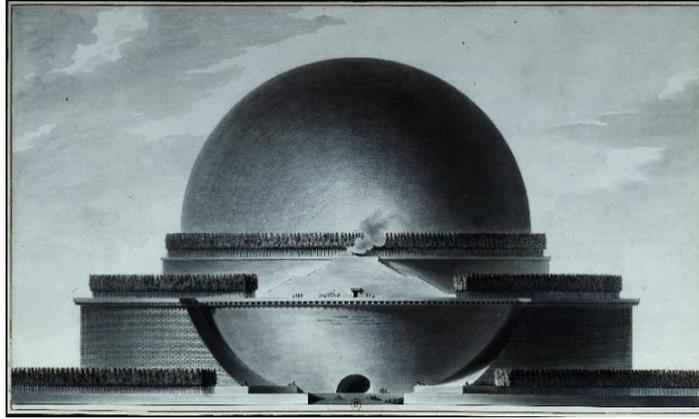
⁷⁴ Yvan Christ, *Projets et Divagations de Claude-Nicolas Ledoux, architecte du roi*, Minotaure, Paris, 1961, p.44.

comme un “ collectif social ”, et il affirme que « dans la relation évidente entre la nature et l'homme, l'homme est obligé de prendre soin de chaque graine de la nature qui apportera la prospérité, afin qu'elle grandisse et porte des fruits ». ⁷⁵ En outre, Boulée a également conçu le Cénotaphe de Newton (ill.5) en 1784, qui consiste en une sphère de 146 mètres de diamètre placée sur un piédestal cylindrique. La coque de la sphère est perforée de sorte que lorsque la lumière du jour entre, l'image de l'intérieur du bâtiment est comme des étoiles brillantes dans le ciel nocturne. D'une part, il rappelle le culte des Lumières pour Newton, d'autre part, il s'agit d'une forme géométrique simple et d'une conception imaginative qui concrétise la valeur créative de l'architecture. L'architecture de cette période montre clairement que les artistes de l'époque, animés par le rationalisme, ont assimilé les principes de base des éléments classiques, les conventions esthétiques telles que les proportions visuelles appropriées, les compositions classiques en colonnes, l'utilisation d'éléments géométriques et mathématiques, et les débuts du fonctionnalisme ; d'autre part, les formes architecturales simplifiées, avec leurs conceptions nouvelles, ont construit un idéal utopique. Il y a donc une certaine contradiction interne dans l'art de l'époque, qui d'une part met l'accent sur les valeurs rationnelles et d'autre part utilise la raison pour construire une société idéale et rationnelle, qui n'est qu'une société utopique et qui ne pourra jamais être véritablement réalisée.



[ill. 4] Claude-Nicolas Ledoux, *Ville Idéale de Chaux*, 1775. L'illustration provient du site : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/chronologie/construction/14ada3e6-3aa7-443b-9980-3df0e0116cad-ville-ideale-chaux>, CC-PD-Mark, Claude-Nicolas Ledoux, Public domain, via Wikimedia Commons

⁷⁵ Yvan Christ, *Ibid.*, p.42.



[ill. 5] Étienne-Louis Boullée, *Cénotaphe de Newton*, 1784. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boull%C3%A9e_-_C%C3%A9notaphe_%C3%A0_Newton_-_%C3%A9l%C3%A9vation.jpg, CC-PD-Mark, Étienne-Louis Boullée, Public domain, via Wikimedia Commons

Au début du 20^e siècle, les gens ont subi les effets profonds de la Première Guerre mondiale et de la révolution russe, l'esprit autrefois rationnel a subi un coup total et les idéaux autrefois utopiques ont été complètement détruits. Les gens ont découvert que la raison ne créait pas la paix et ne répondait pas vraiment à l'espérance sociale pour les gens. Cela a conduit à une perte de soutien spirituel et à un dilemme nihiliste, ainsi qu'à une recherche vigoureusement d'un nouvel ordre qui rétablirait l'équilibre et guérirait l'époque " blessée ". Le premier choix a été de détruire toute rationalité, tout ordre, et de réinventer l'art d'une manière " naïve ", anti-rationnelle. C'est ainsi qu'est né le dadaïsme. « Ils affirment que les forces conservatrices et leur dépendance nationale à l'égard de la raison, de la logique, de la réglementation et des institutions sont responsables de la Première Guerre mondiale [...] Ils suggèrent que Dada offrirait une autre possibilité fondée sur l'irrationalité, l'illogisme et l'anarchie ». ⁷⁶ Le dadaïsme s'étendait à de nombreuses formes d'art, les arts visuels, la poésie, la sculpture et le théâtre, étaient tous inclus dans leur jeu, un jeu qui se voulait anti-autoritaire et anti-artistique, pour exprimer la nature désordonnée de la vie. Par exemple, *Merzbau* (ill. 6) de Kurt Schwitters, qui hérite de la technique du collage étendue au cubisme, combine différents matériaux et rebuts, symbolisant d'une part le sentiment de fragmentation du monde de l'après-guerre,

⁷⁶ Will Gompertz, *Ibid.*, p.281-282. [Le texte original : 他们认为保守势力及其对理性、逻辑、规章和制度的过度依赖是造成一战的罪魁祸首, (...) 他们提出, 达达将提供另一种基于非理性、非逻辑和无纪法的可能性。 (Traduit par moi-même)]

et révélant d'autre part la fusion de l'art et de la vie réelle, où tout matériau peut devenir de l'art. En outre, le dadaïsme travaille également à la création d'une forme de composition épisodique, qui est utilisée dans la création de la poésie, où ils démantèlent le langage, brisent sa logique et mélangent la poésie avec les arts visuels, comme dans *Karawane*⁷⁷ de Hugo Ball, dans lequel toute signification originale est abandonnée pour devenir un langage dans sa forme la plus brute, reflétant une force aléatoire. Parallèlement, le dadaïsme a profondément influencé les théâtres, notamment le théâtre absurde, ainsi que la littérature. Citons par exemple *Le Roi d'Ubu* d'Alfred Jarry, et les romans de Franz Kafka. La caractéristique la plus importante de ces œuvres est la prolifération du nihilisme et de l'anarchisme, où le non-sens devient le seul sens de la vie et où nous ne pouvons résister à l'absurdité inéluctable qu'en affrontant le non-sens de la vie. Comme le dit Hugo Ball : « l'art n'est pas pour nous une fin en soi [...] mais une occasion de percevoir et de critiquer la réalité de l'époque dans laquelle nous vivons ». ⁷⁸ Le sens n'est pas la fin, la réflexion et la résistance est la fin.



[ill. 6] Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1920-1923. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hanover_Merzbau.jpg. CC-PD-Mark, Kurt Schwitters, Public domain, via Wikimedia Commons

Mais l'irrationalisme de l'art de Dada est devenu progressivement plus extrême et a donc décliné. C'est le surréalisme qui a succédé au dadaïsme. Sous l'influence de l'école

⁷⁷ Vous pouvez le voir sur le site : <https://zh1.warbletoncouncil.org/poemas-del-dadaismo-16121#menu-1>

⁷⁸ *DADA: Cities*, National Gallery of Art, archivé à partir de l'original le 2008-11-02, récupéré le 2008-10-19.

de psychanalyse de Sigmund Freud, nous sommes passés de l'anti-ordre et de l'anti-logique du dadaïsme à “ l'anti-réalité ” du surréalisme. “ L'anti-réalité ” ne signifie pas ici un rejet de la vérité, mais au contraire, il s'agit d'un autre processus de recherche du réel, sauf que dans l'optique des surréalistes la réalité que nous voyons n'est pas forcément la vraie réalité, la vraie réalité doit être trouvée dans notre inconscient, l'absurdité qui apparaît dans les rêves est l'essence du monde et elle n'aura rien à voir avec la raison humaine. C'est André Breton qui a proposé la théorie et la direction du surréalisme, son idée était que

Mettre ensemble une réalité “ rationnelle ” et une “ réalité ” totalement désagréable (et, selon Breton, plus réelle) dans une combinaison disproportionnée qui créerait un malaise. La réalité est subvertie et les masses désorientées par les pensées, les paroles et les actions anti-rationnelles du surréalisme. [...] Le surréalisme cherche à exposer la dépravation de nos esprits en nous confrontant à des mots et à des images choquantes.⁷⁹

Dans le manifeste surréaliste, « Breton insiste sur l'écriture automatique comme moyen de libération de l'individu, en faisant presque l'objectif unique du surréalisme à cette date ». ⁸⁰ Il a voulu présenter « l'inconscient de l'esprit à l'état pur », ⁸¹ sans but, sans association, sans morale, pour révéler la nature cruelle de l'inconscient dans toute son existence. Comme le dadaïsme, le surréalisme englobe un large éventail de domaines artistiques, dont la littérature, la poésie, la peinture, le théâtre et le cinéma. Dans le domaine de la peinture, *La Persistance de la Mémoire* (ill. 7) de Salvador Dali nous apporte des « photographies de rêve peintes à la main » ⁸² et *La Trahison des images* (ill. 8) de René Magritte nous montre le désordre des symboles et des significations, la relation fracturée entre l'image, le langage et la chose, nous faisant ainsi réfléchir sur la façon dont nous percevons. Dans le domaine du cinéma, *Le Sang du poète* de Jean Cocteau, rejette

⁷⁹ Will Gompertz, *Ibid.*, p.304-305. [Le texte original : 要把 “ 理智的 ” 显示和完全下流的 “ 现实 ” (在布勒东看来更真实的) “ 现实 ” 在一种不相称的结合中放在一起, 制造不安。在超现实主义反理性的思想、语言和行为的作用下, 现实被颠倒, (...) 超现实主义力图让我们面对触目惊心的词语和意象, 从而揭露我们思想里的堕落。 (Traduit par moi-même)]

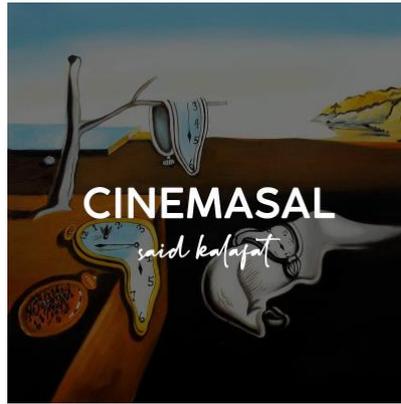
⁸⁰ Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Édition de Gallimard, Paris, 1979, p. 233.

⁸¹ Will Gompertz, *Ibid.*, p.310. [Le texte original : 布勒东形容超现实主义为 “ 最纯粹状态下的精神的不自觉 ”。 (Traduit par moi-même)]

⁸² Will Gompertz, *Ibid.*, p.314. [Le texte original : 手绘的梦境照片。 (Traduit par moi-même)]

la correspondance entre les mots et les objets et utilise le langage des images sans lien entre elles pour créer des environnements oniriques. Les rêves sont ici fous, brutaux, une exploration du sens du moi du poète (de l'artiste), où le poète doit entrer dans différents rêves, reliant des souvenirs personnels de mal, de douleur, de peur, de solitude, ce qui est le processus que l'artiste doit traverser pour créer, et à cet égard, le film pourrait être considéré comme un film de propagande pour les surréalistes. En plus, Dali a également créé des décors surréalistes de films pour Alfred Hitchcock. Dans *Spellbound*, Dali a utilisé des plates inclinées, des contrastes multiples de lumière et d'obscurité, ainsi que des images des yeux avec un facteur d'horreur pour créer des mises en scène et pour souligner des thèmes tels que les rêves et le malaise mental. En outre, dans le domaine du théâtre surréaliste, Antonin Artaud est inévitablement mentionné, car le premier Artaud a été fortement influencé par le surréalisme, mais l'a ensuite abandonné au profit d'une nouvelle théorie théâtrale : le théâtre de la cruauté. Même si nous ne pouvons pas dire qu'il ait créé une pièce surréaliste, l'influence du surréalisme sur son théâtre brutal ne peut être ignorée. Dans *Les Cenci*, par exemple, Balthus, en tant que scénographe, a créé des décors " incomplets " et " désaccordés ", ne montrant toujours qu'une partie du décor, qui pouvait être une partie du montant de la porte, une partie du toit, une partie de l'escalier, et qui représentait un mélange de plusieurs bâtiments en perspective anormale, ou plusieurs angles de perspective. Cette scène ressemble au tableau *Mystère et mélancolie d'une rue*, du peintre surréaliste Giorgio de Chirico,⁸³ qui rejette les détails et crée un espace déformé et tendu en rassemblant des images mystérieuses et fantastiques, fusionnant réalité et illusion. Ce style correspond complètement à *Les Cenci* d'Artaud, où Balthus utilise ce décor surréaliste pour exprimer la distorsion et la folie de ses personnages.

⁸³ Giorgio de Chirico est un peintre surréaliste italien. Ses paysages oniriques et étranges font de lui l'un des artistes influents du XXème siècle, entre autres sur Max Ernst, Giorgio Morandi et René Magritte. Décrivant souvent des espaces architecturaux imaginaires peuplés uniquement par une sélection inhabituelle d'objets, de Chirico aborde l'ambiguïté et le mystère et a cette phrase célèbre « Que devrais-je aimer si ce n'est le mystère ? ».



[ill. 7] Salvador Dalí, *La Persistance de la Mémoire*, 1931. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CINEMASAL_ALBUM_KAPAK_SAID_KALAFAT_2.jpg, Kalafart, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons



[ill. 8] René Magritte, *La Trahison des images*, 1928-1929. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceci_n%27est_pas_une_pipe_graffiti_in_Bucharest.jpg, Bixentro, CC BY 2.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>>, via Wikimedia Commons

2.1.1.3 La tendance de suprématie conceptuelle : ready-made - art conceptuel - art de la performance

La troisième tendance qui a influencé l'art de l'installation est née des deux premières tendances : la tendance de l'art de la suprématie conceptuelle. La force de ce courant vient du développement du ready-made - art conceptuel - art de la performance. Dans la longue histoire de l'art, Marcel Duchamp est issu du surréalisme et son œuvre — *Fountain* (ill. 9) marque la naissance du ready-made art, un défi à l'art d'élite qui transforme des objets non artistiques en support de réflexion, l'artiste devenant le découvreur de ces objets et leur donnant une nouvelle signification, d'où le terme ready-made. Cela signifie que la définition de l'art elle-même est élargie : « les artistes ne devraient pas être confinés à un

éventail aussi strict de médias pour exprimer leurs idées et leurs émotions », ⁸⁴ l'artiste peut partir d'un concept et choisir n'importe quel matériau ou forme pour déterminer son expression artistique. D'une part, l'art et la vie se sont à nouveau rapprochés, d'autre part, de nouveaux médias et matériaux ont été utilisés, et c'est sur cette base que sont nés l'art conceptuel et l'art de la performance.



[ill. 9] Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. L'illustration provient du site : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Fountain%27_by_Marcel_Duchamp_\(replica\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Fountain%27_by_Marcel_Duchamp_(replica).JPG), Kim Traynor, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

L'art conceptuel a été formalisé en 1968 dans le premier numéro *d'Art-Language*, un magazine publié par le groupe d'artistes Art & Language, et a renforcé l'accent conceptuel et idéologique du ready-made en répondant constamment à la question suivante : Qu'est-ce que l'art ? L'art n'est plus un jugement esthétique, mais est traité comme un jugement cognitif. Cela signifie que la nature critique et réfléchie de l'art devient une qualité nécessaire dans le processus de sa production, tandis que les techniques traditionnelles de la peinture deviennent secondaires. *One and Three Chairs* (ill. 10) de Joseph Kosuth, par exemple, présente trois conceptions différentes de la chaise, une chaise réelle avec un "corps" figuratif, une image de la chaise et enfin une description textuelle de la chaise. À travers cette œuvre, l'artiste nous pose trois questions : Qu'est-ce que la réalité ? Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce que l'expression ? La chaise, qui semble n'avoir aucune valeur artistique, réussit à attirer l'attention du spectateur par la combinaison de trois formes, ce qui est la beauté de l'art conceptuel.

⁸⁴ Will Gompertz, *Ibid.*, p.391-392. [Le texte original : 艺术家不应该被限于如此严格的媒介范围内来表达他们的理念和情感。(Traduit par moi-même)]



[ill. 10] Joseph Kostunica, *One and Three Chairs*, 1965. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:One_and_Three_Chair.jpg, Gautier Poupeau, CC BY 2.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>>, via Wikimedia Commons

Toutefois, l'art conceptuel ne se limite pas à la création de supports inanimés dans le monde matériel ; les artistes ont également commencé à utiliser leur propre corps ou celui de leur public comme moyen d'expression, d'où l'apparition de l'art de la performance. L'art de la performance utilise la “ fabrication d'événements ” comme mécanisme d'expression de ses idées, en attendant un état de dynamisme et de contingence dans la production d'œuvres d'art, ce qui souligne l'importance de la temporalité l'événement artistique. Elle repose à la fois sur la présence de la personne et sur l'interaction entre l'œuvre elle-même (l'événement conçu) et la personne. L'exemple le plus célèbre est le *Gaze* (ill. 11) de Marina Abramović, qui confronte tous les visiteurs et fait de chacun une partie de la performance. 700 heures et plus de 1500 personnes, et elle est indifférente, sans une once d'émotion, jusqu'à ce qu'elle rencontre son ex-copain — Ulay. Ce travail exprime la relation entre artiste et public, les limites du corps et les possibilités de l'état d'esprit. Nous ne regardons plus l'avenir ni ne réfléchissons au passé, mais vivons dans le présent, en utilisant le corps de l'artiste comme un miroir pour examiner soigneusement et patiemment nos propres pensées et émotions.



[ill. 11] Marina Abramović, *Gaze, Artist Is Present*. 2010. L'illustration provient du site : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marina_Abramovi%C4%87,_The_Artist_is_Present,_2010_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marina_Abramovi%C4%87,_The_Artist_is_Present,_2010_(2).jpg), Andrew Russeth, CC BY-SA 2.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0>>, via Wikimedia Commons

Ces trois courants englobent presque les voies de l'art moderne et contemporain, ils sont interconnectés, et les trois courants ont influencé la production de l'art de l'installation. Nous pouvons penser à l'art de l'installation comme étant presque “ partout ”, il se génère dans la collision avec différents courants artistiques, il vit dans tous. Nous pouvons donc sentir l'héritage de ces courants dans l'art de l'installation, mais l'art de l'installation ne peut pas être simplement englobé par l'un d'entre eux. C'est pourquoi, afin d'intégrer l'héritage de ces tendances dans un seul art ou de l'appliquer à une seule discipline artistique, les artistes ont inventé le terme art d'installation pour unifier les genres et les attributs de certaines œuvres d'art. Cependant, la définition de l'art de l'installation reste vague et difficile à résumer. Il est donc nécessaire de définir ou de circonscrire le champ de l'art de l'installation en explorant ses méthodes de création. Nous pouvons voir une telle approche dans de nombreuses œuvres historiques de l'art, par exemple, dans *l'Oxford Art Dictionary*, « le terme “ installation ” est apparu dans les années 1970 pour désigner un assemblage ou un environnement construit dans la galerie spécifiquement pour une exposition particulière ». ⁸⁵ Cela implique une fixation des œuvres d'installation dans le cadre de l'art d'assemblage et de l'art environnemental. Mais *The Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945 (1992)* décrit :

Le mot “ installation ” a pris un sens plus fort, c'est-à-dire une exposition unique fabriquée en fonction des caractéristiques spécifiques d'un espace de galerie [. . .] À la fin des années 1980, certains artistes ont commencé à se spécialiser dans la construction d'installations, ce qui a donné naissance à un genre spécifique, “ l'Installation Art ”. ⁸⁶

Les auteurs inscrivent l'art de l'installation dans le cadre de la création d'espaces muséaux. Cependant, il est clair que ces définitions ne suffisent toujours pas à cerner

⁸⁵ Gemma Argüello Manresa, Symposium Installation Art - *Towards a Philosophy of Installation Art* - The Journal of Aesthetics and Art Criticism 78:3 Summer 2020. [Le texte original : « the term installation came into vogue during the 1970s for an assemblage or environment constructed in the gallery specifically for a particular exhibition ». (Traduit par moi-même).]

⁸⁶ Julie H. Reiss, *From Margin to Center : The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1999, p.xii. John A.Walker, *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, with a foreword by Clive Philpot, 3d ed., rev. and enl. (Boston: G. K. Hall & Co., 1992), p.357. [Le texte original : The word ‘installation’ has taken on a stronger meaning, i.e., a one-off exhibit fabricated in relation to the specific characteristics of a gallery space (...) In the late 1980s some artists began to specialize in constructing installations with the result that a specific genre— ‘Installation Art’—came into being. (Traduit par moi-même).]

pleinement l'art de l'installation, car il englobe trop de formes d'art et d'espaces artistiques, et il est nécessaire d'analyser le rôle des différentes formes techniques d'art dans la construction de l'art de l'installation.

2.1.2 La relation technique entre les formes artistiques de l'installation

2.1.2.1 La relation entre l'installation et l'assemblage

L'assemblage signifiait à l'origine de rassembler, assembler, et plus tard, en tant que technique artistique, le sens du ré-assemblage de fragments disparates pour former un tout. Elle est présente dans de nombreux courants artistiques et est devenue le moyen par lequel de nombreux artistes créent leur art. L'assemblage est expliqué dans le livre *Design Through Discovery* comme « l'acte d'assembler des objets fragmentaires, souvent utilisés à d'autres fins, pour former une œuvre d'art, et peut également désigner une œuvre ainsi créée ».⁸⁷ Manresa note également que l'assemblage est « une œuvre d'art qui rassemble des objets et des matériaux disparates ».⁸⁸ Au début, l'assemblage existait principalement dans l'art des tablettes plates, combinant des journaux, des publicités, des magazines avec des huiles et des toiles, comme dans le travail *Cigar* de Kurt Schwitters (ill. 12), mais plus tard, l'assemblage a évolué vers une solidité tridimensionnelle, notamment en élargissant le moyen de la création moderne sculpturale. Comme le suggèrent Rita Gilbert et William Mccarter, l'installation est « une technique de création d'une sculpture par la combinaison de parties ou de fragments séparés, parfois des “ objets trouvés ”, qui sont destinés à d'autres fins ».⁸⁹ Par exemple, l'œuvre de Joseph Cornell —*A Parrot for Juan Gris*, combine des objets ménagers communs avec de nombreux objets mis au rebut pour

⁸⁷ He Liwan et Gu Chengfeng, *L'Art de l'installation : Série Tendances de l'art contemporain chinois*, Rédacteur en chef : Zou Jianping, Édition de l'art de Hunan, p.27. [Le texte original : 把那种往往用于其他意图的零碎物体组合起来而构成一件艺术品的行为, 也可以指称如此创造出来的作品。(Traduit par moi-même)]

⁸⁸ Gemma Argüello Manresa, *Ibid.*

⁸⁹ He Liwan et Gu Chengfeng, *Ibid.*, p. 27. [Le texte original : 一种把各个独立的不分或片断, 有时是把本来是用于其他目的的 ‘ 被发现物 ’ 组合在一起而创作一件雕塑的技法。(Traduit par moi-même)] Rita Gilbert, William Mccarter, *Living With Art*, Alfred A. Knopf. Inc. New York, p.988.

créer une expérience fantaisiste nostalgique. L'art de l'installation était autrefois considéré comme de l'art de l'assemblage ou de collage, car il s'agit également de l'assemblage et de l'intégration d'objets et de matériaux prêts à l'emploi, mais il va au-delà de l'art de l'assemblage, car il met non seulement l'accent sur le placement et le collage délibérés de divers matériaux dans l'espace, mais il dépasse également le domaine de la sculpture traditionnelle.



[ill. 12] Kurt Schwitters, *Cigar*, 1947. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kurt_Schwitters._Cigar.jpg, CC-PD-Mark, Kurt Schwitters, Public domain, via Wikimedia Commons

2.1.2.2 La relation entre l'installation et la sculpture

De l'assemblage au monde de la sculpture, la sculpture a progressivement pris de nouvelles voies. Le minimalisme a été le premier à envisager la relation entre la sculpture et le public, en se concentrant sur un art du “ spectateur ” et sur le développement de la capacité du spectateur à percevoir l'œuvre d'art, en s'intéressant à la manière dont le spectateur perçoit un objet, à l'interaction avec l'œuvre d'art. Dans l'histoire générale de l'art moderne, il définit le minimalisme comme « (la) sculpture qui crée un espace ou un environnement architectural »,⁹⁰ mais selon Julie H. Reiss, cette définition est limitée, car elle ne tient pas compte de l'importance du public. Julie H. Reiss affirme que « l'expérience individuelle de l'œuvre et les questions que l'œuvre peut soulever sur la nature de l'art constituent une participation »,⁹¹ l'art de l'installation diffère de

⁹⁰ Julie H. Reiss, *From Margin to Center : The Spaces of Installation Art*, *Ibid.*, p.51. [Le texte original : (The) sculpture that creates an architectural space or environment. (Traduit par moi-même)]

⁹¹ *Ibid.* [Le texte original : The individual's experience of the work and the questions the work might raise regarding the nature of art constitute participation. (Traduit par moi-même)]

l'expérience traditionnelle de la peinture, qui est médiatisée vers le monde et ne permet pas au spectateur d'en faire l'expérience et de le percevoir directement. L'art d'installation coupe complètement notre façon d'être en opposition avec le monde et utilise plutôt l'expérience du spectateur au sein du monde comme partie intégrante de l'expression artistique, l'artiste doit donc tenir compte de l'expérience du spectateur. La sculpture minimaliste peut agir comme une “ présence silencieuse ” pour guider la participation et le comportement du spectateur, pour influencer sa perception et sa perspective, d'une manière qui rappelle *La Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, où l'être humain est en fait son corps, et où la sculpture minimaliste utilise le corps humain pour transformer la subjectivité en objectif. L'être humain devient le percepteur et le perçu, voire le spectateur et l'acteur, ce qui signifie que le sujet révèle le contenu de l'œuvre à mesure qu'il la construit. Comme le dit Monique Maza « à partir du moment où le corps est sollicité pour prendre connaissance de l'œuvre au cours de la rencontre directe [...] on n'est plus seulement spectateur, mais acteur ». ⁹² Par exemple, dans l'œuvre de Robert Morris — *Untitled*, l'artiste utilise des sculptures de formes différentes pour découper l'espace original, donnant aux sculptures des fonctions et des significations différentes ; la sculpture du “ ciel ” est un nuage flottant, la sculpture rectangle est une porte, et la sculpture au centre de l'espace est un lit ou un banc. Elle semble devenir un espace dramatique où les actions et la vision du spectateur sont manipulées par la sculpture. Nous pouvons constater que l'art de l'installation a également été influencé par la sculpture minimaliste jusqu'à présent, ce qui lui permet de prendre en compte l'expérience du spectateur et d'introduire une focalisation sur la perception spatiale dans la création d'œuvres d'art, comme le dit Franck Popper « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive ». ⁹³ Cette préoccupation pour la perception de l'espace est encore plus évidente dans l'art environnemental. Elle a également incité l'art de l'installation à concevoir l'espace comme l'aspect le plus important de l'œuvre d'art.

⁹² Monique MAZA, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, L'Harmattan, Paris, 1998, p.104.

⁹³ Franck Popper, *Art Action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, Paris, 1985, p.13.

2.1.2.3 La relation entre l'installation et l'environnement

Introduit pour la première fois par Allan Kaprow en 1958, l'art environnemental vise à intégrer l'environnement dans l'œuvre d'art, en devenant une partie de l'œuvre plutôt qu'une toile de fond. Il s'agit que « les œuvres d'art qui remplissent un espace avec toutes sortes d'objets et de matériaux, y compris tout spectateur qui entre dans cet espace »,⁹⁴ ce qui implique une expansion et une libération de l'espace artistique, une transformation de la relation du spectateur avec l'œuvre d'art, qui passe d'une relation de voir et d'être vu à une relation de participation et même d'interaction, où l'œuvre d'art ne doit pas seulement être vue mais aussi être expérimentée. Comme le dit El Lissitzky : « l'espace n'est pas là pour l'œil seulement : ce n'est pas une image ; on veut y vivre [...] Nous rejetons l'espace comme un cercueil peint pour nos corps vivants »,⁹⁵ l'espace lui-même devient un moyen de construire des situations concrètes. Et l'art environnemental peut évoluer dans différentes directions, il peut être lié à la nature, aux musées et à l'architecture. La relation entre l'environnement et la nature a été poussée à l'extrême par Robert Rauschenberg, qui a établi une distinction entre le concept de « site » et « non-site ». « Site » signifie une création qui utilise des matériaux dans un espace extérieur spécifique, dans le temps et le lieu actuels, est basée sur l'histoire, les cultures de l'environnement et le sens de l'artiste pour l'environnement, conformément à lui, « l'idée qu'une œuvre, plutôt que d'occuper simplement un lieu, le constitue véritablement »,⁹⁶ pour lui le « site » n'est pas seulement un jeu environnemental mais archéologique, en quelque sorte l'environnement représente l'histoire et la culture de l'humain. Son objectif est donc de revenir à la nature, à l'essence. *Le Pont-Neuf emballé* de Christo et Jeanne- Claude, par exemple, enveloppent un espace public que les gens ignorent habituellement parce qu'ils y sont habitués, ce qui leur permet de réexaminer sa relation à la ville et aux êtres humains. Le « non-site » peut

⁹⁴ Gemma Argüello Manresa, *Ibid.* [Le texte original : works of art that fill a space with any kind of objects and materials including any spectator that enters into that space. (Traduit par moi-même)]

⁹⁵ El Lissitzky, *Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923*, reproduced in El Lissitzky, 1890-1941: *Architect, Painter, Photographer, Typographer, Eindhoven*, 1990, p. 35. [Le texte original : space is not there for the eye only: it is not a picture; one wants to live in it (...) We reject space as a painted coffin for our living bodies. (Traduit par moi-même)]

⁹⁶ Oliveira Nicolas de, Archer Michael, and Gaillard Françoise. *Installations : l'art en situation*, Thames & Hudson, Paris, 1997. Print. p.34.

être les œuvres qui sont documentés par des vidéos ou des photos, ou des œuvres qui sont transférés dans une galerie ou un musée, ce qui implique une œuvre qui a été magnifiquement emballée par la galerie ou le musée, une façon dont le spectateur est habitué à connaître l'art, et un jeu qui prive la vraie nature de la perception, comme dans *The Hidden Life Within* (ill. 13) de Giuseppe Penone, l'artiste fait entrer la nature dans la galerie pour donner un sentiment de nature artificielle, mais en fait, nous ne pouvons pas comprendre la relation entre l'homme et la nature, ou l'homme et la société, à travers cette “ nature ”. En plus, le musée, en tant qu'environnement spécifique, lieu spécial, a également été largement utilisé dans le cadre du développement de l'art environnemental. En fait, la relation entre l'art de l'installation et les musées a toujours été étroitement liée. Elle implique deux relations, l'une dans laquelle l'environnement du musée fait partie de l'œuvre, et l'autre dans laquelle la relation d'antagonisme ou d'interférence établie entre l'œuvre et le musée est le contenu de l'œuvre. Elle a fait la rupture de l'existence du musée en tant que “ boîte ” pour l'œuvre d'art. Il n'est plus seulement un lieu d'interaction sociale entre l'art et le public, mais devient l'art lui-même, qui peut compléter le sens de l'œuvre d'art. En particulier lorsque les œuvres d'art sont exposées dans différents musées ou galeries, de nombreux artistes d'installation modifient la présentation de l'art en fonction de l'espace dans lequel il est présenté, et la signification de l'œuvre d'art change en fonction du cadre, de l'espace ou de la situation. Par exemple, dans l'exposition *The Heart Is Not a Metaphor* de Robert Gober, il relie la sculpture au mur de la galerie de sorte que la sculpture soit une extension du mur, de sorte que l'espace de la galerie soit combiné avec l'installation et ce n'est que dans l'interaction entre les deux que l'effet dramatique de l'œuvre devient apparent. Enfin, il existe une autre direction dans le développement du concept d'environnement, par rapport à la dimension de l'espace architecturale. L'espace est en fait une forme de contenu, comme nous pouvons le voir dans l'héritage architectural de l'époque fasciste de Marcello Piacentini, nous pouvons reconnaître qu'il ne s'agit pas seulement d'un contrôle de la forme spatiale, mais aussi d'une forme d'expression idéologique. Par exemple, *Bad Dream House* de Vito Acconci présente un espace domestique incliné et étrange, manifestation de son ambivalence, dans lequel le rêve de

la classe moyenne d'acheter une maison en banlieue se transforme en un espace qui semble être prêt à basculer. Et il semble aussi symboliser un refuge, qui est en fait plutôt un jouet, un terrain de jeu, une farce de la pratique artistique, où le refuge devient un canular, un lieu qui doit être mis en doute. Le chevauchement entre l'art environnemental et l'art d'installation réside dans l'utilisation de l'espace, qui met l'accent sur l'expérience du spectateur dans l'espace, et la valeur de l'expérience du spectateur, qui repose sur la présence du spectateur et l'interaction entre le spectateur et l'œuvre. Cela signifie que l'art de l'installation s'intéresse de près à l'intervention de l'espace dans la perception et le comportement humains, en tant que finalité et moyen principaux de sa création.



[ill. 13] Giuseppe Penone, *The Hidden Life Within*, 2011. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Penone_The_Hidden_Life_Within.jpg, Sphilbrick, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

2.1.2.4 La relation entre l'installation et l'art des nouveaux médias

Tout au long du XX^{ème} siècle, la photographie, la télévision, et le cinéma, sont passés de la culture populaire à un média de création artistique. L'émergence de divers médias numériques et de la théorie des médias a conduit à l'émergence de nouveaux médias numériques comme nouveau moyen d'expression artistique, donnant ainsi naissance à l'art des nouveaux médias. L'art des nouveaux médias désigne donc toutes les formes d'art contemporain produites et diffusées à l'aide des nouvelles technologies des médias. Elle comprend de nombreuses branches, dont les principales sont l'art virtuel, l'art interactif, et les jeux vidéo, la robotique informatique, l'impression 3D. Et ses principales caractéristiques sont le multimédia, l'interactivité et l'immersion. Ces trois

caractéristiques s'étendent bien au domaine de l'art des installations, qui renforce l'importance de l'expérience interactive et immersif et favorise l'adoption de formes plus riches de création multimédia. Comme le souligne Edmond Couchot dans *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, « une nouvelle technique figurative n'entraîne pas forcément un nouvel art, mais elle fait surgir les conditions de son apparition. Elle modèle la perception, elle agit sur l'imaginaire, elle impose une logique figurative, une vision du monde »⁹⁷ et cette nouvelle perspective se traduit principalement par l'interactivité et l'expérience multitemporelle des sens. L'art des installations ne représente pas la texture, l'espace, la lumière mais présente ces éléments directement pour que nous en fassions l'expérience. Cela met l'accent sur l'immédiateté des sens, sur la participation du corps, ou le spectateur, en tant que “ sujet digne ”, peut faire l'expérience d'un voyage dans l'« hyperréalité » à partir de multiples perspectives. Par exemple, dans l'exposition de 2012 au New Museum, *Movie-Drome* de Stan VanDerBeek, l'artiste a créé dans son laboratoire circulaire un espace multi-image fluide, qui est comme une encyclopédie privée de l'artiste, contenant des expressions de l'univers, de l'humanité, de la technologie, de l'art et plus encore. Contrastant avec l'espace de laboratoire semblable à un homme des cavernes auquel elles appartiennent, ces peintures murales technologiques mobiles incarnent le lien entre la technologie et l'histoire, mais sont aussi un partage d'histoires intimes et sans réserve de l'artiste, reliant le spectateur à l'artiste, le spectateur au monde. Le lien entre l'art des nouveaux médias et l'art de l'installation permet de conclure que l'art de l'installation peut choisir d'utiliser la technologie des nouveaux médias pour élargir son langage artistique afin d'offrir une expérience sensorielle plus riche au spectateur.

D'après ce qui précède, nous pouvons constater que l'art de l'installation a été influencé par diverses tendances et formes artistiques depuis sa naissance, et que ces influences ont élargi l'expression et la conception de l'art de l'installation. Nous ne pouvons donc pas empêcher la généralisation de l'art de l'installation, mais nous pouvons tout de même

⁹⁷ Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998. p.11.

identifier les principaux facteurs qui y cadrent. Et nous pouvons donc lui donner une définition : l'art de l'installation peut être compris comme une catégorie d'art contemporain, se référant principalement à ces œuvres d'art synthétisées artificiellement qui expriment la présence, la perception, l'expérience et la réflexion dans un espace tridimensionnel, en particulier dans un lieu et un espace particuliers, produites par des artistes par l'intégration d'une variété médias, de techniques différentes et des matériaux arbitraires, qui s'appuient sur l'interaction contingente entre l'œuvre d'art et le spectateur pour développer le sens de l'œuvre.

2.2 Les points communs entre l'art de l'installation et la scénographie

L'art d'installation peut être décrit comme un art qui combine divers styles, courants, formes et moyens artistiques, il est absolument inclusif et libre, et nous pouvons le considérer comme étant en quelque sorte l'aboutissement de l'art passé, présent et même futur, une synthèse de diverses activités artistiques. Elle peut être influencé non seulement par toutes sortes de sang neuf, mais aussi influencer le développement d'autres domaines et fait l'inclusion d'autres domaines dans le sien, c'est un art un peu " autoritaire ". C'est sur cette base que nous pouvons considérer l'art de l'installation comme la pierre angulaire de notre réflexion sur la scénographie, en développant leur relation intertextuelle, car ils partagent le même facteur " autoritaire " qui entraîne une connexion intime entre eux.

2.2.1 Un art conceptuel et plastique

2.2.1.1 Un art conceptuel

Selon les définitions précédentes de la scénographie et de l'art de l'installation, la première chose qu'ils ont en commun est qu'ils sont tous deux de l'art conceptuel. La scène a toujours représenté un symbole de l'espace social et culturel. Plutôt qu'une spatialisation de la logique artistique du texte, ainsi que de l'époque et de l'environnement, la

scénographie est une reproduction spatiale de l'expérience individuelle et de l'espace social du public, menée par la conscience conceptuelle du scénographe. Mais la recherche de la conception et de la conscience se manifeste dans chaque spectacle spécifique, avec des objectifs et des accents différents. La scénographie se concentre sur l'interprétation de l'environnement et de l'espace et sur le flux de conscience dans le temps et l'espace pendant la représentation, de la conception des objets nécessaires au mouvement de l'espace scénique avec des idées innovantes au préjugement de la compréhension par le public des aspects sociaux, culturels, philosophiques, narratifs et conceptuels de l'œuvre pendant l'examen de l'œuvre.

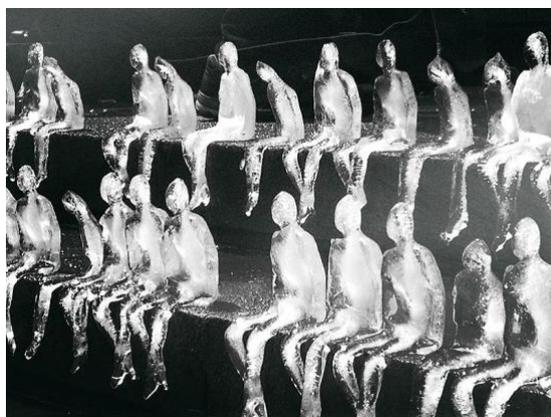
2.2.1.2 Un art plastique

Le deuxième point commun entre l'art de l'installation et la scénographie est qu'ils s'agitent des arts plastiques. L'art plastique est dérivé du mot grec “ plattein ”, qui signifie former, c'est-à-dire rendre possible une idée ou un concept, à partir de l'utilisation de divers matériaux et outils. Il s'agit d'un ensemble de diverses formes d'art visuel, dont la peinture, la photographie, la sculpture, l'architecture. L'art de l'installation, quant à lui, est une combinaison de différents types d'arts plastiques pour l'expression d'idées, qui hérite de l'approche stylistique de l'art plastique mais la dépasse. La scénographie est également créée de manière à incorporer diverses techniques d'arts plastiques. Dans l'ouvrage de Katia Arfara, *Théâtralités Contemporaines*, l'auteur considère la “ théâtralité ” comme un concept interdisciplinaire, affirmant que le théâtre utilise des formes d'art diverses et “ impures ” pour transcender le modèle théâtral original, et que les différents arts plastiques créent une nouvelle théâtralité en élargissant les limites de la perception scénique. L'art de l'installation et la scénographie peuvent donc être considérés comme une forme d'arts plastiques.

2.2.2 Un art spatio-temporel et multimédia

2.2.2.1 Un art spatio-temporel

Le troisième point commun entre l'art de l'installation et la scénographie est qu'il s'agit d'un art spatio-temporel. Ils reposent tous deux sur “ la présence ” simultanée de l'œuvre d'art et du spectateur pour remplir la fonction de représentation de l'œuvre d'art. “ La présence ” couvre à la fois la temporalité et la spatialité, de sorte que nous pouvons également considérer l'art de l'installation et la scénographie comme un art spatio-temporel. La temporalité implique la valeur du temporaire et du jetable, et bien que toutes les œuvres de l'art de l'installation ne soient pas jetables, de nombreux artistes utilisent la valeur du jetable pour exprimer leurs idées artistiques, comme l'œuvre *Melting Man* (ill. 14) de Nele Azevedo, qui utilise de la glace pour créer un grand groupe de petites figures. Quand le soleil brille, elle fond et disparaît. Il valide l'existence du temps et montre en même temps l'insignifiance des êtres humains. Et pour la scénographie, la même pièce peut avoir une scénographie complètement différente, et la même scénographie peut varier en fonction du lieu de représentation, et même si elle est jouée au même endroit, la scénographie peut être affectée par la nature “ unique ” du processus de représentations avec les acteurs. De plus, la scénographie déplace souvent la pièce dans le temps et l'espace, et le saut dans le temps lui donne un caractère temporaire. La scène est en fait un modèle dynamique, multidimensionnel, avec un flux temporel. C'est la juxtaposition d'images temporelles et spatiales qui donne au théâtre son effet de montage cinématographique.



[ill. 14] Nele Azevedo, *Melting Man*, 2014. L'illustration provient du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Minimum_Monument_art_installation_by_Nele_Azevedo_in_Chamberlain_Square,_Birmingham_UK.JPG, Xtinac75, CC BY-SA 4.0

Et la spatialité est une base très importante pour la création de ces deux types d'art. L'art de l'installation est l'art de l'objet fini, qui se réalise par la conception de l'espace et l'espace est un véhicule de l'expression de l'idée. Pour l'art de l'installation, il s'agit d'intégrer l'espace et le public dans l'œuvre, d'attirer l'attention du public de l'œuvre individuelle vers la structure et les relations intégrées dans l'espace d'observation, ce qui non seulement stimule l'imagination et la passion créative du public, mais fait également du public un créateur égal à l'artiste. Une scène du spectacle, a un espace attendant à définir, mais une fois que le décor, les accessoires et l'éclairage ont été disposés, elle constitue un lieu, qui prend ensuite une variété de lieux spécifiques en fonction du décor, des accessoires et de l'éclairage, peut-être une scène psychédélique cauchemardesque ou une métropole réaliste.

2.2.2.2 Un art multimédia

Le quatrième point commun entre l'art de l'installation et la scénographie est qu'ils sont tous deux des arts composés multimédias. Depuis que Marshall McLuhan a souligné que les médias ne sont pas seulement des extensions du corps mais qu'ils le transforment, qu'ils subvertissent les idéologies et changent fondamentalement la manière d'être au monde, ainsi que le monde lui-même, l'étude des médias et de l'intermédialité sont devenue de plus en plus courants. Jürgen E. Müller souligne « qu'aucun média ne pouvait être considéré comme une “ monade ” », ⁹⁸ cela signifie qu'un média naît toujours dans un contexte et qu'il modifie également ce contexte. Et Jens Schröter affirme également : « on avait d'abord pensé que l'intermédialité désignait l'ensemble des rapports qui s'établissent entre des médias déjà existants. [...] l'intermédialité n'est pas qu'un système de relations entre médias, c'est aussi l'ensemble des forces et des phénomènes, c'est-à-

⁹⁸ Jean-Marc Larrue, *Où en sommes-nous et où sommes-nous ? L'intermédialité le théâtre et le reste*, p.118. Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen, 1996, p.70.

dire la dynamique qui produit les médias ». ⁹⁹ Cela signifie que l'intermédialité devient première, non seulement comme un système de relations entre médias, mais aussi comme un ensemble de forces et de phénomènes qui sont le moteur du fonctionnement des médias. Le concept d'intermédialité se retrouve facilement dans l'art de l'installation, qui repose sur l'interaction entre les différents médias et le corps du spectateur afin de réaliser sa valeur artistique. L'étude de l'intermédialité au théâtre est une arrivée tardive, car elle semble offenser l'ontologie du théâtre, mais en tant qu'art de " l'hypermédia ", le théâtre est lui-même un média dans un média, et il est inévitable que la relation dynamique entre les différents médias sur la scène du théâtre soit étudiée par l'introduction de l'intermédialité, qui affecte l'expression du théâtre et la perception du spectateur. Comme le dit Katia Arfara, « le décroisement des genres ne s'appuiera plus sur la fusion des limites entre les arts ou bien de l'art avec la vie, mais sur la contamination d'un médium par l'autre », ¹⁰⁰ le théâtre est un média spécifique qui fusionne différents médias pour atteindre sa structure communicative, et la combinaison de différents médias est le moyen créatif de la scénographie, il est donc logique de considérer la scénographie comme un art composite dans lequel de multiples médias coexistent.

C'est à partir de ces quatre points communs que nous pouvons commencer à discuter de l'interaction entre les deux arts et tenter d'établir une structure grammaticale pour l'installation-scénographie à travers l'analyse des œuvres de deux artistes exemplaires.

⁹⁹ *Ibid.*, p.119. Jens Schröter, *Four Models of Intermediality*, in Bernd Herzogenrath (dir.), *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2012, p.30.

¹⁰⁰ Katia Arfara, *Théâtralités Contemporaines : entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, 2011, p.7-8.

Chapitre 3 Kaprow et Shiota : deux artistes scénographiques

3.1 Mise en écho des deux profils

3.1.1 L'artiste américain : Allan Kaprow

3.1.1.1 Biographie définitive des années 60

Allan Kaprow est né le 23 août 1927 dans le New Jersey, aux États-Unis. Il a fréquenté la New York High School of Music and Art en 1943, a étudié la peinture à la Hans Hofmann School of Art en 1947 et la philosophie à l'université de New York en 1949. Artiste, théoricien et éducateur américain, il est un pionnier de l'art vivant (Live Art) dans les années 1960, influencé d'abord par le « drip painting »¹⁰¹ de Jackson Pollock et « l'action painting »¹⁰² d'Harold Rauschenberg. Kaprow s'est concentré sur la peinture comme le résultat d'une action plutôt que la production d'un objet concret, interprétant sa performance comme une représentation de l'espace de la peinture. Il a ensuite été initié à Marcel Duchamp par l'intermédiaire de John Cage, aux concepts non dualistes de l'ancienne pensée bouddhiste et taoïste chinoise et au « Yi King ».¹⁰³ Sur la base de ces

¹⁰¹ En 1947, Jackson Pollock a mis au point un nouveau mode de travail qui lui a valu une renommée internationale. Sa méthode consistait à projeter et à faire couler de la peinture émaillée diluée sur une toile non tendue posée sur le sol de son atelier. Cet engagement direct et physique avec ses matériaux accueillait la gravité, la vitesse et l'improvisation dans le processus artistique, et permettait à la ligne et à la couleur de se détacher, fonctionnant entièrement indépendamment de la forme. Ses œuvres, connues sous le nom de « drip paintings », représentent moins une image qu'un enregistrement des propriétés fluides de la peinture elle-même. (L'explication est traduite par moi-même et provient du site : <https://www.moma.org/artists/4675>).

¹⁰² Rosenberg allait définir le terme d'Action Painting ainsi qu'un ensemble d'idées liées à ce terme dans la revue Possibilities, fondée par Cage, Motherwell et Rosenberg lui-même : la toile comme « arène », comme « événement », « qui est un acte », « inséparable de la biographie de l'artiste ». Pollock représentait ainsi le type même du « peintre d'action » (tel qu'on peut le voir dans le film de Hans Namuth) (4). Cette pratique du dripping, de la toile comme « peinture-action » en effet brisait toute distinction entre l'art et la vie, comme le souligne Harold Rosenberg : « Pour chaque Américain, il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action. Ce qui devait se passer sur la toile n'était pas une image, mais un événement (5) ». Il faut analyser les tableaux de Pollock à partir du geste qui les avait produits. (L'explication provient du site : <http://artperformance.over-blog.fr/article-19968570.html>).

¹⁰³ « Yi King », également connu sous le nom de Zhou Yi, est l'un des textes les plus anciens de Chine, un classique commun au taoïsme et au confucianisme, et est vénéré par les confucianistes comme le premier des cinq classiques. Avec un système de symboles pour décrire les changements d'état, le Yi King exprime

connaissances théoriques, Kaprow a été le pionnier d'une nouvelle forme d'art dans les années 1960, en développant l'art de *Happening*, l'art environnemental, dans lequel il a cherché à accroître la participation du public au processus artistique par le biais du hasard et des coïncidences. Ces deux formes d'art ont joué un rôle-clé dans le développement de l'art de l'installation, et ont également eu une énorme influence sur l'art de la performance à la fin des années 1950.

3.1.1.2 Sa définition du Happening

Le *Happening* est un genre d'art qui est devenu populaire dans les années 1960. À l'origine, le titre d'une section du magazine *The Anthropologist* de la Rutgers University, le terme *Happening* a été utilisé par Kaprow en 1959 pour décrire un état de création artistique, et dans les années 1960 pour désigner spécifiquement ce phénomène artistique. Exprimé dans un contexte français sous le nom d'« Activité »¹⁰⁴ (un mot choisi par Kaprow). Selon Kaprow, le concept de *Happening* est une nouvelle forme d'art qui contredit les principes traditionnels de la technique et de la permanence dans l'art, et constitue une continuation et un développement du collage et de l'art environnemental. La différence est que le collage et l'art environnemental sont tous deux liés à la forme matérielle et à la manière dont l'œuvre est exposée, tandis que le *Happening* se concentre sur la nature opportuniste de l'activité, où l'activité créatrice de l'art est improvisée et l'expression est principalement spontanée et dramatique sans intrigue ou cadre spécifique. Dans *Happenings in the New York Art Scene* (1961), Kaprow exprime « les happenings

les perspectives philosophiques et cosmologiques de la culture chinoise classique. Son idée centrale est de décrire les changements de toutes les choses dans le monde en termes d'unité des deux éléments du yin et du yang en opposition. (Expliquée par moi-même).

¹⁰⁴ « Activité : (Type de happening directement impliqué dans la vie de tous les jours, ignore les théâtres et le public, est plus actif que méditatif et proche en esprit des sports physiques, des cérémonies, des fêtes, de l'escalade en montagne, des jeux simulés de guerre et des manifestations politiques. Il participe aussi des rituels journaliers inconscients du supermarché, des trajets en métro aux heures de pointe et du brossage des dents tous les matins. Le happening de type activité choisit et combine des situations où l'on peut participer plutôt que regarder, ou juste réfléchir ». (La définition provient du livre : Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Dunguy, J. (trad.), p.118.) [Le texte original : Left us where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street. (...) We shall utilize the specific substances of sight, sound, movement, people, odors, touch. Objects of every sort are material for the new art. (Traduit par moi-même)]

sont des événements qui, tout simplement, se produisent ». ¹⁰⁵ Et il faut engager la « pratique dans la vie quotidienne qui en dévient à la fois le matériau et le cadre ». ¹⁰⁶ Il s'agit d'une nouvelle stratégie artistique dont le ligne directrice est : « c'est tout un art que d'oublier l'art ». ¹⁰⁷ Kaprow a illustré que

un Happening est un assemblage d'événements réalisés ou perçus en plusieurs temps et lieux. Ses environnements matériels peuvent être construits, repris directement de ce qui est disponible ou légèrement modifiés, tout comme ses activités peuvent être inventées ou banales. Un Happening, à la différence d'une pièce de théâtre, peut se dérouler dans un supermarché, en conduisant sur une autoroute, sous un tas de chiffons et dans la cuisine d'un ami, en même temps ou de manière séquentielle. Dans ce dernier cas, le temps peut s'étendre sur plus d'un an. The Happening est joué selon un plan mais sans répétition, sans public et sans répétition. C'est de l'art, mais il semble plus proche de la vie. ¹⁰⁸

Il illustre que la différence entre le *Happening* et le théâtre, le *Happening* peut se dérouler n'importe où et que les identités de l'acteur et du public sont brouillées, ou que des identités doubles apparaîtront à tout spectateur qui entre dans une œuvre d'art de *Happening*. Mais cette distinction ne s'inscrivait que dans le contexte du champ théâtral de l'époque ; de nos jours, l'art de *Happening* peut être compris comme une forme spécifique de performance, même s'il s'est développé en “ théâtre du Happening ”, formant un mode de théâtre où coexistent la conception et l'improvisation, notamment dans son œuvre la plus célèbre, *18 Happenings in 6 Parts*. Kaprow divise la Ruben Gallery en trois espaces, les murs sont tapissés de lumières colorées, de peintures, de photographies de nus, de projections sur écrans multiples et sont accompagnés de musique stéréo et de divers effets sonores, voire d'odeurs différentes pour stimuler

¹⁰⁵ Ellen H. Johnson, *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Boulder : Westview Press, 1982, p.61. [Le texte original : Happenings are events which, put simply, happen. (Traduite par moi-même)]

¹⁰⁶ Formis, Barbara et al, *Allan Kaprow : une traversée*, Place of publication not identified : L'Harmattan, 2014. Print. p.39.

¹⁰⁷ Allan Kaprow, *Just Doing/Chemin faisant*, traduit par la revue *Proteus – Cahiers des théories de l'art* numéro inaugural, avril 2010, p.55.

¹⁰⁸ Allan Kaprow, *Some Recent Happenings*, New York, Something Else Press. Édition numérique réalisé par *UbuClassics* en 2004 : p.5. (https://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf). [Le texte original : A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life. (Traduit par moi-même)]

l'odorat du spectateur. Seul un petit groupe de spectateurs entre dans l'œuvre à la fois et chaque personne reçoit une carte avec une note. Lorsque la cloche sonne, chaque personne est invitée à agir selon les instructions qui figurait sur la carte, ils peuvent être de s'allonger, de danser, de craquer une allumette, de se déshabiller. Le spectateur peut à la fois participer à la performance et développer leurs différentes expériences. Cette œuvre combine déjà différents médias tels que la vidéo, la performance, le son, la lumière, le texte, la couleur, le corps et l'objet dans un “ collage de performance ”. Ce travail a influencé le développement du théâtre contemporain, qui a commencé à s'éloigner du théâtre et à mettre en œuvre l'intersection entre le public et l'acteur, un type de théâtre basé sur l'idée de “ la participation dans la performance ”¹⁰⁹ d'Erving Goffman et il a fait son entrée sur la scène artistique contemporaine. En même temps, nous pouvons résumer les caractéristiques de l'art de *Happening* : premièrement, l'œuvre peut se dérouler n'importe où ; deuxièmement, l'acte quotidien devient une performance artistique ; troisièmement, l'artiste ne conçoit que le processus de base, assurant la partie imprévisible, permettant à la volonté personnelle des participants d'influencer la création de l'œuvre d'art, autrement dit que « l'art en train de se faire »¹¹⁰ ; quatrièmement, les participants jouent un rôle dans l'expérience, de sorte que l'œuvre d'art est définie par leurs actions, ce qui encourage le spectateur à établir un lien entre la conception et l'événement.

3.1.1.3 Le rôle central du corps

Kaprow est présent dans l'œuvre en tant que guide ou observateur, « faisant partie de l'activité, j'étais enclin à regarder et à juger un art en devenir, ainsi qu'à influencer son cours ».¹¹¹ Selon la théorie matérialiste marxiste, l'histoire elle-même est construite par les relations, ce qui signifie que l'artiste reconstruit les relations entre les gens en les dirigeant et en influençant ainsi le cours des événements au fur et à mesure qu'ils se

¹⁰⁹ Selon le livre : Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh SoCal Sciences Research Center, Edinburgh, 1956. p.57-58.

¹¹⁰ Formis, Barbara et al, *Allan Kaprow : une traversée, Ibid.*, p.50.

¹¹¹ Ehninger Eva, “ *What's Happening? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue about Art and Life.* ” Getty Research Journal 6 (2014) : 195–202. Web. [Le texte original : Being part of the activity, I was inclined to look at and judge an art-in-the-making as well as influence its course. (Traduit par moi-même)]

produisent, il crée donc en fait l'histoire, une histoire en devenir. Ou plutôt, il se fait délibérément le témoin d'une période de l'histoire où le corps de l'artiste et le corps collectif s'interpénétrèrent. Mais cela reflète encore un piège de la démocratisation, il semble que l'artiste abandonne son autorité pour la déléguer au public, donnant naissance à une tendance à l'art démocratique, pourtant Kaprow n'abandonne pas vraiment son autorité, il ne guide pas seulement les créations de ses étudiants comme un commandant en chef, par exemple dans l'œuvre *Night*,

Night a été entièrement joué, vécu et réalisé par des étudiants de l'université. C'était la première fois que Kaprow " essayait de faire des choses par télécommande, sans avoir une idée claire de ce qui est disponible ", a-t-il dit à Kaufman. Environ un mois avant la représentation (lorsque Kaprow serait sur le campus), il a envoyé par courrier à Kaufman des diagrammes et des instructions précises expliquant comment diriger les étudiants pour construire l'environnement de *Night*.¹¹²

Bien que Kaprow ait laissé aux étudiants une certaine liberté, « les élèves doivent décider où chevaucher, séparer, coudre ou attacher les bandes », ¹¹³ la figure autoritaire de Kaprow était toujours pleinement présente de manière absente. En outre, Kaprow se trouve souvent au milieu des événements qu'il conçoit, d'une part en tant que témoin des événements, et d'autre part en induisant le comportement du spectateur au fur et à mesure de leur déroulement. Dans *Words*, par exemple, l'action du public est une action demandée, ce qui signifie que l'expérience du public risque de devenir passive. Peut-être que Kaprow met toujours l'accent sur l'expérience elle-même, il ne se soucie pas du type d'expérience. En d'autres termes, regarder une orange, ou regarder une personne qui mange une orange n'est jamais plus important que de manger soi-même une orange, que cette expérience de manger une orange soit passive ou active. Pour Kaprow, l'expérience est l'expérience deweyenne, « l'expérience est une unité de choses qui appartiennent l'une

¹¹² Emily Capper, *Ibid.*, p.252-252. [Le texte original : *Night* was entirely performed, experienced, and made by university students. It was Kaprow's first time " trying to do things by remote control, without a clear idea of what's available ", he told Kaufman. About a month before the performance (when Kaprow would be on campus), he mailed precise diagrams and instructions to Kaufman explaining how to direct the students to build the environment for *Night*. (Traduit par moi-même)]

¹¹³ *Ibid.*, p.254. [Le texte original : students must decide where to overlap, separate, sew, or tie the strips. (Traduit par moi-même)]

à l'autre - chaise-sitter, jambes-plancher, etc ». ¹¹⁴ Lorsque John Dewey parle d'expérience, il parle de l'interaction entre l'homme en tant qu'organisme et l'environnement naturel, et il met l'accent sur l'expérience esthétique sur une base épistémologique, Dewey milite pour « retrouver la continuité de l'expérience esthétique avec les processus normaux de la vie ». ¹¹⁵ La naissance de l'art n'est jamais seulement la présentation d'une œuvre d'art, mais quelque chose qui se forme par l'œuvre d'art à travers l'expérience. Nous pouvons alors comprendre pourquoi Kaprow exigeait, même si c'était de manière “ compulsive ”, que les participants pratiquent des expériences quotidiennes de manière répétée dans un contexte spécifique et en produisent des expériences esthétiques, d'une certaine manière moins en tant qu'artiste qu'en tant qu'enseignant, désireux d'éduquer et de guider la pensée du public, afin que l'énergie momentanée de l'art gagne en puissance éternelle dans la pensée.

3.1.2 L'artiste japonaise : Chiharu Shiota

3.1.3 Biographie perpétuelle depuis 1999

Née en 1972 à Osaka, au Japon, Chiharu Shiota s'est inscrite au département de peinture à l'huile de l'université Kyoto Seika, quand elle a grandi. En tant qu'étudiante, Shiota a également exploré son talent dans l'art de la peinture, mais au fil du temps, elle a commencé à se sentir anxieuse et confuse. Et puis, elle a commencé à expérimenter d'autres matériaux, essayant de sortir des limites du plan bidimensionnel, de quitter l'orbite de la peinture traditionnelle et de trouver un exutoire pour la lumière dans la brume. Après avoir obtenu son diplôme, Chiharu Shiota s'est rendue en Allemagne pour étudier avec Marina Abramovic, connue comme la “ marraine de l'art de la performance ”, et a entamé un voyage très important dans sa carrière artistique. C'est peut-être le climat

¹¹⁴ *Ibid.*, p.98. [Le texte original : Experience is a unity of things that belong to each other – chair-sitter, legs-floor, etc. (Traduit par moi-même)]

¹¹⁵ John Dewey, *Art as Experience*, Perigee Books, G.P. Putnam's Sons, New York, 1934, p.10. [Le texte original : recovering the continuity of esthetic experience with normal processes of living. (Traduit par moi-même)]

artistique plus libéral de Berlin de l'après-guerre froide, ou l'esprit de l'art de la performance véhiculé par Abramovic, qui a libéré et sublimé Shiota, qui s'est d'abord lancée dans l'art de la performance, réfléchissant à la manière d'intégrer l'Est à l'Ouest en tant que femme, explorant les limites du médium et les possibilités de changement, pour finalement trouver son propre langage artistique — un filet tissé à partir d'un fil. C'est le moyen qu'elle a utilisé pour repousser les limites entre la planéité et l'espace, et pour lier la peinture bidimensionnelle à l'espace tridimensionnel. L'œuvre de Shiota est davantage une distillation de ses émotions personnelles, et nous pouvons supposer que la plupart de ses œuvres sont issues de ses émotions de manière intuitive et sont des émotions qui peuvent être “ vues ”. Chaque torsion, chaque extension de son travail devient une ombre, une partie de son corps et une extension de ses pensées, et ensemble, ils enregistrent la façon dont elle tire des fils d'émotions perturbées de son esprit et les tisse dans un royaume artistique qui porte le nom de Shiota.

3.1.4 Ses obsessions récurrentes dans les œuvres plastiques

Le travail de Chiharu Shiota est très personnel. L'un des premiers thèmes, et le plus important, est celui de la mémoire, et son travail se rapporte souvent aux événements qu'elle a vécus. Elle aime raviver des souvenirs et des émotions en rassemblant des objets qui renferment des souvenirs de sa vie, une recreation de la mémoire qui exprime les relations multiples entre le passé, le présent et le futur. Bien que ces souvenirs semblent être personnels, ils tracent également la carte des souvenirs communs qui composent la race humaine, dans le but de stimuler la récupération des souvenirs oubliés et négligés afin de stimuler les émotions humaines communes. Dans *Dialogue from DNA*, de nombreuses paires de chaussures sont reliées par des fils rouges, chacune portant un message du propriétaire de la chaussure. Ces chaussures renferment le passé des gens, reliant le temps passé et futur, reliant l'interaction entre le propriétaire et l'autre, le spectateur peut voir la présence du propriétaire autrement invisible à travers les chaussures.

Le deuxième grand thème est celui de l'émotion. Dans l'œuvre de Shiota, les émotions sont visualisées dans la torsion de lignes abstraites, ses peurs, ses insécurités et ses silences deviennent ses mots. Dans *Lifelines*, l'œuvre se déroule dans une grande camionnette, dont tout l'espace intérieur est enveloppé de fils rouges, reliés à des chaises sur lesquelles sont assises deux personnes sans expression, quand le spectateur pénètre dans l'espace comme s'il entrait dans une horrible mer de sang, avec une toile enchevêtrée qui s'enroule autour de lui et lui donne une sensation de suffocation.

Le troisième thème important est la prise de conscience du rapport entre la vie et la mort. Shiota a souffert d'un cancer et c'est cette expérience de mort imminente qui lui a donné envie d'exprimer le rapport entre la vie et la mort, en utilisant une seule aiguille et un seul fil pour prouver sa survie dans le monde, et en utilisant la mort pour ressentir la vie. Dans *During Sleep*, le lit relie la vie et la mort, car la plupart des gens naissent et meurent dans un lit, et le lit est donc un lieu de contradiction, tandis que les fils qui l'entourent sont les fils de chacune de nos vies, et nous sommes entrelacés entre la vie et la mort.

Le quatrième thème concerne la politique et représente les réflexions de Chiharu Shiota sur le genre et la race. Dans *Memory of Skin*, la robe représente une deuxième couche de peau, la première couche divisant les stéréotypes raciaux et la deuxième couche divisant les stéréotypes de genre. Shiota aspire à briser ce stéréotype en reliant les humains de toutes les races et de tous les genres, en brisant toutes les formes de ségrégation humaine et en permettant aux humains d'entrer dans un monde d'égalité et de propriété commune.

Le cinquième thème est l'identité, et le fait que la Japonaise, Shiota soit active dans un contexte occidental n'est pas quelque chose qu'elle prend pour acquis, et elle a été testée sur son identité. Dans *A Room of Memory*, Shiota collectionne de nombreuses fenêtres abandonnées qui, d'une part, portent les souvenirs de nombreuses personnes du passé et, d'autre part, expriment la recherche par Shiota d'un sentiment d'appartenance, un état qu'elle a elle-même décrit comme le fait de regarder le monde extérieur à travers une

fenêtre, de regarder d'un côté de la fenêtre à l'autre, puis de l'autre côté à l'autre, sans savoir lentement quel côté est l'intérieur et quel côté est à l'extérieur, quel côté est sa maison et quel côté est le monde extérieur.

Le sixième thème est la relation entre le corps et le monde, qui peut être soit le corps de Shiota, soit le corps du spectateur ; le monde peut être le monde extérieur au corps de Shiota ou le monde que Shiota et beaucoup d'autres forment ensemble. Dans *The Key in the Hand* (ill. 35), la clé prend la forme d'un corps humain, le fil rouge est notre vaisseau sanguin, qui nous relie les uns aux autres, et le bateau relié au fil est le support de notre vie, qui nous conduit tous dans un voyage vers l'inconnu, et de cette façon nous sommes tous reliés, créant notre monde ensemble et dérivant dans celui-ci ensemble. C'est le lien entre notre corps commun et le monde.

3.1.2.3 Le rôle central du corps

Contrairement à Kaprow, Shiota est présente de manière absente, comme un fantôme, et le spectateur reconnaît généralement la “ présence ” de Shiota dans l'œuvre avant d'en déduire la présence d'un “ soi ” (passé). Comment fait-elle ? En fait, c'est parce que les œuvres de Shiota étaient toujours centrées sur l'expérience personnelle, son corps d'artiste étant toujours au centre de l'espace artistique, qu'elle a pu créer son style personnel. Elle a révélé son approche créative lors d'une interview, « mon inspiration vient généralement une fois que je suis sur place. A l'instant même où j'entre dans un nouvel espace vide, je visualise ce que je peux faire. J'ai le sentiment que mon corps et mon esprit transcendent une certaine dimension : je peux alors partir de zéro ». ¹¹⁶ Cela signifie qu'elle a besoin d'être présente et de ressentir l'espace avec son propre corps avant de créer, d'entrer en relation avec l'espace vide, d'établir un lien émotionnel avec l'espace lui-même, de laisser son corps penser et découvrir naturellement de manière intuitive, de sorte que l'inspiration émerge intuitivement, elle se produit naturellement plutôt que de s'appuyer sur une pensée

¹¹⁶ Chiharu Shiota, *Where are we going ? Ibid.*, p.53.

rationnelle. C'est cette approche intuitive qui permet aux sentiments de l'artiste d'être incorporés dans l'œuvre et d'en devenir le fantôme, même si l'œuvre elle-même ne transmet pas un message précis sur l'artiste, mais suffit à stimuler l'expérience émotionnelle du spectateur. Tout comme Shiota affirme : « j'espère comme vous que les visiteurs apprécieront les œuvres et qu'ils les garderont en mémoire. Je crois sincèrement que l'art a pour rôle de provoquer des émotions, d'impliquer le spectateur ».¹¹⁷

3.2 Les grandes propositions communes des deux artistes

3.2.1 L'art de l'installation : un art conceptuel

Gavin Jantjes déclare que « le principal dilemme auquel l'art a été confronté depuis qu'il a été reconnu comme une discipline d'autodiscipline a été la domination du discours sur la vision ».¹¹⁸ Cela démontre d'une certaine manière l'inévitabilité du langage comme moyen de penser. L'art conceptuel, en tant qu'art le mieux à même de présenter la valeur de la “ pensée ” elle-même, est naturellement inséparable du langage. En 1917, Marcel Duchamp « avait déjà défini l'artiste comme quelqu'un capable de repenser le monde et de recréer du sens par le biais du langage, plutôt que comme quelqu'un qui fabriquait des objets visibles et artisanaux pour le seul plaisir “ visuel ” ».¹¹⁹ Il est donc possible de comprendre comment le langage de l'art conceptuel est présenté dans le travail des artistes exemplaires de l'installation d'un point de vue linguistique.

3.2.1.1 Privilégier le geste l'anti-logique, l'acte de collage

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Jean Robertson/Graig McDaniel, *Themes in Contemporary Art : Visual Art after 1980*, Ed.de Oxford University Press, 2009, Traduit par Kuang Xiao, Ed.de Beau-arts de Jiang Su, 2011.09, p.213. [Le texte original : 自从艺术被公认为一个自律的学科以来, 其面临的主要难题就是话语对视觉的统治。(Traduit par moi-même)] Bowman, Russell, « Words and Images : A Persistent Paradox », *Art Journal* 45 (Winter 1985) : p.335-343.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.218. [Le texte original : 杜尚已经将艺术家定义为能重新思考世界, 通过语言重塑意义的人, 而不是仅满足‘视觉’快感而制造可视的手工物件的人。(Traduit par moi-même)] Lauf, Cornelia, and Clive Phillpot, *Artist/Author : Contemporary Artists' Books*, New York : American Federation of Arts and Distributed Art Publisher, 1998.

Dans le *Cours de linguistique générale*, Saussure divise les symboles linguistiques en “signifiant” et “signifié”, il affirme que la combinaison de “signifié” et de “signifiant” dans tout signe linguistique est d'abord arbitraire. Mais le principe d'arbitraire ne signifie pas que la relation signifié-signifiant est arbitraire, mais qu'avant signifiant, tout est ambiguë et qu'il n'y a pas de signifié clairement défini. Mais une fois que la manière dont l'union signifiant-signifié est établie, alors leur relation se stabilise. Nous pouvons soutenir que « Saussure essaie avant tout d'argumenter contre la correspondance biunivoque¹²⁰ entre les mots et les choses toutes faites, contre l'idée que nous supposons qu'il y a des mots tout faits, préexistants ». ¹²¹ Ce n'est pas que nous avons le langage avant de commencer à reconnaître le monde, mais plutôt que le langage est la façon dont nous reconnaissons le monde. À partir de réflexions sur la linguistique saussurienne, les artistes de l'installation ont réfléchi à la relation entre les signes linguistiques et le sens conceptuel, et la rejettent, c'est-à-dire à la construction d'un langage anti-logique, contre-intuitif, et Kaprow ne fait naturellement pas exception. Dans *Yard*, par exemple, Kaprow remplit un espace de pneus et permet au spectateur d'en faire l'expérience par lui-même, en développant des actions et des réactions individuelles lorsqu'il y entre. Cet espace est désigné par l'artiste comme son “Yard”, mais il est clair que le contenu de l'espace ne correspond pas à ce que nous pensons être un “Yard”, il s'agit plutôt d'un entrepôt abandonné. Ce “Yard” est clairement d'offenser notre intuition et notre perception. Le spectateur est obligé de remodeler l'image du “Yard”, de voir les pneus comme une “herbe”. Ce langage conceptuel anti-logique est toujours hautement réfléchi, une

¹²⁰ Correspondance biunivoque : “ 一一对应 ” en chinois, traduit par moi-même. C'était à l'origine un terme mathématique, elle démontre une correspondance unique et stable, cela signifie une relation entre le mot et l'objet est appariée par un seul moyen constant. Mettrons cette expression dans cette phrase, cette phrase révèle l'opinion de Saussure. Il n'y a pas de concept de ver au départ, la réalité ne se manifeste pas sous la forme d'un ver, mais plutôt que le concept de ver transforme quelque chose de “vague” dans la réalité en un ver clairement défini. Ce n'est pas que nous ayons des concepts avant de commencer à les reconnaître, mais que c'est avec des mots que nous reconnaissons le monde ; le langage construit la structure du monde. Saussure rejette l'existence d'une relation a priori entre les objets et les concepts, et l'équation de l'objet original avec le concept original, c'est-à-dire qu'il pense que la correspondance entre les objets et les concepts n'est pas a priori et toute faite, mais une relation qui ne se stabilise qu'après avoir été créée. [Interprétée par moi-même].

¹²¹ Chen Jiaying, *La Philosophie de langage*, Édition de l'Université de Beijing, Beijing, 2003. p.84-85. [Le texte original : 索绪尔主要是反对语词和现成事物一一对应的关系, 反对我们假定“有现成的、先于词而存在的概念”。(Traduit par moi-même)]

combinaison de pensée absurde et rationnelle qui crée de nouvelles significations en reconstruisant le lien entre les objets et les concepts.

C'est une approche très efficace dans la scénographie. Avec l'aide de Lisa Navarro, Samuel Achache, par exemple, a créé la pièce *Sans tambour*, une œuvre pleine de divers langages conceptuels anti-logiques pour créer des “ surprises ”. En tant que théâtre musical, le piano est essentiel, mais sa présence est particulière, car l'un des pianos est d'abord suspendu au-dessus de la scène, et lorsqu'il est forcé à descendre, non seulement il crée un bruit fort pour effrayer le public, mais un musicien sort du piano. Et puis, alors que le musicien quitte la fille qu'il aime, un moment de tristesse émotionnelle, l'intérieur du piano sort des “ larmes ”. Ensuite, le musicien saute même directement dans le piano comme un nageur, puis émerge avec sa tête gorgée d'eau et porte finalement le “ piano ” comme un costume. Le “ piano ” apparemment illogique, voire absurde, illustre l'imagination débridée du musicien dans la création d'une œuvre d'art, et le piano n'est plus un objet extérieur au musicien, mais plutôt intérieur à lui. Ainsi, d'une part, cet accessoire déconstruit le piano, rejetant son apparence d'instrument conventionnel et soulignant que la vitalité du musicien peut encore être stimulée par la création artistique dans une vie de faim et de froid, et d'autre part, soulignant le fait que le piano, en tant qu'outil de survie du musicien, est devenu une partie du corps du musicien au-delà d'un outil.

Dans la linguistique structuraliste de Saussure, la langue est un système formel, ou structure linguistique. Au sein d'un système linguistique, les éléments du langage, la parole sont reliés les uns aux autres, et ce n'est que dans leur connexion que le sens du langage peut être identifié. En d'autres termes, pour Saussure, « la langue est un système dont les composantes ne sont définies que par leur interrelation au sein du système ».¹²² Cela signifie que la relation logique et structurelle entre les mots est un problème que Saussure et les sémioticiens ultérieurs ont étudié. Mais il y a beaucoup d'artistes de

¹²² Chen Jiaying, *Ibid.*, p.81.

l'installation bouleversaient cette relation logique en utilisant un nouveau langage conceptuel - le collage - pour restructurer les associations mot-mot, qui à leurs tours évoluaient vers une restructuration des associations objet-objet, et Allan Kaprow a travaillé sur le langage du collage. Par exemple, dans *Untitled*, il utilise une agrafeuse pour assembler des planches, de la ficelle, des pneus et du carton noir. D'une part, cette œuvre utilise des matériaux du quotidien afin de relier la vie et l'art, et d'autre part, elle remodèle le sens de l'œuvre par le biais du collage. Tous les objets doivent être compris ensemble, comme un “ personnage de dessin animé ” qui respire et est en train de “ boire de l'eau ”, comme s'il s'agissait d'une métaphore de l'artisanat remplacé par les machines et de l'ère industrielle, où tous les biens industriels sont autosuffisants grâce aux machines (les machines elles-mêmes “ boivent de l'eau ” pour elles-mêmes), le rapport entre ces matériaux et outils et les êtres humains est celui de la valeur d'usage et de voir, sans la valeur de fabrication et de création.

Le théâtre de collage est particulièrement évident dans le théâtre documentaire, un concept développé pour la première fois par Erwin Piscator dans son *Théâtre politique*. Piscator emprunte le terme de montage au cinéma pour expliquer cette technique de création dramatique,

Piscator oppose un théâtre que l'on peut qualifier d'épique parce qu'il élargit la scène au monde entier, un théâtre qui entreprend de découper le monde pour en réorganiser les fragments sur scène. Le montage rend toutes les libertés possibles dans l'organisation de l'action, du temps et de l'espace, et permet de représenter les événements mondiaux, et les plus déchirants.¹²³

Piscator pense que l'efficacité du reportage est un moyen plus efficace de présenter la vérité historique que le théâtre, et il prône la “ restauration ” de l'histoire dans un collage de documents aussi complet et objectif que possible, et voit le théâtre comme un lieu d'éducation pour aider les gens à réexaminer l'histoire, donc « le théâtre ne doit pas être conçu “ uniquement comme le miroir de l'époque mais comme un moyen de la

¹²³ Sylvain Diaz, Philippe Ivernel, Hélène Kuntz et al., « Mettre en scène l'événement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), p.82- 93.

transformer ” ». ¹²⁴ Cette pièce ne se contente pas de détruire la structure du texte dramatique par le biais du collage, mais elle introduit pour la première fois le cinéma dans le théâtre, l'aidant à mieux construire la “ réalité ” d'une part, et enrichissant sa présentation par le biais du cinéma d'autre part. Cela rend non seulement l'ensemble du dispositif scénique complexe et diversifié, mais permet également le spectateur à une interprétation personnelle ouverte.

Ce modèle de collage utilisant différents médias se retrouve également dans le théâtre contemporain, par exemple dans *Everywoman* de Milo Rau, Milo Rau développe un dialogue entre deux femmes, dont l'une est une personne mourante, qui est interviewée par l'autre femme à la fin de sa vie, et toute l'histoire tourne autour de l'histoire de la vie de la femme, de sa famille et de sa mort. Dans cette pièce, le collage provient d'une part d'un collage de différentes formes d'objets qui sont le matériau de la mémoire, contenant des lettres, des photographies, et des preuves de son exclusion sociale, à travers lesquelles la femme raconte la guerre et la souffrance qu'elle a vécues, ou plutôt ces objets sont une extension de la vie de la femme, ils sont la preuve d'une présence réelle sur scène. D'un autre part, le collage, quant à lui, dérive d'un collage entre le théâtre et le cinéma, le metteur en scène utilise l'écran pour jouer avec la relation entre le réel et le virtuel, parce que la femme qui est sur le point de mourir n'apparaît qu'à l'écran, présente sous la forme d'un être de données, mais cette femme est une personne réelle, elle n'est pas un personnage de fiction, la femme sur la scène et la femme sur l'écran ne se contentent pas de converser, mais semblent traverser l'écran pour interagir. En particulier, lorsque la femme à l'écran guide la femme sur scène pour chercher ses affaires dans la boîte, et lorsque la femme sur scène fait semblant de quitter la scène pour chercher la femme à l'écran, et qu'elles apparaissent ensuite ensemble à l'écran, le spectateur est troublé par leur interaction, car nous sommes progressivement incapables de juger si la présence de la femme est réelle ou non. Nous sommes en quelque sorte les témoins de la vie et de la

¹²⁴ Sylvain Diaz, *Le Théâtre documentaire : théâtre de la Révolution, théâtre révolutionnaire*. La Révolution mise en scène, Groupe de recherche et d'études germaniques et slaves Mar 2010, Rennes, France. p.299-309. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929), traduit par A. Adamov, Paris, L'Arche Éditeur, coll. « Le Sens de la marche », 1972, p.176.

mort de cette femme, et à travers la mort d'une personne, le metteur en scène parle aussi de la mort d'un groupe.

3.2.1.3 Comparaison/Métaphore/Changement du contexte

Nous avons mentionné précédemment que l'artiste de l'installation a déclenché une attaque sur la relation constante signifiant-signifié selon la vision de Saussure. En plus de langage anti-logique, il existe un autre langage spécifique, que nous pouvons appeler la comparaison et la métaphore. Le modèle de la comparaison est similaire à celui de la théorie de l'image dans la linguistique pré-wittgensteinienne, où « la proposition est une image de la situation, avec d'un côté ce qui se passe et de l'autre une représentation, une imitation de ce qui se passe, comme une image ». ¹²⁵ Par exemple, dans *Living Inside*, Shiota utilise du fil rouge pour relier de nombreux meubles, tous réalisés à la petite taille, et tous les meubles sont différents : les bibliothèques, les lits, les chaises, les tables, les armoires. Ils portent tous les souvenirs des maisons ou des lieux de vie de différentes personnes. Shiota réalise des modèles de meubles en ignorant les proportions physiques afin de créer un effet exagéré. Dans cette œuvre, la proposition est la mémoire de la famille, l'image de l'état des choses est constituée de divers meubles, c'est si bien que le meuble déclenche la mémoire de la famille, et les images de l'autre côté sont des copies du modèle physique du meuble qui porte la mémoire. Pour Wittgenstein, il existe une correspondance entre le langage et le monde, une relation qui est picturale ; une proposition correspond à un fait, alors une proposition est une image, et l'ensemble du langage constitué de propositions correspond au monde entier, c'est la grande image sur le monde, c'est comme une règle appuyée sur le réel. Chaque élément du monde trouve sa contrepartie dans le langage et vice-versa et la corrélation structurelle formée entre ces éléments correspond à la corrélation entre les objets physiques. Cela signifie que le modèle de Shiota est une image, qu'il relie le langage, qu'il déclenche notre compréhension du concept de “ meuble ” lui-même, qu'il entre dans le langage et se

¹²⁵ Chen Jiaying, *Ibid.*, p.143. [Le texte original : 命题是事态的图象，一边是发生的事情，另一边是图画之类对事情的表现、摹画。(Traduit par moi-même)]

connecte à l'objet physique qu'est le lit dans la mémoire. Il y a une interrelation entre image-langage-concept-objet physique, et que le lien qui nous permet de l'atteindre appartient à la forme logique “ l'indicible ” chez Wittgenstein et « ce dont nous ne pouvons pas parler, nous devons le passer sous silence »,¹²⁶ nous comprendrons ce que nous pouvons comprendre, ce que nous pouvons dire et laissons l'indicible à l'indicible, et le pouvoir de l'indicible deviendra le pouvoir de l'art pour susciter des ondulations différentes au sein de chaque personne.

L'avantage de cette approche de comparaison directe est qu'elle transmet directement la mémoire des maisons ou des lieux de vie de différentes personnes. Comme le dit Bachelard : « car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme ». ¹²⁷ La maison familiale est le début de nos vies, le point de départ de nos rêves, elle condense les souvenirs humains, les rêves, la confiance et la sécurité. Cela signifie que nous sommes connectés par ce travail, que nous entrons ensemble dans un espace de mémoire et que nous faisons l'expérience d'une connexion chaleureuse. Cependant, Bachelard a écrit que « les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés ». ¹²⁸ Le souvenir devient donc quelque chose de plus essentiel, de plus constant, et l'espace est façonné par les gens en fonction de la mémoire. Le souvenir n'est pas immobile, car il n'est pas une copie du passé, mais une imagination du passé à partir au présent, qui diffère du passé réel, qui est mélangé aux sentiments du présent, et ces sentiments ne peuvent être produits que dans le futur. L'espace de la mémoire devient ce que Bachelard considère comme un espace intérieur attrayant, dans lequel nous sommes immédiatement attirés dès que nous le touchons. Ce que Shiota a créé est par conséquent un espace, l'espace intérieur de notre souvenir.

¹²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Édition de Routledge, Paris, 2001, p.89. [Le texte original est : what we cannot speak about we must pass over in silence. (Traduite par moi-même.)]

¹²⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, presses universitaires de France, Paris, 1957. Version électronique, p.42.

¹²⁸ *Ibid.*, p.50.

Il existe également un langage métaphorique, selon le livre de Lykov et Johansson, *Metaphors We Live By*, où ils expliquent : « (la métaphore est) la compréhension, l'expérience de quelque chose à travers une autre chose, par exemple à travers la guerre, la bataille pour comprendre et expérimenter le débat ». ¹²⁹ Une métaphore n'est pas seulement une similitude de nature physique entre deux choses, mais une similitude au niveau de l'expérience, au niveau des propriétés, qui vise à révéler un sens plus profond et a souvent une valeur sociale, politique. Par exemple, dans *Connected to Life*, Shiota suspend d'innombrables lits aux fils blancs et les relie au sol par des tubes en plastique qui font circuler du “ sang ”, et les lits se prolongent du ciel au sol. Dans ce cas, le lit est un réceptacle pour la vie, non pas comme un moyen de repos, mais comme un véhicule permettant de relier la vie et la mort, le paradis et l'enfer. Le lit est traité comme une incarnation de Dieu et de Mort qui amène les humains du ciel à la terre et les ramènera de la terre au ciel. Cette métaphore a toujours eu un pouvoir abstrait, ce que Shiota fait le mieux : extraire l'émotion d'événements et d'expériences concrets et la visualiser, lui donner un impact universel, de sorte que la “ métaphore ” relie la peur de la vie et de la mort et relève d'un destin inéluctable.

La fonction la plus importante de la comparaison directe et de la métaphore est de stimuler l'activité associative afin d'évoquer des souvenirs et des émotions chez le spectateur. Ce type de langage est souvent utilisé en scénographie. La scénographie peut s'inspirer de la comparaison directe pour utiliser des “ modèles ” afin de construire un espace familier pour le spectateur, qui soit intuitivement stimulant et qui vise à éveiller des souvenirs et des émotions plus profonds. Il n'est pas nécessaire que ce soit un modèle à l'échelle réelle, mais l'utilisation d'une “ image ” exagérée suscite souvent des émotions plus fortes et contribue à une valeur métaphorique. Dans le cas de *The Soldiers* de Ralph Koltai, il a utilisé trois des parties les plus sensuelles du corps d'une femme : les lèvres, les seins et le pubis, en les présentant à grande échelle. D'une part, il renvoie directement

¹²⁹ Chen Jiaying, *Ibid.*, p.367-368. [Le texte original : (隐喻是) 通过另一件事情来理解、经验某事, 例如通过战争、战斗来理解、经验辩论。(…) 隐喻不仅属于语言, 而且属于思想、行为。(Traduit par moi-même)]

au corps féminin et, d'autre part, à la sexualité, en mettant en évidence l'examen du corps féminin à une grande échelle et en évoquant l'expérience de cet examen ou du fait d'être examiné. D'autre part, elle n'indique pas seulement la comparaison directe, mais évidemment aussi la métaphore. C'est une métaphore de la femme en tant que machine à satisfaire le désir masculin, de la fragmentation du corps féminin sous le regard masculin. Cette échelle agrandie évoque fortement l'état physique et mental tragique des femmes dans une société patriarcale, soulignant la violence du regard porté sur leur corps.

En plus, à la lumière de la référence précédente à la linguistique structuraliste de Saussure, Saussure a négligé un facteur important : la constitution du sens linguistique ne dépend pas seulement de l'association entre les mots, elle dépend aussi du contexte dans lequel le mot est placé. Wittgenstein, a dit que « la signification est l'usage », ¹³⁰ ce qui signifie que le sens d'une langue ne peut être produit que dans un certain contexte, et que la langue prend des sens différents dans des contextes différents, donc ne demandez pas le sens, demandez l'usage. C'est précisément grâce à la présence du contexte que les jeux linguistiques (sprachspiel) peuvent être menés à bien. Cette idée a rapidement inspiré l'installateur à créer le nouveau sens en reconstruisant le contexte. Nous définissons cette méthode comme un objet qui est retiré de son contexte original et approprié à un mode de lieu différent, où sa signification originale est modifiée et où il devient un objet d'examen. C'est le langage conceptuel le plus fréquent chez Shiota. Dans ses œuvres *Where Are We Going ?*, *Direction*, *The Boat Which Carries Times*, elle introduit le bateau dans ses installations, où le bateau devient plus que sa signification originelle, elle devient la vie, ou elle porte nos vies en avant, comme l'a dit Shiota dans une interview : « les bateaux s'adaptent aux roulements des vagues de la mer, passant des eaux tourmentées aux eaux plus calmes. Nous nous laissons emporter les bateaux sont les messagers des rêves et de l'espoir. Liés à notre passé, à la mémoire de l'être humain, ils sont surtout tendus vers notre destination future ». ¹³¹

¹³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Recherche Philosophique*, Édition de Gallimard, Paris, 2012, en version numérique, p.84.

¹³¹ Chiharu Shiota, *Where Are We Going?* Créations originales pour Le Bon Marché Rive Gauche, Exposition du 14 janvier au 18 février 2017. Éditeur : Alex de Sanderval, p.31.

La scénographie peut s'inspirer de ce langage aussi. Dans l'œuvre *Go Go Othello*, par exemple, le scénographe Beni Küng place des accessoires de pole dance dans un décor théâtral, aidant ainsi Ntando Cele à présenter le stéréotype de la profession noire en tant que strip-teaseuse érotique. Cette performance de pole dance présente le corps d'une femme noire comme l'Autre. L'exposition et l'étalage de son corps ne sont jamais une présentation de soi ou de subjectivité, elle n'est toujours que celui qui est regardée, elle est forcée d'afficher passivement un corps qui peut plaire à l'homme blanc, ce corps n'est pas son expression et son écriture personnelles. Cette instrumentalisation provoque une douleur profondément pour les femmes noires. Cependant, la signification originale de la pole dance change pendant la performance de Ntando Cele. Elle crie et chante, un son provient du corps, un son que nous n'avons jamais entendu auparavant, accompagné d'un puissant piétinement et d'une interaction avec la pole, un moment d'expression de soi pour la femme noire, une explosion de sa véritable puissance physique. La relation de pouvoir entre la pole et son corps est inversée, son corps ne coopère plus avec l'érotisme de la pole, mais elle commence à jouer avec lui avec la puissance de son corps, une force active et rebelle qui rend la pole " passif ", la pole, en tant qu'un objet de prolongement du regard blanc et de l'oppression blanche, devient à ce moment-là l'objet de la critique, de la faiblesse, en contraste avec les corps forts des vraies femmes noires. La pole est ainsi sortie de son contexte pragmatique d'origine et entre dans un nouveau contexte politique symbolique, aidant l'interprète à réaliser l'expression du discours.

3.2.1.3 Déconstruction/Répétition

Avec la critique pour la linguistique structuraliste de Saussure, les post-structuralistes ont remis en question et déconstruit les sources de sens supposées singulières et fixes dans divers textes, discours et représentations visuelles. Ils ont fait valoir que personne ne pouvait contrôler toutes les possibilités d'interprétation d'une image ou d'un texte, et qu'aucune interprétation n'était le fruit d'un seul auteur. Jacques Derrida, en particulier, a introduit l'idée de « différance », en soulignant le caractère aléatoire de signifiant et

signifié, en révélant le mouvement dynamique et infiniment génératif du langage, et en rejetant le phonocentrisme. Le système linguistique n'est plus un système fermé, mais un lieu où se jouent les différences, où le sens de la langue est toujours en expansion dans la fragmentation et la diffusion. Le même mode de pensée post-structuraliste a inspiré les artistes de l'installation à explorer le langage conceptuel et ils ont commencé à déconstruire les objets pour trouver leur essence. Shiota est également très doué pour utiliser ce langage, par exemple dans *Out of My Body*, elle déconstruit le corps en “membres”, tandis qu'une toile de fil rouge pend de manière éparse et apathique, comme des veines fendues, qui se désagrègent au fur et à mesure que le corps se divise. De cette façon, Shiota exprime la douleur qu'elle ressent lorsqu'elle est malade, qui est la sensation du corps physique ; d'autre part, elle déconstruit la compréhension du corps, qui n'est plus perçu comme un tout, mais comme une combinaison de différents membres et vaisseaux sanguins, obligeant le spectateur à réexaminer chaque partie de son corps, chaque centimètre de peau, chaque cellule, elles font partie de nous, même si nous n'en sommes pas conscients. Ils doivent être pris au sérieux, même si nous ne sommes pas conscients de leur existence.

Le même mode de pensée post-structuraliste a inspiré les scénographes à explorer le langage conceptuel et ils ont commencé à déconstruire les objets pour trouver leur essence. Par exemple dans *Die Sorglosigkeit, die Frischaufgeblühten* de Christoph Marthaler, le metteur en scène démonte les instruments et place leurs restes démembrés dans le coin gauche de la scène, joués par un violoncelliste. Ces instruments brisés produisent une musique inévitablement imparfaite, mais c'est délibéré, car les instruments sur la scène ne sont pas destinés à être des instruments parfaits pour créer une musique de qualité, mais des instruments pour créer une gamme de sons, en particulier des sons émotionnels. Le metteur en scène nous montre ainsi la nature du son à travers la déconstruction, c'est-à-dire que la nature de la musique est le son, et la nature du son est dirigée vers l'émotion et la mémoire, le “bruit” imparfait est le son du flux de vie des personnages dramatiques. C'est pourquoi les personnages de la pièce semblent être dans leur propre temps, seul le spectateur détient le temps de l'ensemble, alors que les

personnages sont dans le même espace et dans des temps différents, partageant les voix de la mémoire, mais créant des émotions très différentes.

En plus, la répétition peut être utilisée dans le domaine de la linguistique comme un moyen d'étendre le sens selon la différence. Cette philosophie de la différence et de la répétition dérive de Deleuze ainsi que de Foucault. Foucault et Deleuze ont tous deux écrit des critiques de livres de Raymond Roussel. Dans *La Mort et le labyrinthe du monde de Raymond Roussel*, Foucault explore “ l'énigme ” construite par la répétition de la mort. Roussel meurt dans sa chambre, son corps est verrouillé par la porte. La porte constitue donc le symbole le plus fondamental de “ l'énigme ” de la mort. Mais la porte est elle-même fondamentalement ambiguë : elle “ cache ” (le défunt cache quelque chose), mais elle est aussi un “ secret ” qu'il tente le lecteur d'essayer de le déchiffrer (dans le sens où il est, dans une certaine mesure, “ ouvert ”). Nous suivons sans cesse le raisonnement de l'auteur sur la mort, franchissant la porte encore et encore, découvrant à chaque fois quelque chose de nouveau, chaque répétition ajoutant un sens différent. Et dans *Raymond Roussel ou l'horreur du vide*, Deleuze renforce la valeur de la différence et de la répétition. Comme nous ne pouvons pas vraiment reconnaître la partie invisible de l'objet, c'est-à-dire l'invisibilité du processus de mort dans le roman, l'auteur résiste à l'invisibilité de l'objet en le décrivant sans cesse par la différente perspective. Cela signifie qu'il n'y a pas de centre unique et définitif de l'événement, mais que l'événement est toujours agrandi à l'infini par les différents détails. La valeur de la répétition se trouve donc dans l'utilisation de la différence pour étendre la valeur de la diversité, ramenant le monde à un état d'origine diffus et non centralisé. Cette valeur de la répétition est également exploitée dans l'œuvre de Shiota. Par exemple, la répétition des chaussures dans *Over the Continents*, la répétition des fenêtres dans *Inside-Outside*, la répétition du papier biblique dans *The Language of God*, sans oublier la répétition des fils, sont les répétitions les plus fondamentales chez Shiota. Dans ces œuvres, la répétition sert à renforcer l'effet émotionnel de l'espace, évoquant un souvenir partagé, tout en attirant compulsivement le spectateur dans un espace craintif, ou rituel. Il s'agit d'une expérience absolument immersive dans laquelle le spectateur est obligé de se confronter à des souvenirs que nous

avons peut-être oubliés et de les ressentir. Il porte les marques d'un temps ancien, un poème du temps, qui résiste à la disparition, au temps irrécupérable, c'est une résistance avec la finitude de la vie.

La répétition peut également être utilisée dans la scénographie, par exemple dans *Los años* de Mariano Pensotti Groupon Marea, cette pièce raconte l'histoire de son père à deux étapes différentes de sa vie, du point de vue de la fille : à 30 ans et à 60 ans, et tourne autour d'un documentaire sur un enfant que le père de la femme a réalisé. Le scénographe — Buenos Aires a développé trois répétitions de l'espace : l'espace à 30 ans, l'espace à 60 ans, et l'espace sur la toile comme le décor où le père et la fille répètent la pièce (Mise en abyme). Les 3 espaces répétitifs sont évidents, ils ont tous les mêmes couleurs, la même structure, mais lorsque nous regardons de près ces espaces, nous trouvons des différences subtiles à l'intérieur des espaces, comme les différents styles de tables et de chaises, les différentes vaisselles et les différentes décorations à l'intérieur des espaces. De cette façon de montrer les différences dans la répétition, le scénographe expose l'effet et l'influence du temps sur les gens, sur l'environnement dans lequel ils vivent. En même temps, les images du décor dans la partie de mise en abyme, en tant que troisième répétition, répondent bien au thème de la pièce, à savoir que nous racontons tous nos propres histoires dans les histoires des autres, nous inventons les histoires des autres et les autres inventent nos histoires, car en apparence, c'est la fille qui raconte l'histoire de son père, mais en fait c'est la fille qui utilise l'histoire de son père pour raconter la sienne, et c'est en ce sens que le père propose à la fille de créer la pièce, et qu'en même temps le père et la fille se réconcilient.

3.2.2 L'art de l'installation : un art plastique

Pour réaliser ce que l'art conceptuel conçoit, nous devons considérer le langage formel spécifique de la création artistique, le langage des arts plastiques. Nous discuterons des différentes manières dont les deux artistes nous proposent l'utilisation du langage formel en termes de composition, de couleur et de matériau.

3.2.2.1 Composition dialectique et graphique

Dans l'œuvre d'Allan Kaprow, les principes de composition sont en fait largement centrés sur la construction de tensions entre les formes. Selon la classification du professeur du Bauhaus — Johannes Itten - les formes sont divisées en trois figures principales : le cercle, le carré et le triangle. « Le caractère du carré est horizontal et vertical, celui du triangle diagonal, et celui du cercle circulaire ». ¹³² Le carré est un mouvement d'angle droit, le cercle est une évocation du mouvement constant, et le triangle est vécu comme un mouvement de différents angles. La combinaison de ces trois formes de base peut créer différents effets, et l'effet le plus important est la tension du mouvement. Kaprow a été fortement influencé par Hofmann, qui s'est intéressé de près à la relation dialectique entre les formes au sein de l'espace plastique, qui repose sur le mouvement produit par le contraste. Kaprow a toujours été habile à créer des collages graphiques comme point de départ, et à inciter le spectateur à faire l'expérience des complexités de la contraction ou de l'expansion par la tension entre les formes. Par exemple, dans *Household* réalisé par ses élèves, Kaprow a demandé aux filles et aux garçons de travailler en groupes séparés pour construire leurs pièces à partir de plusieurs matériaux spécifiques. Kaprow analyse les résultats de cette activité dans ses notes : « Kaprow réduit cette partie du happening à une opposition visuelle entre un triangle et un cercle, ou, compte tenu des hachures, une pyramide et une boule ». ¹³³ Il affirme que « les petites filles construisent des habitations plates et douillettes tandis que les petits garçons construisent des tours ». ¹³⁴ D'une part, cette analyse reflète son amour de la composition des formes, d'autre part, elle reflète également l'idéologie classique de la division du travail entre les hommes et les femmes, où les hommes ont tendance à rechercher la

¹³² Johannes Itten, *Design And Form, The Basic Course at the Bauhaus and later*, Revised Edition, New York, Thames and Hudson, London, 1975, p.62. [Le texte original : The character of the square is horizontal and vertical, that of the triangle diagonal, and that of the circle circular. (Traduit par moi-même)]

¹³³ Emily Capper, *Allan Kaprow and the Dialectics of Instruction, 1947-1968* (Order No.10158058). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global : The Humanities and Social Sciences Collection. (1837431583). 2016, p.268-269. [Le texte original : Kaprow reduces this part of the happening as a visual opposition between a triangle and circle, or, given the hatch marks, a pyramid and ball. (Traduit par moi-même)]

¹³⁴ *Ibid.*, p.269. [Le texte original : little girls build flat and cozy dwellings while little boys build towers. (Traduit par moi-même)]

verticalité, le sommet de la pyramide, l'expansion de l'espace dans lequel ils vivent, tandis que les femmes cherchent à se développer dans l'espace horizontal, là où elles se confinent à l'environnement domestique.

Dans *Push and Pull : A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, par exemple, Kaprow combine différentes formes de meubles, une lampe circulaire, une chaise (avec une assise circulaire), des meubles carrés : un lit, une table, un portrait et le dos d'une chaise trapézoïdale (combinant carré et triangulaire). La lampe circulaire déplace les yeux du spectateur vers le haut, attirant la personne au-dessus, tandis que la forme circulaire de la chaise dirige le corps de la personne plus près du sol, de sorte que le champ visuel et le corps de la personne (de debout à assise) sont en tension verticale. Le mobilier de forme carrée se trouve dans un champ de vision horizontal, s'enfonce profondément dans le sol, élargissant la profondeur horizontale de l'espace, de sorte que la tension entre l'horizontale et le vertical est réalisée. Lorsque nous nous assoyons sur la chaise, la douceur de l'assise correspond à la rondeur et la dureté du dossier à l'angularité du trapèze, et le corps est naturellement attiré par le contraste entre rondeur et angularité, douceur et dureté. En termes d'expérience tactile et visuelle, cet œuvre se situe donc dans une dialectique de la forme, qui permet le mouvement du corps humain.

L'analyse ci-dessus nous permet de définir l'approche de la composition de Kaprow comme une dialectique des formes. Et cette dialectique peut également être utilisée par la scénographie. Dans la pièce *Simplicius Simplicissimus*, par exemple, Anne Kuhn utilise la dialectique du cercle et du carré pour construire son espace-temps, le cercle représentant le cycle de la vie vers la force vitale, et le rectangle représentant un espace de cercueils, face à la mort. Et entre la vie et la mort, il y a une obscurité sans fin, qui semble sans lien mais qui est en fait reliée par l'obscurité et l'infini, montrant d'une part l'obscurité et l'horreur des 30 ans de guerre, et d'autre part révélant la vitalité de la vie humaine, les gens avec les âmes immortelles sont toujours présents sur terre.

Contrairement à l'approche de Kaprow, Shiota se spécialise dans la réduction des techniques de composition aux éléments du point, de la ligne, de la surface et du volume (composition graphique). Elle utilise la division et la combinaison de ces quatre éléments pour construire ses œuvres.

Le point, géométriquement, n'a qu'une position, pas une taille, et est donc souvent “ invisible ”. Dans l'art plastique, cependant, le “ point ” peut avoir une entité visible. Dans les installations de Shiota, elle utilise souvent des objets spécifiques comme élément “ point ” de ses œuvres, par exemple dans *Imperfect Game*, où des photographies reliées par des lignes constitue le point de l'œuvre, et dans *The Web of Time*, les lettres reliées par des lignes sont les points de l'œuvre. Ces points portent d'une part l'histoire de l'humanité et, d'autre part, en tant que point focal, les choses qui existaient autrefois dans notre mémoire et qui étaient oubliées deviennent soudain claires et profondes. Grâce à la résurrection du passé “ mort ”, la vie du spectateur est remodelée et renouvelée. La répétition de ces “ points ” souligne l'universalité d'un souvenir, tout en mettant l'accent sur le point focal, exprimant une présence dans une absence. Cela signifie que les propriétaires des points focaux sont absents, mais qu'ils retrouvent un sentiment d'existence grâce à l'absence. Comme le souligne Aura Poenar : « Chiharu Shiota rend l'air fluide, transforme l'air en un spectre rempli à la fois d'absence et de présence. Elle cherche à saisir et à explorer comment les objets et les espaces continuent d'être connectés, habités par des corps lorsqu'ils ne sont plus là ». ¹³⁵

Nous trouvons une utilisation similaire du “ point ” dans *Robespierre* de Nikolai Akimov, une scène théâtrale dans laquelle Robespierre s'adresse aux parlementaires dans une salle de réunion et les conseillers ne sont qu'une bande de masques à perruque en col blanc. Cette image visuelle est composée de “ points ”. D'une part, elle crée une présence

¹³⁵ Aura Poenar, *Displacement of Memory : A Negative Dialectics From Shoah*, Death within the Text : Social, Philosophical and Aesthetic Approaches to Literature, 2019, p.29. [Le texte original : Chiharu Shiota makes the air fluid, turns air into a specter filled with both absence and presence. She seeks to grasp and explore how objects and spaces continue to be connected, inhabited by bodies when they are no longer there, for example spaces where you feel the presence of someone who has been there. Nobody's there, but their presence is there. (Traduit par moi-même)]

absente grâce aux perruques, d'autre part, elle construit un environnement théâtral par l'absence de présence, et en même temps, elle crée une scène oppressante dans laquelle l'orateur est scruté et dévisagé, ce qui encourage le regard du spectateur à se recentrer sur l'orateur afin de souligner l'importance du contenu du discours.

La “ ligne ”, en tant que trajectoire dépliée ou mobile d'un point, est géométriquement unidimensionnelle, n'ayant que la longueur et la direction, mais dans l'art plastique, la “ ligne ” peut avoir une largeur et une épaisseur, et elle peut exister en trois dimensions. C'est le langage formel le plus caractéristique chez Shiota, elle veut « être capable de dessiner dans l'air »¹³⁶ pour utiliser l'espace entier comme une planche à dessin et tisser la toile avec des lignes. Et ses lignes sont plutôt des moyens de créer une esthétique asymétrique. L'asymétrie se reflète dans le fait que les lignes de Shiota sont reliées entre elles, mais de manière diffuse, comme une toile d'araignée “ tissée au hasard ”, il n'y a pas de véritable centre, de point de départ et de point d'arrivée. Si le public ne va pas au profond, ils ne peuvent pas vraiment chercher les connexions entre les lignes, entre les lignes et les objets, c'est-à-dire entre les gens et les personnes, entre les gens, le temps et la mémoire. D'une part, comme l'explique Shiota, les fils « s'interprètent comme cocon, brume entre œuvre et spectateur, comme territoire fermé créé à partir de ma propre mémoire, comme sujet de la mémoire d'autres humains que j'ai rencontré ».¹³⁷ C'est ce monde tissé que Shiota utilise pour reconstruire le pouvoir des relations humaines en opposition à l'idéologie de l'ère de l'individualisme fort. Elle refuse de diviser le monde des êtres humains et d'occulter le lien entre le monde et l'humain. Elle souligne que l'indépendance de l'individu est étroitement liée à l'Autre, au monde, et qu'une personnalité indépendante n'existe pas si elle est séparée de l'Autre et du monde. D'autre part, l'univers de la toile d'araignée est la clé de l'immersion de la narration onirique de Shiota : la toile d'araignée, tel un labyrinthe, est le contour de son espace mental, et elle « nous proposons un exercice de méditation plongeante et une expérience de descente en

¹³⁶ Numa Hambursin, Édouard Aujalu et Nicole Kérangueven, Chiharu Shiota, *After The Dream*, Coédité avec le Carré Saint-Anne, Montpellier, 2012, p.13.

¹³⁷ *Ibid.*, p.13-14.

nous-mêmes. L'installation abolit la séparation entre le visiteur et l'œuvre qui dès lors partagent le même espace ». ¹³⁸ Elle attend toujours du public qu'il entre dans l'espace pour résoudre le mystère, pour le déchiffrer.

Le langage de la “ ligne ” de Shiota est particulièrement utile pour la scénographie. Dans *Matsukaze* (opéra de Toshiba Hosokawa) de Sasha Waltz, par exemple, le metteur en scène et chorégraphe s'approprie le langage plastique de Shiota directement dans son œuvre. Cette œuvre tourne autour d'une paire de sœurs qui tombent amoureuses du même homme et sont plongées dans un monde de rêve cosmique après leur mort. À travers le langage du “ fil ” de Shiota, le metteur en scène construit un monde de mort, qui lie profondément tout amour humain, une fragilité que la vie humaine est vulnérable aux forces de la nature, mais que l'émotion aide à atténuer. Le fil noir est d'une part une matérialisation des forces de la nature, et d'autre part une jonction entre la vie et la mort qui englobe les êtres humains, qui les empêche de s'échapper, et qui leur permet également d'entrer en relation avec les uns avec les autres.

Une surface peut être comprise comme un déploiement ou une fermeture de lignes, et les faces sont bidimensionnelles, avec une taille, une forme et une surface ou une texture. Un volume peut être compris comme un déploiement ou une combinaison de surface. Dans l'œuvre de Shiota, il semble n'y avoir aucune surface et aucune volume, mais la surface et le volume sont toujours liés, ou définis l'un par l'autre, d'une manière qui découle d'une imagination et d'une compréhension de la structure de virtuelle-réelle. Il est clair que Shiota est profondément influencée par la philosophie taoïste, où le vide est à l'origine de toutes choses, et une fois que quelque chose est créé, le vide constitue la plénitude, de sorte que le vide et la plénitude forment la structure du yin et du yang. Dans son travail, la structure du filet constitue la surface, et ce qui est enveloppé dans le filet devient le volume, mais la surface et le volume sont tous deux des formes fluides. Ils sont toujours constitués d'une irrégularité de volumes ou de surfaces au gré des changements

¹³⁸ *Ibid.*, p.14.

de perspective, tout en s'échappant du filet et en se libérant des surfaces et des volumes concrets, de sorte que les surfaces et les volumes sont toujours à la fois extensibles et enfermables. C'est l'une des caractéristiques les plus importantes de l'œuvre de Shiota, l'utilisation de lignes et de points pour former des surfaces et des volumes, ils sont « comme le pharmakon grec qui est à la fois le poison et le remède, il engendrent le cocon protecteur ou les liens contraignants ».¹³⁹ Ce labyrinthe est son espace privé et sûr, qu'elle aspire à cacher, mais d'un autre côté, elle utilise le filet pour s'offrir un espace visible et secret, qu'elle s'attend à voir déchiffré par les autres et qui offre également la possibilité d'établir des relations intimes avec les autres. Lorsque les spectateurs pénètrent dans ce volume “ vide ” ou dans cet espace fait de surface “ vides ”, ils deviennent aussi une partie de l'histoire de Shiota, de sa mémoire, et Shiota utilise ses surfaces et ses volumes pour résister à la perte, pour résister à la perte de contact avec les autres et le monde. Cela est particulièrement évident dans *The Locked Room*, qui combine des toiles d'araignée irrégulières et différentes portes pour développer une relation entre l'espace visible et invisible. Il s'agit en fait d'une esthétique spatiale très orientale, l'intégration sans entrave de l'intérieur et de l'extérieur, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Par exemple,

la maison japonaise est faite de bambou, de bois, d'argile et de papier, et où les cloisons et les portes coulissantes qui bloquent la lumière de l'extérieur peuvent être enlevées, tout comme une maison temporaire. Lorsque les cloisons et les portes coulissantes sont retirées, tous les espaces, de la cour extérieure à l'intérieur, de la pièce à la pièce, deviennent complètement intégrés et continus.¹⁴⁰

Cela signifie que Shiota considère que les espaces intérieurs et extérieurs sont entrelacés ou ouverts les uns aux autres, plutôt que séparés, et que tout est lié à son contexte, dans un sens de continuité.

¹³⁹ *Ibid.*, p.11.

¹⁴⁰ Masayuki Kurokawa, *Huit consciences esthétiques au Japon*, Traduit par Wang Chaoying et Zhang Yingxing, Shijiazhuang : Hebei Art Publishing House, 2014, p.118. [Le texte original : 日本的房屋由竹木和泥土以及纸张完成, 遮挡户外光线的隔扇墙、移门都可以拆卸, 就像临时住宅一样。当我们移去了隔扇墙、移门时, 从户外的庭院到室内, 从房间到房间的所有空间, 就完全呈现出了融为一体、连续化的状态。(Traduit par moi-même)]

À ce stade, la relation et la fonction de la surface et du volume peuvent être révélées, la surface et le volume peuvent être concrets ou abstraits, fluides, ils visent traditionnellement à enfermer ou à créer un espace, mais surtout à ne pas enfermer l'énergie dans l'espace et à établir une relation absolue entre l'intérieur et l'extérieur, mais à fournir une relation spatiale avec la dynamique. Elle permet aux différents sujets qui se déplacent entre eux d'effectuer leur propre parcours spatial. Si nous appliquons cette influence à la conception de scènes, nous obtenons des scènes qui ne sont pas des environnements fermés, mais plutôt des scènes fluides, qui peuvent être façonnées par le mouvement des personnes dans l'environnement, c'est-à-dire par la combinaison de surfaces et de corps formant des lignes de mouvement spatial. Par exemple, dans la pièce *Tristan et Isolde* de Danie Karasek, (Opera de Richard Wagner,) dans lequel le metteur en scène invite directement Shiota comme le scénographe, d'une part, les lignes noires forment une immense toile de fond qui souligne la douleur des destins des personnages et la complexité et l'imbrication de leurs relations, tandis que d'autre part, les douze colonnes noires (lignes tridimensionnelles) forment un carré creux à la fois fermé et délimité par des lignes et fluide et ouvert comme un volume, qui façonne un espace vide et méditatif, à la fois privé et public, porteur des histoires émotionnelles des personnages.

3.2.2.2 Couleurs objectives et subjectives

Que le langage de la forme soit construit selon une composition dialectique ou graphique, il s'agit dans les deux cas de constructions dans un espace tridimensionnel, et tout élément de cet espace aura deux dimensions importantes, la couleur et la texture. Et il existe une nette différence de l'utilisation de la couleur entre les deux artistes. Kaprow utilisant toujours les couleurs basées sur le contraste, tandis que Shiota choisit d'utiliser la même couleur à grande échelle pour construire une atmosphère particulière. Nous pouvons donc définir la couleur de Kaprow comme une utilisation du principe de la couleur objective et la couleur de Shiota comme une utilisation de la couleur subjective.

L'objectivisme et le subjectivisme sont en fait les sujets les plus controversés de la théorie des couleurs, qui peut être divisée entre la théorie objectiviste des couleurs, fondée par Newton, et la théorie subjectiviste des couleurs, développée par Descartes, Goethe et C. L. Hardin. D'abord pour les scientifiques qui ont défendu Newton :

1) les couleurs ne sont pas dans les choses, elles ne leur appartiennent pas en propre ; 2) ce qui leur appartient en propre, c'est une disposition à produire causalement la perception de la couleur ; 3) cette propriété dispositionnelle à engendrer la perception de la couleur repose à son tour sur des propriétés non dispositionnelles, ou intrinsèques, du corps : sa structure atomique et moléculaire.¹⁴¹

Ou « lorsque nous disons “ ce bol est rouge ”, nous disons en fait que la structure moléculaire de la surface du bol est telle qu'elle absorbe tous les rayons, sauf la lumière rouge. Le bol n'a pas de couleur ; la lumière produit la couleur ». ¹⁴² Ce n'est pas le cas pour le subjectiviste. Pour Descartes, « la couleur ne diffère pas de la douleur, par exemple. Pas plus que la douleur que nous ressentons au contact d'une flamme n'est à situer dans la flamme elle-même, la couleur jaune que nous voyons n'en fait partie ; elle est une modification ou une affection de notre esprit ». ¹⁴³ En d'autres termes, la couleur n'appartient pas à la chose connue, mais seulement à l'idée qui se trouve dans notre esprit. La couleur n'est pas une propriété physique, mais une projection de notre esprit sur les objets. Et Goethe, le premier à avoir élaboré une phénoménologie de la couleur, a fait valoir que la théorie des couleurs ne devait pas se limiter aux connaissances de la physique et de l'optique, mais qu'elle devait tenir compte de notre expérience. « Goethe s'occupe de l'œil dans la seule mesure où il voit, et pas pour expliquer la vision à partir des perceptions que nous pouvons avoir de l'œil mort ». ¹⁴⁴ Pour lui, aucune couleur ne pouvait être considérée comme fixe, elles produisaient toutes des humeurs différentes,

¹⁴¹ Claude Romano, « Chapitre premier. Le cadre classique de l'approche des couleurs : Locke et Newton », dans : *De la couleur*. sous la direction de ROMANO Claude. Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2021, p.37-80. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/--9782072886850-page-37.htm>

¹⁴² Johannes Itten, *The Art of Color : The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Traduit par Du Dingyu, Édition de Art du peuple de Shanghai, 1987, p.15. [Le texte original : 一只红色器皿看上去是共色, 因为它吸收了光的其他所有色彩, 而仅仅反映了红色。(Traduit par moi-même)]

¹⁴³ Claude Romano, *Ibid.*, p.37-80.

¹⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, Accompagné de trois essais théoriques, Avec introduction et notes de Rudolf Steiner, Textes choisis et présentés par Paul-Henri Bideau, Traduit par Henriette Bideau, Triades Paris, 2000. p.45.

des effets psychologiques émotionnels. C. L. Hardin s'oriente vers une théorie subjectiviste extrême de la couleur, il soutient que « “ objets colorés sont une illusion, mais non une illusion infondée ”, dans la mesure où cette pure apparence est partagée par les autres membres de notre espèce. La perception des couleurs n'est guère autre chose qu'un mirage, “ une illusion, quoiqu'une illusion très durable ” ». ¹⁴⁵ Cela signifie que les couleurs nous sont présentées parce que notre esprit nous invite à les réduire pour qu'elles correspondent aux couleurs que nous percevons. Dans ce cas, nous ne serions pas vraiment en mesure de partager notre monde de la couleur, et encore moins d'être assurés de parler des mêmes couleurs. Cela ne signifie pas pour autant que nous devons traiter la couleur comme une simple illusion, mais plutôt que nous devrions accepter qu'il n'existe pas de couleurs définitives pouvant être observées dans le cadre d'un objectivisme absolu, mais qu'il existe des teintes pouvant faire l'objet d'un consensus et d'une empathie, qui correspondent à des fonctions universelles pouvant influencer l'expérience visuelle de l'observateur et la signification symbolique compréhensible de leur universalité. Sur la couleur, ni l'objectivisme ni le subjectivisme ne doivent donc considérer isolément, mais plutôt les analyser conjointement.

La couleur sous l'objectivisme est essentiellement basée sur la physique, la physiologie, qui traite des causes de la couleur qu'elle produit et des effets. C'est précisément l'objectif de l'utilisation de la couleur par Kaprow. C'est en se basant sur sa connaissance de la couleur qu'il crée les effets de contraste de la couleur et qu'il construit ainsi la tension visuelle de son œuvre. Dans *L'Esprit de l'art*, Vassily Kandinsky, un artiste qui a participé à l'Académie du Bauhaus, divise le contraste de la couleur en deux parties très importantes : les tons chauds et froids de la couleur et la lumière et l'obscurité des tons. Les tons chauds et froids de la couleur indiquent si la couleur est proche du jaune ou du bleu, tandis que les tons clairs et foncés indiquent dans quelle mesure le blanc et le noir sont ajoutés à la couleur. L'effet de couleur le plus important produit par le contraste entre les deux est le mouvement de la couleur. Selon Kandinsky, le jaune se rapproche toujours

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.81-128.

du spectateur, il a une force centrifuge, tandis que le bleu s'éloigne toujours du spectateur, il a une force centripète. Et lorsque le blanc est ajouté à une couleur, il rapproche la couleur originale du spectateur et la rend plus centripète, alors que l'ajout de noir fait exactement le contraire.¹⁴⁶ Ainsi, si l'artiste utilise judicieusement ce principe de contraste des couleurs, il lui est possible de construire un espace très tendu, ce que Kaprow a créé. Dans *Push and Pull : A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, « Kaprow a utilisé des matériaux de construction bon marché pour accentuer le contraste visuel des pièces — l'une claire et l'autre sombre »,¹⁴⁷ et

dans la chambre lumineuse, il a peint les murs et les meubles en bois dans différentes teintes de jaune, rendues encore plus lumineuses par les ampoules jaunes des plafonniers. Il a imprimé à la main des points violets sur les murs jaunes et peint une bande rouge sur tout le périmètre. En revanche, dans la pièce sombre du grenier, Kaprow a collé de grandes feuilles de papier goudronné noir sur les murs et au plafond. Il éclaire la mansarde par le haut au moyen d'une seule ampoule bleue, et par le bas au moyen du scintillement d'un téléviseur noir et blanc.¹⁴⁸

Kaprow utilise pleinement les contrastes entre les couleurs chaudes et froides et entre le clair et l'obscur pour construire ses espaces, l'espace jaune vif se déplace vers l'extérieur, il construit un environnement ouvert, énergique et extraverti, tandis que l'espace bleu foncé se déplace vers l'intérieur, il construit un espace intime, mystérieux et introverti, les participants qui se déplacent dans cet espace hautement contradictoire peuvent faire l'expérience d'un environnement complètement différent avec la perception mobile.

Pourtant, le principe du contraste des couleurs va bien au-delà des deux seules situations proposées par Kandinsky. Selon la théorie de la pratique de la couleur de

¹⁴⁶ Vassily Kandinsky, *L'Esprit de l'art*, Traduit par Li Zhengwen, Édition de Peuple de YunNan, Kunming, 1999, p.50-69.

¹⁴⁷ Emily Capper, *Allan Kaprow and the Dialectics of Instruction, 1947-1968*. *Ibid.*, p.37. [Le texte original : Kaprow used cheap construction materials to heighten the visual contrast of the rooms—one bright and one dark. (Traduit par moi-même)]

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.38. [Le texte original : In the bright bedroom, he painted the walls and the wooden furniture different shades of yellow, made even brighter by the yellow bulbs in the overhead lights. He hand-printed purple dots on the yellow walls and painted a red band around the entire perimeter. By contrast, in the dark attic room, Kaprow tacked great sheets of black tarpaper to the walls and to the ceiling. He lit the attic space from above by a single blue bulb, and from below by the flicker of a black and white television set. (Traduit par moi-même)]

Johannes Itten, professeur à l'Académie du Bauhaus, il existe selon lui sept principes de contraste de la couleur : le contraste de la couleur pure, cela se produit lorsque des couleurs pures sont utilisées dans des combinaisons aléatoires. Le blanc et le noir peuvent renforcer l'effet de vivacité ; le contraste clair-foncé ; le contraste chaud-froid ; le contraste complémentaire, dans lequel les couleurs complémentaires sont en position opposée dans l'anneau des 12 couleurs, produit une couleur grise lorsque les couleurs complémentaires sont mélangées entre elles ; le contraste simultané, dont l'effet provient de la loi des couleurs complémentaires, selon laquelle chaque couleur pure nécessite physiologiquement une couleur opposée comme complément. En l'absence d'une telle couleur, l'œil humain produit un effet de contraste simultané sur les couleurs voisines de cette couleur pure ; le contraste de la saturation des couleurs, le contraste de la netteté des couleurs, où les couleurs peuvent être adoucies par l'ajout de noir, de blanc, de gris ou de couleurs complémentaires, et le contraste de qualité, « le contraste entre deux ou plusieurs blocs de couleur l'un par rapport à l'autre, qui est un contraste entre plus et moins, plus grand et plus petit ».¹⁴⁹ Cette connaissance de la théorie des couleurs fournit une compréhension de base de l'application de la couleur pour aider les artistes à créer les effets visuels qu'ils souhaitent. Elle peut influencer directement la scénographie et la composition des couleurs de la scénographie doit être un ensemble unifié de tous les éléments visuels, y compris le décor, les accessoires, l'éclairage et les costumes. Dans *The Magic Flute* d'Achim Freyer, par exemple, les artistes utilisent beaucoup de contrastes de couleurs. Parfois, une femme vêtue d'une robe rouge enlace un enfant vêtu d'un haut vert, parfois un interprète en combinaison jaune est exposé à la lumière bleue, et de nombreuses couleurs vives et contrastées sont utilisées pour restituer le monde fantastique ou féérique d'un enfant.

Après avoir abordé le principe objectif du contraste des couleurs, nous passons à l'utilisation subjective des couleurs par Shiota. En fait, Shiota utilise intentionnellement trois couleurs, le rouge, le noir et le blanc. Pour elle, « le rouge renvoie aux liens de sang,

¹⁴⁹ Johannes Itten, *The Art of Color : The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, *Ibid.*, p.73. [Le texte original : 面积对比是指两个或更多色块的相对色域。这是一种多与少, 大与小之间地对比。(Traduit par moi-même)]

familiaux, aux origines, aux racines ; le noir représente des concepts et des idées plus universels ; le blanc, qu'elle utilise au Bon Marché Rive Gauche pour la première fois dans une installation, est symbole de pureté et de renouveau ».¹⁵⁰ Dans son travail, Shiota réalise différents effets psychologiques et significations symboliques avec chacune des trois couleurs : rouge, noir et blanc. Dans *Abesecne Embodied*, le rouge, la couleur la plus facile à distinguer en physique, exerce un attrait instinctif sur l'œil humain avant tout. Et le rouge paraît « se rapprocher et qui font paraître un local ainsi traité plus petit avec un sentiment d'intimité ».¹⁵¹ Le symbolisme de la couleur rouge provient des associations et des émotions qu'elle évoque. Elle déclenche des associations avec des vaisseaux sanguins, des corps démembrés reliés par des fils rouges, évoquant directement l'imagination du spectateur de la maladie et de la douleur, ainsi que stimulant des pensées sur la vie. Dans *Butterfly Dream*, Shiota utilise des fils blancs pour relier le lit et la personne qui s'y trouve. « Le blanc est la somme de toutes les autres couleurs »,¹⁵² cela signifie que le blanc est une couleur très inclusive, et en tant que couleur expansive la plus forte qui existe, elle donne rapidement un sentiment d'inclusion et de sécurité psychologique. Le symbolisme du blanc se reflète dans le fait que le blanc évoque la pureté, la propreté et la paix, tandis que le blanc lié à un lit évoque de doux rêves ou, pour d'autres, un lit d'hôpital, et donc la naissance et la mort. Enveloppé dans un filet blanc, nous sommes placé dans un œuf de ver à soie, qui d'une part offre un environnement sécuritaire pour vivre, mais qui d'autre part semble nous faire dormir complètement et dire adieu au monde, restant ainsi un espace de contradictions. Enfin, dans *After the dream*, Shiota utilise des fils noirs pour contraster avec la robe blanche. Le noir, contrairement au blanc, est la couleur rétrécissante dominante, il ne reflète pas la lumière et donne rapidement au spectateur un sentiment d'oppression, emprisonnant la robe blanche de manière mortelle, la robe blanche comme une extension du corps féminin représentant une identité, le filet noir limite les mouvements des femmes, les réduisant à des objets à

¹⁵⁰ Chiharu Shiota, *Where Are We Going ?* Créations originales pour Le Bon Marché Rive Gauche, Exposition du 14 janvier au 18 février, p.11.

¹⁵¹ Maurice Dérivé, « La perception des couleurs », dans : Maurice Dérivé éd., *La couleur*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « *Que sais-je ?* », 2014, p.57-77. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/--9782130632153-page-57.htm>

¹⁵² Claude Romano, *Ibid.*, p. 37-80.

observer et à regarder. Le corps féminin constitue ainsi un “ zoo humain ”, où le fait de regarder devient un sentiment de violation, qui réduit le corps féminin à un “ objet ” silencieux dans une cage. La ligne noire à cet endroit est un bon exemple d'une atmosphère symbolique du rite qui évoque la douleur, l'esclavage, la mort et la blessure, et la femme absente est alors appelée dans cette “ scène ” en tant que victime pour “ parler ” en silence.

L'utilisation de la couleur par Shiota est donc un choix absolument réfléchi, tenant compte de l'effet psychologique sur le spectateur d'une part, et du symbolisme de la couleur pour renforcer l'atmosphère et la signification de l'œuvre d'autre part. Il s'agit d'un rappel à l'utilisation de la couleur dans la scénographie : les scénographes sont censés tenir compte de l'effet psychologique et de la signification symbolique que la couleur confère aux gens. Le rouge évoque le sang et le feu, et a donc la signification de passion, de joie, de révolution et même de meurtre ; l'orange rappelle les feux et les couchers de soleil, elle prend les caractères de la chaleur et la magnificence ; le jaune évoque la lumière du soleil et l'or, et a donc une signification de lumière, de divinité, de préciosité et même de cupidité. La fonction symbolique de la couleur met en évidence la signification sociale et la valeur culturelle de la couleur. En fait, la couleur est toujours codée socialement et sa signification symbolique varie selon les cultures. En Chine, par exemple, le jaune est la couleur du Bouddha Shakyamuni et du Fils du Ciel et est suprême. Cependant, dans la société chrétienne, c'était la couleur la plus taboue, car Judas, qui s'est rebellé contre Jésus, portait des vêtements jaunes, et au Moyen Âge, seuls les Juifs et les prostituées portaient des vêtements jaunes. Bien que la couleur a sa fonction d'association et de symbole, elle soit souvent un moyen de représentation, par exemple, le ciel est bleu ou les plantes sont vertes. Mais pour les scénographes, la reproduction de la couleur n'est pas nécessaire, nous devons apprendre à “ colorier avec l'émotion ”, ce qui signifie que l'utilisation de la couleur est déterminée par le besoin d'expression émotionnelle. Selon la logique de l'émotion, une orange n'est pas nécessairement orange, elle pourrait être violette ; un soleil n'est pas nécessairement rouge, il pourrait être noir.

Ce choix subjectif de la couleur se retrouve dans un certain nombre de productions théâtrales contemporaines, comme *Nora* de Hubert Fritsch, dans laquelle une femme blonde porte une robe jaune-vert et sa peau est peinte en jaune-vert, et l'homme à côté d'elle porte un costume bleu-vert et sa peau est aussi peinte en jaune-vert, et ils vivent ensemble dans une maison dont le sol est jaune-vert. Cette saturation totale des couleurs présente une chambre de poupée exquise et absurde. En même temps, l'utilisation de la couleur par l'artiste contribue à ce que l'œuvre

s'éloigne également du réalisme conventionnel,[...] L'inspiration ici est le film d'horreur populaire, avec des costumes, des maquillages et des mouvements qui suggèrent une convocation des morts-vivants, avec des échos distincts de Frankenstein ou du comte Dracula, mais avec le côté cartoon de Charles Addams ou de Tim Burton.¹⁵³

Avec tous les acteurs se déplaçant sur scène comme des zombies, « un érotisme grotesque est aussi omniprésent que le sentiment de décomposition et de mort ».¹⁵⁴

3.2.2.3 Matériaux rationnels et sensuels

L'utilisation du ready-made, marque de fabrique de l'art postmoderne, est à la fois un rejet impitoyable de la tradition séculaire consistant à prouver la valeur artistique par la technologie et une expansion des matériaux. L'enthousiasme de Kaprow pour le collage, dès son entrée dans le monde de l'art, porte spécifiquement sur le collage de différents matériaux, notamment ceux en plastique, des matériaux bon marché que nous pouvons se procurer dans les quincailleries. Les matériaux de Shiota, quant à eux, renvoient principalement au enlacement entre des fils et des objets. Il est clair que leurs choix de

¹⁵³ Carlson Marvin, *Ibsen News and Comment*, vol. 31, 2011, p.7–10. JSTOR. [Le texte original : Nora is similarly far from conventional realism, but in a quite different direction. The inspiration here is the popular horror film, with costumes, makeup, and movement suggesting a convocation of the living dead and with distinct echoes of Frankenstein, or Count Dracula but with the cartoon edge of Charles Addams or Tim Burton. (Traduit par moi-même)]

¹⁵⁴ Ibid. [Le texte original : A grotesque eroticism is as omnipresent as the sense of decay and death. (Traduit par moi-même)]

matériaux sont nettement différents, et nous pouvons définir leurs choix de matériaux comme : les matériaux rationnels de Kaprow et les matériaux sensuels de Shiota.

La classification et la compréhension des matériaux chez Kaprow, et dans *The Effect of Art on the Teaching of Art*,

Kaprow divise les matériaux de base de l'assemblage en deux catégories. La première catégorie, la plus utile sur le plan pédagogique, est constituée de matériaux qui communiquent des qualités sensorielles et spatiales. Bien qu'il s'agisse des matériaux artistiques traditionnels que sont la peinture, la toile, le bois et la pierre, Kaprow recommande aux professeurs d'art de faire travailler les étudiants principalement avec des matériaux vernaculaires, par exemple “ du fil de fer, du papier journal froissé, de la paille, des chiffons et autres ”. Le deuxième type de matériaux d'assemblage “ traditionnels ” contient des choses qui communiquent “ une imagerie plus définie avec des associations ”. C'est-à-dire des matériaux dont nous comprenons généralement qu'ils ont une signification personnelle ou sociale plus précise, comme “ l'image en papier mâché de sa mère par un enfant, la chemise d'un homme et une douzaine de miches de pain ” (Kaprow suggère). Kaprow recommande à l'instructeur d'introduire ce second type de matériau, “ poétique ”, dans la classe avec parcimonie, voire pas du tout, car c'est la voie la plus sûre vers le mauvais art et l'incompréhension.¹⁵⁵

Cela signifie que Kaprow ne veut pas utiliser les matériaux pour évoquer une émotion sensuelle, il doit plutôt les utiliser pour entraîner les participants dans une activité ou une réflexion intellectuelle. Il incite souvent les élèves à comprendre le matériel, à réfléchir sur le matériel lui-même et sur son utilisation. Nous pouvons alors diviser l'analyse du matériau en deux grandes parties, la première étant la recherche de la forme dans le matériau et la seconde étant la recherche de la forme avec le matériau.

¹⁵⁵ Emily Capper, *Ibid.*, p.248. [Le texte original : Kaprow divides the basic materials of assemblage into two categories. The first and most pedagogically useful category consists of materials that communicate sensory and spatial qualities. While these include the traditional art materials of paint, canvas, wood, and stone, Kaprow recommends that art teachers assign students to work mainly with vernacular materials, for example “ wire, crumpled newspaper, straw, rags and the like ”. The second type of “traditional” assemblage material contains things that communicate “more definite imagery with associations.” That is to say, materials generally understood to have more pointed personal or social significance, like “ a child’s paper-mâché image of his mother, a man’s shirt, and a dozen loaves of bread ” (Kaprow suggests). Kaprow recommends that the instructor introduce this second, “ poetic ” type of material into the classroom sparingly and perhaps not at all, for it is the surest route to bad art and misunderstanding. (Traduit par moi-même)]

Tout d'abord en ce qui concerne la recherche de la forme dans les matériaux, l'objectif est de comprendre les propriétés physiques des matériaux. L'exploration par Kaprow des propriétés physiques des matériaux repose sur trois cas différents. Tout d'abord, il aborde les matériaux par le toucher, d'une manière similaire à l'étude des matériaux et des textures de Johannes Itten. Dans le cours de base de Itten sur le Bauhaus, il énumère divers matériaux tels que le bois, le verre, le tissu, l'écorce, la fourrure, le métal et la pierre. Et il affirme que « la connaissance des mots décrivant les propriétés ne suffit pas ; il faut expérimenter et démontrer le caractère des matériaux. Les contrastes tels que lisse-rugueux, dur-mou, léger-lourd ne devaient pas seulement être vus, mais aussi ressentis ».¹⁵⁶ Cela signifie qu'Itten met toujours l'accent sur la compréhension des matériaux par les sens, en passant des matériaux visuels de type image aux matériaux tridimensionnels tactiles. Kaprow met également l'accent sur le sens tactile du matériau, mais il est supérieur en ce sens qu'il n'utilise pas seulement l'expérience tactile du matériau pour créer, mais qu'il permet également aux participants de modifier l'œuvre originale en touchant le matériau. Dans *Words*, par exemple,

la première salle de *Words* sollicite ses visiteurs avec des directives exagérées [...] Le visiteur est d'abord invité à “ ROULER LES ROULEAUX ” de mots noirs peints au pochoir sur un tissu blanc. Il y a cinq de ces rouleaux, chacun pouvant être continuellement réaligné pour former différentes phrases horizontales. Deuxièmement, les visiteurs sont invités à déchirer des bouts de papier contenant des mots peints à la main et cloués à un poteau et à “ FAIRE DE NOUVEAUX POÈMES !!!! ” en les agrafant sur les autres murs de tissu, ceux-ci étant fixes. Troisièmement, les visiteurs sont priés d'arrêter, de démarrer et de retourner les disques dans trois tourne-disques portables (“ PLAY 1 OR 2 OR 3 TOGETHER ! ”).¹⁵⁷

¹⁵⁶ Johannes Itten, *Design and Form : The Basic Course at the Bauhaus and later, Ibid.*, p.34 [Le texte original : knowledge of the words describing the properties was not enough; it was necessary to experience and to demonstrate the character of the materials. Contrasts such as smooth-rough, hard-soft, light-heavy had not only to be seen, but also felt. (Traduit par moi-même)]

¹⁵⁷ Emily Capper, *Ibid.*, p.216. [Le texte original : the first room in *Words* solicited its visitors with exaggerated directives [...] First, visitors are invited to “ ROLL THE ROLLS ” of black words stenciled onto white cloth. There are five of these rolls, each of which can be continually realigned to form different horizontal phrases.3 Second, visitors are badgered to tear off paper slips of hand-painted words nailed to a post and “ MAKE NEW POEMS!!!! ” by stapling them on top of the other cloth walls, these ones stationary. Third, visitors are directed to stop and start and flip over the records in three portable record players (“PLAY 1 OR 2 OR 3 TOGETHER!”). (Traduit par moi-même)]

Cela signifie que le créateur fait l'expérience du processus de contact entre différents textes et matériaux à travers l'activité de toucher le papier, le tissu et les tourne-disques, et le public se sent les différentes perceptions qui sont apportées par les différents médias. Deuxièmement, en plus de l'expérience tactile et visuelle des matériaux, il se concentre également sur l'analyse de la relation entre les matériaux et l'audition humaine. Par exemple, dans *Night*, laquelle il instruit ses étudiants, « nous pouvons dire que Kaprow a attribué “ trois classes de matériaux ” (barils, pneus, tuyaux) aux formes géométriques fortes et aux tons audibles tout aussi distinctifs ». ¹⁵⁸ Enfin, Kaprow découvre également différentes façons de créer le même phénomène afin de comprendre les propriétés des différents matériaux. Par exemple, il a documenté une activité sur la fumée, « “ la décharge fumante, la voiture fumante, les fusées de fumée, les cigarettes des déchets en feu, des chemises en feu, une voiture en feu etc.” (ellipses de Kaprow). Bien que largement similaires, la fumée de la voiture, les fusées éclairantes et les cigarettes étaient différentes dans chaque cas ». ¹⁵⁹ Cela signifie que Kaprow analyse le matériau lui-même à travers les résultats qu'il peut provoquer.

En ce qui concerne l'appropriation et la combinaison de différents matériaux, elle peut être basée sur des objectifs de composition, de couleur ou sur des décisions conceptuelles. Quelle que soit la finalité, la combinaison des matériaux est fondée sur une perspective rationnelle, relativement exempte d'éléments émotionnels. En fait, sans aucune connaissance des intentions de Kaprow, il est presque impossible pour les participants de reconnaître le sens de ses œuvres, car elles apparaissent comme des tas de casse-tête sans signification. Dans *Rearrangeable Panels*, par exemple, nous pouvons voir des assiettes en plastique, du papier déchiqueté, des feuilles, des miroirs, des fruits vrais et faux, des ampoules électriques, des pochoirs — leur composition est presque désordonnée ou incompréhensible. Mais le fait que Kaprow combine des matériaux que nous voyons partout dans nos vies et qui n'inspirent aucune émotion, des matériaux “ inutiles ” qui sont

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.254. [Le texte original : we can say that Kaprow has assigned “three classes of material” (barrels, tires, pipes) with strong geometric shapes and equally distinctive audible tones. (Traduit par moi-même)]

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.267. [Le texte original : the smoking dump, the smoking car, the smoke flares, the cigarettes burning refuse, burning shirts, burning car etc.” (ellipses Kaprow’s).¹⁵³ While broadly similar, the smoke from the car, the flares, and the cigarettes looked different in each instance. (Traduit par moi-même)]

exposés comme des marchandises devant nous, reflète « Kaprow était fasciné par la banalité de ces décorations de consommation - et par leurs effets visuels non moins spectaculaires. En les combinant dans des sculptures architecturales (environnements), Kaprow a veillé à maintenir leurs propriétés dialectiques en tension ».¹⁶⁰ Du point de vue du créateur, Kaprow veut exercer ses élèves à se fier à leur perception et à leur imagination pour créer des liens inattendus et découvrir de nouvelles significations dans des matériaux ordinaires. Du point de vue des participants, le travail que Kaprow crée oblige le public à comprendre ces combinaisons de matériaux comme les “ pièces ” d'un tout, créant ainsi une compréhension personnelle à partir d'une incompréhension. C'est là le véritable objectif de l'œuvre de Kaprow : « nous pouvons nous souvenir du document de cours de Kaprow sur le tympan de Saint-Sernan, selon lequel l'art sert de médiateur entre “ l'expérience et la conjecture ”, ou entre la matière et l'idée. Ainsi, si l'œuvre d'art peut et doit être ludique et vernaculaire, elle ne peut être prévisible ».¹⁶¹ Il utilise le matériel concret comme base pour créer une activité ineffable et mystérieuse afin de stimuler une super-imagination. Cette imagination est l'imagination plus active et sauvage stimulée par l'élimination de l'effet d'association mentionné par Lehmann dans le *Théâtre post-dramatique*, c'est-à-dire l'imagination qui réalise l'association en l'absence d'association.¹⁶² Cette imagination doit se fonder sur la réflexion de différents sujets et sur la situation artistique créée par l'artiste, qui exige des participants qu'ils soient conscients de leur propre relation au matériau et au monde de la consommation, où le matériau de l'art les oblige à penser et à choisir. Le participant doit réorganiser et combiner, ajouter, soustraire, intensifier ou affaiblir toutes les informations obtenues,

¹⁶⁰ Emily Capper, *Ibid.*, p.140. [Le texte original : Kaprow was fascinated by the banality of these consumer decorations—and by their no less spectacular visual effects. As he combined them in architectural sculptures (environments), Kaprow made sure to keep their dialectical properties in tension. (Traduit par moi-même)]

¹⁶¹ *Ibid.*, p.156. [Le texte original : We can recall from Kaprow's course paper on the St. Sernan Tympanum that art mediates between “ experience and conjecture ”, or between matter and idea. Thus, while the artwork can and should be game-like and vernacular, it cannot be predictable. (Traduit par moi-même)]

¹⁶² Selon Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York, 2006, p.84. [Le texte original : The human sensory apparatus does not easily tolerate disconnectedness. When deprived of connections, it seeks out its own, becomes ‘ active ’, its imagination going ‘ wild ’ – and what then ‘ occurs to it ’ are similarities, correlations and correspondences, however far-fetched these may be. (Traduit par moi-même)]

rendant le signifiant du matériel clair et sans ambiguïté. Ce processus d'intégration et de raffinement consiste essentiellement à déduire les intentions de l'artiste et à développer les associations subjectives des participants.

Dans *Baùbo, De l'art de ne pas être mort*, par exemple, Lisa Navarro travaille avec un certain nombre de matériaux sans rapport entre eux - poêle, balles, livres, agrafes, papier, terre - dont la combinaison est déroutante, mais pas dénuée de sens. Le sens qu'ils construisent dépend de la vision différenciée du spectateur. D'une part, ces matériaux satisfont l'interprétation du créateur de la relation amoureuse : Le papier agrafé au mur enveloppe l'être humain, nous pouvons nous embrasser lorsque nous ne pouvons pas voir le corps dans son intégralité, mais lorsqu'il est révélé, nous sommes séparés ; nous pensons que la balle va rebondir dans le pot, mais ce n'est pas le cas, rien en amour n'a une logique absolue, l'image de l'amour est plutôt toujours confuse ; nous sentons la terre, l'oreille de l'interprète est coupée et enterrée dans la terre et cette terre est le sol de l'amour, et dans l'amour nous sommes toujours sourds à ce qui se passe à l'extérieur de la fenêtre. Ces matériaux mélangés sont donc une métaphore des différents phénomènes de l'amour au milieu du chaos.

Contrairement aux matériaux rationnels de Kaprow, les matériaux de Shiota sont souvent empreints d'une température particulière, qui s'explique en grande partie par le fait qu'ils appartiennent toujours aux humains, c'est-à-dire qu'ils ont toujours un lien émotionnel avec les gens. C'est pourquoi nous pouvons appeler ses matériaux sensuels. Et les critères de ses choix, nous pouvons les résumer en deux points : la dimension sensorielle du matériau ; et la dimension mémorielle du matériau. Shiota est capable de construire un lien émotionnel avec l'autre à travers ces deux dimensions.

« Chaque matériau est unique à sa manière. Ce n'est que lorsqu'il existe une relation active entre [...] (l'artiste) et le matériau qu'il utilise que ce dernier peut jouer un rôle dans

la formation d'une idée ». ¹⁶³ En fait, le matériel est la sensualité, la sensualité du matériau est sa texture ou son grain, qui renvoie à la dimension tactile du matériau. Et le sens du toucher n'implique pas nécessairement un contact substantiel avec quelque chose. Le sens du toucher peut également être une extension de l'œil. D'une part, en tant que " fil " de la peinture, le fil a un style dur et rectiligne, tandis que le fil en forme de maille est dur et ne se plie pas facilement, et d'autre part, le fil est de la laine, qui a une chaleur et une surface rugueuse, incitant le spectateur à imaginer sa texture douce. Les fils de Shiota revêtent ainsi un caractère paradoxal. Dans sa qualité dialectique, le spectateur ne peut s'empêcher de désirer savoir si ses qualités dures sont plus fortes que ses qualités douces ou l'inverse. Cela est particulièrement vrai lorsque la ligne est placée à côté d'autres matériaux durs, comme ligne et porte, ligne et chaise, ligne et table, ce qui semble amplifier la douceur de la ligne, et ligne et photographie, ligne et vêtement, ligne et papier, ce qui semble amplifier la dureté et la nature portante de la ligne. Dans le contraste des matériaux, le spectateur a automatiquement envie d'une perception tactile de la matière. Même s'il est demandé au spectateur de ne pas toucher l'œuvre, celle-ci donne à l'œil du spectateur une sensation de toucher. Nos yeux agissent comme les yeux de la main en touchant la texture du matériau, ce qui incite le spectateur à entrer en contact plus étroit avec le matériau et à s'y fondre, lui donnant ainsi un sentiment d'intégration ou d'enveloppement. C'est ce sentiment d'enveloppement qui est la base essentielle pour que le matériau suscite une émotion chez le spectateur. Cela contraste avec le travail de Kaprow, qui cherche à mieux comprendre les propriétés physiques du matériau, à pouvoir penser au matériau lui-même de manière rationnelle et détachée plutôt que de l'intégrer au spectateur.

La dimension mémorielle des matériaux devient encore plus évidente. Tous les matériaux de Shiota dégagent une odeur d'autrefois, ce qui est la partie qui inspire le plus

¹⁶³ Pablo Picasso, *Modern Artists on Art*, traduit par Chang Ningsheng, People's University of China Press, Beijing, décembre 2003, p.274. [Le texte original : 每种材料都有其自身的特性。只有当[...] (艺术家) 与他所使用的材料之间形成一种主动关系时,这种材料才能在形成某种观念的过程中发挥作用。(Traduit par moi-même)]

d'empathie au spectateur. Photographies, meubles, livres, chaussures, vêtements, bagages, tous sans exception, évoquent des souvenirs du passé du spectateur. Cette émotion particulière est créée à travers la récupération par le moment présent de fragments de mémoire, une émotion qui concerne la relation interne et externe avec le temps et avec le sujet, qui relie le passé au présent, ainsi que le matériel externe et les sensations internes du sujet. Par la perception du matériel externe, le spectateur accède à un espace de mémoire interne et voit le contenu de cet espace de mémoire être “ réassigné ”, unissant l'objet externe à sa signification interne. Le sujet est alors fusionné avec l'objet extérieur, et cette fusion permet aux matériaux de porter les projections émotionnelles de tous les spectateurs, ils deviennent une synthèse des émotions de tous les différents spectateurs, et en même temps les matériaux entrent dans le cœur de tous les spectateurs et deviennent une partie de leurs vies. Non seulement tous les spectateurs sont imbriqués dans différents temps de mémoire, mais tous les spectateurs sont également connectés à l'artiste, de sorte que la mémoire de toutes les émotions conduit finalement à une situation de communauté émotionnelle.

Le langage des matériaux sensuels de Shiota peut également être adopté par les scénographes, c'est-à-dire l'utilisation de matériaux porteurs de souvenirs et d'émotions. Par exemple, dans la pièce *Et pourquoi moi je dois parler comme toi ?* d'Anouk Grinberg et Nicolas Repac, Grinberg lit sur scène des articles, des lettres et des chansons écrits par différents patients psychiatriques, changeant sa voix et son image pour répondre aux différentes images des patients psychiatriques en fonction de sa compréhension. Dans l'interview de clôture, elle a déclaré : « c'est pas des personnages, mais des gens, des personnes ».¹⁶⁴ Ce sont ces lettres, en tant que matériau de la mémoire et de l'émotion, qui aident les interprètes à devenir des personnes réelles, à donner à ces personnes une vie réelle et à revendiquer ainsi une place légitime dans la société. Dans ce sens, nous pouvons dire que les lettres contiennent non seulement des informations temporelles et

¹⁶⁴ Cette phrase est notée par moi-même selon l'entretien après le spectacle avec les artistes.

émotionnelles, mais qu'elles sont même une extension de la vie de ces personnes réelles ; les lettres ne sont pas seulement chaleureuses mais aussi vivantes.

3.2.3 L'art de l'installation : un art spatio-temporel

L'art spatio-temporel est la dimension presque décisive pour les installations et les scénographies, ou plutôt c'est la dimension qui détermine la valeur de l'œuvre. Il faut préciser que le temps et l'espace ont souvent été traités séparément, voire en opposition, mais, dans ce mémoire, nous avons tendance à considérer les deux comme intégrés. Comme Henri Lefebvre soutient que « l'espace est produit par des processus sociaux », ¹⁶⁵ il affirme que nous devons « cesser d'analyser l'espace comme un objet isolé et penser en termes de processus », ¹⁶⁶ c'est-à-dire que nous devons comprendre l'espace comme un processus et non comme un contenant statique. Après avoir établi la totalité de l'espace-temps, nous avons besoin d'un chemin suffisant pour analyser la représentation de l'espace-temps dans l'œuvre des deux artistes, un chemin qui doit répondre aux questions successives : Pourquoi cet espace-temps ou pour quoi ? Où est l'espace-temps ? Que se passe-t-il dans l'espace-temps ? la question de savoir pourquoi l'espace-temps demande le but de la création de l'espace-temps, qui est orienté vers l'esthétique, afin de constituer un espace-temps imaginaire, cérébral, spirituel et émotionnelle, c'est-à-dire l'espace-temps esthétique ; la question de savoir où se trouve l'espace-temps correspond à l'environnement/site dans lequel se trouve l'espace-temps, c'est-à-dire l'espace-temps du site ; la question de savoir ce qui se passe dans l'espace-temps demande quelle est l'activité au sein de l'espace-temps, ce qui correspond à la situation de perception du corps, d'interaction et d'expérience au sein de l'espace, c'est-à-dire l'espace-temps du corps.

3.2.3.1 Une esthétique de l'espace-temps

¹⁶⁵ Carolina Espirito Santo, *Geosecography : " Scenography form the milieu of development-forced displacement and resettlement "*, thèse à Universität Wien, p.35. [Le texte original : space is produced through social processes. (Lefebvre 2000) (Traduit par moi-même)]

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.35. [Le texte original : stop analysing space as an isolated object and to think in terms of process. (Traduit par moi-même)]

L'esthétique est un sujet de discussion à toutes les époques, et depuis la théorie chez Kant, « l'esthétique s'intéresse au jugement, [...] La centralité du jugement dans l'esthétique et sa quête de communicabilité ont conduit à la domination du langage, et maintenant de la sémiotique, dans la théorie esthétique »,¹⁶⁷ une esthétique du jugement qui repose sur une lecture subjective de la forme, « la beauté est concernée par la proportion, l'harmonie et la symétrie ; et où l'attention est dirigée vers le libre jeu de l'imagination ». ¹⁶⁸ Sur la base de la dichotomie entre sujet et objet, Kant affirme que l'imagination peut mettre en relation le sujet esthétique et l'objet, et que le sujet esthétique n'a pas seulement besoin de s'appuyer sur l'imagination pour penser, mais qu'il doit même aller au-delà de l'imagination pour atteindre le sublime. Cela signifie que la conscience esthétique est nécessairement liée à la pensée et qu'il existe un contenu conceptuel dans l'œuvre d'art qui n'est pas entièrement déterminable, de sorte que l'activité esthétique est un jugement subjectif. D'une certaine manière, cette esthétique conceptuelle fait écho à la conscience esthétique de Kaprow, qui est une esthétique du jeu intellectuel deleuzienne. Cependant, l'esthétique du jugement a deux “ défauts ” fatals ; premièrement, lorsqu'elle assimile l'esthétique au raisonnement intellectuel, elle perd le caractère sensuel de l'art ; en effet, selon l'étymologie de l'esthétique, « l' aisthesis (esthétique) fait référence à un engagement sensuel-émotionnel avec les objets ». ¹⁶⁹ Deuxièmement, la tendance anthropocentrique à faire de toute l'esthétique des objets intrinsèques au sujet esthétique, c'est-à-dire la séparation complète entre l'esthétique et l'objet ou la nature, nous conduit à ignorer la vitalité de l'objet et de la nature elle-même. Shiota semble l'avoir découvert, et sa conscience esthétique est donc à la fois une esthétique sensuelle et une esthétique matérielle-écologique. En d'autres termes, Shiota utilise l'émotion comme médiateur pour

¹⁶⁷ Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays sur jeune Ästhetik*, Traduit par Jia Hongyu, Beijing : Presse chinoise des sciences sociales, 2018.02, p.11. [Le texte original : 美学涉及的是评判, (...)判断在美学中的核心地位及其对可传达性的追求导致了语言、如今是符号学, 在美学理论中的统治地位。(Traduit par moi-même)]

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.40. [Le texte original : 美涉及的是比例、和谐与对称 ; 而注意力指向想象力的自由游戏的地方。(Traduit par moi-même)]

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.38. [Le texte original : aisthesis 指的是对物的一种感性-情绪上的参与。(Traduit par moi-même)]

relier le sujet et l'objet, tout en montrant la vie des “ objets ”, dans l'attente d'un état intermédiaire dans lequel les objets sont à la fois elles-mêmes et connectées aux humains. Dans ce sens, Shiota réalise son esthétique de l'atmosphère.

En ce qui concerne l'esthétique chez Kaprow, selon Jesper Juul, dans *Games, Players, Worlds : a discussion on the nature of games*, il a résumé les définitions des jeux par différents théoriciens pour en tirer des similitudes, il a ainsi défini les jeux comme suit « le jeu est un système formel basé sur des règles avec des résultats variables et quantifiables, des valeurs différentes sont attribuées aux différents résultats, les joueurs travaillent pour influencer le résultat, les joueurs se sentent valorisés par le résultat, et les conséquences de l'activité sont facultatives et négociables ». ¹⁷⁰ La définition de ce jeu a quelque chose en commun avec l'art de Kaprow, par exemple dans *Push and Pull : A Furniture comedy for Hans Hofmann*, où les participants agissent en fait comme des joueurs, réalisant des actions différenciées dans le cadre des règles du jeu que Kaprow prescrit, où les actions sont constituées par des objets en mouvement, qui sont en quelque sorte des jouets, c'est-à-dire des outils pour réaliser le jeu, et où ces actions, en raison de la nature finie des objets dans cet espace artistique, donnent lieu à des permutations qui sont limitées, mais en même temps diversifiées. Cette diversité conduit à des résultats différents, qui sont arbitraires et sont obtenus par l'interaction, la négociation et même la compétition entre les différents joueurs, chacun d'entre eux s'appuyant sur les résultats des actions du jeu pour trouver un sens et une réflexion. Ils se réalisent donc un jeu intellectuel. Et au cœur de ce jeu, il y a le jeu de l'interaction pour obtenir un résultat différencié, puis la valeur artistique dans ce résultat différencié. L'interactivité du jeu et la différence des joueurs sont très cohérentes avec la philosophie “ en devenir ” de Deleuze, ou plutôt l'esthétique du jeu de Kaprow est l'esthétique de la différence de Deleuze. Cet accent mis sur l'esthétique “ en devenir ” se reflète dans trois dimensions :

¹⁷⁰ Jesper Juul, “ The Game, the Player, the World: Looking for a Heart of Gameness ”. In *Level Up: Digital Games Research Conference Proceedings*, edited by Marinka Copier and Joost Raessens, 30-45. Utrecht: Utrecht University, 2003. <https://www.jesperjuul.net/text/gameplayerworld/> [Le texte original : A game is a rule-based formal system with a variable and quantifiable outcome, where different outcomes are assigned different values, the player exerts effort in order to influence the outcome, the player feels attached to the outcome, and the consequences of the activity are optional and negotiable. (Traduit par moi-même)]

la différence en devenir, l'événement en devenir et la pensée en devenir. Ces trois niveaux correspondent au processus d'expression de la différence du sujet dans un espace-temps kaprowien, au processus de travail avec l'autre qui est fondée sur le respect de la différence et au processus d'acquisition d'une pensée.

Tout d'abord, en ce qui concerne la différence en devenir, elle est orientée vers la différence du sujet. En fait, la théorie philosophique débat toujours de la question de la subjectivité, et de nombreux philosophes affirment même que “ le sujet est mort ”, car « plus le moi s'élève au-dessus de l'existant, plus il devient imperceptiblement un objet et révoque ironiquement son rôle constitutif ». ¹⁷¹ Cela signifie que si nous mettons constamment l'accent sur la subjectivité, nous nous traitons aussi constamment comme des objets, ce qui conduit à la disparition progressive de la subjectivité au milieu des objets, un paradoxe qui contribue à la “ mort ” du sujet. La théorie philosophique de Deleuze a également été critiquée pour ne pas avoir abordé la question de la subjectivité, ou pour avoir rejeté la question de la subjectivité en raison de son rejet du “ je pense ”. Cependant, nous ne devons pas considérer la question de la subjectivité comme superflue, ni utiliser l'expression de “ la mort du sujet ” comme un terme à la mode. Nous devons convenir avec Peter Bürger, dans *Das Verschwinden des Subjekts*, que le recul du sujet doit être considéré comme une représentation de notre époque plutôt que comme un fait définitif. ¹⁷² Plus l'accent est mis sur le recul du sujet, plus cela prouve l'importance de la question de la subjectivité. Le fait que Gilles Deleuze n'approfondisse pas la question de la subjectivité ne signifie pas que le sujet disparaît totalement de lui, mais au contraire prolifère et en lui. Comme il le dit, « je suis autre » ¹⁷³ et « un schizo », ¹⁷⁴ Deleuze

¹⁷¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1966, p.176. [Le texte original : Je selbstherrlicher das Ich übers Seiende sich aufschwingt, desto mehr wird es unvermerkt zum Objekt und widerruft ironisch seine konstitutive Rolle. (Traduit par moi-même)]

¹⁷² Selon livre : Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts : Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Traduit par Chen Liangmei et Xia Qing, Nanjing : Presse de l'université de Nanjing, 2004.12, p.4-9.

¹⁷³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p.200.

¹⁷⁴ Cull, Laura, and Flore Garcin-Marrou. « Schizo-théâtre : Guattari, Deleuze, performance et “ folie ” » *Chimères* 80.2 (2013): 63–73. Web. [(Dans les premières pages de L'Anti- Œdipe, Deleuze et Guattari suggèrent que « la promenade de Lenz », telle que l'a décrite Georg Büchner, en relation avec le dehors, est un exemple paradigmatique de l'expérience « schizo » : « Lenz s'est mis avant la distinction homme-

rejette seulement un sujet stable et fixe, mais le sujet est plutôt fluide et divisé (en mouvement et en devenir). En fait, le sujet est comme un point sur un “ plan ”, qui se déplace constamment sans direction et sans centre. Le “ plan ” peut être compris ici comme un champ, et la caractéristique d'un champ est que : lorsque le sujet y pénètre, chaque sujet le distingue automatiquement des autres champs ou des autres plans, et il existe d'innombrables champs/plans de ce type dans le monde. Le mouvement sans direction oriente de son mode de déplacement, elle est divergente et imprévisible. Le mouvement sans centre parce que, à tout moment, le sujet peut aller sur un autre plan, de sorte qu'il y a un manque de sujet qui est absolument comme l'origine, comme le centre. Et il n'y a pas un seul sujet dans le plan, mais plusieurs sujets qui en sont distincts et qui coexistent avec lui, fonctionnant ensemble comme des points sur le plan. Mais qu'arrive-t-il à ces sujets en mouvement ? Le sujet subit une mutation, qui se produit au cours d'une rencontre fortuite avec le monde extérieur (sur un plan), ce qui signifie que le sujet n'est pas ce qu'il était avant dans la rencontre fortuite, le “ je ” est fondamentalement indéfini ou doit être constamment défini. Le “ moi ” a toujours besoin d'un changement constant afin d'être généré vers un “ nouveau moi ”. Le sens de cette mutation est la transformation du moi, la suppression de la force originelle du sujet, le besoin de le briser et de le reconstruire, le besoin d'échapper à ce qui se trouve dans la sphère traditionnelle, au soi originel, à toutes les étiquettes, restrictions, classifications et “ origines artificielles ” que la société et la culture ont donné au soi, et un nouveau soi est réinventé. En ce sens, nous pouvons comprendre que pour Deleuze, le “ je ” redevient “ je ” en devenant “ l'autre ”, “ l'autre ” n'est pas un autre concret, mais un soi dans un autre état qui partage un corps. Ainsi, le sujet existe toujours, mais l'existence n'est pas un état statique, mais dans une sorte de la « durée »,¹⁷⁵ se fracturant et se réorganisant

nature, avant tous les repérages que cette distinction conditionne. Il ne vit pas la nature comme nature, mais comme processus de production. Il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'une dans l'autre (...) : moi et non-moi, extérieur et intérieur ne veulent plus rien dire » (G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 8.) et « le terme « schizophrénie » dans *L'Anti-Œdipe* renvoie à un processus qui contient en lui-même, à la fois une tendance organisatrice et une autre, désorganisatrice. La schizophrénie est « un processus de production du désir », où le désir est compris comme une force positive et créative, plus que comme ce qui génère les représentations d'un manque ».]

¹⁷⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *Ibid.*, p.110. [Le texte original: on a souvent réduit le bergsonisme à l'idée suivante : la durée serait subjective, et constituerait notre vie intérieure.]

constamment. L'être ne peut être saisi, et chaque fois que nous essayons de comprendre l'existence du sujet, celui-ci ne fait que s'échapper de cet état d'être, d'où l'inséparabilité entre le temps et le sujet, que nous ne pouvons saisir que comme un processus de vie.

Si l'encouragement de la mutation est le but de la philosophie de Deleuze, elle peut aussi être le but de l'art de Kaprow. Dans l'œuvre *Push and Pull : A Furniture comedy for Hans Hofmann*, l'espace artistique offert par Kaprow peut être considéré comme un plan ou un champ deleuzien, et lorsque les participants y pénètrent, ils le distinguent des autres espaces-temps, et chacun commence à jouer un rôle, de sorte que la subjectivité des participants émerge pour la première fois dans l'indiscernabilité du spectateur-acteur. Chaque participant se déplace comme un " point " imprévisible dans ce champ, et la force qui le pousse est son désir de vie, qui se manifeste par le désir d'être différent des autres, de sorte que chaque participant s'efforce de s'exprimer personnellement, chacun comptant sur ses propres intentions pour changer l'espace, chacun se réalisant à travers la différence. Cette différence provient de deux niveaux de répétition, le premier concernant chaque sujet lui-même, où le sujet répète des activités quotidiennes, et le second concernant des sujets différents, où des sujets différents répètent la même activité - l'aménagement de l'espace. La répétition, quelle qu'elle soit, est une forme de transgression, ou la répétition de la chose qui est " impossible à répéter ", et la répétition n'est jamais simplement la copie d'une action, mais le renversement de ses propres actions. C'est sur cette base que nous reconnaissons la déclaration de Deleuze selon laquelle « la répétition est la différence sans concept ».¹⁷⁶ En fait, cette répétition transcendantale remet en question les lois fixes, socialement réglementées, qui seront intégrées dans la répétition de la différence et la révèlent, aidant l'individu à atteindre une pluralité d'expression tout en exposant une réalité plus profonde - le sens profond des actions inconscientes du sujet — alors la première étape du travail est terminée : la réalisation de la différence en devenir. C'est également sur cette base que le Happening de Kaprow a une forte affinité avec le théâtre contemporain, car ce que le théâtre contemporain poursuit est également un

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Éphiméthée, dr. Jean-Luc Marion, Presses universitaires de France, Paris, 1999, p.36.

modèle non fixe, comme l'a affirmé Bernard Dort, le théâtre contemporain « n'a plus de centre ou plutôt, il en a plusieurs, différents, selon ses modes d'exercice ». ¹⁷⁷ De la collision des différences naît un théâtre de l'altérité, une représentation du réel qui se développe à partir du respect de la différence. Ce réel est fragmentaire, sans modèle original, dans laquelle Kaprow se contente de fournir un portail vers le réel sans offrir une interprétation définitive de la réalité à l'intérieur du portail. L'accent mis sur la différence est dû à la fragmentation de l'uniformité du monde, « le monde n'est pas un mais plusieurs ». ¹⁷⁸ Cela ne signifie pas pour autant que nous n'avons pas besoin de similitude ou la collectivité, mais au contraire que nous avons besoin de coopération collective, à condition que cette coopération soit fondée sur la reconnaissance de la diversité du monde, et « nous ne vivons l'expérience du beau en tant que reconnaissance de modèles qui font monde et communauté que lorsque ces mondes et ces communautés s'avèrent explicitement multiples ». ¹⁷⁹

Cependant, la différence en devenir ne représente pas l'occurrence d'une mutation, mais seulement le processus de rencontre entre les différences, qui conduit à l'événement en devenir. C'est ici qu'intervient le rôle du temps, car chaque temps individuel est le temps propre du sujet. Ainsi, l'événement dans son ensemble, plutôt qu'une totalité, naît du mouvement et de la transition d'une totalité à une autre. Cela conduit à une transition, voire une transgression entre les différences sur la dimension temporelle. Dans *Push and Pull : A Furniture comedy for Hans Hofmann*, l'expression du sujet de la différence n'est pas maintenue, mais toutes les expressions sont modifiées par le sujet suivant, ce qui signifie que, bien que tous les sujets agissent sur le critère du " je " plutôt que du " nous ", aucun des sujets se trouvent au centre de cet événement. Tous les sujets agissent ensemble comme des variables plutôt que comme des quantités constante, se distinguant les uns des autres par leurs différences personnelles en tant que facteurs hétérogènes, mais parvenant

¹⁷⁷ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 1998, p.49. ; Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p.269.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.49. ; Gianni Vattimo, *La Société transparente*, traduit de l'italien par J.-P. Pis état, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p.91.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.49. ; Gianni Vattimo, *La Société transparente*, *Ibid.*, p.92.

à coopérer, et dans cette relation de coopération conduisant à une certaine inséparabilité entre les sujets, puisque c'est leur coopération qui crée l'événement et définit la signification de l'activité. C'est pourquoi Kaprow dit que « c'est le passage du moi séparé au moi sans ego »,¹⁸⁰ dans lequel un accord tacite est conclu entre le sujet et le sujet, un accord tacite pour respecter les actions de l'autre. Chaque personne intègre l'expression de sa différence dans l'activité collective, atteignant ainsi une certaine “ homogène ”, ou un stade où la subjectivité s'efface et s'intègre dans le collectif. Dans ce sens, nous pouvons comprendre la relation entre la différence et la similitude telle que décrite par Deleuze, qui nie l'homogénéité de la répétition, mais ne rejette pas l'existence de l'homogénéité complètement, il rejette seulement l'homogénéité en tant que la “ première nature ”. C'est plutôt la différence qui est première et nous ne pouvons reconnaître l'homogénéité que sur la base de la différence, c'est-à-dire la coopération sur la base du respect de la différence. La coopération plutôt que la communication est utilisée ici, car, selon Deleuze, le débat et la communication reposent sur un certain “ malentendu ”, voire un “ ressentiment ”, et ne sont pas entièrement fondés sur l'affirmation de l'existence et de la valeur de l'autre, alors que la coopération est fondée sur le respect de l'autre. La coopération est fondée sur le respect des besoins, des valeurs et des comportements des autres, et non sur la compréhension mutuelle. C'est en cela que Deleuze et Kaprow sont politiquement similaires, dans la mesure où ils affirment tous deux les différences individuelles et construisent un pouvoir collectif sur la base de ces différences, et dans une certaine mesure, leurs œuvres contiennent toutes deux leurs points de vue sur la construction de la société.

Selon Kaprow lui-même, son travail commence par un soi indépendant et se termine par un soi désintéressé, mais la génération de l'événements ne signifie pas la fin de l'activité, car Kaprow a toujours aspiré à amener le public à penser, ou plutôt la valeur de son art émerge après son jeu d'intelligence. Ce n'est qu'après la génération de la pensée que son œuvre possède véritablement une puissance artistique, et la génération de la

¹⁸⁰ Allan Kaprow, *The Real Experiment*, (1983), Ibid. [Le texte original : It is the passage of the separate self to the egoless self. (Traduit par moi-même)]

pensée correspond directement à l'apparition d'une mutation du sujet. Penser n'est pas la même chose que réfléchir, et c'est en ce sens que Deleuze rejette le “ je pense ” cartésienne, car pour Deleuze, la penser ne se produit pas directement de l'intérieur, mais nécessite plutôt une collision avec le monde extérieur. En effet, la pensée est toujours “ inerte ”, les gens pensent rarement, et quand ils le font, c'est à la suite d'un choc soudain. Sans un tel choc, la pensée ne fonctionnerait pas. Ce n'est donc que lorsque la force « dehors »¹⁸¹ fait le choc au corps du sujet, qui rend la “ pensée impuissante ”, stimule une force « dedans »¹⁸² dans le corps du sujet. Elle oblige le sujet à penser en dépit de son incapacité à penser, c'est-à-dire qu'elle stimule une véritable pensée. Et cette pensée est, chez Kaprow, le processus de réinvention de la connaissance de soi. Dans *Push and Pull : A Furniture comedy for Hans Hofmann*, le sujet observe les actions des autres sujets et respecte les actions des autres, mais il n'y a pas de compréhension complète entre eux, car lorsque nous pensons aux actions des autres, c'est sur la base d'un malentendu selon lequel les actions des autres ne peuvent pas s'ouvrir complètement à nous. C'est la cruauté du monde, « penser “ c'est toujours déjà ne pas pouvoir penser encore ” ». ¹⁸³ Lorsque les actions des autres sont en quelque sorte incompréhensibles, et pour parvenir à coopérer, chaque sujet construit à sa manière d'une “ compréhension ” pour cette incompréhensibilité. Cette compréhension se fonde ensuite sur la compréhension par le sujet de la différence entre ce qui est fait par rapport à l'autre et ce qui est fait par rapport à soi. Nous sommes sur un chemin continu vers la réinvention du sujet, dans lequel l'autre a une force qui ne peut être ignorée. Autrement dit que le sujet crée un nouveau concept de la troisième sphère à travers l'Autre, c'est-à-dire en construisant une relation entre la deuxième partie et le soi, et que ce nouveau concept est le résultat du remodelage du soi ou de la génération du sujet. Cela correspond parfaitement à la théorie de Deleuze selon laquelle il ne s'agit pas

¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Minit, Paris, 2004, p.92. [Le premier sens de « dehors » peut être assimilé à l'extérieur. (...) C'est le second sens de « dehors » qui n'appartient qu'à Deleuze : un “ impensable ” dynamique, non localisable, irréductible, non formel, inexplicable.]

¹⁸² *Ibid*, p.103. [Le « dedans », comme le « dehors », n'est pas un concept spatial. Selon l'interprétation de Deleuze, « un dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur », c'est la “ force vitale ” la plus profonde, qui est “ l'intérieure absolue ” du “ cerveau ”. C'est la force intérieure que le “ cerveau ” suscite lorsque la “ pensée ” devient impuissante. Ce pouvoir intérieur oblige le spectateur à penser alors qu'il est incapable de le faire.]

¹⁸³ Martin Jean-Pierre. « Artaud, la révolution et l'absolu. Avant-propos », *Les Temps Modernes*, vol. 687-688, no.1-2, 2016, p.3-8.

d'explorer l'essence, mais d'explorer la création, et que cette création n'est jamais réflexive. En fait, Deleuze crée des concepts en faisant appel à des forces extérieures à la philosophie, telles que la littérature et l'art, pour réfléchir à la philosophie elle-même, de sorte que de nouveaux concepts sont créés dans la rencontre entre les deux. La mission du philosophe est de créer un nouveau canal pour la production de différentes formes de rencontre, ce qui conduit inévitablement à la création de nouveaux concepts, et cette création implique également un processus de mutation du sujet, car le sujet se produit une mutation de la pensée. C'est dans ce sens que Kaprow interprète pleinement la théorie de Deleuze, dont l'objectif central est de mettre en place un nouveau scénario dans lequel de nouvelles rencontres ont lieu et dans lequel le sujet, dans l'acte de répétition, observe les différences et prend ainsi à nouveau conscience des secrets qui se cachent derrière son propre comportement, par exemple, la conscience qu'ont les femmes d'être confinées dans le système patriarcal. Ce réveil du moi conduit à la création d'une véritable mutation du sujet, qui à ce moment-là achève réellement la fabrication de la pensée dans l'événement, dans un plan spécifique, ce qui stimule en même temps la génération du sujet nomade.

Selon l'esthétique de Kaprow, nous pouvons prendre un exemple contemporain — la pièce *Screenagers vol. 2*. Dans cette pièce, les artistes - Giuseppe Chico et Barbara Matijević - invitent les participants à allumer leur téléphone portable et à se connecter via celui-ci à un site web personnel futur.pizza (ill. 15) créé par les artistes pour permettre une écriture collective. Les actions des participants se reflètent directement sur l'écran central, et chaque participant peut intervenir dans la performance en tant que créateur imprévisible grâce à l'interaction du téléphone portable. Cette écriture collective est concrètement représentée par les participants qui travaillent ensemble pour jouer à Mario (ill. 16), qui téléchargent leurs images individuelles et qui sont projetées sur l'écran central (ill. 17), et qui remplissent les mots selon les indications du téléphone portable et les téléchargent sur le réseau de l'artiste (ill. 18), qui deviennent les paroles de la chanson finale improvisée en direct par l'artiste. Tout d'abord, l'artiste a construit un plan ou un champ spécial, qui n'est ni un monde théâtral traditionnel, ni un monde tout à fait

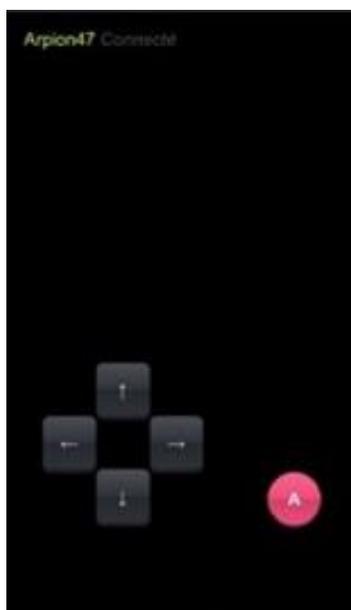
quotidien, mais qui se trouve plutôt à mi-chemin entre le théâtre et la réalité, de sorte que lorsque le spectateur entre dans le champ, il est immédiatement conscient de la nature spéciale de l'espace, chaque personne se déplace comme un point aléatoire dans le champ, et lorsque les participants travaillent ensemble pour manipuler Mario, ce n'est que si tous se déplacent dans une seule direction, qu'il sera possible d'obtenir des résultats. Mais il y a toujours des rebelles qui vont dans la direction opposée, ce qui entraîne une augmentation de la difficulté du jeu, tandis que l'importance de la coopération est également accrue. Chaque participant s'imagine être celui qui décide du gagnant, en se plaçant au centre de l'événement, mais nous constatons que nous sommes toujours influencés par les autres et que notre désir de nous distinguer des autres subit un coup, et nous prenons conscience de l'importance des autres pour gagner, de sorte que cette activité active la relation entre chaque sujet et l'autre en premier lieu. Ensuite, l'artiste stimule la différence de chacun en invitant les participants à télécharger leurs images personnelles. Avant cette activité, l'artiste chante sur le contenu de la projection, elle transmet une action contre les gens dans l'espace médiatique contemporain, tous prenant des photos pour partager leur vie de la même manière, prenant des photos dans les mêmes poses, les téléchargeant sur les mêmes médias sociaux avec des textes similaires, le média conduisant à un comportement homogène de personnes autrement différentes. En utilisant la chanson comme guide critique, les participants se sont montrés de plus en plus désireux de mettre en valeur leurs différences dans les téléchargements suivants. Personne ne voulait télécharger une photo “ trop médiocre ”, tout le monde voulait être le centre d'intérêt de la campagne, donc certains ont téléchargé des photos d'animaux domestiques mignons, d'autres ont téléchargé des photos d'eux-mêmes avec des expressions exagérées prises sur place pour faire rire les autres participants. Le fait est que l'activité de téléchargement de photos est une activité très quotidienne, chaque participant télécharge des photos sur les médias sociaux dans sa vie quotidienne, et c'est une répétition de la vie quotidienne, mais c'est aussi une “ répétition impossible ” dans laquelle chacun désire faire la différence afin d'exprimer notre refus de l'homogénéisation. En même temps, les participants se rendent compte que même si l'attention est captée pendant une seconde,

elle sera captée par l'image suivante, et que l'expression de tous les sujets sera modifiée par l'expression du suivant, ce qui signifie que chaque personne ne peut être le “ centre ” que pendant une très courte période de temps, et que si nous montrons notre personnalité unique, nous devons également être conscients que les autres sont également uniques. Nous devons reconnaître et respecter la diversité des participants, et c'est le fait de notre création de manière égale qui conduit à l'activité ou de l'événement en devenir. Bien que les participants s'appuient tous sur leurs propres critères pour agir, chacun ne peut donner un sens à l'événement qu'en collaboration avec d'autres, car ce n'est que dans le contraste des différentes photos que nous pouvons découvrir le caractère unique de nous-mêmes et des autres, et aussi réaliser la valeur de l'événement, à savoir que nous pouvons jouer avec notre propre caractère unique plutôt que d'homogénéiser notre comportement en utilisant une tendance comme girouette. Ceci est renforcé par l'activité de remplissage de mots, dans laquelle les participants en viennent à s'attendre à un processus de génération de leurs propres mots en relation avec la contingence des mots des autres ; il s'agit d'un mot et d'une musique inconnaissables, dépendant de la création contingente de tous, et ainsi, alors que nous entrons des mots jusqu'à ce qu'ils apparaissent sur l'écran central, nous complétons le processus de passage du moi séparé au moi sans ego et une compréhension inter-subjective tacite est formée. C'est-à-dire que la subjectivité se retire et entre la collectivité, et nous atteignons ainsi une créativité cohésive. En fin de compte, ni la production de différence, ni la production d'activité, n'est le but principal de ce travail, son objectif central est de constituer une pensée sur la vie médiatisée à travers cette création collective. Il est presque naturel d'utiliser les médias aujourd'hui, car ils sont nos principaux moyens de comprendre le monde et de communiquer avec l'extérieur, ce qui fait qu'il est facile de les utiliser comme un outil dans la vie de tous les jours, sans réfléchir à l'utilisation elle-même. Et dans cette performance, le metteur en scène crée délibérément une répétition d'activités quotidiennes et, dans cette répétition, stimule le mouvement de tous les points qui apparaissent dans le champ afin d'inciter le sujet à penser à ses propres actions et aux phénomènes sociaux. Cette pensée est générative parce qu'elle se produit dans cette collision entre le sujet et la performance, non pas générée spontanément par le

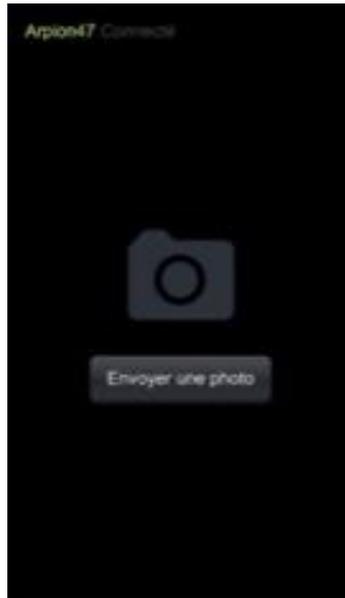
sujet, qui ne peut établir la relation entre le soi et la seconde partie qu'après avoir fait l'expérience du contraste entre l'action du soi et l'action de l'autre, et ainsi repenser les problèmes et les significations d'une société médiatisée. Cette œuvre correspond donc parfaitement à l'esthétique deleuzienne du jeu intellectuel de Kaprow.



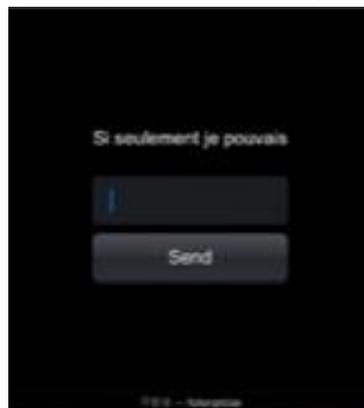
[ill. 15] futur.pizza. 2023. Photo prise par l'auteur.



[ill. 16] L'interface de la manipulation de Mario, 2023. Photo prise par l'auteur.



[ill. 17] Envoyer une photo, 2023. Photo prise par l'auteur.



[ill. 18] Jeu de remplissage des mots, 2023. Photo prise par l'auteur.

Deuxièmement, pourquoi Shiota, en tant que créatrice, s'appuie-t-elle sur une esthétique de l'atmosphère ? Dans la conscience esthétique japonaise, il existe un sens esthétique appelé “ 気 ”, dans lequel, selon la vision japonaise

une personne libère quelque chose comme une extension spatiale vers l'extérieur de son corps, et cet espace régional étendu vers l'extérieur s'appelle l'aura, qui fait également partie du corps de la personne ; un objet a également un espace que cet objet influence et étend autour de lui, et cet espace influencé appartient également à l'objet lui-même.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Masayuki Kurokawa, *Ibid.*, p.54. [Le texte original : 人会从身体内部向外释放出一种类似于空间延展性的东西, 这个向外延展的区域空间被称为气场, 气场也属于这个人身体的一部分 ; 物体也有这个物体向周围影响和扩张的空间, 这个被影响的空间也隶属于这个物体本身。(Traduit par moi-même)]

En d'autres termes, le “ 氣 ” est semblable à une énergie qui appartient à une personne ou à un objet, il est invisible et inhérent à la personne ou à l'objet, il peut être expérimenté ou ressenti par l'observateur, mais il est difficile à décrire en termes concrets. Le “ 氣 ” n'est pas seulement une approche esthétique pour les Japonais, mais aussi une façon de comprendre le monde. Le concept japonais de “ 氣 ” correspond bien à l'esthétique de l'atmosphère qui s'est ensuite développée en Occident. Hermann Schmitz utilise pour la première fois le concept d'atmosphère, d'abord pour expliquer la nature intermédiaire de l'esthétique de l'atmosphère, c'est-à-dire l'atmosphère comme quelque chose entre le sujet et l'objet, et deuxièmement, il aborde deux éléments importants de l'esthétique de l'atmosphère : « l'indépendance relative du contraire de l'objet et son rôle actif : en tant que maître de sensation entrant, intrusif, venant de l'extérieur ».¹⁸⁵ Ainsi, selon lui, le sentiment est quelque chose qui provient de l'extérieur et qui envahit le corps du sujet esthétique, “ infectant ” ainsi sa capacité perceptive ; enfin, il souligne que l'atmosphère est un sentiment d'espace, qui « est le véhicule spatial de l'humeur [...] est vécue par la présence physique d'une personne ou d'un objet, c'est-à-dire par l'espace »,¹⁸⁶ cela signifie que l'atmosphère est un terme de l'esthétique environnementale qui, d'une part, constitue une expérience spatiale spécifique et, d'autre part, repose sur la perception corporelle du sujet esthétique. Gernot Böhme souligne toutefois les lacunes de Hermann Schmitz, qui, selon lui, exagère l'indépendance de l'atmosphère, ce qui contribue à transformer l'atmosphère en quelque chose de divin, quelque chose qui commence avec les choses et les traverse, mais qui en est indépendant, d'une manière contradictoire. Gernot Böhme reconstruit ainsi une esthétique de l'atmosphère sur la base de sa criticité. Il dissout d'abord la dichotomie sujet-objet et réoriente ensuite la compréhension de l'objet. « L'objet n'est donc plus compris par sa distinction d'avec les autres choses, par ses limites et son unité, mais par la manière dont il sort de lui-même et apparaît sur scène ».¹⁸⁷ Cela

¹⁸⁵ Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays zur neuen Ästhetik*, *Ibid.*, p.17. [Le texte original : 即对立于物的那种相对独立性及其积极主动的角色 ; 作为从外涌入的、侵袭着的感受主宰者。(Traduit par moi-même)]

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.17-19. [Le texte original : 情调的空间性载体。(...) 是通过人或物身体上的在场, 也即通过空间来经验的。(Traduit par moi-même)]

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.21. [Le texte original : 物因而不再是通过它与其他物的区别、不再是通过其界限和统一性来理解的, 而是根据它走出自身、登台亮相的方式来理解的。(Traduit par moi-même)]

signifie qu'il y a toujours quelque chose dans les choses qui n'est pas ouvert aux humains, que les choses peuvent être comprises par les humains en vertu de leurs propriétés visibles, telles que la couleur, l'emplacement, mais que ces propriétés ne sont pas les choses elles-mêmes, mais la manière dont elles sont présentes. Sur cette base, Gernot Böhme redéfinit l'atmosphère :

Ce sont des espaces dans la mesure où ils sont “ teintés ” par la présence de choses, de personnes, ou de constellations environnementales, c'est-à-dire par leurs extases. Elles sont elles-mêmes des sphères de la présence de quelque chose, leur réalité dans l'espace [...] Conçues de cette manière, les atmosphères ne sont ni quelque chose d'objectif, c'est-à-dire des qualités possédées par les choses, et pourtant elles sont quelque chose de semblable à une chose, appartenant à la chose en ce que les choses articulent leur présence par des qualités - conçues comme des extases. Les atmosphères ne sont pas non plus quelque chose de subjectif, par exemple, des déterminations d'un état psychique. Et pourtant, elles sont semblables à des sujets, appartiennent à des sujets en ce qu'elles sont ressenties en présence corporelle par des êtres humains et que cette sensation est en même temps un état corporel d'être des sujets dans l'espace.¹⁸⁸

L'atmosphère est donc une ambiguïté entre objet et non-objet, sujet et non-sujet, comme une “ ombre ” particulière qui s'immisce entre le sujet et l'objet, une scène “ creuse ”, c'était rien et il y a des possibilités infinies. Elle peut être utilisée comme objet de perception pour une nouvelle esthétique, mais aussi comme base esthétique pour la création artistique. Et le travail de Shiota est un exemple typique de cette esthétique atmosphérique. Mais comment transforme-t-elle une atmosphère ambiguë en une atmosphère constructible ? Selon la théorie de l'esthétique de l'atmosphère de Gernot Böhme, il identifie plusieurs points clés dans la création d'une atmosphère : tout d'abord, la création d'une atmosphère est une activité scénique dont l'objectif central est de « faire

¹⁸⁸ Gernot Böhme , *The Aesthetics of Atmospheres*, Edited by Jean-Paul Thibaud, Routledge, London et New York, 2017, p.19. [Le texte original : They are spaces insofar as they are “tinctured” through the presence of things, of persons, or environmental constellations, that is, through their ecstasies. They are themselves spheres of the presence of something, their reality in space. (...) Conceived in this fashion, atmospheres are neither something objective, that is, qualities possessed by things, and yet they are something thing-like, belonging to the thing in that things articulate their presence through qualities – conceived as ecstasies. Nor are atmospheres something subjective, for example, determinations of a psychic state. And yet they are subject-like, belong to subjects in that they are sensed in bodily presence by human beings and this sensing is at the same time a bodily state of being of subjects in space. (Traduit par moi-même)]

sortir l'objet de lui-même d'une certaine manière et de rendre sa présence perceptible », ¹⁸⁹ c'est-à-dire de donner à la vie de l'objet, à son pouvoir de se manifester dans une scène particulière ; deuxièmement, parce que « l'atmosphère n'est pas une chose en soi, elle est plutôt un interstitiel errant, entre la chose et le sujet percevant. La production de l'atmosphère se limite donc à l'établissement de conditions - conditions par lesquelles l'atmosphère se manifeste ». ¹⁹⁰ En ce sens, Shiota, en tant que créatrice d'atmosphère, doit satisfaire sa quête d'une esthétique de l'atmosphère par la création de conditions : la création d'une atmosphère par la lumière, qui englobe la construction d'une atmosphère par la couleur, et la création d'une atmosphère par le son. Et « l'art de l'atmosphère est la scénographie de l'atmosphère », ¹⁹¹ l'influence de l'esthétique de l'atmosphère de Shiota sur la scénographie peut être établie.

Il est nécessaire de commencer par aborder la question de savoir comment les objets de Shiota révèlent leur présence. L'esthétique des objets utilisés dans Shiota ne tient pas tant à la forme qu'ils prennent qu'à la vie. Shiota utilise de nombreux objets anciens, chacun ayant une " aura " unique, qui conserve en même temps de nombreuses traces de mémoire et établit ainsi une relation intime avec les êtres humains. Et à travers ce processus de reconstruction de l'intimité, les objets sont amenés à dialoguer avec le corps humain, redécouvrant ainsi leur propre corporalité. D'une part

l'amasement des objets à l'histoire personnelle, la collection des traces oblige à regarder avec un œil nostalgique l'écoulement du temps, la disparition des corps, le vide. L'artiste fait appel à une mise en scène laborieuse pour créer des vastes espaces peuplés des objets, [...] dans une sorte d'archive de la mort et de l'anonymat des corps évanouis. ¹⁹²

¹⁸⁹ Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays zur neuen Ästhetik*, *Ibid.*, p.22. [Le texte original : 要让物以一定的方式从自身走出来登台亮相, 并以此让物的在场成为可觉察的。(Traduit par moi-même)]

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.93. [Le texte original : 气氛本身却并不是物, 它毋宁说是飘游不定的居间, 介于物和知觉着的主体之间。气氛的制造因而仅限于对条件的设立—通过这些条件, 气氛显现出来。(Traduit par moi-même)]

¹⁹¹ *Ibid.*, p.97. [Le texte original : 气氛艺术就是气氛的场景化。(Traduit par moi-même)]

¹⁹² Ilinca Stoiciu, *Présence et Absence. La Corporalité dans l'art contemporain* *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, Vol 2, No 1 (2015) on-line ISSN 2393 – 1221.

Il révèle une myriade de corps disparus. D'autre part, cela permet aussi de prendre conscience de l'importance des objets, comme le dit Catherine Grenier « des objets qui parlent, pour lui et de lui. La parole se constitue ainsi principalement au travers d'un répertoire familier, les images-souvenirs tout d'abord, qui sont souvenirs et objets avant d'être images, puis les meubles, les boîtes de biscuits, les marionnettes, les vêtements ».¹⁹³ L'objet est important non seulement en raison de sa pertinence pour les êtres humains, mais aussi parce qu'il est tout aussi indépendant en tant que tel. C'est chacun des objets séparés qui, ensemble, forment un réseau dramatique, « Deleuze a inventé la notion de “ dsorbision ” pour décrire ce type de relation partie-entière : l'adsorption est un rassemblement d'éléments d'une manière qui forme une coalition tout en préservant quelque chose de l'impulsion agentielle de chaque élément ».¹⁹⁴ Dans l'activité esthétique de l'œuvre chez Shiota, l'objet qui porte le souvenir n'est pas vraiment l'objet dont on se souvient, l'objet dans la scène se retire toujours quand on imagine l'objet, il ne joue dans notre mémoire et notre imagination que la qualité de représentation d'un objet que nous pouvons percevoir, pas vraiment en tant qu'elle-même. C'est une force métaphorique qui émerge dans les moments de connexion avec les gens et dans le mélange de l'objet réel intouchable et des représentations nous percevons une nouvelle réalité différente de l'objet du moment et de ce que nous avons vécu. C'est précisément pourquoi Graham Harman insiste sur l'importance de l'esthétique artistique, « remarquez que je ne dis pas qu'une œuvre d'art nous révèle le secret de la vie et de l'être ; ce que je dis, c'est qu'une œuvre d'art procure le plaisir particulier que nous appelons esthétique en donnant l'impression que l'intériorité des choses, leur réalité exécutante, nous est ouverte ».¹⁹⁵

¹⁹³ Catherine Grenier, *La Revanche des Emotions. Essai sur l'Art Contemporain*, (Paris : Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2008), p.90.

¹⁹⁴ Jane Bennett, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Duke University Press Durham and London, 2010, p.35. [Le texte original : Deleuze invented the notion of “ dsorbision ” to describe this kind of part-whole relationship : adsorbision is a gathering of elements in a way that both forms a coalition and yet preserves something of the agential impetus of each element. (Traduit par moi-même)]

¹⁹⁵ Graham Harman, *Object-Oriented Ontology : A New Theory of Everything*, Pelican, UK, 2017, p.71. [Le texte original : ‘ Notice I am not saying that a work of art reveals the secret of life and being to us ; what I do say is that a work of art affords the peculiar pleasure we call esthetic by making it seem that the inwardness of things, their executant reality, is opened to us ’. (Traduit par moi-même)]

C'est ce que Harman appelle la théâtralité d'une œuvre d'art, et en ce sens, nous trouvons un lien entre les objets atmosphériques et la scénographie de l'œuvre de Shiota.

L'incarnation de cette vitalité de l'objet apparaît dans un grand nombre d'œuvres de Shiota. Par exemple dans *Multiple Realities*, la robe peut agir comme un objet performatif, tout d'abord comme une extension du corps, elle appartient à un sujet dans une certaine mesure, mais lorsqu'elle est détachée du sujet, elle devient un objet, et au moment où le spectateur regarde la robe, l'objet en tant que robe peut facilement convoquer le corps d'un sujet, alors à ce moment-là, la robe est au milieu d'une extension de l'objet et de la personne, elle appartient à un sujet et pourtant elle ne lui appartient pas complètement, au moment où la robe rencontre le spectateur, elle intervient dans la perception et l'imagination du spectateur, elle a donc une sorte de subjectivité. Deuxièmement, parce que la robe a la forme d'une jupe, elle évoque le sujet en tant que nu féminin, un corps culturellement symbolique avec une identité, ce qui signifie que la robe n'a pas seulement une certaine subjectivité, mais peut aussi avoir un genre. Ensuite, parce que la jupe dans cette œuvre est agrandie, elle n'est pas de taille normale, ce qui permet au spectateur de comprendre que la robe peut ne pas appartenir à un sujet réel, et en ce sens elle acquiert une certaine indépendance par rapport au sujet. Et pourtant, pourquoi cela affecte-t-il la perception du spectateur ? Parce qu'elle possède une certaine puissance obscure qui nous attire constamment dans son intériorité invisible, dans laquelle nous sommes attirés et que nous devons ressentir.

Le vêtement en tant qu'objet vivant est également présent dans la scénographie, par exemple dans *New Barbarian Collection* de La Poch Nostra, où l'animateur invite tous les participants à se parer de leurs costumes préférés parmi une collection de vêtements et d'accessoires identitaires collectés par les artistes dans le monde entier. Le libre " mélange " des participants donne lieu à des images absurdes qui n'existent pas dans la réalité et qui placent divers symboles d'identité sur la même personne. Pour le metteur en scène, « il s'agit d'une rébellion et d'un antidote à l'absurdisation, à la marginalisation et

à l'aliénation de certaines identités marginales par la culture dominante ». ¹⁹⁶ Dans ce travail, les vêtements contribuent à faire du sujet une image “surréaliste”, indépendante des sujets qui les portent, car ils ne peuvent pas être une extension de leur corps ou de simples ornements, ils conservent leur vitalité indépendamment du sujet et acquièrent ainsi la capacité de redéfinir les sujets habillés.

La stratégie esthétique consiste ici à construire un monde de vie phénoménologique avec la performance d'un certain type de sujet corporel, ainsi que d'autres objets dans le champ de la performance, dans lequel une série de costumes, d'accessoires et d'aides ayant une identité claire sont improvisés et mélangés [...] Les costumes fredonnent un puissant système sémiotique temporaire dans cette condition improvisée, performant [...] une matérialité phénoménologique. ¹⁹⁷

Deuxièmement, la lumière, en tant que substance ayant sa propre “histoire de la perception”, a été étudiée par de nombreux théoriciens. « Le fait que l'on ne puisse pas voir la lumière en tant que telle, mais seulement les objets dans la lumière », ¹⁹⁸ cela signifie que la perception de la lumière est d'abord la perception de la source lumineuse, et ensuite la perception de l'objet porteur de la source lumineuse, qui est invisible, mais visible comme une sensation de la clarté. Aristote disait que

“ la lumière est la réalité de ce qui brille ». Aristote parle de phos, qui signifie lumière, ou plus précisément, clarté. L'intérêt de la définition d'Aristote est qu'il ne spécifie pas la lumière comme quelque chose ayant un certain caractère, mais comme un état du milieu, ou, pour le dire plus abstraitement,

¹⁹⁶ Shi Ke, *De Grotowski à l'hologramme : incarnation et décarnation dans l'art vivant* (从格罗托夫斯基到全息影像：现场艺术中的肉身化和非肉身化), Chongqing : Chongqing University Press, 2016.11, p.170. [Le texte original : 这是对主流文化对某些边缘身份荒诞化、边缘化、异化 (在戈麦兹-派尼亚自己为例, 美国主流社会对墨西哥偷渡移民如此的身份政治操作) 的反抗和解毒剂。(Traduit par moi-même)]

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.171. [Le texte original : 这里的美学策略是, 用某种肉身主体的表演, 和表演场中其他物一起构造出一个现象学意义上的生活世界, 在其中艺术家对各种具有明显身份特征的服装、饰物、道具, 临时性地即兴混搭。(Traduit par moi-même)]

¹⁹⁸ Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays zur neuneu Ästhetik*, *Ibid.*, p.121. [Le texte original : 人不能看见诸如此类的光, 而只能看见光中的物。(Traduit par moi-même)]

comme un état de l'espace. Ici, c'est lumineux, ce qui signifie : nous pouvons maintenant voir, nous pouvons voir des choses.¹⁹⁹

Cela signifie que la lumière implique la visibilité, qui d'une part donne la possibilité de la présence des objets, ou plutôt que la lumière, en jouant avec la visibilité, permet de tisser la continuité entre la lumière elle-même, nous en tant que sujets, et les objets en tant qu'objets, et d'autre part crée la visibilité d'un espace spatial (*spatium*), il donne au corps dans l'espace une chance d'être conscient, d'expérimenter sa propre présence. En ce sens, l'obscurité ne peut être comprise comme un simple manque de lumière, mais plutôt comme un état spatial qui, contrairement à un espace lumineux, modifie notre expérience de l'espace.

C'est sur cette base que Shiota joue avec la relation entre la luminosité et l'obscurité. Dans *Two boats, on direction*, Shiota remplit l'espace d'un grand nombre de lignes noires et, avec beaucoup de retenue, utilise une petite source lumineuse en haut de l'espace, juste assez pour éclairer les bateaux noirs suspendus au centre, laissant le reste de l'espace dans l'obscurité. Cette œuvre simule une jonction entre la vie et la mort, où le navire noir semble reposer avec d'innombrables fantômes de morts qui vont passer de la mort au paradis ou qui vont sentir un moment où la vie disparaît et « Ardenne remarquant que disparaître, “ étymologiquement, renvoie à la double dimension de la dissimulation et de la mort. (...) Disparaître, c'est tantôt s'absenter, tantôt être mort, tantôt se dissoudre. Une seule certitude, le corps cessera d'être visible, il lui faut enregistrer le passage du statut de réalité perceptible à son contraire ».²⁰⁰ Cela signifie que nous pouvons revisiter le corps de la présence à travers un “ corps ” qui disparaît. Le corps du spectateur échange de l'énergie avec le corps d'un fantôme “ inexistant ”, et l'atmosphère de la scène constitue une base importante pour cet échange d'énergie. Shiota utilise l'obscurité pour créer un

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.121-122. [Le texte original : “ 光是照透者这类事物的现实性 ”。亚里士多德谈论 phos(光亮—译者注), phos 的意思就是光,或更准确地说,是明亮。亚里士多德的定义的重点在于,他没有把光规定为具有什么性状的某物,而是规定为一种媒介的状态,说得抽象点,规定为空间的状态。这里很明亮,意思就是:我们现在能看,我们能看见物。(Traduit par moi-même)]

²⁰⁰ *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, Vol 2, No.1 (2015) on-line ISSN 2393 – 1221 ; Paul Ardenne, *L'Image Corps. Figures de l'Humain dans l'Art du XXème siècle*, (Paris : Editions du Regard, 2001), 451.

trou noir oppressant de mort qui enveloppe toute vie, tandis que la lumière au centre est l'intersection de la mort et de la vie, un écho de la vie.

Cette méthode consistant à utiliser la clarté et l'obscurité pour créer une atmosphère est également couramment utilisée dans la scénographie. Par exemple, dans la nouvelle œuvre de Robert Wilson, *Mary Said What She Said*, Annick Lavallée-Benny et Xavier Baron ont collaboré à la réalisation de la scénographie et de l'éclairage de la pièce. Entièrement minimalistes, les artistes placent deux bandes lumineuses blanches au sol, devant et derrière, pour former un rectangle lumineux, puis installent une toile de fond lumineuse qui évolue en fonction de l'humeur des personnages. Dans l'une des scènes, deux Marie identiques apparaissent, l'une jouée par Isabelle Huppert de face à gauche et l'autre de dos à droite, se déplaçant en miroir, mais on ne voit que le visage de la Marie de face, tandis que le visage de la Marie de dos est enfermé dans l'obscurité et qu'on ne voit que le contour de son corps. Les artistes font cela parce que la Marie invisible qui apparaît dans l'espace derrière est la vraie Marie, elle est le moi dans l'espace intérieur de Marie, alors que la Marie devant n'est que la Reine de France, on ne voit que l'aura et le pouvoir de la Reine, alors que la vraie Marie est déjà invisible, le moi de Marie se dissipe peu à peu sous l'aura de la Reine. C'est pourquoi la Marie derrière tombe finalement dans l'obscurité. C'est le jeu de l'artiste avec la relation entre le visible et l'invisible à travers la lumière qui permet au spectateur de comprendre la logique des actions de Marie, qui ne fait que souhaiter que Marie devienne visible et non la reine.

La lumière n'est pas seulement associée à la visibilité, elle est aussi associée à la couleur.

D'une part nous avons la lumière, la clarté, de l'autre les ténèbres, l'obscurité ; nous plaçons un milieu trouble entre les deux. De ces oppositions et avec l'aide de l'intermédiaire mentionné, naissent les couleurs qui, en s'opposant elles-mêmes entre elles et agissant les unes sur les autres, nous font aussitôt et directement pressentir une essence commune.²⁰¹

²⁰¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, *Ibid.*, p.139.

Shiota a tendance à choisir un monochrome de manière subjective pour son travail, en fait l'utilisation du monochrome est le moyen le plus facile de créer un sentiment d'atmosphère, parce qu'il peut transformer un espace fragmenté ou un objet dispersé en un tout grâce à la couleur, un ton défini peut constituer ce que Goethe appelait un « l'effet sensuel-moral », et « l'effet sensuel-moral était à l'origine d'une certaine chose atmosphérique : ce dans quoi on se trouve est le ton spatial émotionnel, qui définit le sentiment de notre situation ». ²⁰² Ainsi, lorsque le spectateur pénètre dans l'œuvre de Shiota, les couleurs lui donnent d'abord une impression d'atmosphère ; l'absence de vie du blanc, la mortalité du noir et la blessure du rouge contribuent toutes à la capacité de l'œuvre à transmettre une atmosphère émotionnelle spécifique. Et selon Barbara Rose, « les artistes monochromistes se sont tout particulièrement attachés à mettre en évidence cette interdépendance de l'œuvre d'art et de son contexte ». ²⁰³ Cela signifie que la couleur n'est pas seulement liée aux objets, mais aussi à l'espace, créant une atmosphère non seulement en colorant l'espace original, mais aussi en fournissant un contexte intelligible pour les objets. Nous avons déjà abordé la question de la couleur dans les parties précédentes, nous n'y reviendrons donc pas ici.

Troisièmement, le son peut également être utilisé comme un moyen de construction de l'atmosphère. Tout d'abord parce qu'« à travers les époques, la voix cristallise bien des fantômes. Elle est à la fois ancrée dans le corps et située en dehors, pouvant même revêtir des qualités sacrées. Elle peut s'avérer mensongère ou, au contraire, donner accès à l'être ». ²⁰⁴ La particularité du son est qu'il peut saluer une présence corporelle dans son absence, qui repose à son tour sur des images, de sorte qu'une synesthésie entre le son et l'image est réalisable. D'une part, elle « s'attache à l'espace réel et concret (Hellerman & Goddard 1983) mais qui peut se comprendre aussi “ as an experimental mobile and public space ”

²⁰² Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays zur neuen Ästhetik, Ibid.*, p.143. [Le texte original : 感性—习俗性效果原本是某种气氛之物 : 人们身处其中的是情感性的空间色调, 它规定了我们的处境感受。(Traduit par moi-même)]

²⁰³ Barbara Rose, « Le Monochrome. De l'Objet à l'Installation » in *Le Monochrome*. De Malevitch à aujourd'hui, V. Varas, R. Rispa (éds.), (Paris : Editions du Regard, 2004), 8.

²⁰⁴ Cyrielle Dodet, *Le Théâtre mis sur écoute : échos du colloque international « Le son du théâtre »*. Jeu, (147), 2013, p.144–149.

»,²⁰⁵ qui signale la dualité absolue du son — réel et fictif et d'autre part, « le son peut effectivement identifier un lieu, une culture, un événement in situ mais sa nature intermédiaire et mobile peut se constituer à partir de la multitude et représenter un amalgame »,²⁰⁶ signifiant la nature sociale, culturelle et ouverte du son, qui convoque avec succès l'espace et satisfait l'imagination du spectateur. De plus, à mesure que les théoriciens font la distinction entre la musique, le son et le langage, le son est de plus en plus situé dans un système perceptif. La musique, le son et le langage ont d'abord été traités séparément, « les gens ne considéraient pas comme de la musique des sons isolés ou des séquences sans lien entre eux, mais seulement lorsqu'une séquence avait une certaine image (Gestalt) et qu'on les organisait en une unité à travers un thème ». ²⁰⁷ Mais au XVII^{ème} siècle, le lien entre la musique, le son et le langage était apprécié en raison de la dichotomie établie entre la musique vocale et la musique instrumentale,

les défenseurs de la musique vocale soutenaient que seuls les mots donnaient un sens à la musique, la transformant ainsi d'une simple expérience agréable en une culture. À l'inverse, les partisans du camp instrumental soutiennent qu'une musique qui a besoin de mots pour exprimer un sens ne s'est pas du tout réalisée, et que la musique libérée de la voix humaine fait ainsi ressortir la véritable nature de la musique.²⁰⁸

À ce stade, la musique et le langage semblent prendre le pas sur le son, et bien que le son soit un élément fondamental de la musique et du langage, la musique et le langage valent bien plus que le son lui-même. Il a fallu attendre l'avènement de la musique d'avant-garde au XX^{ème} siècle pour que le son soit libéré du langage, de la musique, et que le sens de la communication soit basé sur l'émotion, et que le son puisse construire une résonance émotionnelle. Roland Barthes a également décrit cette fonction émotionnelle de la voix

²⁰⁵ Jean-Paul Quéinnec, Dispositif cartographique du son pour une scène sans bord. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 36(1-2), 2016, p. 271–294. URL : <https://doi.org/10.7202/1051188ar>

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays zur neuneu Ästhetik, Ibid.*, p.146. [Le texte original : 人们却并不把单个的声音或相互无关联的音序视为音乐, 而是只有在某个音序具有某种形象(Gestalt)时, 人们才会通过某个主题将其编排成一个统一体。(Traduit par moi-même)]

²⁰⁸ Gernot Böhme, *Atmosphäre : Essays zur neuneu Ästhetik, Ibid.*, p.148. [Le texte original : 声乐的辩护者认为, 唯独词语才赋予音乐以意义, 因而才把音乐从单纯的享受体验变成了文化。相反, 器乐阵营的支持者们则争辩道, 一部为了表达意义而需要词语的音乐, 还完全没有达到自身, 因而从人声那里解放出来的音乐使音乐的真正本质得以呈现。(Traduit par moi-même)]

en termes de “ rugosité de la voix ”(Rauheit der Stimme). Il pense que « le caractère de la voix rend une personne plus perceptible en sa présence, c'est-à-dire en cas de choc émotionnel, que son apparence ou ses paroles : une personne est perçue comme amicale, joyeuse, dangereuse, sérieuse, agressive ». ²⁰⁹ C'est en ce sens que le son peut être compris comme un “ langage ” émotionnel, à la fois ouvert et sensuel. L'esthétique de l'atmosphère peut donc être développée sur la base des fonctions de synesthésie, évocatrices dans l'espace et émotionnelles du son. Comme le dit Gernot Böhme, « le son est la présence atmosphérique de quelque chose ou de quelqu'un. [...] Le son est quelque chose de si personnel que nous pouvons considérer l'atmosphère qu'il définit comme la sienne ». ²¹⁰

Chez Shiota, elle n'utilise pas directement l'élément sonore, mais le silence. Le silence ne signifie pas sans son, mais il forme plutôt une paire avec le son, comme un son spirituel qui offre au témoin un moment plus profond de réflexion ou de méditation, « qu'il soit un moment d'attente, un instant où l'écoute est bouleversée de façon imprévisible, ou encore un temps de résonance spirituelle, le silence en dit long sur notre écoute ». ²¹¹ Ce “ son ” silencieux est utilisé pour obliger le spectateur à s'engager dans l'œuvre en écoutant. Cela est particulièrement évident dans l'œuvre *In Silence*, (ill. 19) dans laquelle Shiota utilise du fil noir pour relier la chaise et le piano. Inspirée par l'incendie d'un voisin dont Shiota a été témoin dans son enfance, où elle a ressenti le son inoubliable d'un piano énorme et solennel qui avait été brûlé dans l'incendie, elle a tenté de traduire ce souvenir, si gravé dans son esprit, sous une forme relativement sûre et visible. La ligne noire est aussi, d'une certaine manière, une reconstitution de la scène de l'incendie, elle indique la couleur des cendres ou de la mort, elle apporte rapidement un sentiment de deuil dans la psyché du spectateur, elle le plonge dans l'atmosphère émotionnelle de la catastrophe et la présence du son du piano. En ce sens, le silence de Shiota fait écho à la musique de

²⁰⁹ *Ibid.*, p.153. [Le texte original : 声音的特征更能使一个人在他的在场中被察觉,即是在情感震撼中被察觉 : 某人被知觉为友好的、欢快的、危险的、严肃的、好斗的等。(Traduit par moi-même)]

²¹⁰ *Ibid.*, p.154. [Le texte original : 声音是某物或某人气氛性的在场。(…) 声音是极为个性化的东西,以至于人们可以把它所规定的气氛视为、称为它自己的气氛。(Traduit par moi-même)]

²¹¹ Cyrielle Dodet, *Le Théâtre mis sur écoute : échos du colloque international « Le son du théâtre »*. *Ibid.*

Brian Eno, comme l'affirme John Lysaker, « Eno conçoit quelque chose d'un peu plus spécifique que la lumière : une teinte, d'où l'accent mis par Eno sur l'humeur. Eno associe le MFA à un sentiment de calme, que je considère comme étant plus que la simple absence d'anxiété ; il connote une disponibilité, voire une sérénité ». ²¹² Le silence est en quelque sorte plus expressif d'un sens de l'atmosphère parce que c'est un mode d'écoute profonde, et « l'écoute profonde est une forme de méditation », ²¹³ qui stimule la présence d'un son absent dans l'esprit et les yeux du spectateur, et ce son est une onde sonore émotionnelle.



[ill. 19] Chiharu Shiota, *In Silence*, 2011, Detached, Hobart, Tasmania, Australia. Photos par Sunhi Mang. Kgbo, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

Comment l'atmosphère sonore est-elle utilisée dans la scénographie ? Le poids du son dans la scénographie du théâtre contemporain est de plus en plus évident, nous pourrions même parler de “ théâtre sonore ”. Dans *Le Patriarcat* de Winter Family par exemple, l'aspect le plus important de la pièce est l'installation sonore, ou plutôt la pièce est plus proche de l'écriture sonore, qui consiste en trois formes différentes de “ monologue ”. Les trois monologues représentent trois perspectives différentes de personnes, les hommes, les femmes traditionnelles et la nouvelle génération de femmes. Cette écriture vocale est décisive pour susciter des émotions et aide directement la pièce à construire un triple mélange de mondes. La première couche est le monde universel de la réalité, qui est constitué par l'enregistrement du premier monologue et le témoignage du troisième

²¹² John Lysaker, *Brian Eno's Ambient 1 : Music for Airports*, Edition of Oxford University Press, Editor by Kevin C. Karens, New York, 2019, p.85. [Le texte original : Eno conceives of something a bit more specific than light : a tint, hence Eno's emphasis on mood. Eno associates MFA with a sense of calm, which I take to be more than the simple absence of anxiety; it connotes a readiness, even serenity. (Traduit par moi-même)]

²¹³ John Lysaker, *Ibid.*, p.88. [Le texte original : Deep Listening is a form of meditation. (Traduit par moi-même)]

monologue. Le monde enregistré est particulier dans la mesure où, d'une part, il peut être considéré comme une exposition des résultats du travail de cet homme sur scène, puisque le début de l'enregistrement correspond à ce que l'homme dit au début avec le microphone. D'autre part, nous savons qu'il s'agit en fait d'une collection d'enregistrements réalisés par le metteur en scène pendant de nombreuses années, les voix convoquant la présence d'un corps d'hommes passé et toujours présent, dont l'homme sur scène n'est qu'un seul. À ce niveau, la subjectivité des hommes prolifère, il est aussi comme une métaphore de l'ego gonflé des hommes dans le cadre du patriarcat, tandis que la collecte des voix des hommes illustre également la solidarité des hommes en tant qu'intérêts acquis. Ce n'est pas seulement la matière première du théâtre documentaire, mais aussi les voix condensées d'un long système social patriarcal qui n'est pas une coupe transversale du monde, mais le pouvoir omniprésent du patriarcat dans le monde. Ce pouvoir est très puissant, voire invisible, comme l'appelle Morton le « colosse »²¹⁴ qui nous domestique et nous transforme constamment et doucement, ce qui entraîne un sentiment particulier de peur irrésistible. Et puis le troisième manifeste de la fille est réduit à un manifeste entièrement politique, ce sont des données du monde réel, accompagnées d'effets sonores et de voix assourdissantes, tous les sens sont amplifiés, toutes les voix ainsi que le manifeste frappent droit au cœur et avec le son des lumières qui éclatent, tous les cœurs sont soulevés et les émotions sont rendues extrêmes, cela oblige le public à écouter de manière agressive, même si cela permet la réalité de ces données envahissent nos corps. La deuxième couche du monde est la réalité dramatique, le monde de la scène, où la femme devient une « sorcière » dans le deuxième monologue et sa présence est renforcée, mais ce monologue est plutôt la voix de l'espace psychologique de la femme, un langage poétique difficile à comprendre, ou plutôt l'auteur a adopté un langage brut plutôt qu'un langage logiquement structuré. Les phrases ressemblent davantage à une sorte de dialogue avec soi-même, et derrière ces voix se cache une atmosphère de douleur que la femme ne peut décrire. Il incite le spectateur à mieux comprendre la situation de la femme, la

²¹⁴ Timothy Morton, *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*, Edition of University of Minnesota Press, Londre, 2013, p.74. [Le texte original : This horrible colossus is not capable of being visualized by humans. (Traduit par moi-même)]

situation d'une femme qui désire résister mais qui risque de le faire de manière inefficace. La dernière couche est la réalité du présent, une réalité que nous vivons tous ensemble, ce qui est souligné par les deux descentes des quatre intrus, deux hommes et deux femmes, une fille jouant de la flûte et un homme dirigeant une lampe de poche vers le public, chacune de leurs invasions emporte 2 hommes du public qui apparaissent dans la réunion patriarcale, le public devient non seulement acteur mais suggère en même temps la réalité que nous vivons. Nous ne sommes pas dans l'extérieur mais dans l'intérieur, nous ne regardons pas du théâtre mais la réalité. La flûte des femmes est apaisante, elle interrompt d'une part l'immersion dans le drame, d'autre part elle est en quelque sorte thérapeutique, elle apaise le “ trouble émotionnel ” que le spectateur subit dans la réalité de la pièce, mais elle contient aussi une autre métaphore, c'est la voix douce du système patriarcal qui interrompt la rébellion, ils ne résolvent pas les problèmes mais ne font que pacifier les masses, ils font également partie du système, c'est-à-dire que nous ne sortons jamais du système patriarcal, ce qui renforce la peur du spectateur et sa remise en question du système patriarcal.

3.2.3.2 Différents sites de l'espace-temps

Site renvoie au choix d'un environnement ou d'un lieu physique réel. En fait, avec la naissance de l'art de la performance, de l'art conceptuel et du groupe de Fluxus à partir des années 1960, la théâtralité et la performance sont devenus, premièrement, un élément important de l'art contemporain. Deuxièmement, dans la critique intellectuelle de gauche de la culture capitaliste dominante, les manifestations, les marches, les expériences et les débats ont conduit à un exode de l'art du système muséal et les artistes, en particulier les artistes de l'installation, ont « déplacé l'attention de “ l'intérieur ” de l'œuvre d'art pour se concentrer sur la signification de l'art telle qu'elle est constituée par son contexte », ²¹⁵ c'est-à-dire à explorer les possibilités du “ site ”. Cela signifie que nous vivons dans une

²¹⁵ Cecillie Sachs Olsen, *Socially Engaged Art and the Neoliberal City*, Routledge, London and New York, 2019, p.21 [Le texte original : artists shifted the attention from ‘inside’ the art- work to focus on the meaning of art as constituted through its context. (Traduit par moi- même)]

époque qui dépend de l'expérience de l'espace, cet espace n'est pas un concept entièrement abstrait, mais un site dont nous faisons réellement l'expérience, à la fois comme un espace qui déclenche l'interaction et la mémoire émotionnelle, et comme un espace qui relie le sujet et l'environnement et crée des relations sociales. Comme le dit Massey,

il faut penser le lieu (place en anglais) comme construit à partir d'une constellation particulière de relations sociales, qui se rencontrent et se tissent ensemble en un lieu particulier (...) Au lieu de penser les lieux comme des zones entourées de frontières, nous pouvons les imaginer comme des moments articulés dans des réseaux de relations et de compréhensions sociales. (Massey 1994 : 7).²¹⁶

L'importance du site est particulièrement proéminente dans le travail de Kaprow et de Shiota, nous analyserons comment les deux artistes jouent avec la valeur du site selon les trois différentes catégories mentionnées dans ce mémoire précédent : nature - musée - architecture.

Avec le développement de l'urbanisation moderne, les processus de la société industrielle et l'omniprésence du consumérisme, le gaspillage chronique des ressources et le déséquilibre de l'environnement naturel, qui entraînent des problèmes écologiques tels que le réchauffement de la planète et l'élévation du niveau des mers, la préoccupation des artistes pour l'environnement naturel est de plus en plus évidente, tout comme celle de Kaprow. Dans son œuvre *Tree*, par exemple, il a choisi un cadre naturel et, par le contraste entre l'espace naturel de la campagne et l'espace urbain, il constitue une réminiscence de son enfance et une critique de la transformation de l'environnement naturel par le capitalisme. L'œuvre est un Happening organisé par Kaprow avec Robert Watts et George Brecht. Les artistes ont choisi l'espace extérieur, la ferme située sur Davidson Mills Road à South Brunswick, dans le New Jersey, où ils ont divisé la campagne en deux espaces et invité les participants à se répartir en deux groupes, l'un mené par Kaprow marchant avec des branches et l'autre à vélo.

²¹⁶ Carolina Espirito Santo, *Geosecography* : “ *Scenography form the milieu of development-forced displacement and resettlement* ”, *Ibid.*, p.37. [Le texte original : one must think of place as : Constructed out of a particular constellation of social relations, meetings and weaving together at a particular locus (...) Instead then, of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated moments in networks of social relations and understandings. (Massey 1994: 7) (Traduit par moi-même)]

Au centre de cet espace se trouve le grand arbre de Kaprow, festonné de foin et de bouteilles de bière et entouré de bottes de foin sur lesquelles le compositeur La Monte Young (un ami de Kaprow) est perché, jouant du saxophone. Le *Happening* - avec ses sons de klaxons de voitures et de brouillard, de voix, de saxophone et de rythmes endiablés amplifiés par un haut-parleur — se déroule alors que les deux forces se dirigent l'une vers l'autre à travers les arbres en papier goudronné noir et les colonnes de foin. Les *Forest People* gagnent après que Kaprow ait confronté Young et l'ait traîné en bas du monticule. Puis, bien que “ déposé ”, Young continue à jouer du saxophone à proximité, tandis que Kaprow boit de la bière à la bouteille, coupe partiellement le tronc de l'arbre avec une tronçonneuse, s'appuie contre l'arbre pour le pousser et, après cela, apparemment ivre, tombe lui-même sur le sol.²¹⁷

L'arbre au centre est un dispositif statique représentant le point final ou une boussole humaine. Il représente le fait que, n'importe que nous choisissons d'embrasser la nature ou la ville moderne, le point final ultime est le retour à la nature, ce qui implique l'idée que l'homme est finalement petit et que l'homme n'est finalement qu'une partie de la nature. L'homme à la branche et le cycliste, d'une part, aident l'événement à se produire, et d'autre part, leurs corps deviennent des dispositifs mobiles, devenant respectivement la voix de la nature et de la ville. C'est également le cas du son de l'art, le saxophone, et du son de la ville, le klaxon, qui représentent respectivement la force émotionnelle de la création de la nature et la force technique sans émotion de la construction de la ville. Il ne fait aucun doute que la nature et la ville sont engagées dans une bataille pour le territoire dans l'œuvre, mais comme le dit Kaprow, « l'arbre est “ une sorte de jeu de guerre, qui n'est cependant ni gagné ni perdu ” ». ²¹⁸ Cela signifie que la lutte entre la nature et la ville semble être une bataille sans fin, mais sans vainqueur, car la ville et la nature font désormais partie de la vie humaine, nous sommes à la fois naturels et urbains, et il est

²¹⁷ Roth Moira, “*Allan Kaprow's 'Tree': A Happening.*” *Archives of American Art Journal*, vol.47, no.1/2, 2008, p.44–49. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25435147>. Accessed 30 Jun. 2022. [Le texte original : In the center of this space is Kaprow's tall tree, festooned with hay and beer bottles and surrounded by hay bales on which the composer La Monte Young (a friend of Kaprow's) is perched, playing a saxophone. The *Happening* - its sounds of car and fog horns, voices, saxophone and booming beats amplified over a loudspeaker - takes place as the two forces make their way toward one another through black tarpaper trees and hay columns. The *Forest People* win after Kaprow confronts Young and drags him down from the mound. Then, although “ deposed ”, Young continues to play his saxophone nearby, while Kaprow swigs beer from a bottle, partially cuts the tree's trunk with a chain saw, leans against the tree to push it over, and after that, seemingly drunk, himself topples to the ground. (Traduit par moi-même)]

²¹⁸ *Ibid.* [Le texte original : Tree as “ a kind of war-game, one, however, which is neither quite won or lost ”. (Traduit par moi-même)]

important de ne pas diviser la ville et la nature, mais de les maintenir dans une sorte d'équilibre.

L'utilisation de la nature comme espace pour que l'art prenne place est parfaitement acceptable pour la scénographie. Par exemple, le festival Oerol aux Pays-Bas, célèbre pour son environnement naturel en tant que “ théâtre ”, il ne se déroulent pas dans un théâtre traditionnel, mais dans l'ensemble du Terschelling, où ont lieu des mimes, des comédies musicales et des spectacles de cirque. Comme la production de 2017 *Loud Shadow* (ill. 20), une pièce du “ partout ”. Le directeur artistique du festival, Kees Lesuis, a dirigé un groupe d'artistes d'horizons différents pour créer cette œuvre. Il a été rejoint par l'équipe artistique de Plastique Fantastique, qui a créé un “ théâtre temporaire ” pour l'œuvre, en travaillant avec des matériaux non conventionnels. Ils visent à utiliser des dispositifs pneumatiques non conventionnels pour activer l'espace original avec énergie faible et le transformer en un espace public partagé. L'ensemble du décor est conçu autour des bois de l'île, qui sont divisés en quatre espaces distincts, le premier avec une scène sphérique transparente percée par un arbre, le deuxième avec une scène translucide laiteuse dissimulée entre un feuillage dense et serrée par des branches, le troisième avec un anneau qui relie les deux premiers espaces et distingue subtilement les pins et les chênes environnants, et le dernier avec l'espace restant autour du décor. Les artistes se produiront dans différents espaces en même temps et le public sera libre de choisir son point de vue. L'œuvre ne se déroule pas seulement dans la nature, mais la scénographie est intégrée à l'environnement naturel. Les cercles, les boucles, se veulent un mouvement circulaire, ils sont comme un cycle de respiration, qui vient de la nature, surtout lorsque les lignes rythmiques des corps des danseurs y font écho, comme si le souffle de l'homme se confondait avec celui de la nature. Le chant des oiseaux, la voix du tremblement des feuilles, le bruit du vent et de la pluie deviennent tous des bandes sonores imprévisibles de la pièce, ce qui permet d'une part à la danse, à la musique et au théâtre de fusionner et de développer un dialogue avec la nature, et d'autre part à chaque représentation d'être unique.



[ill. 20] Structure Plastique Gonflable —*Loud Shadow*, 2017, Festival Théâtral Oerol — Île Terschelling (Pays -Bas), photo par Marco Canevacci, Maria Turin, Jelte Kuer. Plastique Fantastique (Berlin, Germany), CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

En ce qui concerne l'espace du musée, Shiota ne se contente pas de placer simplement les œuvres au musée, mais elle a pris les musées en tant que partie intégrante de l'œuvre. Par exemple, en Belgique en 2016 et à Rome en 2019, Shiota a créé la même œuvre, *Sleeping is like death*, qui montrent toutes deux des personnes allongées dans un lit en train de faire l'expérience de la mort, toutes deux empêtrées dans des fils noirs comme si la mort arrivait. Cependant, les différents environnements des salles d'exposition offrent une atmosphère très différente. Dans la version belge, la galerie présente de grands murs blancs, sans ornements, qui donnent une impression de propreté, de silence et d'absence de vie, plus proche de celle d'un hôpital. Et la ligne noire semble n'avoir jamais dû apparaître sur un mur blanc ; elle apparaît comme une force obscure et mystérieuse qui surgit soudainement et nous fait passer instantanément de la vie à la mort. La lampe blanche tissée du musée est comme une lampe sur une table d'opération qui détermine la vie et la mort ; elle n'a pas de trace émotionnelle, elle ne se fond pas dans l'espace, mais coexiste de manière incongrue avec l'environnement en tant qu'observateur. Dans la version romaine, en revanche, la texture ancienne du mur de briques donne l'impression que nous nous trouvons dans un espace souterrain, comme une cave qui n'a pas été ouverte depuis des années, et la ligne noire semble être toujours présente dans l'environnement, ou plutôt elle se développe à partir de celui-ci plutôt que de surgir de nulle part. Les personnes allongées dans cet espace semblent être arrivées à l'entrée du monde souterrain avant d'avoir complètement atterri, d'autant plus que l'espace est entièrement éclairé par la lumière naturelle, qui est projetée à travers les fenêtres, et l'intensité de la lumière

provoque un certain degré de distorsion du monde extérieur, ce qui incite le spectateur à ne pas pouvoir voir l'espace extérieur, comme s'il se trouvait dans un demi-espace où il n'y a rien, et qu'il est donc suspendu entre la vie et la mort, à mi-lumière, mi-ombre, mi-espoir, mi-désespoir, un entre-deux brumeux qui est mieux illustré dans la galerie romaine, tandis que l'espace belge interprète mieux l'atmosphère calme, voire froide, de l'hôpital. Il est clair que des salles d'exposition différentes peuvent offrir une expérience différente. Cela est dû en grande partie au fait que les œuvres de Shiota sont créées pour s'adapter à l'environnement, et c'est sa compréhension de l'atmosphère de la galerie qui fait que les œuvres s'épanouissent dans l'espace plutôt que d'être suspendues comme des marchandises prêtes à être vendues dans un musée.

Qu'est-ce que ce changement de présentation de l'œuvre en fonction du lieu révèle de la scénographie ? La première est que l'espace muséal, en tant qu'espace traditionnel de stockage des œuvres d'art, peut correspondre à l'espace traditionnel du théâtre, ce qui incite la scénographie à ne plus confiner les œuvres sur la scène du théâtre et à placer le spectateur uniquement de l'autre côté de la scène, mais à utiliser tout l'environnement du théâtre comme espace de création. En réponse à cette inspiration, de nombreux scénographes ont fait des efforts similaires, par exemple dans le cas de *Nulle Part*, la pièce de fin d'études des étudiants de troisième année du Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2021, qui a utilisé tout l'environnement du théâtre comme un espace théâtral, les acteurs apparaissant dans le public dès le début de la pièce. Le public n'est plus le public, mais fait partie de la scène, et les spectateurs sont à la fois le public et les acteurs silencieux, ou plutôt les témoins silencieux, qui assistent non seulement à l'histoire des personnages, mais aussi à leur propre histoire.

La seconde révélation est qu'elle a permis de développer la scénographie comme un mode d'expression diversifié plutôt qu'homogène, c'est-à-dire qui se renouvelle constamment en fonction du lieu de représentation. Cette révélation est encore plus évidente dans le cas de Kaprow, notamment dans sa méthodologie de "réinvention". Par exemple, dans son œuvre *Yard*, il déclare que « *Yard* a été réalisée à l'origine dans le

jardin de sculptures de la Martha Jackson Gallery à New York [...] Depuis 1961, l'œuvre [...] a été refaite sept ou huit fois en Europe et en Amérique ; et à chaque fois, elle a été modifiée, plus ou moins profondément, pour s'adapter aux espaces et contextes particuliers ». ²¹⁹ En fait, Kaprow a été influencé par John Cage, « “ les théories cagéennes sur la composition aléatoire et mixte ” qui lui ont donné une “ façon de composer et de présenter les opérations aléatoires des phénomènes concrets et ordinaires ” ». ²²⁰ Cette contigence a donné naissance non seulement à Happening mais aussi, indirectement, à la méthode créative de la “ réinvention ”. Les trois règles que Kaprow a élaborées pour la réinvention : « une approche spécifique au site, le doute dans l'art et l'impermanence, suggérant ainsi qu'il a également travaillé à partir de ces termes », ²²¹ ce qui implique que la “ réinvention ” exige, tout d'abord, la recréation dans un environnement différent. Cela correspond à l'une des exigences de Happening : « Happening doit être dispersés dans des lieux multiples, éloignés, parfois mobiles et changeants ». ²²² Son œuvre *Fluids*, par exemple, a en fait été réalisée dans onze lieux au total, couvrant diverses parties de Pasadena et de la région de Los Angeles, et l'affiche de *Fluids* indique : « pendant trois jours, une vingtaine d'enceintes rectangulaires de blocs de glace (mesurant environ 30 pieds de long, 10 de large et 8 de haut) sont construites à travers la ville ». ²²³

Deuxièmement, elle a toujours un esprit de questionnement, non pas une répétition des

²¹⁹ McCornack, Julia R. (2014). *Reinventing ephemeral forms : An investigation of the reinvention of allan kaprow's work in “ allan Kaprow—Art as life ”* (2008) (Order No. 1560552). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (1559223514), p.23. Retrieved from <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/reinventing-ephemeral-forms-investigation/docview/1559223514/se-2?accountid=13089> [Le texte original : Yard was originally made in the sculpture garden of the Martha Jackson Gallery in New York (...) Since 1961, the work (...) has been remade seven or eight times in Europe and America ; and on each occasion it was changed, more or less greatly, to fit the particular spaces and contexts. (Traduit par moi-même)]

²²⁰ *Ibid.*, p.3. [Le texte original : Cagean theories about aleatory, mixed-media composition ” which gave him a “ way of composing and presenting the chance operations of concrete, commonplace phenomena ”. (Traduit par moi-même)]

²²¹ *Ibid.*, p.28-29. [Le texte original : a site-specific approach, doubt in art, and impermanence, thus suggesting that he alsoworked from these terms. (Traduit par moi-même)]

²²² Robert Smithson, Michael Fried, Rosalind Krauss, Artur Danto, Pamela M. Lee, *Artforum : Inside and Outside the White Cube, Fifty Years of Art Criticism*, Édité in Chinese by Lee Ambrozy, Traduit par An Jing, 2017, p.12. [Le texte original : 偶发应该分散于多个、彼此距离很远的、有时是移动着和变动着的地点。 (Traduit par moi-même)]

²²³ McCornack, Julia R. (2014). *Reinventing ephemeral forms : An investigation of the reinvention of allan kaprow's work in “ allan Kaprow—Art as life ”* (2008) , *Ibid.*, p.38. [Le texte original : During three days, about twenty rectangular enclosures of ice blocks (measuring about 30 feet long, 10 wide, and 8 high) are built throughout the city. (Traduit par moi-même)]

créations passées, une reconnaissance de la valeur du passé, mais une remise en question de soi, une reconstruction de soi, une transcendance de soi, dans un processus de re-création. Enfin, il souligne le caractère “ non-réutilisable ” et “ contingent ” de la création, ce qui signifie que “ réinvention ” n'est pas synonyme de “ reconstruction ”. « Les réinventions “ diffèrent sensiblement de leurs originaux. C'est intentionnel ” ». ²²⁴ La réinvention est une sorte de re-création, qui se distinguera de l'œuvre originale par un contexte spatial-temporel différent, et des participants différents, précisément parce que « le passé ne peut être que créé (pas reproduit) ». ²²⁵ Et « chaque réinvention conserve la métaphore centrale de son œuvre originale, mais se déroule de manière imprévisible dans le présent, où un nouveau contexte et un groupe distinct de participants génèrent de nouvelles significations et associations ». ²²⁶ Cela signifie que Kaprow ne s'assure que de l'objectif central de l'œuvre et qu'il va ensuite limiter cette œuvre en fonction des caractéristiques spatio-temporelles.

Cela rappelle aux scénographes qu'ils doivent réfléchir à leur travail et à la possibilité de développer une création à l'adaptation aux sites. Par exemple, dans la pièce *This Song Father Used to Sing* (Trois jours en mai), Wichaya Artamat a déclaré dans une interview :

selon moi, n'importe quel espace peut être une scène de théâtre, dès lors qu'il correspond à l'histoire et qu'il permet aux acteurs et au public d'être ensemble, au même endroit, au même moment. La tournée de la pièce dans différents théâtres m'a appris à reproduire cet environnement particulier dans des espaces proprement théâtraux. Cela m'a permis d'expérimenter différentes façons de recréer l'atmosphère de la pièce sans recourir à la construction d'un décor réaliste. Si les modalités de présentation de la pièce varient d'une fois sur l'autre, c'est parce que je suis toujours en train d'apprendre. ²²⁷

²²⁴ *Ibid.*, p.6. [Le texte original : reinventions “ differ markedly from their originals. Intentionally so ”. (Traduit par moi-même)]

²²⁵ Donna Conwell, *Overflow: A Reinvention of Allan Kaprow's “ Fluids,”* by the LA Art Girls. Getty Research Journal, 2012, No.4 (2012), p.201-210. The University of Chicago Press on behalf of the J. Paul Getty Trust. URL : chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www-jstor-org.ezproxy.univparis3.fr/stable/pdf/41413144.pdf?refreqid=excelsior%3Afa03a3dd8b987d3e1ab00051489145c7&ab_segments=&origin=&acceptTC=1[Le texte original : the past can only be created (not recreated). (Traduit par moi-même)]

²²⁶ *Ibid.* [Le texte original : Each reinvention would retain the core metaphor of his original work but would unfold in an unpredictable fashion in the present where a new context and a distinct group of participants would generate fresh meanings and associations. (Traduit par moi-même)]

²²⁷ L'entretien avec Wichaya Artamat par Yaël Kreplak.

La création spatiale de son œuvre change donc en fonction du lieu de la performance. Dans les représentations au théâtre Nestoryof en Allemagne, l'espace est plus fermé et il reflète l'état des interprètes qui sont restreints à la société et à son environnement. La représentation au théâtre de la Villette à Paris, en revanche, conserve le cadre architectural de l'ancienne époque, de sorte que les interprètes se trouvent dans un espace qui ressemble davantage à un espace ambiguë qui relie l'espace intérieur et l'espace extérieur, ou un mélange d'espace privé et public. Contrairement à l'espace du théâtre allemand, l'espace parisien est plus délabré car les interprètes se trouvent dans un environnement délabré, mais en même temps cet environnement délabré contraste avec la chaleur entre les interprètes, ce qui souligne la coexistence de la tristesse et de la vitalité des petits personnages dans un contexte plus large.

En outre, les musées sont des espaces entièrement construits par l'homme, définis par leur fonctionnalité, appartenant à un lieu culturel spécial pour les êtres humains, ce qui nous incite à étendre la création d'espace par la création d'espace au sein des musées à la création d'espace dans d'autres sites spéciaux. Dans le cas de l'œuvre de Shiota, son travail apparaît également dans d'autres lieux que les musées. Par exemple, nous avons mentionné la collaboration avec Le Bon Marché, *Where are we going ?* qui a été accroché au-dessus du centre commercial. Symbole d'une vie incertaine et imprévisible, ces bateaux, tissés de fils blancs, font écho à l'environnement blanc du centre commercial, tandis que leur disposition inclinée fait écho aux ascenseurs à l'intérieur du centre commercial. Lorsque les consommateurs se déplacent vers le haut, les bateaux semblent monter vers le haut, et lorsque les consommateurs se déplacent vers le bas, les bateaux semblent déferler du haut vers le bas. D'une part, il guide le flux des consommateurs, et d'autre part, il intègre l'art dans les scènes de la vie. Une autre œuvre, *Axxumulation of power*, qui figure dans l'église de Joseph, cet œuvre est positionnée dans une ligne rouge en spirale entre l'espace supérieur de l'église et le vide dans l'exposition des outils en dessous, et elle crée un passage entre les dieux et les gens comme s'ils descendaient du ciel.

Avec l'analyse ci-dessus, Shiota a donné aux scénographes une autre nouvelle direction pour créer à partir du site spécifique, et c'est ainsi qu'est née Site-specific theatre. Cela signifie qu'au lieu de créer l'espace selon un scénario, nous créerons des histoires et des récits avec l'espace. Sa spécificité réside dans le fait qu'elle « peut s'articuler et se définir par des propriétés, des qualités ou des significations produites dans des relations spécifiques entre un “ objet ” ou un “ événement ” et une position qu'il occupe ». ²²⁸ Cela signifie qu'au cœur de l'œuvre se trouve le choix du site et la signification que ce site donne à l'œuvre, et qu'une fois que le contenu de l'œuvre quitte ce site, il perd la signification et le lien de cette œuvre. Il existe de nombreux exemples de scénographie contemporaine, comme *Then She Fell* de Lewis Carroll, basé sur *Alice's in Wonderland*, qui a transformé un hôpital abandonné en hôpital psychiatrique et l'a utilisé comme lieu de représentation de la pièce ; la production de 2013 de la Company SJ pour la pièce de Beckett *Rough For Theatre I & Act Without Words II*, ils se produiront à la cathédrale du Christ à Dublin (Christ Church Cathedral) ; le metteur en scène chinois Li Jianjun a emprunté un bus pour créer son œuvre — *25,3 km*. Le bus 000 part de l'arrêt Nanluoguxiang et est embarqué à d'autres arrêts de bus, avec un total de 40 passagers dans le bus tout au long du trajet, couvrant les nuits sombres de 2013 et le Jour de l'An 2014, et suivant l'itinéraire original du bus pour les trois derniers arrêts du trajet, de sorte que le bus devient vraiment un “ bus ”. La frontière entre la scène de théâtre et la vie réelle est dissoute.

Il existe également un autre mode de sélection des sites qui s'est développé à partir du Site-specific theatre dans lequel les artistes ne choisissent pas des sites relativement fermés, mais plutôt la ville plus ouverte. En fait, Kaprow et Shiota ont tous deux l'expérience de la création en ville, par exemple dans *Fluid* de Kaprow et *Boats Sailing in the Sky* de Shiota, où elle place des bateaux dans les rues de la ville. Ces bateaux sont comme des lanternes qui célèbrent le bonheur des habitants de la ville, et comme des

²²⁸ Nick Kaye, *Site-specific Art : Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis e-Library, London, 2006. p.1. [Le texte original : (while a ‘ site-specific work ’) might articulate and define itself through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an ‘object’ or ‘event’ and a position it occupies. (Traduit par moi-même)]

nichoirs qui donnent aux oiseaux une nouvelle “ maison ” pour coexister avec les habitants de la ville.

L'espace, comme fréquentation de lieux plutôt que comme lieu, procède en effet d'un double mouvement : celui du voyageur, bien sûr, mais aussi celui, parallèle, des paysages qu'il n'aperçoit que partiellement, une série “ d'instantanés ” entassés à la hâte dans sa mémoire et, littéralement, recomposés dans le récit qu'il en fait [...] Le voyage [...] construit une relation fictionnelle entre le regard et le paysage.²²⁹

Dans une certaine mesure, la ville est une expression concrète de la relation dialectique entre le site et l'espace. C'est pourquoi de Certeau déclare : « la rue géométriquement définie par l'urbanisme est transformée en espace par les promeneurs ».²³⁰

Cela a donné aux scénographes une nouvelle option : la scénographie basée sur l'urbain et sur la géographie. Cela n'est pas apparu de nulle part, mais dès les premiers jours de l'existence du théâtre, du Commedia dell'arte d'Italie au théâtre de rue, au théâtre invisible de Augusto Boal, qui ont tous choisi de trouver leur public dans la ville, et qui ont développé un modèle consistant à laisser le théâtre aller au public plutôt que le public aller au théâtre. La base théorique de ce modèle doit être attribuée à l'influence de *L'Espace vide*, « l'espace scénique n'existerait donc que parce qu'il y a des individus qui s'y trouvent. Être dans un espace, c'est à la fois se montrer et observer, autrement dit, être en quelque sorte à la fois acteur et spectateur, les deux devant s'engager dans un espace, face à autrui ».²³¹ Le point central de la composition théâtrale réside donc dans la coexistence de la personne qui fait face à l'autre et de la personne qui regarde l'autre. La beauté de ce modèle est qu' elle « s'insinue, perturbe, rompent l'ordinaire de la ville et de la vie qui s'y développe ».²³² Il intensifie l'expérience de la ville par le public, ou

²²⁹ Nick Kaye, *Ibid.*, p.9. [Le texte original : Space, as frequentation of places rather than a place stems in effect from a double movement: the traveller's movement, of course, but also a parallel movement of the landscapes which he catches only in partial glimpses, a series of ' snapshots ' piled hurriedly into his memory and, literally, recomposed in the account he gives of them (. . .) Travel (. . .) constructs a fictional relationship between gaze and landscape. (Augé 1995: 86) (Traduit par moi-même)]

²³⁰ *Ibid.*, p.4. [Le texte original : Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. (Traduit par moi-même)]

²³¹ Aventin Catherine. « L'engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l'espace urbain. » *Tangence*, numéro 108, 2015, p. 95–105.

²³² *Ibid.*

plutôt le public revisite la ville avec une nouvelle perspective en participant à la performance au sein de la ville, où le paysage original de la ville est perturbé. Ensuite, lorsque la représentation a lieu, « des changements qui se produisent aussi dans les rapports interpersonnels de cet espace particulier qu'est l'espace public. Les distances physiques, sensibles et sociales se mêlent et interagissent »,²³³ la performance soudaine incite le spectateur à devenir un ensemble formé de manière contingente qui partagera des expériences et deviendra « communauté d'aventure ».²³⁴ En même temps, comme les spectateurs ne restent pas toujours et que le spectacle ne reste pas toujours au même endroit, le mouvement du corps est activé et tant les acteurs que le public, dont les corps seront actifs et dans le mouvement étant intensifié dans la perception.

Comme le dit Italo Calvino : « pour ceux qui passent devant sans y entrer, la ville est une chose, elle en est une autre pour ceux qui en sont prisonniers et ne la quittent jamais ». ²³⁵ La performance dans la ville est une forme particulière de performance qui incorpore les attributs de la géographie d'une part, ou plutôt c'est une approche géographique de la réflexion sur la relation entre les lieux artistiques et les êtres humains, dans le sens où elle reconstruit la signification d'un lieu de manière disruptive, ou reconfigure notre imagination de la ville, du monde. Et

le géographique n'est pas simplement le cadre, ou le décor, de l'action, pas simplement la toile de fond sur laquelle la culture humaine se développe en opposition, ou du moins en distinction, avec la nature. [...] Plutôt qu'un environnement naturel pour l'activité humaine, le géographique est intimement lié aux structures mentales et sociales de manière à former le milieu de tous les développements historiques. En bref, la géohistoire, plutôt qu'une histoire naturelle, est l'histoire humaine de la terre, une histoire inextricablement liée à la terre.²³⁶

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Cecilie Sachs Olsen, *Ibid.*, p.15. [Le texte original : For those who pass it without entering, the city is one thing; it is another for those who are trapped by it and never leave. (Traduit par moi-même)]

²³⁶ Carolina Espirito Santo, *Ibid.*, p.126. [Le texte original : The geographical is not simply the setting, or scenery, for action, not simply the backdrop against which human culture develops in opposition to, or at least in distinction from, nature. (...) Rather than a natural environment for human activity the geographical is intimately connected to mental and social structures so as to form the milieu for all historical developments. In short, geohistory, rather than a natural history, is the human history of the earth, a history inextricably intertwined with the earth. (Traduit par moi-même)]

Selon Deleuze et Guattari, la pensée et le comportement humains ont un caractère territorial : « la pensée n'est ni une ligne tracée entre le sujet et l'objet, ni une rotation de l'un autour de l'autre. La pensée s'inscrit plutôt dans la relation entre le territoire et la terre ».²³⁷ Cela signifie que le comportement humain interagit avec la géographie, que nos corps, nos pensées grandissent à partir de la terre, nos maisons, et même nos villes, sont produites à partir de la culture, et que la ville et nous sommes toujours dans une tension dialectique, grandissant ensemble. La connaissance géo-philosophique contenue dans la scénographie doit donc être comprise comme un processus culturel et social. D'autre part, la performance dans la ville est devenue une forme d'intervention sociale. Cela signifie que dans ce contexte, nous pouvons utiliser la performativité comme une façon de penser la scénographie. En fait, « toute activité humaine peut potentiellement être considérée comme une performance, ou du moins toute activité réalisée avec une conscience de soi ».²³⁸ Et la façon de distinguer entre “ faire ” et “ jouer ” se trouve dans l'attitude à l'égard de l'action, « nous pouvons faire des actions sans y penser, mais lorsque nous y pensons, cela fait intervenir une conscience qui leur donne la qualité de performance ».²³⁹ L'inclusion des études sur la performance dans la scénographie est due à l'implication de plus en plus profonde de la performativité dans les arts et dans la vie humaine, et nous devrions suivre Schechner, « donne un sens à la performance en tant que pratique spatiale ».²⁴⁰ Elle a un pouvoir emphatiquement politique et existentiel, ou « la performance a la capacité de rendre le monde plus présent. La conscience de “ l'ici et maintenant ” transforme notre perception du monde. D'une certaine manière, elle l'augmente ».²⁴¹ Contrairement à la théâtralité qui est naturellement et implicitement détaché de la réalité, la performance est une activité en prise directe avec la vie et le comportement humain, la

²³⁷ *Ibid.*, p.121-122. [Thinking is neither a line drawn between subject and object nor a revolving of one around the other. Rather thinking takes place in the relationship of territory and the earth. (Traduit par moi-même)]

²³⁸ *Ibid.*, p.42. [Le texte original : all human activity could potentially be considered as performance, or at least all activity carried out with a consciousness of itself. (Traduit par moi-même)]

²³⁹ *Ibid.*, p.42-43. [Le texte original : we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this brings in a consciousness that gives them the quality of performance. (Traduit par moi-même)]

²⁴⁰ *Ibid.*, p.63. [Le texte original : Schechner makes sense of performance as a spatial practice. (Traduit par moi-même)]

²⁴¹ *Ibid.*, p.33. [Le texte original : performance has the capacity of making the world more present. The consciousness of the 'here and now' transforms our perception of the world. In a way, it augments it. (Traduit par moi-même)]

scénographie fournit un contexte spatial spécifique à cette activité. Lorsque la scénographie est combinée à la philosophie de la géographie et à la performance, la ville n'est plus un terrain, des sites dans la ville ne sont plus des simples espaces, mais un produit spatio-temporel et culturel qui porte le processus de la performance.

Il n'est pas rare que des œuvres adoptent cette conception, comme le théâtre invisible d'Augusto Boal, qui n'a pas de structure fixe ni de mode de participation déterminé ; elles apparaissent simplement de manière naturelle dans des lieux publics de villes d'importance spécifique. « Le lieu (site) est choisi en fonction de la nature de la manifestation, du restaurant au trottoir, en passant par le marché, le train ou une file de personnes ». ²⁴² Cela signifie que, dans une optique géographique, Boal a choisi des sites culturels qui étaient de nature politique. Le public ne sait pas qu'il se trouve dans un théâtre, mais il est obligé de réagir en fonction de la “ performance ”, à la fois en tant qu'acteur et en tant que spectateur. Cette forme de théâtre permet, d'une part, d'échapper à la détection de la police et, d'autre part, Boal reconstruit presque le concept de spectateur, le transformant en spectateur de la performance, à l'instar des participants de Kaprow. La déconstruction du spectateur « n'est pas fait au nom de la réalisation symbolique d'une communauté à venir (le mode utopique invoqué si souvent dans l'art participatif européen), mais plus fortement comme un entraînement pratique à l'antagonisme social, ou ce que Boal décrit de manière imagée comme une “ répétition de la révolution ” ». ²⁴³ Elle rend impossible pour le public de faire la distinction entre le réel et le fictif, éveillant involontairement la conscience active du public en tant que sujet. Comme le dit Carolina Espirito Santo, « la réflexion de Boal sur le théâtre illustre particulièrement bien la

²⁴² *Ibid.*, p.40 [Le texte original : The place is chosen according to the nature of the protest, from the restaurant, to the sidewalk, the market, the train or a line of people. (Traduit par moi-même)]

²⁴³ Claire Bishop, *Artificial Hells : Participatory/Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London et New York, 2012, p.122. [Le texte original : (This) is not done in the name of symbolically realising a community to come (the utopian mode invoked so often in European participatory art), but more forcefully as a practical training in social antagonism, or what Boal vividly describes as a ‘ rehearsal of revolution ’. (Traduit par moi-même)]

manière dont l'engagement politique, la critique sociale, la performance et la scénographie peuvent converger ». ²⁴⁴

Pourtant, bien que Boal place le théâtre au milieu de la ville, de la vie publique, confondant théâtre et réalité, il s'agit toujours de théâtre à la base, il est toujours scénarisé, « le “ théâtre invisible ” est planifié à l'avance et répété ; il n'est pas destiné à être reconnu comme du théâtre mais à être vécu comme une situation réelle par les spectateurs occasionnels ». ²⁴⁵ Le théâtre invisible de Boal se concentre davantage sur ses qualités performatives particulières. Et si nous nous concentrons davantage sur la philosophie de la géographie, nous produisons une œuvre comme celle-ci : Carolina Espirito Santo a participé à une marche de Nauzenac à Jbaye, un événement initié par l'artiste Armelle Faure, où elle et 100 participants ont fait une marche pour se remémorer une ville qui avait été détruite par un barrage. Ils ont revu leurs souvenirs d'avoir été submergés par l'eau et ont guéri en revivant le traumatisme du déplacement forcé. Ce processus de guérison a été généré par la marche à travers les ruines, d'une part

les ruines sont des sites dynamiques traversés par des récits culturels concurrents, des palimpsestes sur lesquels se façonnent et se refaçonnent les mémoires et les histoires. Les ruines (...) n'invitent pas à une nostalgie rétrograde, mais à une “ excavation réfléchie ” (Unruh : 146), politiquement et éthiquement, qui peut conduire à une révision historique et à la création de futurs alternatifs. ²⁴⁶

Cela signifie que les ruines ne sont pas des “ déchets ”, mais plutôt des fantômes, non pas des vestiges de la culture, mais des reflets de l'histoire et de la culture, qui ne peuvent pas être complètement abandonnés, mais qui nous accompagnent à tout moment de notre vie, et ce n'est qu'en faisant face au traumatisme que la guérison est possible. D'autre part, la

²⁴⁴ Carolina Espirito Santo, *Ibid.*, p.40. [Le texte original : Boal's reflection on theatre exemplifies particularly well how political engagement, social criticism, performance and scenography can converge. (Traduit par moi-même)]

²⁴⁵ *Ibid.*, p.40. [Le texte original : the ‘ invisible theatre ’ is planned in advance and rehearsed ; it is not meant to be recognized as theatre but to be lived as a real life situation by the casual spectators. (Traduit par moi-même)]

²⁴⁶ *Ibid.*, p.349 [Le texte original : Ruins are dynamic sites shot through with competing cultural narratives, palimpsestes on which memories and histories are fashioned and refashioned. Ruins (...) do not invite backward-looking nostalgia, but a politically and ethically ‘ reflective excavation ’ (Unruh: 146) that can lead to historical revision and the creation of alternative futures. (Traduit par moi-même)]

marche est magique. « la marche, idéalement, est un état dans lequel l'esprit, le corps et le monde sont alignés, comme s'il s'agissait de trois personnages qui conversent enfin ensemble, de trois notes qui font soudain un accord ».²⁴⁷ Le sujet en marche est un sujet pensant, sentant, se souvenant qui peut activer la vie à travers le rythme de la respiration, il donne de l'énergie pour agir et faire face. C'est pourquoi, lors des entretiens d'Armelle Faure avec les participants, elle a reçu le commentaire suivant : « c'est à travers la chair que les souvenirs, les miens et les leurs, ont fait surface comme une seule expérience. Ici, mon corps est devenu l'archive et l'hôte d'une mémoire collective qui resterait toujours incomplète ».²⁴⁸ La marche imprègne la vie de l'individu avec la vie des autres, avec la vie de la nature dans son ensemble, avec la vie de l'histoire dans son ensemble, et ce sont ces vies assemblées qui sauvent ces vies individuelles qui ont été abandonnées et blessées par le monde, et leur disent qu'elles ont laissé leur marque.

Le troisième choix de création spatiale consiste à transformer l'espace en une sorte d'architecture rapide, en construisant l'œuvre à la manière d'une architecture temporaire. En d'autres termes, au lieu d'utiliser un espace ou un lieu déjà existant comme site pour que l'art prenne place, mais créé un “ site ”. Cela est évident dans l'œuvre de Kaprow. Son œuvre *Fluide*, « réalisé pour la première fois en octobre 1967, *Fluids* était à l'origine une commande du Pasa dena Art Museum. Des groupes de volontaires dirigés par Kaprow construisaient des structures de glace à divers endroits de la région de Los Angeles, qu'ils laissaient ensuite fondre ».²⁴⁹ Kaprow a utilisé la glace pour construire un espace “ architectural ”, en utilisant de la glace rectangulaire pour simuler le modèle

²⁴⁷ *Ibid.*, p.404. [Le texte original : Walking, ideally, is a state in which the mind, the body, and the world are aligned, as though they were three characters finally in conversation together, three notes suddenly making a chord. (Traduit par moi-même)]

²⁴⁸ *Ibid.*, p.396-397. [Le texte original : As the walking body traversed landscapes listening to the stories of the displaced, I was able to experience how ‘ performance remains ’ (Schneider 2011) and how ‘ the place of residue is arguably flesh in a network of body-to-body transmission of affect and enactment – evidence, across generations, of impact ’ (ibid.). It was through the flesh that memories, mine and theirs, surfaced as one single experience. Here my body became the archive and the host to a collective memory that would always remain incomplete. (Traduit par moi-même)]

²⁴⁹ Donna Conwell, *Overflow : A Reinvention of Allan Kaprow's “ Fluids ”*, *Ibid.* [Le texte original : First realized in October 1967, *Fluids* was originally commissioned by the Pasa dena Art Museum with groups of volunteers led by Kaprow constructing ice structures at locations throughout the Los Angeles area, which were left to melt. (Traduit par moi-même)]

“minimaliste” de l'architecture moderne américaine, d'une part, et a construit un espace éphémère sous une pratique par les participants. L'espace existe et disparaît de manière incontrôlée et inévitable en fonction des actions des participants, passant d'un espace qui existe à un espace qui a existé. Il s'agit tout d'abord d'une critique par Kaprow du travail mécanique dans lequel se trouve l'homme moderne. Ces participants sont des travailleurs pris en otage par le capitalisme, mais ironiquement, ces travailleurs ne produisent pas de productivité réelle. Il s'agit également d'une critique des divers gratte-ciel modernes sans émotion qui sont un produit de l'ère capitaliste. À l'ère de l'immobilier, l'architecture ne possède plus l'esprit du lieu que Norbert-Schulz appelle, afin de « donner à l'homme un “ancrage existentiel” », ²⁵⁰ et de satisfaire le besoin d'identité de humain. En effet, « l'espace dit architectural peut être décrit comme la matérialisation de l'espace de l'être », ²⁵¹ et la signification de l'établissement d'un espace d'être est qu'il aide à orienter l'individu, non seulement en termes d'orientation, mais aussi en termes de culture, d'identité. Dans *Fluid*, le participant passe constamment de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa, faisant constamment l'expérience de la nature centralisée et enveloppante du bâtiment. Cela place le corps humain au centre de l'environnement construit par l'homme, « en d'autres termes, l'homme “reçoit” l'environnement et le fait converger vers les bâtiments et les objets », ²⁵² ce qui est censé renforcer le sentiment d'identification à un domaine. Un tel “convergence” était censé renforcer le sentiment d'identité des personnes par rapport à un domaine, car l'intention de la manière dont l'expérience a été recueillie était de « créer une imago mundi ou microcosmos qui concrétise son monde ». ²⁵³ Mais parce que le gratte-ciel est si homogène, il crée mécaniquement un sentiment de “consensus” de lieu, mais en fait, il piège tout le monde dans un même lieu. Ce faux

²⁵⁰ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci : Towards A Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Edinburgh college of art library, 1976, p.5. [Le texte original : architecture represents a means to give man an “existential foothold”. (Traduit par moi-même)]

²⁵¹ Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, Traduit du japonais par Kunio Kato Kashima Press, 6ème édition, Presse de l'industrie de la construction en Chine, 1979, p.57. [Le texte original : 所谓建筑空间, 可以说就是存在空间的具体化。(Traduit par moi-même)]

²⁵² Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci : Towards A Phenomenology of Architecture*, *Ibid.*, p.16. [Le texte original : In other words, man “receives” the environment and makes it focus in buildings and things. (Traduit par moi-même)]

²⁵³ *Ibid.*, p.17. [Le texte original : the experienced meanings to create for himself an imago mundi or microcosmos which concretizes his world. (Traduit par moi-même)]

consensus prive chacun d'une véritable identité culturelle, et permet à l'environnement que nous vîmes de cesser d'avoir un sens riche de la différence, et l'expérience se réduit à une expérience homogénéisée. Cette expérience n'est pas un véritable sentiment d'identité, et encore moins un sentiment d'appartenance humaine, parce qu'elle n'établit pas un système significatif de lieux, mais est seulement rétablie et détruite encore et encore dans le processus de capitalisation, qui prive presque les humains de vie réelle, car « seul un système de lieux significatifs rend possible une vie véritablement humaine ». ²⁵⁴ En revanche, dans l'environnement spatial de *Fluid*, il n'y a que l'habitation, pas la résidence, c'est-à-dire que les humains ne peuvent vivre que temporairement dans un certain espace, plutôt que d'exister dans un certain espace ; l'environnement dans lequel les humains vivent est facilement remplaçable, et les humains perdent complètement leur sentiment d'intimité avec l'architecture. L'œuvre est donc non seulement une critique de cette homogénéisation de l'architecture, mais aussi du fait que les bâtiments sont constamment remplacés par le processus de capitalisation. Il y a un autre aspect à l'utilisation de la glace dans la construction de ce “ bâtiment ”, qui est de suggérer l'ambiguïté de la nature privée et publique des êtres humains dans toutes sortes de lieux architecturaux, que vous soyez à l'intérieur ou à l'extérieur du bâtiment, où l'intimité humaine semble être toujours exposée, de sorte qu'un certain sentiment de sécurité et d'intimité que l'architecture donnait autrefois aux êtres humains disparaît.

De cette analyse, nous pouvons tirer une autre option pour la scénographie en termes de construction d'une “ architecture rapide ”. La construction d'une architecture n'est pas simplement la construction d'un espace dans un environnement, mais la production d'un espace avec l'esprit du site pour aider à construire l'atmosphère générale de la pièce et la relation entre l'espace théâtral et son environnement. Comment créer un espace architectural avec un esprit du site ? Il y a trois points centraux pour rendre l'esprit du site tangible : « le premier mode de construction consiste à concrétiser les forces naturelles

²⁵⁴ *Ibid.*, p.28. [Le texte original : Only a system of meaningful places makes a truly human life possible. (Traduit par moi-même)]

».²⁵⁵ Cela signifie que le scénographe doit se concentrer sur la manière dont l'espace s'intègre au caractère naturel du contexte en faisant de la représentation de l'espace un moyen pour le spectateur de comprendre la nature ; le deuxième point se trouve dans un « moyen de bâtiments qui rassemblent les propriétés du lieu et les rapprochent de l'homme ».²⁵⁶ Cette intimité réside dans le fait que le site fournit au spectateur un sens existentiel, ou l'esprit du site est perçu par le spectateur. « Ce génie est déterminé par ce qui est visualisé, complété, symbolisé ou rassemblé ».²⁵⁷ Cela signifie que le scénographe doit appliquer cet objet symbolique qui suscite l'identité culturelle à la construction de l'espace ; le troisième point consiste à « unir les formes de vie intentionnellement déterminées dans leur environnement »,²⁵⁸ c'est-à-dire que la construction de la scène par le scénographe ne crée pas seulement un espace, mais la matérialisation de ces modèles et attitudes de vie qui représentent le sens de l'être des gens. Par exemple, dans *Gerucht*, Lotte van den Berg essaie de placer un espace de construction semi-transparent et insonorisé dans un espace public, avec un mur en verre permettant de voir les passants et les véhicules de la rue. Les spectateurs sont à l'intérieur de cet espace de construction, faisant face à la surface en verre. Les spectateurs non seulement peuvent regarder la performance des acteurs, mais ils peuvent également voir la “ performance ” des gens à l'extérieur de cet espace. Par conséquent, cette œuvre brouille la perception de l'identité de l'existence des spectateurs, qui ne peuvent pas déterminer s'ils sont les spectateurs ou “ les objets ” d'être observés. « Il n'est pas aisé, dans cette pièce, de déterminer ce qui est joué et ce qui est perçu : l'espace libre à l'extérieur du conteneur ou les spectateurs à l'intérieur ? »²⁵⁹ En d'autres termes, cette œuvre joue avec une “ intermédialité ” à trois niveaux : observer et être observé, performer et être performé, privé et public. D'un autre côté, étant donné que les acteurs peuvent ouvrir ou fermer la porte de cet espace, un espace

²⁵⁵ *Ibid.*, p.51. [Le texte original : The first mode of building consists in concretizing the natural forces. (Traduit par moi-même)]

²⁵⁶ *Ibid.*, p.23. [Le texte original : his means seen that this is done by means of buildings which gather the properties of the place and bring them close to man. (Traduit par moi-même)]

²⁵⁷ *Ibid.*, p.58. [Le texte original : This genius is determined by what is visualized, complemented, symbolized or gathered. (Traduit par moi-même)]

²⁵⁸ Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, *Ibid.*, p.62. [Le texte original : 创造建筑空间, 就意味着把意向决定的生活形态在环境中统一起来。 (Traduit par moi-même)]

²⁵⁹ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015, p.213.

de performance indépendant ou séparé de l'espace urbain peut être soudainement envahi par le bruit de la ville, et l'environnement urbain est réintroduit dans cet espace de construction. Cela signifie que cet espace de construction est à nouveau associé à la nature, ce qui incite les gens à reconsidérer notre expérience de la ville avec une attitude de défamiliarisation, c'est-à-dire notre mode de vie.

À travers l'analyse des trois types de sites ci-dessus, nous constatons que le choix du site par les deux installateurs peut donner de riches indications sur la scénographie. Et quelle que soit l'approche adoptée pour le choix du site, la tendance sous-jacente est de partir du site, dans le but de contribuer à la réalisation de pratiques spatiales et de processus culturels et sociaux. Et tous les sites peuvent en fait être transformés à ce niveau en un type de site spécifique, et la particularité du site spécifique « ne résulte pas simplement d'une qualité intérieure ou d'une histoire intériorisée de ce lieu (Massey 1994 : 68) ; elle est toujours régénérée. En ce sens, le lieu est un processus, et la performance spécifique au site renforce précisément cette qualité processuelle du lieu ». ²⁶⁰ Cela signifie que le chemin pour concevoir une scénographie n'est pas simplement l'accomplissement d'un choix unique de site, mais le traitement de chaque site choisi comme un site-spécifique. Le rôle du site-spécifique est de réaliser des pratiques performatives, de sorte que le site-spécifique n'est pas seulement associé à l'espace, il doit être associé au temps, elle « redéfinit les relations entre les humains et entre les facteurs humains et non-humains », ²⁶¹ afin de révéler les mythes, les symboles du site, et à travers ces mythes et symboles que les sites sont amenés à avoir un impact sur les êtres humains.

3.2.2.3 L'espace-temps du corps

L'espace-temps du corps est l'objectif central de l'installation, parce que notre corps détermine notre perception, détermine notre façon d'exister, devient le point de départ de

²⁶⁰ Carolina E. Santo, *Ibid.*, p.86. [Le texte original : The specificity of a place does not merely result from an inner quality or an internalized history of that place (Massey 1994: 68) it is always being regenerated. In that sense, place is process, and site-specific performance precisely enhances that processual quality of place. (Traduit par moi-même)]

²⁶¹ *Ibid.* [Le texte original : site-specific performance redefines relations among humans and between human and non-human factors here now, and there then. (Traduit par moi-même)]

l'espace-temps. C'est-à-dire que l'expérience spatiale concerne l'expérience de “ l'être ici ” pour le corps. Nous pouvons dire que le processus par lequel notre corps fait l'expérience de l'espace-temps est également le processus par lequel nous construisons l'espace-temps, de sorte que le corps et l'espace-temps ne sont plus séparés, notamment pour le corps du public.

Ce qui est indissociable du travail des deux artistes est le corps du public, et les deux artistes ont des définitions différentes du spectateur. Dans le cas de Kaprow, il déclare que « les publics doivent être entièrement éliminés. Tous les éléments - les personnes, l'espace, les matériaux particuliers et le caractère de l'environnement, le temps - peuvent être intégrés de cette manière ».²⁶² Cela signifie qu'il refuse de reconnaître l'existence du spectateur, ou plutôt qu'il rejette la notion de spectateur ; il n'y a pas de spectateur dans son travail, seulement le participant. Que signifie ce corps participatif ? Cela signifie qu'une personne ayant un sentiment de subjectivité produit une action autonome dans une activité et que cette action a un impact sur l'activité elle-même. La participation contient donc quatre paramètres importants, le premier étant la base sur laquelle la participation peut se produire, c'est-à-dire le cadre d'une activité, ou d'un événement ; le deuxième étant le sens de la subjectivité, qui est subjective et active ; le troisième étant la nécessité de produire un acte, qui peut être n'importe quel acte et qui complète l'événement ; et le quatrième étant l'établissement d'une relation interactive ou de collaboration entre l'action d'un sujet et les actions d'autres sujets. L'émergence du corps participatif est la valeur la plus centrale de la théorie artistique et de la création artistique de Kaprow. Ce corps présente quatre caractéristiques : premièrement, l'accent mis sur la démocratie ; deuxièmement, l'accent mis sur le processus ; troisièmement, l'accent mis sur la collaboration ; et quatrièmement, l'accent mis sur la politique.

²⁶² Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, 3rd Edition, Routledge, 2013, p.264. [Le texte original : audiences should be eliminated entirely. All the elements - people, space, the particular materials and character of the environment, time - can in this way be integrated. (Traduit par moi-même)]

L'accent mis sur la démocratie fait ressortir trois aspects : tout d'abord, l'abandon de l'autorité par l'artiste pour déléguer le pouvoir au peuple a donné lieu à une tendance à l'art démocratique, faisant évoluer la paternité élitiste individuelle vers une identité d'artiste collective. Cela signifie que la production d'une œuvre d'art ne dépend plus uniquement de l'artiste lui-même, mais de la pratique physique de chaque participant. Deuxièmement, il souligne une tendance à partir de l'art noble à l'activité de la vie, refusant de diviser les frontières entre l'art et la vie. Au contraire, Kaprow utilise la vie comme base de ses créations, donnant naissance à l'art dans le processus de son activité. Pour Kaprow, « la frontière entre le Happening et la vie doit être d'autant plus flottante, ou plutôt d'autant plus floue, que la situation est bonne »,²⁶³ et « les sujets, les matériaux, les actions et les associations évoqués par les événements épisodiques peuvent provenir de n'importe où, mais jamais de n'importe quels dérivés et environnements artistiques ». ²⁶⁴ Nous pourrions dire que Kaprow revient à la vie sous la forme du non-art, d'où naît la possibilité de l'art. Ce non-art favorise non seulement la possibilité d'une interprétation par quiconque, mais permet également au public de participer vraiment à des activités artistiques. Cette approche de retour à la vie est obtenue en stimulant l'étrangeté de l'action physique chez les participants, comme l'acte de se laver les mains, Kaprow a décrit :

lorsque vous vous lavez les mains dans la salle de bains, par exemple, vous mouillez-vous les mains pendant trois secondes, quatre ou plus ? Prenez-vous le savon avec votre main gauche ou votre main droite ? Faites-vous mousser le savon en faisant trois tours de main ou plus ? À quelle vitesse vos mains tournent-elles ? Combien de temps rincez-vous ? Regardez-vous dans le lavabo ou dans le miroir pendant que vous vous lavez ? Vous penchez-vous en arrière pour éviter les éclaboussures d'eau ? Secouez-vous vos mains pour les débarrasser de l'excès d'eau avant de prendre une serviette ? Vous regardez-vous dans le miroir pour voir si vous êtes présentable ? ²⁶⁵

²⁶³ Robert Smithson, Michael Fried, Rosalind Krauss, Arthur Danto, Pamela M. Lee, *Artforum : Inside and Outside the White Cube Fifty Years of Art Criticism, Ibid.*, p.12. [Le texte original : 偶发艺术和生活之间的界限应该愈浮动愈好, 或者说愈模糊愈好。(Traduit par moi-même)]

²⁶⁴ Ibid. [Le texte original : 偶发事件的主题、材料、行动和所引发的联想可以来自任何地方, 但决不来自任何艺术及艺术的衍生物及环境。(Traduit par moi-même)]

²⁶⁵ *Artforum : The Meaning of Life, Ibid.* [Le texte original : When you wash your hands in the bathroom, for instance, do you wet your hands for three seconds, four, or longer ? Do you pick up the soap with your left hand or your right ? Do you work up a lather with three revolutions of your hands or more ? How fast do your hands turn ? How long do you rinse ? Do you look into the sink or at the mirror as you wash ? Do you lean backward to avoid the splashing water ? Do you shake your hands to rid them of excess water before reaching for a towel ? Do you look at yourself in the mirror to see if you're presentable ? (Traduit par moi-même)]

Il y a beaucoup d'actes quotidiens qui sont des actes irréfléchis qui deviennent des actes subconscients, et lorsque nous les revisitons, des questions émergent derrière eux auxquelles nous n'avions pas prêté attention. Dans l'œuvre de Kaprow, le sujet peut étrangler l'action par la répétition d'une activité quotidienne, à partir de laquelle il peut penser, et la pensée de chacun peut être égale, différente et sans jugement de valeur. Kaprow recherche une pratique corporelle différenciée plutôt que de construire une expression consensuelle prétendument égalitaire au nom de la démocratie, car cela exclut la différence.

Deuxièmement, l'accent mis sur le processus, qui est très évident dans l'œuvre de Kaprow, car le non-art est une révision sur l'acte de vivre, ce qui signifie qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art statique, ou même qu'elle ne vise jamais à faire de l'art, ni à accomplir un résultat artistique, mais à développer un processus, à réfléchir sur un acte, un événement en soi, et que cet événement de vie non artistique qui se produit mène à un résultat artistique. Cela signifie que le but n'est pas de réaliser un produit artistique, mais de construire une scène qui aide l'événement contingent se produire. L'événement non-artistique peut alors ne pas être un événement très privé et personnel pour l'artiste, mais plutôt un événement universel qui s'adresse aux masses, reliant ainsi l'art à l'humanité dans son ensemble. Il s'agit d'un art qui ne peut être reproduit, mais qui peut être répété, uniquement sur la base des différences, une répétition qui redynamise la reproduction du sens, et illustre à ce niveau l'importance du processus, le caractère unique de l'acte physique de chaque participant, qui est important et décisif.

Troisièmement, l'accent mis sur la collaboration, et l'accent mis sur le processus implique d'une certaine manière également un accent sur la coopération.

Cet accent mis sur le processus par rapport au produit - ou, peut-être plus exactement, sur le processus en tant que produit - se justifie par le simple fait qu'il s'agit d'inverser la prédilection du capitalisme pour

le contraire. La collaboration consensuelle est valorisée au détriment de la maîtrise artistique et de l'individualisme, indépendamment de ce que le projet se propose de faire ou de réaliser.²⁶⁶

Comme la note Johanna Drucker, « le Happening était une forme de collaboration sans objet, c'est-à-dire sans but préconçu ni produit final. En outre, il est possible d'affirmer qu'en tant que collaborations qui n'aboutissaient à aucune forme produite, ils étaient des activités, des œuvres d'art, en soi, qui se définissaient le plus distinctement comme des relations entre individus ».²⁶⁷ Cette collaboration existe entre les différents participants, ainsi qu'entre les participants et l'artiste, ce qui signifie que la dimension collective de l'expérience sociale est aussi importante que l'expérience individuelle. Et dans la mesure où ce processus collaboratif de participation est également un processus d'apprentissage et de connaissance dans lequel les participants apprennent les uns des autres et s'influencent mutuellement. « Diana Taylor, spécialiste des études sur la performance, suggère que “ la pratique incarnée, associée et liée à d'autres pratiques culturelles, offre un mode de connaissance ” ».²⁶⁸ Non seulement nous nous connectons alors à l'autre grâce à la coopération du corps du participant, mais nous apprenons également à mieux nous connaître grâce à la coopération.

Enfin, en mettant l'accent sur la politique,

L'art est un tissage d'activité de création de sens avec une ou toutes les parties de nos vies. [...] La grande préoccupation d'un nombre croissant de théologiens spéculatifs, de scientifiques, de penseurs politiques et de futurologues new-age est d'essayer de donner un sens aux innombrables pièces déconnectées, et

²⁶⁶ Claire Bishop, *Artificial Hells*, *Ibid.*, p.19-20. [Le texte original : This emphasis on process over product – or, perhaps more accurately, on process as product – is justified on the straightforward basis of inverting capitalism's predilection for the contrary. Consensual collaboration is valued over artistic mastery and individualism, regardless of what the project sets out to do or actually achieves. (Traduit par moi-même)]

²⁶⁷ Johanna Drucker, “ Collaboration without Object(s) in the Early Happenings.” *Ibid.* [Le texte original : Happenings were a form of collaboration without object, that is, without either a preconceived goal or a resulting product. Still further, it is possible to claim that as collaborations which did not result in any produced form, they were activities, artworks, in themselves, which were most distinctly defined as relations among individuals. (Traduit par moi-même)]

²⁶⁸ Carolina E. Santo, *Ibid.*, p.79. [Le texte original : Performance studies scholar Diana Taylor suggests that ‘ embodied practice, along with and bound up with other cultural practices, offers a way of knowing ’. (Traduit par moi-même)]

parfois très dangereuses, de notre culture, et de redécouvrir le tout. L'art vivant peut représenter une façon de partager la responsabilité de ce qui est peut-être le problème le plus pressant du monde.²⁶⁹

Kaprow, en tant qu'éducateur artistique, était nécessairement conscient que l'art assumait une responsabilité sociale. Kaprow considérait les actions des gens comme un outil permettant de changer leur attitude face à la vie, ce qui, au départ, n'avait peut-être rien à voir avec la politique. Il attendait simplement des gens qu'ils reconstruisent des modes de connaissance à partir de modèles de comportement acquis, mais les tendances politiques ont toujours fini par être le résultat produit par son travail. Dans *Push and Pull : A Furniture comedy for Hans Hofmann*, par exemple, dans son exposition de l'environnement privé et sa réponse à la question de savoir comment traiter l'autre dans cet environnement, ce qui implique de contraster les différents modèles de comportement entre les différents sexes et les différents âges.

Les “ Instructions ” de Kaprow encourageaient l'émergence de tensions et d'angoisses sociales. Elles avaient un caractère tentaculaire étudié ; elles demandaient aux participants de “ s'accommoder ” ou de s'effacer. (“ Tous les autres peuvent entrer et, si la ou les pièces sont meublées, ils peuvent aussi les arranger, en s'accommodant comme ils le souhaitent ”).²⁷⁰

Le résultat de ce travail est d'exposer les modèles sociaux actuels qui disciplinent les personnes de sexe et d'âge différents, et de construire un scénario dans lequel différents groupes de personnes collaborent, où le corps de chaque participant est politique, où il est une question culturelle, une question de sexe, une question raciale.

²⁶⁹ Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life, The Real Experiment* (1983), Éditeur par Jeff Kelley, Expanded Edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003, p.201-230. [Le texte original : art is a weaving of meaning-making activity with any or all parts of our lives. (...) The grave concern of a growing number of speculative theologians, scientists, political thinkers, and new-age futurologists is to try to make sense out of the countless disconnected, and sometimes very dangerous, pieces of our culture, and to rediscover the whole. Lifelike art can mean a way (one way) of sharing responsibility for what may be the world's most pressing problem. (Traduit par moi-même)]

²⁷⁰ Emily Capper, *Ibid.*, p.84. [Le texte original : Kaprow's “ Instructions ” encouraged the surfacing of social tensions and anxieties. They had a studied tentativeness about them ; they asked participants to “ accommodate ” or efface themselves. (“ Everyone else can come in and, if the room(s) are furnished, they can also arrange them, accommodating themselves as they see fit ”). (Traduit par moi-même)]

En fait, l'art contemporain a toujours eu tendance à agir comme un instrument politique, car l'appréciation de l'art est elle-même un mode de perception plein d'énergie interrogative, il n'y a jamais de perception esthétique uniforme, et c'est cette possibilité de questionnement qui crée la nature politique de l'art. Cela rejoint l'expression utilisée dans le livre *Les théâtres du réel*, où le théâtre est politique, non pas parce qu'il exprime des thèmes politiques, mais parce qu'il apparaît aux yeux du public comme un moyen de politisation, permettant au théâtre d'intervenir dans la société, permettant au spectateur de se confronter aux réalités cachées tout en exerçant une influence sur l'esprit du spectateur, remettant en question la société et la réalité dans laquelle nous vivons. Mais, « la contradiction productive de la relation de l'art au changement social, qui se caractérise par le paradoxe de la croyance en l'autonomie de l'art et de son lien inextricable avec la promesse d'un monde meilleur à venir ». ²⁷¹ Cela signifie qu'en intensifiant, en surestimant et en amplifiant la fonction de la politique, en introduisant la politique dans le domaine de l'art, il y a un risque que l'art devienne un outil politique et perde son propre potentiel, et que l'art devienne une bulle. L'art peut en effet présenter des réalités sociales cachées catastrophiques et des dilemmes humains, mais lorsque des dilemmes humains particuliers sont qualifiés d'insuffisamment politiques et n'expriment pas l'esprit vital du lien social et de la solidarité collective, ils sont rejetés et critiqués par le marché de l'art dominant, et l'expression individuelle de l'art est alors dissoute dans la politique de l'art. Mais, nous ne voulons pas critiquer la tendance à politiser l'art, mais plutôt demander que l'art ne devienne pas complètement politique. L'art peut être utilisé de quelque manière que ce soit pour exposer les contradictions cachées de la réalité et pour stimuler la conscience et la pensée auto-politique des participants, mais il ne doit pas présenter des attitudes ou des positions politiques précises pour les inciter à l'action, mais plutôt pour construire une situation dans laquelle la discussion et l'interaction peuvent avoir lieu, dans laquelle l'action est collaborative et individuelle. En d'autres termes, nous insistons sur le principe selon lequel le personnel est politique, et rejetons la politique du macrocosme

²⁷¹ Claire Bishop, *Artificial Hells, Ibid.*, p.29. [Le texte original : the productive contradiction of art's relationship to social change, which is characterised by the paradox of belief in art's autonomy and in it being inextricably bound to the promise of a better world to come. (Traduit par moi-même)]

extrême, de la transcendance extrême, du mépris total des différences des vies individuelles. Chacune de nos vies et de nos actions est politique, toutes nos activités quotidiennes sont le support le plus fondamental de ces macro-structures politiques, nous devrions partir du quotidien comme Kaprow, mais sans chercher à porter d'énormes bannières et slogans politiques. Il faut rejeter fondamentalement la nature violente et voilée de l'essentialisme, en refusant d'inspirer un certain consensus public au moyen d'un endoctrinement idéologique noir ou blanc afin d'établir un nouveau mode de confrontation. Cette violence idéologique peut devenir une violence implicite, incitant le public à un état d'auto-violence. Chaque changement, action, tentative individuelle doit être respecté et peut être rassemblé pour faire une différence dans le monde. Le scénographe doit donc se concentrer sur la manière de faire converger chaque expression physique individuelle en " une écriture collective " tout en respectant les différences individuelles. Il faut mémoriser que « ce sont nos différences qui nous unissent ». ²⁷² En même temps, nous ne rejetons pas les jugements moraux sur l'art et la politique, car il est impossible de les éliminer complètement ; ce à quoi nous nous opposons, c'est au rejet des jugements différenciés, à la dissolution de toutes les possibilités de dissidence dans un nouveau consensus, et à l'étiquetage des jugements qui ne sont pas inclus dans le consensus comme immoraux.

Grâce à l'analyse ci-dessus, les corps des participants de Kaprow apparaissent comme des collaborateurs artistiques au même titre que l'artiste, chaque corps agissant comme un nomade curieux, effectuant des actions distinctes dans un espace à la fois familier et inconnu, les corps des sujets co-construiront le sens de l'événement, la valeur de l'œuvre, la définition de l'espace. Le corps participatif n'est pas seulement un récipient pour la perception du sujet, mais aussi un " outil " pour établir le contact avec l'autre. Le corps est centré sur l'esthétique du corps de Deleuze, et bien que chaque personne fasse l'expérience et participe à l'événement en utilisant son corps, elle n'est pas au centre de l'événement, l'événement est un événement sans centre, personne ne peut faire

²⁷² *Ibid.*, p.67. [Le texte original : They do not understand for a moment that it is our differences that unite us. (Traduit par moi-même)]

l'expérience de l'événement entier, ou chaque corps fait l'expérience d'un événement qui lui est propre. Le corps de chaque personne et les objets dans l'espace, sont engagés dans un mouvement diffus qui est imprévisible, et toutes les rencontres sont contingentes. Le corps est toujours dans un « geste en suspens », ²⁷³ c'est-à-dire que le corps est toujours dans un état de tendance à changer sa structure existante, et les forces invisibles qui déplacent le corps peuvent se disperser dans différentes directions, rendant tous les événements contingents et irréductibles. Ainsi, la construction d'espaces, ou plutôt de situations concrètes, par Kaprow est liée aux corps des participants, facilitant la réalisation d'une collaboration, et dont le but principal dans la collaboration est d'inciter les participants à penser dans le processus de production.

Et le corps du participant de Kaprow donne au scénographe matière à réflexion sur la manière de réussir à transformer le spectateur en participant, c'est-à-dire à faire du spectateur un créateur actif. C'est précisément ce que Jacques Rancière appelle le « spectateur émancipé », « le public apporte ses propres récits de vie dans les actes de spectateurs, en observant, sélectionnant, comparant et interprétant la performance “ en la remodelant à sa manière ” ». ²⁷⁴ Et le comportement de ces participants influence toujours la présentation de la pièce de théâtre, « comme le reconnaît Deirdre Heddon, “ les pratiques créatives sont toujours informées par qui nous sommes, en tant que sujets incarnés dans le temps et l'espace, avec nos propres cultures et histoires ” ». ²⁷⁵ Chaque sujet sera un sujet particulier et créatif. Et quel est le rôle du scénographe ? « l'artiste n'est pas un producteur d'objets, mais un producteur de situations. Pour cette raison, il est entendu que l'artiste fait l'expérience avec le spectateur de la situation qu'il a conçue dans un modus operandi de co-production directe ». ²⁷⁶ Cela signifie que la tâche du

²⁷³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, p.331.

²⁷⁴ Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre : Aesthetics, Politics and Productive Participation*, Palgrave Macmillan, University of Surrey, Guildford, United Kingdom, 2016, p.44. [Le texte original : audiences bring their own life narratives to acts of spectatorship, observing, selecting, comparing and interpreting performance ‘ by refashioning it in her own way ’. (Traduit par moi-même)]

²⁷⁵ Ibid. [Le texte original : As Deirdre Heddon recognises, ‘ Creative practices are always informed by who we are, as subjects embodied in time and space, with our own cultures and histories ’. (Traduit par moi-même)]

²⁷⁶ Carolina E. Santo, *Ibid.*, p.81. [Le texte original : the artist is not a producer of objects, but a producer

scénographe est de construire une situation, ou une expérience, qui peut être créée, et donc que la scénographie passera d'un art spatial à un art expérientiel. À ce stade, l'expérience devient un véritable objet esthétique, et l'expérience devient non seulement la manière de créer de l'artiste, mais aussi son objectif créatif. Et l'art expérientiel peut même être séparé du texte ; l'espace-temps lui-même peut être expérimenté, ce qui aidera la scénographie à acquérir la valeur d'un art indépendant. À la lumière de l'inspiration de Kaprow, le scénographe peut également construire une expérience similaire à celle de Kaprow, c'est-à-dire une expérience participative de la pensée. Par exemple, dans *£¥€\$* du groupe Ontroerend Goed, les artistes invitent chaque participant à rejoindre un jeu d'argent interactif pour expérimenter les règles du marché et les stratégies de jeu dans le monde financier, afin de plonger dans le mensonge de l'argent tout en révélant les méthodes de contrôle et de manipulation des acteurs invisibles et des moyens de contrôle. La scénographie de Vorman conçoit l'espace comme un "casino", avec 10 demi-cercles de table, chacune avec 7 participants, et les demi-cercles tables forment un cercle de scène, suggérant d'une part la position centrale du système financier dans le monde d'aujourd'hui, et d'autre part, l'invisibilité du centre, car lorsque les participants jouent, ils ont toujours le dos tourné vers le centre, ce qui signifie que chaque individu est toujours suivi par une main invisible en poursuivant l'argent, nous ne sommes que des joueurs et non des créateurs de jeux, et tout ce que nous voyons, ce sont d'autres joueurs, de sorte que le jeu de l'argent n'est jamais un jeu équitable. Cependant, pour approfondir cette conscience critique, la pièce de théâtre permet à chaque participant d'avoir la chance de jouer le rôle d'un personnage central au sein de la communauté financière, chaque personne peut faire des choix différents qui déterminent la direction de la pièce. En même temps, personne ne détient un pouvoir absolu, nous devons observer et respecter les choix des autres participants, ou accepter les contradictions et les confrontations des différentes valeurs de l'argent entre différents sujets. Cela signifie que « le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif ».²⁷⁷

of situations. For that reason, it is understood that the artist experiences along with the spectator the situation he/she has designed in a direct co-production modus operandi. (Traduit par moi-même)]

²⁷⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La fabrique, Paris, 2008, p.26.

Dans ce sens, cette pièce remet en question la relation opposée entre regard et action, Le pouvoir du public ne vient plus de la visualisation et de la réception, mais plutôt en tant que participant qui détient l'initiative. D'une part, le public partage l'énergie collective, d'autre part, il développe une expérience de perception individualisée. Nous offrons à chaque sujet à l'intérieur du collectif l'opportunité de planifier ses propres aventures intellectuelles. Dans cette opportunité, nous n'attendons plus un théâtre avec une finalité et l'hégémonie d'un discours autoritaire sur les systèmes de sens, un véritable lieu de communication émergera de l'émancipation, c'est un théâtre émancipé et un spectateur émancipé, ou plutôt nous perdons le spectateur et gagnons une myriade de sujets actifs et un théâtre qui peut être librement défini.

Le corps du public dans Shiota suit le corps traditionnel du spectateur, mais il est caractérisé par la construction spatiale-temporelle de Shiota pour créer un sujet qui intensifie le sentiment et l'expérience, c'est-à-dire un corps immersif. En quoi l'immersion se manifeste-t-elle ? Premièrement, « les spectateurs entrent dans des “ machines à expériences ” [...] pour placer les membres du public dans un environnement thématiquement cohérent ». ²⁷⁸ Lorsque les spectateurs pénètrent dans l'espace d'installation qui est mis en place par Shiota, cet espace-temps offre une puissante attraction, « les absorbant en termes d'engagement total dans une activité qui absorbe ». ²⁷⁹ Les public sont immédiatement mis en mémoire à travers les “ objets ”. Lorsque tout le monde est pris dans la mémoire, l'ensemble de l'espace de l'installation formera une forte cohésion empathique, ce qui fait que tous les spectateurs ne font qu'un ; deuxièmement, ses œuvres « offrent des expériences d'évasion qui se déroulent dans des environnements esthétiques qui entourent complètement, ou “ immergent ”, leurs publics, et qui encouragent les spectateurs à “ s'abandonner ” et à être “ emportés ” par les qualités

²⁷⁸ Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre : Aesthetics, Politics and Productive Participation*, *Ibid.*, p.2. [Le texte original : audiences enter ‘ experience machines ’. (...) to place audience members in a thematically cohesive environment. (Traduit par moi-même)]

²⁷⁹ *Ibid.*, p.17. [Le texte original : absorbing audiences in terms of ‘ a total engagement in an activity that engrosses ’. (Traduit par moi-même)]

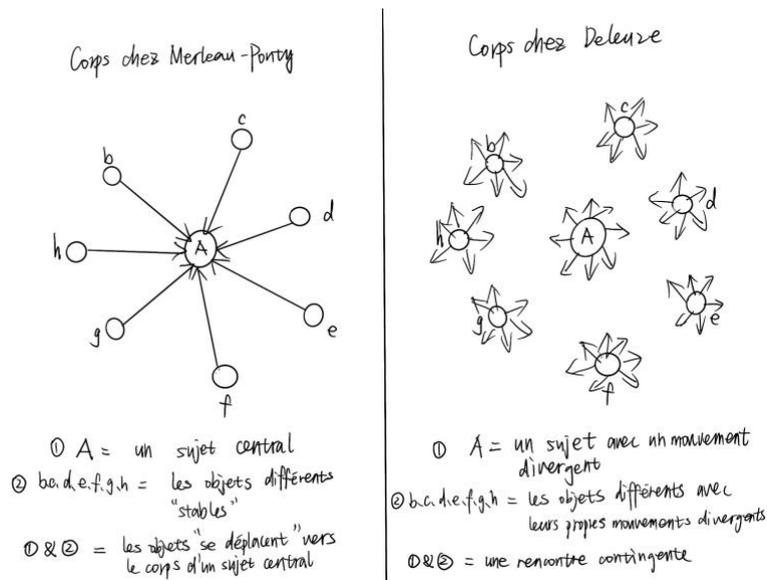
expérientielles ».²⁸⁰ Lorsque les spectateurs entrent dans l'espace, ils soient facilement frappé par l'immensité de l'espace visuel qui a conduit à un silence et chaque spectateur est dominé par ce silence. Pourtant, ce silence ne représente pas la passivité, mais au contraire un silence actif, car chaque personne est prise dans une distorsion temporelle, cet espace-temps « transporte les spectateurs dans “ un autre monde qui exige une navigation selon ses propres règles logiques ”, un espace qui est “ à la fois un espace conceptuel et imaginatif et un espace physique habité ” ».²⁸¹ À cet égard, Shiota diffère sensiblement de Kaprow en ce que, dans les scènes immersives de Shiota, les spectateurs sont facilement influencé par “ l’environnement théâtral ”, mais moins affectent l'environnement lui-même. Ce qui est important, c'est qu'elle touche le trouble émotionnel intérieur du spectateur plutôt que de le pousser à l'action et à la pratique. Ainsi, Shiota traite l'œuvre comme une sorte de machine à remonter le temps, attirant le spectateur et entrant de manière aléatoire dans un certain temps et un certain espace associés au spectateur selon l'imagination de ce dernier, tandis que Kaprow intériorise le temps dans son œuvre, ou plutôt le temps lui-même est le noyau essentiel de son œuvre ; troisièmement, le spectateur se pousse inconsciemment dans une sorte d'une « intimité présumée »,²⁸² c'est-à-dire se placer au centre de ce voyage, placer son corps au centre de l'expérience, c'est-à-dire rendre son corps de pré-Merleau-Ponty. Cela signifie que « je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps. »²⁸³ Ce corps immersif est différent du corps participatif de Kaprow, et nous pouvons comprendre cette distinction à la lumière de la figure au-dessous (ill. 21). (Ce tableau est peint par moi-même.)

²⁸⁰ *Ibid.*, p.2-3. [Le texte original : performances offer escapist experiences that take place in aesthetic environments that fully surround, or ‘ immerse ’, their audiences, and that encourage audiences to ‘ give into ’ and become ‘ swept up ’ by the experiential qualities of a performance. (Traduit par moi-même)]

²⁸¹ *Ibid.*, p.17. [Le texte original: transporting audiences to ‘ an otherworldly-world that requires navigation according to its own rules of logic ’, a space that is ‘ both a conceptual, imaginative space and an inhabited, physical space ’. (Traduit par moi-même)]

²⁸² *Ibid.*, p.8. [Le texte original : presumptive intimacy. (Traduit par moi-même)]

²⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.175.



[ill. 21] Ce tableau a été créé par l'aut. 2023. © Du Jingyi

Il convient de noter que l'immersion est souvent considérée comme une évolution de l'esthétique de la illusion, « Julie Sermon parle d'une poétique de l'immersion quand elle fait référence à un théâtre dont " l'action théâtrale n'est plus perçue comme réalité feinte [...] mais comme l'occasion et l'endroit d'une expérience performative [...] étendue aux coordonnées de l'espace réel " ». ²⁸⁴ En d'autres termes, l'immersion ne peut pas être traduite avec précision comme réelle ou virtuelle, elle se situe plutôt quelque part entre les états réel et virtuel. Dans ce mémoire, nous rejetons une compréhension illusionniste de l'immersion, préférant comprendre l'immersion comme une expérience émotionnelle d'engagement où l'accent n'est pas mis sur la croyance en une réalité du présent, mais sur un état de perception non distante, c'est-à-dire la transformation d'une vue périphérique en une observation de soi-même. Ce retour du regard n'est pas un simple cycle, mais une recollection des émotions et des souvenirs que nous projetons dans l'environnement artistique. Mais cet engagement est fragmentaire, il nécessite que le spectateur s'engage en regardant, puis dans l'opération combinée de temporisation et de scénarisation, l'émotion comme force fluide se déplace entre immersion et distance et subit un effet différé qui accompagne le spectateur tout au long du processus de perception. L'expérience émotionnelle immersive de Shiota est donc un processus cyclique qui passe

²⁸⁴ Jean-Paul Quéinnec, Dispositif cartographique du son pour une scène sans bord. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 36(1-2), 2016, p.271-294. <https://doi.org/10.7202/1051188ar>

toujours par trois étapes : la première étape entre en résonance avec la propre expérience de Shiota, qui est l'étape de compréhension de son œuvre, nous pouvons le comprendre comme « le corps du participant ne se contente pas d'entrer dans un monde immersif ; le monde immersif entre dans le corps du participant ».²⁸⁵ Les émotions de Shiota étaient alors internalisées dans le corps de tous les gens, Shiota devient tous les gens et tous les gens deviennent Shiota ; la deuxième étape est l'engagement narcissique individuel, l'imagination narcissique et le souvenir de soi, ou une sorte d'empathie, c'est-à-dire « l'intégration du corps plus directement dans l'objet de l'expérience, [...] la personne forme une union émotionnelle avec l'objet externe [...] l'empathie par la projection de ses émotions dans l'objet ».²⁸⁶ Et « l'affect implique donc l'autobiographie »,²⁸⁷ la manière dont nos émotions sont produites et ressenties est liée à une histoire personnelle, c'est nous qui tendons la main à un monde d'immersion dans tout ce que nous ressentons et percevons, mais en même temps à l'inverse pour renforcer l'incarnation du soi. Pourtant, les émotions sont impliquées dans l'autobiographie d'une manière qui « favorise le rapprochement ou l'éloignement de quelque chose ou de quelqu'un. C'est dans ce sens que Sara Ahmed qualifie son approche de l'émotion de “ relationnelle ” »,²⁸⁸ c'est-à-dire que nous pouvons nous sentir nous-mêmes à travers l'œuvre de Shiota, et nous pouvons également sentir les autres à travers nous-mêmes ; et ainsi nous entrons dans une troisième étape de l'expérience émotionnelle, celle de la génération d'une sorte d'empathie collective. Cela se voit également dans l'utilisation que fait Shiota des objets, qu'elle a tendance à utiliser les objets, qui sont à l'origine pleins de différences, comme des objets “ homogénéisés ”, afin d'évoquer un souvenir commun. Toutes nos émotions ne sont pas seulement des émotions individuelles, mais appartiennent à une mémoire collective et à des émotions partagées. Nous sommes complètement réduits à faire partie du réseau

²⁸⁵ Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre : Aesthetics, Politics and Productive Participation*, *Ibid.*, p.50. [Le texte original : The participant's body does not just enter into an immersive world; the immersive world enters into the participant's body. (Traduit par moi-même)]

²⁸⁶ Kent C. Bloomer, Charles W. Moore, *Body, Memory, and Architecture*, *Ibid.*, p.36. [Le texte original : 将身体更加直接地融入体验对象, (...) 人与外在对象形成一种情感的联合 (...) 通过将个人的情感投射到对象之中来移情。(Traduit par moi-même)]

²⁸⁷ Adam Alston, *Ibid.*, p.46. [Le texte original : Affect, then, involves autobiography. (Traduit par moi-même)]

²⁸⁸ *Ibid.* [Le texte original : promotes ‘ towardness ’ or ‘ awayness ’ from something or someone. It is in this sense that Sara Ahmed describes her approach to emotion as ‘ relational ’. (Traduit par moi-même)]

émotionnel constitué de fils par Shiota, nous devenons les sujets manquants de ces chaussures, de ces chaises, nous rejoignons cet espace, nous participons au lien émotionnel commun de l'humanité.

Comme Kaprow, Shiota se concentre sur l'expérience artistique, ou plutôt sur l'expérience en tant que véritable objet esthétique artistique, mais avec un accent différent, Kaprow sur la participation et la pensée, et Shiota sur l'empathie et l'émotion, c'est-à-dire une expérience émotionnelle immersive. Les scénographes peuvent suivre sa modèle d'expérience pour créer une scène émotionnelle. Dans *Sleep No More* de Punchdrunk, par exemple, Le public a d'abord reçu au hasard des cartes de différentes couleurs, puis il lui est demandé de mettre des masques identiques pour entrer dans un environnement théâtral créé par les artistes, où le public peut choisir son propre plan d'action à volonté, tout en reconstituant une histoire complètement différente basée sur ses choix et les danses des interprètes. Les spectateurs « peuvent décider de suivre un personnage spécifique de la pièce ou d'aller explorer le monde fictif par eux-mêmes, en allant où ils veulent, en ouvrant des tiroirs, en lisant des lettres qu'ils pourraient y trouver, etc ».²⁸⁹ D'une part, cela conduit à une production théâtrale qui n'est plus linéaire dans sa narration, mais au contraire poreuse et fragmentée, où chaque personne dans l'espace peut créer son propre voyage imaginaire, d'autre part,

les masques créent un sentiment d'anonymat ; ils font en sorte que le reste du public se dissolve dans des présences génériques et fantomatiques, de sorte que chaque personne puisse explorer l'espace seule. Ils permettent aux gens d'être plus égoïstes et plus voyeurs qu'ils ne le seraient normalement. Cachés derrière une couche fictive, ils perdent certaines de leurs inhibitions.²⁹⁰

²⁸⁹ Deborah Prudhon, « Punchdrunk's Immersive Theatre: From the End to the Edge », *Sillages critiques* [En ligne], 24 | 2018, mis en ligne le 15 juillet 2018. DOI : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/sillagescritiques.6341> [Le texte original : they can decide to follow a specific character in the play or go and explore the fictional world on their own, going wherever they want, opening drawers, reading letters that they might find there, etc. (Traduit par moi-même)]

²⁹⁰ Ibid. [Le texte original : The masks create a sense of anonymity; they make the rest of the audience dissolve into generic, ghostly presences, so that each person can explore the space alone. They allow people to be more selfish and more voyeuristic than they might normally be. Hidden behind a fictional layer, they lose some of their inhibitions. (Traduit par moi-même)]

Lorsque les masques se fondent dans l'espace-temps théâtral, le spectateur est comme dans une machine à remonter le temps, voyageant à sa guise dans des époques et des espaces différents, tout en étant immergé dans son propre état de lecture, mais il ne reste pas seulement dans l'imagination littéraire et l'expérience émotionnelle, au contraire, « le monde du théâtre immersif est tangible - réfléchit à la question “ Qu'est-ce qui fait un monde ? ” »²⁹¹ Punchdrunk excelle dans l'utilisation d'un grand nombre de détails pour organiser l'espace, les petits objets qui sont si pertinents pour nous sont dispersés dans les pièces et les coins de l'espace théâtral, il est impossible pour le public de les trouver tous, nous pouvons seulement trouver ce qui nous intéresse le plus à expérimenter dans le temps limité dont nous disposons, à ce stade, chacun de nos corps se trouve au centre d'un labyrinthe en tant que corps du conteur. C'est ce corps central qui permet au public d'éprouver un sentiment d'immersion, « comme étant “ tombées dans un trou de lapin dans un univers parallèle ” ».²⁹² Alors que le public interprète lui-même l'histoire de Macbeth, Anderson se retrouve « “ confuse et intriguée ” ainsi que “ complètement abasourdie par l'impact émotionnel ” de la production (Anderson 2017). Son expérience a été “ émotionnellement captivante et je me suis engagée à 100 % dans tout ce qui se passait autour de moi ” »,²⁹³ et le public a vécu une expérience émotionnelle totalement immersive qui découlait du fait que, d'une part,

parce que le spectacle n'est pas axé sur le texte - les moments éphémères, l'odeur, les artistes qui vous touchent, [...] Chacun d'entre nous a une réaction viscérale, moléculaire à ce spectacle et aux personnes

²⁹¹ Ibid. [Le texte original : which differ from dramatic immersion in that the world of literature is purely imaginary whereas the world of immersive theatre is tangible — reflects on the question “ What makes a world ? ”.]

²⁹²

Emma Cole, Fragments, Immersivity, and Reception : Punchdrunk on Aeschylus' Kabeiroi. *Int class trad* 28, 510–525 (2021). <https://doi.org/10.1007/s12138-020-00578-9> [Le texte original : Lyn Gardner describes ‘ as if they have dropped down a rabbit hole into a parallel universe ’. (Traduit par moi-même)] Lyn Gardner, ‘ Is Immersive Theatre Growing Up or Growing Too Big, Too Quickly ? ’, *The Stage*, 2014, accessed 23 July 2020, URL : <https://www.thestage.co.uk/features/is-immersive-theatre-growing-up-or-growing-too-big-too-quickly>

²⁹³ Julia M. Ritter, “ Fandom and Punchdrunk’s Sleep No More : Audience Ethnography of Immersive Dance ”. *TDR : Drama review* 61, no.4 (2017) : 59–77. [Le texte original : Anderson found herself “ confused and intrigued ” as well as “ completely stunned by the emotional impact ” of the production (Anderson 2017). Her experience was “ emotionally gripping and I was 100 percent engaged with everything that was happening around me ”. (Traduit par moi-même)]

qui lui ont donné vie - c'est un niveau de théâtre qui permet une intimité entre le public et l'artiste que l'on ne retrouve dans aucune autre situation.²⁹⁴

Cela nous faisons l'expérience profonde du corps de l'artiste en relation avec notre corps, et d'autre part, comme le dit Doyle dans ce théâtre, « le bâtiment est un acteur majeur [...] le bâtiment est probablement le plus grand performant »,²⁹⁵ nous percevons constamment l'atmosphère de l'intérieur de l'espace, parfois craintive, parfois joyeuse, parfois triste, parce que tout dans l'espace nous concerne, le bar clandestin évoque la mélancolie et la fête, la table de billard devient un champ de bataille romantique, la salle de bain devient un lieu de rituel et d'érotisme, tous les espaces mobilisent notre capacité perceptive dans toutes les directions et élargissent les images de nos souvenirs antérieurs.

Notre analyse séparée des modèles d'expérience Kaprow et Shiota ne représente pas une scission ou une opposition entre les deux modèles d'expérience, et il n'y a pas de supériorité ou d'infériorité entre les deux modèles ; ils sont tous deux des possibilités pour un modèle d'expérience. Le scénographe peut non seulement choisir un mode de création en fonction de ses besoins et de ses préférences, mais il peut aussi combiner les deux.

3.2.4 L'art de l'installations : un art multimédia

« Le médium est le message ».²⁹⁶ C'est par cette phrase que Marshall McLuhan a inauguré l'histoire de la recherche sur les médias. La théorie de la détermination des médias de McLuhan nous a fait passer de l'attention portée au contenu des médias à la forme des médias, et a en outre suscité notre intérêt pour les relations entre différents

²⁹⁴ Ibid. [Le texte original : because the show is not text-driven—the ephemeral moments, the smell, the performers touching you, (...) Every single one of us has a visceral, molecular response to this show and the people who brought it to life—it's a level of theatre that affords an intimacy between the audience and the performer that you don't get in any other setting. (Traduit par moi-même)]

²⁹⁵ Ibid. [Le texte original : the building is a massive player (...) the building is probably the biggest performer. (Traduit par moi-même)]

²⁹⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994, p.7. [Le texte original : The Medium Is the Message. (Traduit par moi-même)]

médias, c'est-à-dire le développement de la recherche sur l'intermédialité à partir de la recherche sur les médias. D'une part, les médias sont liés à l'histoire,

C'est seulement avec l'avènement d'un certain médium que l'humanité peut s'engager dans des activités de communication et d'autres activités sociales adaptées à ce médium. Par conséquent, si l'on considère le long processus de développement de la société humaine, ce qui est vraiment significatif et précieux en termes de " message " n'est pas le contenu de la communication de chaque époque, mais la nature des outils de communication utilisés à cette époque, les possibilités qu'ils ont ouvertes et les changements sociaux qu'ils ont engendrés.²⁹⁷

D'autre part, les médias sont liés à la perception, car selon McLuhan, les médias sont une extension des sens humains. Les changements dans la forme des médias ont un impact direct sur notre façon de percevoir le monde et sur notre comportement. En ce sens, il n'est pas surprenant que les médias entrent dans le domaine de l'art, en particulier dans l'art contemporain qui prend la perception comme l'un de ses thèmes. Dans les œuvres de Kaprow et Shiota, nous trouvons également une utilisation et une réflexion sur les médias.

3.2.4.1 Langage écrit et oral

La parole a été la première technologie par laquelle l'homme a pu se détacher de son environnement pour l'appréhender d'une manière nouvelle. [...] Ils sont une technologie de l'explicitation. Grâce à la traduction de l'expérience sensorielle immédiate en symboles vocaux, le monde entier peut être évoqué et retrouvé à tout moment.²⁹⁸

Chez McLuhan, il met l'accent sur le médium oral, car le langage oral est un médium qui peut exister sans l'aide d'aucun médium externe, sans que les organes sensoriels soient étendus. Cependant, en réalité, avec l'apparition de l'imprimerie, nous sommes passés de

²⁹⁷ Christopher Horrocks , *Marshall McLuhan and Virtuality*, Traduit par Liu Qinli, Beijing : Presses de l'Université de Pékin, 2005.03. p.8-9. [Le texte original : 人类有了某种媒介才有可能从事与之相适应的传播和其他社会活动, 因此, 从漫长的人类社会发展过程来看, 真正有意义、有价值的 ' 讯息 ', 不是各个时代的传播内容, 而是这个时代所使用的传播工具的性质、它所开创的可能性以及带来的社会变革。(Traduit par moi-même)]

²⁹⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man, Ibid.*, p.57. [Le texte original : The spoken word was the first technology by which man was able to let go of his environment in order to grasp it in a new way. [...]They are a technology of explicitness. By means of translation of immediate sense experience into vocal symbols the entire world can be evoked and retrieved at any instant. (Traduit par moi-même)]

l'ère du langage oral à l'ère du langage écrit, et nos modes de pensée et de comportement ont été transformés. Cela est très évident dans l'œuvre d'Allan Kaprow intitulée *Words*. L'œuvre a été exposée en 1962 à la galerie Smolin de New York, où Kaprow a créé deux pièces à l'intérieur de la galerie en utilisant deux panneaux de contreplaqué : le premier espace présente des mots qui apparaissent de manière aléatoire sur les murs, ces mots pouvant provenir de publicités, de journaux, certains étant écrits à la main sur des morceaux de papier, d'autres imprimés sur du tissu. Les participants peuvent lire ces mots dans n'importe quel ordre et de n'importe quelle manière, tout en écoutant Kaprow réciter ces mots à leurs oreilles. Dans cet espace, Kaprow cherche à créer deux niveaux de contraste : le premier est le contraste entre l'écriture manuscrite et l'imprimé, et le second est le contraste entre l'écrit et l'oralité. Dans le premier contraste, nous réexaminons les différences qui résultent de la présence du texte en tant que contenu dans différentes formes médiatiques. L'écriture manuscrite concerne une expérience corporelle et est une utilisation différenciée du texte, car même si nous écrivons les mêmes mots, notre corps laisse naturellement des traces qui nous sont propres à travers la pointe du stylo, comme le dit Friedrich Kittler : « mais dès qu'une main s'empare d'un stylo, quelque chose de miraculeux se produit : le corps, qui n'a cessé de ne pas s'écrire, a laissé des traces étrangement incontournables ». ²⁹⁹ En apparence, le moment de l'écriture médiatique semble n'avoir conservé que l'information textuelle, et le corps semble être devenu transparent. Cela est dû au fait que, sous l'influence de l'utilitarisme, la pensée des gens tend toujours à rechercher l'information plutôt que les traces, ou plutôt nous avons tendance à négliger le corps qui enregistre l'information. Dans cette œuvre, en voyant intuitivement la différence entre l'écriture manuscrite et l'imprimé, nous redécouvrons notre relation intime avec le texte, c'est-à-dire nos mains ou notre corps. C'est également dans ce contraste que les caractéristiques d'homogénéité et de reproductibilité de l'imprimé sont mises en évidence. L'apparition de l'imprimé est due à une certaine

²⁹⁹ Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Traduit par Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford University Press, Stanford, California, 1986, p.8. [Le texte original : But once a hand took hold of a pen, something miraculous occurred : the body, which did not cease not to write itself, left strangely unavoidable traces. (Traduit par moi-même)]

ambition humaine pour la connaissance. L'imprimé comme une méthode stable de stockage de l'information tente de préserver la connaissance, c'est pourquoi « rien n'est plus éloigné de la culture typographique avec sa “ place pour chaque chose et chaque chose à sa place ” ». ³⁰⁰ D'une part, l'imprimé amplifie nos sens, il renforce la vision, et « une extension de la faculté visuelle, une intensification de la perspective et de la fixité du point de vue », ³⁰¹ il ne nous offre pas seulement une illusion de continuité et d'uniformité spatiale, mais change également notre façon de penser. Il rend notre pensée linéaire, continue, régulière, logique, et donc la pensée et l'émotion sont séparées. Ceci implique un mode de réception individualisé, c'est-à-dire la distinction entre sphères privées et publiques, et favorise la culture hiérarchique et la culture élitiste. Mais en raison du mélange délibéré de Kaprow entre l'écriture manuscrite et l'impression sans logique, d'une part, cela conduit à une interprétation différenciée des “ caractères urbains ” fragmentés par le public, et d'autre part, cela supprime le point de vue fixe fourni par l'impression d'origine, permettant à toutes les informations de revenir à un état chaotique et fragmenté. Ceci est une métaphore des diverses attaques d'informations textuelles dans les villes modernes, transformant l'expérience de lecture individuelle en une expérience urbaine collective, ou un “ spectacle ” urbain. Dans le second contraste, qu'il s'agisse de l'écriture manuscrite ou de l'impression, elle peut être considérée comme une image textuelle, qui entre en collision avec le “ murmure ” interne de la ville provenant du phonographe, c'est-à-dire la culture orale. En fait, bien que les images textuelles que nous écrivons répondent au besoin des gens de préserver des informations ou des symboles stables, elles ont déjà encouragé la séparation de l'audition et de la vision, ainsi que la division entre l'individu et le collectif. D'une part, les gens « ont appris à lire “ silencieusement pour soi-même ”, un “ substitut désolant de la parole ” qui consommait les lettres sans effort en contournant les organes buccaux. Tout ce qu'ils émettaient et recevaient était de l'écriture. Et comme il n'existe que ce qui peut être affiché, les corps eux-mêmes sont passés sous le régime du

³⁰⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, *Ibid.*, p.171. [Le texte original : Nothing could be farther from typographic culture with its place for everything and everything in its place. (Traduit par moi-même)]

³⁰¹ *Ibid.*, p.172. [Le texte original : an extension of the visual faculty, intensified perspective and the fixed point of view. (Traduit par moi-même)]

symbolique ». ³⁰² D'autre part, l'écriture renforce une culture de la vie privée, transformant le mode d'exportation vers l'extérieur de la culture orale en un mode d'exportation vers l'intérieur de la vie privée, comme le dit Rotman :

l'impact profond de la technologie de l'écriture et de l'impression sur notre façon de penser et d'imaginer, [...] ces technologies ont donné naissance à un nouveau type de soi (" le soi lettré ") qu'il décrit comme un esprit privé, clos, intérieur et intériorisé, structuré par les protocoles linéaires et le traitement cognitif que la lecture et l'écriture exigent. ³⁰³

Cette séparation entre la vue et l'ouïe et la prévalence de l'individualisme envahissent également profondément l'expérience de la ville moderne. Le bruit à l'intérieur de la ville, le mélange d'images textuelles conduit à une richesse et une hybridation, permettant aux informations de se croiser de manière indépendante dans différents médias, à la fois intrusifs et séparés. C'est exactement ce que Kaprow montre dans cette œuvre, l'oral contient plus d'informations dimensionnelles émotionnelles que l'image textuelle écrite, car le renforcement de la fonction visuelle entraîne nécessairement l'affaiblissement d'autres expériences sensorielles. Par conséquent, Kaprow tente de réactiver la vue, l'ouïe, et même le toucher (lorsque les participants réorganisent le texte sur le mur pour changer l'ordre de lecture original et la structure sémantique, l'expérience tactile est également intégrée), permettant aux participants de ressentir à nouveau l'impact des différents médias sur nos sens grâce à leur participation, tout en offrant la possibilité de reconnecter les sens qui étaient auparavant séparés.

La deuxième salle de l'œuvre est d'un bleu profond, entourée de craies colorées suspendues à des cordes. Les participants peuvent utiliser ces craies pour écrire ou

³⁰² Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter, Ibid.*, p.8. [Le texte original : They learned to read "silently to one's self", a "sorry substitute for speech" is that consumed letters without effort by bypassing oral organs. Whatever they emitted and received was writing. And because only that exists which can be posted, bodies themselves fell under the regime of the symbolic. (Traduit par moi-même)]

³⁰³ Sarah Bay-Chong, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, p.41. [Le texte original : the profound impact of the technology of writing and print on how we think and imagine, (...) these technologies gave rise to a new kind of self (" the lettered self ") that he describes as a privately enclosed, inward and interiorised mind, structured by the linear protocols and cognitive processing that reading and writing demand. (Traduit par moi-même)]

dessiner librement sur les murs, ou choisir d'écrire ou de dessiner sur des feuilles blanches insérées dans des draps suspendus. En même temps, il y a un phonographe sur le sol, et les participants ne peuvent entendre le son qu'en s'agenouillant. Si, dans la première salle, les participants ont été amenés à réfléchir sur l'impact des différentes formes médiatiques sur leur perception à travers deux niveaux de comparaison, alors dans la deuxième salle, ils commencent à vivre pleinement ces différentes formes médiatiques avec leur corps. D'une part, les participants activent la relation intime entre le corps et le texte en écrivant, et étendent cette relation intime à la coopération avec les autres, établissant des liens avec les autres sous forme manuscrite, et ensemble, nous accomplissons une expérience urbaine dans ces liens. D'autre part, les participants se rapprochent du sol pour évoquer “ l'audiocentrisme ”, permettant à l'ouïe, qui a longtemps cédé la place à la vision, de retrouver sa vitalité, tout en brisant une certaine immobilité ou silence de la vision. Selon Hans Jonas, « il considère que la vision est une existence, tandis que l'ouïe est un événement ».³⁰⁴ Parce que notre réception du son est toujours instantanée, elle est différente de la persistance des images visuelles, et l'information sonore est toujours éphémère. Dans cette œuvre, pour saisir les sons souvent négligés dans la ville, nous devons activement écouter avec notre corps. Kaprow permet ainsi à l'ouïe de remporter une victoire temporaire sur la vision, ou plutôt, il utilise cette méthode pour inviter les participants à participer à la création de textes urbains et à redécouvrir la relation entre voir et entendre.

Cette stratégie de création artistique qui réengage les sens du corps et remodèle l'interaction ou la concurrence entre différentes formes de médias et l'intimité de ces formes de médias avec le corps du spectateur est également présente dans la scénographie contemporaine. Dans *Encyclopédie de la parole suite 4*, par exemple, Joris Lacoste et les musiciens Pierre-Yves Macé et Sébastien Roux tentent de créer un théâtre imaginaire en jouant avec le rôle des différentes formes médiatiques et en établissant une relation

³⁰⁴ Wang Jiajun, *Exoticism and The Other: Emmanuel Levinas and Contemporary French Literary Theory*, Shanghai : Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2019, p.140. [Le texte original : 他认为视觉是一种存在, 而听觉是一种事件。(Traduit par moi-même)]

interactive entre elles. Tout d'abord, il n'y ait pas de narration dramatique traditionnelle dans la pièce, cela ne signifie pas qu'elle se passe de l'énergie du texte, qui est à la fois textuel, visuel et sonore. Sur le seul plan du langage, la pièce collecte et sélectionne des sons provenant de différentes sources, il s'agit d'interceptions verbales de pièces de théâtre, de discours, de conférences de presse, de vidéos YouTube, de films, d'enregistrements téléphoniques ou d'enregistrements de sons provenant directement de la ville, ils semblent éparpillés et sans lien entre eux, mais il existe un point commun entre eux en ce qu'ils appartiennent tous aux discours de l'humain. Selon la théorie du discours de Michel Foucault, le discours est lié au pouvoir, d'une part, le discours est limité par la société et la culture, et d'autre part en tant que système personnel d'expression. Selon la théorie des actes de parole de J.L.Austin, lorsque la parole se produit, un acteur particulier émerge. C'est en imaginant les actions d'un " sujet vide " et les circonstances de ses actions que nous comprenons la pièce, et lorsque le spectateur regarde les images du texte et écoute les discours de différentes personnes, son imagination du sujet du discours se transforme en une imagination de type littéraire. Deuxièmement, l'imaginaire visuel de cette pièce est très particulier, car il ne propose pas d'image concrète, mais présente plutôt une image textuelle. Cette image textuelle est destinée non seulement à fournir un environnement visuel efficace pour la pièce, mais aussi à fournir une caractérisation " anthropomorphe " du texte en tant que discours d'un sujet d'une part, et en tant que corps virtuel d'un locuteur d'autre part. Parce que les images textuelles de la pièce sont spatialisées, l'artiste crée délibérément une scène volumétrique et projette les images textuelles dans un espace tridimensionnel, créant ainsi une relation de position, de sorte que lorsque la position des images textuelles se déplace, c'est comme le mouvement du corps d'un locuteur et le public peut imaginer son action. En plus, elle change de taille en fonction du volume du discours ou de l'accentuation du ton. Lorsque le volume est élevé ou que l'accentuation est intensifiée, l'image s'enfle et la présence du locuteur est intensifiée, et dans le cas de l'inverse, la présence est diminuée. Troisièmement, cette pièce peut être considérée comme une pièce qui joue avec le son, un espace de débat entre le langage et la musique, ou les artistes jouent avec le son, dans lequel différentes formes

de reproduction sonore, à savoir la reproduction d'enregistrements, la musique live et le chant en direct, se combinent afin de réaliser un jeu de présence et d'absence et de stimuler des modes d'imagination très différents. Le premier type de son est le son immersif, qui recherche un réalisme, stimulant l'imagination du public d'une scène réelle. Dans l'extrait de la voix enregistrée du métro, Moscou, Russie, par exemple, la lumière balaie d'abord le public de droite à gauche, permettant au spectateur de s'immerger dans la sensation d'entrer dans le métro, puis le bruit du métro en mouvement et les conversations des personnes à l'intérieur du métro incitent le spectateur à passer de l'extérieur du métro à l'intérieur du métro, où le son est spatial et aide l'auditeur à effectuer la transition spatiale. « Lorsque nous tentons d'appréhender un son dans l'espace, notre corps tout entier se meut, toutes nos facultés gestuelles – auditives, visuelles, tactiles, kinesthésiques – et toutes nos prédispositions imaginatives se projettent vers lui. L'espace se construit alors dans un mouvement réciproque : nous allons vers le son et il vient vers nous ».³⁰⁵ Le deuxième type de son est le son imitative, qui est principalement représenté par des musiciens imitant l'intonation des mots en jouant d'instruments en direct, comme dans l'extrait d'experte vocale d'un malentendant, dans lequel le locuteur s'exerce à la prononciation des alphabet et le musicien imite leur intonation avec le son d'un violon. D'une part, elle expose le lien implicite entre la musique et le langage, où le langage est constitué de symboles phonétiques, mais où les symboles phonétiques sont non linguistiques avant la formation du langage, et c'est en ce sens que la musique partage des racines avec le langage. Le fragment est comme un poème onomatopéique, où c'est la façon dont les mots sont prononcés qui est importante plutôt que le contenu, ce qui aide l'auditeur à construire une certaine capacité d'association entre la musique et le langage. D'autre part, l'imitation musicale renforce le ton, c'est-à-dire qu'elle inspire la naissance d'un langage émotionnel. Le troisième type de son est le son hétérogène qui provient de la fragmentation du son par rapport au texte et à l'image. Les trois différents médias narratifs ne sont pas nécessairement en relation dialogique dans la pièce, mais plutôt en

³⁰⁵ Jean-Paul Quéinnec, Andrée-Anne Giguère, À l'écoute d'une textualité performative : l'expérience de Phonographie maritime. *Percées*, 2019, p.1-2. <https://doi.org/10.7202/1075188ar> . Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn*, n ° 3, 2011, journals.

débat ou en compétition. La lutte entre le texte et le son réside dans le fait que la pièce utilise des extraits sonores du monde entier qui, d'une part, elle stimule nos imaginaires différents pour des sujets qui utilisent des langues différentes, car « ceux et celles qui parlent plusieurs langues, savent qu'avec chaque langue le corps change, car chaque langue présuppose un corps vocal propre ».³⁰⁶ Cela signifie que chaque personne doit s'appuyer sur les caractéristiques de la voix pour concevoir un corps de sujets vocaux qui dépend de l'image en mémoire donnée à l'auditeur par chaque culture et société. D'autre part, la grande majorité des gens ne peuvent pas comprendre le sens d'un son par le seul son, pour les langues que nous ne comprenons pas, nous devons compter sur la traduction, c'est-à-dire sur la langue française telle qu'elle apparaît dans l'image textuelle. Lorsque nous privilégions le support de l'image compréhensible, le son perd une partie de l'attention de l'auditeur et le son original lui donnera une impression beaucoup moins profonde que l'image. À ce stade, l'image textuelle devient le centre visuel du spectateur, c'est-à-dire que tous les yeux sont rivés sur un “ corps invisible ”. Le spectateur est alors susceptible d'être tiraillé entre une centralité visuelle et une décentralisation où coexistent différents médias, chaque spectateur choisissant et interprétant en même temps, ce qui signifie que « le théâtral intermédial brouille les points de repère, en particulier quand toutes les dimensions de la perception sensorielle sont sollicitées pour attirer l'attention sur de multiples signifiants qui offrent eux-mêmes simultanément plusieurs points de vue ».³⁰⁷ Elle conduit donc le spectateur à une expérience théâtrale complètement différente. La scission entre le son et l'image se reflète dans la dissonance entre l'espace scénique et l'espace de diffusion, par exemple dans l'extrait de chant traditionnel Pile de Barra, qui présente une musique en bouche, qui ressemble à un son déformé et provient du côté droit du théâtre, mais l'image textuelle apparaît sur le côté gauche de l'écran, ce qui entraîne une dislocation dans la perception de la présence du locuteur. D'une part, elle coupe l'immersion du spectateur, d'autre part, elle questionne métaphoriquement l'authenticité

³⁰⁶ Helga Finger, *La Voix atomique : Présence de l'absence, Pratique performative, Ibid.*, p.151.

³⁰⁷ Jean-Paul Quéinnec, De l'informe à la dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué d'une scène sans bord. *L'Annuaire théâtral*, (62), 2017, p.95–116. ; Robin Nelson a codirigé, avec Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt et Andy Lavender, l'ouvrage *Mapping Intermediality in Performance* (2010), qui se présente comme une cartographie de l'impact des médias numériques sur le théâtre.

des sources du discours dans le monde et renforce la réflexivité de la pièce. Le jeu entre des sons semble toujours développer un état de fragmentation et de coexistence entre les médias, et c'est dans ce sens que cette pièce peut être décrite comme un dispositif, « “ un ensemble résolument hétérogène ” et comme “ réseau qu'on peut établir entre ces éléments ” ». ³⁰⁸ Chaque média agit comme un médiateur vers le monde réel, « les différents médias mis en contact ne cherchent plus forcément de cohérence entre eux, ne cherchent plus à créer d'interaction entre chacun d'eux ». ³⁰⁹ Ils invitent simplement le spectateur à intervenir ensemble, comme une clé vers un monde imaginaire dont le contenu nous appartient entièrement à voir, à entendre et à sentir.

3.2.4.2 Photographie et vidéo

Les deux artistes excellent dans l'utilisation des médias visuels, Shiota utilise la photographie et Kaprow joue avec la vidéo pour stimuler différents niveaux de perception chez le public. Marshall McLuhan a marqué que « le passage de l'ère de l'Homme Typographique à l'ère de l'Homme Graphique a été accompli avec l'invention de la photographie ». ³¹⁰ La photographie est d'abord apparue comme un médium axé sur la “ vérité ”. « Cependant, dire que “ l'appareil photo ne peut pas mentir ” revient simplement à souligner les multiples tromperies qui sont désormais pratiquées en son nom ». ³¹¹ D'un côté, une photo ne capture qu'un fragment de la réalité. D'un autre côté, elle cache toujours le point de vue du photographe. Elle ne peut tout au plus être considérée comme une vérité subjective sous l'objectif du photographe, mais pas comme une vérité objective absolue. Parfois, la photographie change et inverse même la réalité et le monde visible, montrant des choses que nous ne pouvons pas voir. C'est en ce sens que la photographie est devenue un art. Lorsque la photographie en tant que médium implique une vérité subjective, elle

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, Ibid., p.190. [Le texte original : The step from the age of Typographic Man to the age of Graphic Man was taken with the invention of photography. (Traduit par moi-même)]

³¹¹ Ibid., p.192. [Le texte original : However, to say that “ the camera cannot lie ” is merely to underline the multiple deceits that are now practiced in its name. (Traduit par moi-même)]

tente de nous révéler le charme de la photographie, c'est-à-dire la « représentation » de la mémoire. C'est dans ce sens que Shiota utilise le médium photographique comme moyen de créer des souvenirs. Par exemple, dans l'œuvre *Beyond Memory*, Shiota a imprimé de nombreuses photos sur du papier et les a reliées par des fils blancs en forme de filet. Lorsque nous agrandissons ces photos, nous constatons qu'elles sont pour la plupart des photos de voyage. De nombreux paysages apparaissent devant nos yeux, qui sont d'une part des paysages objectivement existants et d'autre part des images avec le point de vue subjectif du photographe. Qu'ils soient subjectifs ou objectifs, ces clichés enregistrent un temps déjà révolu. Comment prouver un moment qui n'existe plus ? Selon Roland Barthes, « la nature — le génie — de la Photographie, puisque aucun portrait peint, à supposer qu'il me parût “ vrai ”, ne pouvait m'imposer que son référent eût réellement existé ».³¹² Dans une certaine mesure, la photographie reflète les deux dimensions de la réalité et du passé. Elle peut présenter une mémoire “ parfaite ” relative dans un champ de vision limité. C'est un moyen de témoigner, témoignant d'une existence perdue ou d'une réalité passée. En ce sens, « l'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps ».³¹³ C'est dans ce sens que les photos ont en réalité une sorte d'attribut fantomatique. Elles sont “ mortes ”, “ indélébiles ”, contenant de l'énergie et tentant même de remplacer le pouvoir de la vie. Selon Henri Bergson, « dans son chapitre, “ De la survie des images. Mémoire et esprit ”, il écrit que dans l'acte de mémoire, “ nous nous détachons du moment présent pour nous replacer, d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé - un travail d'ajustement, quelque chose comme la mise au point d'un appareil photo ” ».³¹⁴ Lorsque le spectateur entre dans ce réseau de mémoire, le paysage autrefois présent dans la mémoire de l'autre apparaît dans son présent, évoquant d'une part la “ représentation ” de sa propre mémoire et d'autre part, en raison de l'intervention de l'autre, le spectateur et

³¹² Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980, p.121-122.

³¹³ *Ibid.*, p.138-139.

³¹⁴ Sarah Bay-Chong, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, *Ibid.*, p.88. [Le texte original : In his chapter, “ Of the Survival of Images. Memory and Mind ”, he writes that in act of memory “ we detach ourselves from the present moment in order to replace ourselves, first in the past in general, then in a certain region of the past – a work of adjustment, something like focussing a camera ”. (Traduit par moi-même)]

l'autre entrent ensemble dans le temps, créant ensemble une mémoire en cours de création. Nous pourrions dire que nous passons du temps ensemble dans la mémoire de l'autre, dans la mémoire partagée avec l'autre. L'entrelacement des mémoires signifie que, bien que chacun de nous possède ses propres souvenirs particuliers sous un angle subjectif, nos souvenirs ne sont jamais absolument personnels à un autre niveau. Au contraire, ils sont entrelacés avec les souvenirs des autres. Nos expériences de vie et notre temps ont besoin de dépendre des autres pour être réalisés.

La photographie en tant que médium apparaît souvent comme une stratégie mémorielle dans la scénographie contemporaine, par exemple dans *1.8M* d'Ivan Viripaev. Toute la performance ressemble à un discours collectif de victimes ; il n'y a pas de personnages dramatiques traditionnels dans la pièce, au contraire, ils sont tous de véritables victimes de la guerre en Ukraine. Chacun raconte ses expériences en ukrainien sur scène, tandis que deux traducteurs font la traduction en français à l'aide de microphones sur le côté droit de la scène. Le décor minimaliste est composé d'un écran de projection fait de morceaux de tissu fragmentés, accompagné d'éclairages changeants. À chaque fois qu'une victime termine son récit, l'écran de projection affiche des images en provenance d'Ukraine, montrant des manifestations du peuple ukrainien. Ces images ont une qualité de documentaire qui nous ramène à l'esthétique de Piscator. Les divers médias de masse sur scène contiennent une vérité révélatrice qui sert de preuve ou de témoignage pour soutenir les déclarations des victimes et forcer le spectateur à se transformer en témoin et à participer à l'intervention sociale. Le metteur en scène et le scénographe ont également modifié intentionnellement ces images, en brouillant les visages des manifestants avec un marqueur rouge, protégeant d'une part les combattants de première ligne et rappelant d'autre part le sacrifice et la lutte que ces images représentent, renforçant ainsi la sympathie et la colère du spectateur. En particulier, lorsque ces images apparaissent déchirées en raison de l'écran de projection déchiré, elles révèlent non seulement l'état fragmenté de l'Ukraine actuelle, mais aussi la situation de la séparation des familles par la guerre. Ces images renforcent ainsi leur intention politique, c'est-à-dire en utilisant les

photographies comme des images de la mémoire sanglants et réels pour inciter la société à répondre à leurs expériences de victimisation.

« En dernière analyse, la vidéo environnementale (sans bande), celle dont le seul produit est l'élévation de la conscience et l'élargissement de l'expérience utile, me semble être le seul art vidéo intéressant ». ³¹⁵

— Allan Kaprow

Si dans *Words*, Kaprow cherche à remodeler la relation entre les médias visuels et les médias auditifs, dans *Hello*, Kaprow tente de remettre en question les médias eux-mêmes, en particulier le “ spectacle ” consommable créé par les médias d'image, en utilisant les fonctions médiatiques de l'art vidéo qui a déjà fusionné les médias visuels et auditifs. *Hello* est la première œuvre d'art vidéo environnementale de Kaprow et fait partie d'un projet artistique intitulé *Le Médium, c'est le médium*, auquel ont participé six artistes visuels, chacun ayant réalisé un programme télévisé expérimental de trente minutes. Dans l'œuvre de Kaprow, cinq caméras de télévision et 27 moniteurs sont connectés via un réseau de télévision en circuit fermé à quatre sites distants : le MIT, un hôpital, une bibliothèque et l'aéroport de Boston. Les participants au projet sont dirigés vers différents sites où ils reçoivent des instructions pour dire “ bonjour, je te vois ” à l'écran de télévision lorsqu'ils voient leur propre image ou celle de leurs amis, et Kaprow contrôle l'ouverture ou la fermeture aléatoire de différentes chaînes depuis la salle de contrôle. L'œuvre ressemble à un jeu de cache-cache, les participants cherchant les visages familiers, et Kaprow essayant de cacher ces images en mouvement. L'utilisation de la vidéo par Kaprow est très unique, car il ne présente pas simplement les caractéristiques du médium lui-même ; au contraire, il utilise le médium pour faire des choses en dehors du médium. Dans une certaine mesure, il

³¹⁵ Jonathan Furmanski. “ The Allan Kaprow Papers: Video before Then.” *Getty Research Journal*, no. 1, 2009, pp. 205–10. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23005378>. Accessed 11 Apr. 2023. [Le texte original : In the last analysis, environmental (tapeless) video, the kind whose only product is the heightening of consciousness and the enlargement of useful experience, seems to me the only interesting video art. (Traduit par moi-même)]

rejette les vidéos basées sur la performance comme un moyen facile et bon marché de commercialiser le théâtre, et envisage avec optimisme un art où les caméras sont un élément dynamique dans un contexte plus large. Il qualifie ce dernier type d'œuvre de “ sans bande ”, non pas parce que les caméras n'enregistrent pas, mais parce que la présence de la vidéo est censée produire quelque chose de plus qu'une bande d'art.³¹⁶

Ainsi, la connexion entre les cinq caméras de télévision et les 27 moniteurs dans cette œuvre est comme un “ canal sociologique ”, montrant d'une part la possibilité de la communication électronique dans les médias de la vidéo en tant que mode de création, et d'autre part, Kaprow utilisant cette création pour reconstruire de manière aléatoire les relations entre les individus. Pourquoi Kaprow a-t-il adopté une telle méthode ? C'est parce qu'après la Seconde Guerre mondiale, les pays européens et américain sont inévitablement entrés dans la “ société du spectacle ” décrite par Guy Debord. La société du spectacle, alimentée par des vagues de consumérisme, a changé notre monde comme un opium moderne. Elle comporte principalement trois niveaux de signification : premièrement, l'expression excessive du monde par les médias visuels, en particulier la télévision qui a favorisé la vente du consumérisme. D'une part, les symboles visuels ont en effet capturé notre attention, d'autre part, « le monde à la fois présent et absent que le spectacle fait voir au monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu ». ³¹⁷ Autrement dit, le spectacle offre aux spectateurs une vision d'une “ vie idéale ”, créant sans cesse de faux besoins pour satisfaire nos désirs superflus et même inventer des valeurs ; deuxièmement, les médias visuels créent un environnement de mimétisme trompeur. Lorsque les gens s'habituent progressivement à l'environnement de mimétisme créé par les médias visuels et commencent à ajuster leurs relations avec le monde et les autres en fonction de cet environnement, nous entrons dans la société du spectacle. Dans cette société, les médias deviennent l'intermédiaire par lequel les gens comprennent le

³¹⁶ Jonathan Furmanski, “ The Allan Kaprow Papers: Video before Then.” Ibid. [Le texte original : His essay rejects documentary and political videos as not sufficiently artistic, dismisses performance-based videos as a cheap, easy way to commodify theater, and looks optimistically toward an art where cameras are a dynamic element in a larger context. He describes this last type of work as “ tapeless ” not because the cameras are not recording, but because the presence of video is meant to produce something beyond an art tape. (Traduit par moi-même)]

³¹⁷ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p.36.

monde, induisant en erreur la compréhension des gens sur le monde réel. C'est pourquoi Debord dit que « dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux »³¹⁸ ; enfin, Debord a déclaré que « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images ».³¹⁹ Autrement dit, les relations entre les personnes sont aliénées dans la société du spectacle, parce que nous avons toujours tendance à connaître les autres par le biais d'un média, nous sommes dans une certaine mesure séparés de la personne réelle. En plus, l'aliénation des relations entre les personnes implique également l'aliénation de notre propre compréhension de nous-mêmes. Cela est dû au fait que les médias visuels non seulement masquent le monde réel, mais aussi encouragent le narcissisme. Dans les médias visuels, nous voyons une « nouvelle expérience de vie », et examinant nous-mêmes du point de vue des autres. L'image médiatique de soi devient un moyen médiatisé pour satisfaire notre narcissisme. En d'autres termes, le monde symbolique des médias de masse est maintenant un « autre » important que les gens utilisent pour construire leur propre identité. C'est dans ce sens que nous sommes à la fois liés et séparés des autres par les médias. *Hello* est en grande partie lié à la perspective critique de la société du spectacle, et dans cette œuvre, Kaprow utilise la forme du média vidéo pour révéler d'abord comment les gens s'habituent progressivement à comprendre le monde, les autres et eux-mêmes à travers les médias, rendant les médias visibles ; ensuite, en détruisant la façon dont les médias fonctionnent, c'est-à-dire en ne privilégiant pas la visualisation comme mode d'action principal, mais en privilégiant l'interaction, Kaprow critique la séparation entre les personnes créée par les médias ; enfin, cette critique permet de rétablir les liens entre les personnes.

Cette méthode consistant à critiquer les médias visuels en utilisant des médias visuels apparaît également dans la scénographie contemporaine. Par exemple, dans *Le Suicidé, vaudeville soviétique*, Jean Bellorini et Véronique Chazal ont créé ensemble un espace pour la pièce, dans lequel est installé un grand écran divisés et translucides, qui ne peut être projeté que dans des moments de faible éclairage, et sert de ségréger l'espace lorsque

³¹⁸ Ibid., p.19.

³¹⁹ Ibid., p.16.

les lumières sont allumées. Dans cet écran, les artistes filment souvent les performances des acteurs en direct et les projettent sur l'écran, ces projections adoptant souvent des angles étranges pour créer un " spectacle ". Par exemple au début de la pièce, un homme et une femme sont allongés sur le lit en train de discuter, une caméra est placée au-dessus de leurs têtes, leurs visages sont projetés à l'envers sous forme de gros plan sur l'écran, d'une part, cela suggère que la surveillance de la société sur les individus est constante, cela révèle que, à l'ère des nouveaux médias, les gens sont déjà entrés dans une société transparente, nos corps sont exposés de manière exagérée à la vue du public, présentés sur scène d'une manière alternative réelle. D'autre part, cela incite le public à devenir un auditeur de chuchotements intimes, cela nous permet d'écouter les acteurs parler de leur douleur de manière intime.

Le gros plan lui permet de voir ce comédien sous un autre éclairage, plus intimiste et rap-proché. Le dédoublement des comédiens, présents dans un éloignement réel (sur scène) et dans une apparente proximité (à l'écran) apporte un nouveau degré de complexité à la représentation : un prisme intermédial, qui contrôle notre perception théâtrale et nous oblige à repenser constamment notre impression du spectacle.³²⁰

Il y a un autre exemple, lorsque l'acteur masculin tient directement la caméra et fait un monologue avant de se suicider, « l'intrusion de l'œil de la caméra sur l'acteur suscite une forme de pathos volontaire avec un jeu surinvesti à l'extrême ».³²¹ Nous entrons dans le monde intérieur de l'acteur à travers des médias visuels, cela a non seulement un caractère révélateur, mais cela suggère également notre situation actuelle : nous sommes de plus en plus enclins à utiliser les médias pour connaître les autres et nous exprimer, ou plutôt les médias deviennent de plus en plus les intermédiaires pour comprendre et communiquer avec le monde, si la télévision a nourri la passion des gens pour les images, alors la caméra nous aide à placer les images dans nos mains, et présenter ces images signifie transformer le monde et soi-même en objets " à regarder ". S'aimer soi-même et chercher la confirmation des autres est une motivation profonde de la psychologie moderne, cela

³²⁰ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, *Ibid.*, p.536.

³²¹ *Ibid.*, p.535.

révèle la sensibilité et la vulnérabilité des gens modernes. Lorsque cette auto-exposition consciente devient la norme, non seulement le narcissisme devient un accompagnement de l'établissement de l'identité personnelle, mais cela encourage également l'indulgence dans l'auto-performance, et les médias détournent l'attention du public du corps incarné de l'acteur, ou plutôt l'attention des gens est isolée du monde réel par les médias, nous séparant également du corps réel de l'acteur. Ainsi, cette double juxtaposition d'images et de corps nous fait découvrir notre relation avec les médias, et cette relation médiatique influence en retour notre perception du théâtre. En outre, les vidéos tournées en direct, la pièce diffuse parfois des vidéos préenregistrées sur l'écran, comme à la fin de la pièce, lorsque tout le monde vient assister aux funérailles du suicidé. Ils se tiennent dans l'ascenseur et l'écran diffuse leur conversation sur le défunt. Les quatre personnes sont alignées horizontalement dans l'ascenseur, tandis que dans la vidéo, ils sont présentés autour du "cadavre" sous forme de plan moyen. Cela donne au spectateur une sensation d'hétérogénéité, offrant deux modes de perception : l'un basé sur le corps présent mais masqué de l'acteur, et l'autre basé sur le visage exposé dans l'image. L'un montre le contour du corps sans voir clairement le visage, tandis que l'autre montre une image plus nette du visage. Lequel est plus réel ? La réalité est-elle encore une valeur centrale dans l'esthétique contemporaine ? La vidéo rouvre notre remise en question de la réalité : avons-nous déjà considéré la société du spectacle comme le monde lui-même ? Vivons-nous déjà dans un monde hyper-réel ? Dans ce sens, nous réfléchissons sur le média lui-même, c'est-à-dire que le média de la vidéo n'a pas d'avantage parfait en matière de réalité. Il est important de ne plus mettre la réalité au centre de l'esthétique, mais de réfléchir à ce que le média lui-même nous apporte et ce qu'il cache. Ainsi, les artistes créent des perceptions fragmentées en jouant avec les possibilités offertes par les médias, tout en révélant ce que les médias cachent à notre perception.

3.2.4.3 Corps vécu, signifiant, esthétique, cinétique, « hypercorps »

« Que nos sens humains, dont tous les médias sont des prolongements, sont également des “ charges fixes ” sur nos énergies personnelles, et qu'ils configurent également la conscience et l'expérience de chacun d'entre nous ». ³²² Cette citation de McLuhan explique l'importance des médias et le véritable sens de « le médium est le message ». Chaque médium a une manière d'intervenir dans nos activités perceptuelles, et à travers cette intervention, notre corps, en tant qu'interface réceptrice, subit des changements à différents niveaux. « Parce que c'est le médium qui façonne et contrôle l'échelle et la forme de l'association et de l'action humaines ». ³²³ Ainsi, quel que soit le média externe auquel nous sommes confrontés, le corps est un média incontournable, et ce n'est qu'à travers le contact entre notre corps et le média que la magie du média se manifeste, ou plutôt, ce n'est que lorsque le média corporel entre en relation avec d'autres médias que nous pouvons dire que nous percevons. Le média corporel est largement présent dans les œuvres de Shiotani, par exemple dans *Sleeping Is Like Death ; Butterfly Dream ; During Sleep*. D'une part, le corps sert de média d'information pour exprimer et transmettre des informations, ou le corps peut servir d'expression non verbale. Ceux qui dorment sur le lit nous offrent une performance silencieuse avec la posture de leur corps, parfois en jouant le rôle de personnes endormies, parfois en jouant le rôle de personnes proches de la mort ou déjà “ mortes ”, cela dépend de la manière dont le spectateur reçoit l'information transmise par le corps, il nous place d'emblée dans un contexte spécial. D'autre part, en tant que médium artistique, le corps crée une atmosphère artistique particulière autour de lui. Les “ acteurs ” qui dorment les yeux fermés abandonnent la vision et jettent leur corps dans l'espace artistique, ce qui signifie qu'ils doivent mobiliser toutes les perceptions de leur corps pour remplacer le centrisme visuel. Ils tournent leur peau vers le monde et leur vision vers l'intérieur, ressentant les changements et les flux de leur environnement dans leur imagination. Les acteurs reviennent à une métaphysique corporelle, devant constamment confirmer la présence de leur propre corps et de celui des

³²² Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man, Ibid.*, p.21. [Le texte original : That our human senses, of which all media are extensions, are also fixed charges on our personal energies, and that they also configure the awareness and experience of each one of us. (Traduit par moi-même)]

³²³ Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man, Ibid.*, p.9. [Le texte original : because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action. (Traduit par moi-même)]

autres. Le spectateur, lui aussi, utilise son corps comme un médium perceptif pour tenter de se rapprocher du corps des “ acteurs ” et établir un lien, il doit observer le corps des acteurs et l'ensemble de leur environnement à travers les mouvements de son propre corps. En ce sens, nous découvrons la nature du média corporel - une dualité à la fois percept et perceuteur.

Dans la scénographie contemporaine, il y a de plus en plus d'œuvres qui jouent avec la sensibilité et la perception des médias corporels, en particulier dans celles qui utilisent habilement les technologies numériques. Ces technologies numériques ont également étendu l'utilisation et les effets des médias corporels. Dans l'article intitulé *De la Transition des médias corporels aux médias similaires au corps*,³²⁴ Liu Mingyang et Wang Hongkun ont souligné quatre processus de transformation des médias corporels. Nous avons traversé l'ère des “ médias corporels ”, où les êtres humains transmettaient des informations par le langage corporel, où les médias existaient sous forme de corps et où chaque corps était un média indépendant. Nous avons ensuite avancé vers l'ère de “ l'absence de médias corporels ”, où les nouveaux médias tels que les publications imprimées, la radio et la télévision ont remplacé le langage corporel par des symboles visuels et auditifs, permettant ainsi la diffusion d'informations sans la présence physique. Et puis, nous sommes entrés dans l'ère des “ médias corporels numériques ”, où le corps numérique est devenu une nouvelle forme d'existence et a exercé une fonction corporelle complète en utilisant les technologies numériques. Enfin, nous avons atteint l'ère des “ médias similaires au corps ”, où les équipements technologiques sont intégrés à l'intérieur du corps humain pour créer un “ corps technologique ” ou un “ corps cyborg ”, permettant ainsi la coexistence du corps et de la machine. Après avoir traversé ces quatre stades de développement, les différents médias corporels peuvent désormais entrer en relation les uns avec les autres. En même temps, nous nous rendons compte que « la technologie n'est pas quelque chose d'extérieur ou de séparé du corps ; à l'inverse, c'est

³²⁴ Liu Mingyang, Wang Hongkun, *Le Changement de l'éthique des médias de “ body media ” à “ body-like media ”* [J]. Journalist, 2019 (5). [刘明洋, 王鸿坤.从 “ 身体媒介 ” 到 “ 类身体媒介 ” 的媒介伦理变迁 [J].新闻记者, 2019(5).] <https://iice.hue.edu.cn/2019/0605/c11964a73954/page.htm>

quelque chose d'inhérent et de mutable, qui réside à la source même de notre humanité ».³²⁵ Par exemple, dans l'œuvre de Takeshi Kawamura, *The Lost Babylon*, selon l'analyse de Russell Fewster, cinq corps différents ont été développés dans cette pièce : le corps phénoménologique ou vécu, c'est-à-dire les corps physiques des acteurs que nous pouvons observer et nos propres corps physiques, qui occupent une position concrète d'existence ; le corps signifiant qui fait référence à l'identité et au statut portés par les corps des acteurs et des spectateurs, les identités et les statuts des acteurs étant généralement fluides, tout comme ceux des spectateurs, comme le dit Gabriella Giannachi : « Le spectateur voyage à travers des traces topographiques et, en se repositionnant constamment dans le temps et l'espace, y acquiert une idée de sa position et donc de son importance »³²⁶ ; le corps esthétique fait référence aux marques laissées sur le corps par la formation et les répétitions des acteurs, en particulier lorsqu'ils sont confrontés aux acteurs numériques créés par les technologies numériques. « Non seulement l'acteur est censé interagir avec des interprètes numériques, mais elle est de plus en plus entourée et connectée à toutes sortes de technologies telles que des microphones, des caméras et d'autres types de capteurs. Il en va de même pour le spectateur qui se retrouve équipé d'iPods, de téléphones portables ou de lunettes vidéo ».³²⁷ Le corps esthétique exige non seulement que les acteurs interagissent habilement avec les médias technologiques, mais également que les spectateurs s'adaptent à ces médias technologiques ; le « hypercorps »,

c'est le corps biotechnologique, fruit de la mondialisation, auquel nous participons tous, et que j'étends à l'idée de corps comme hyper-signe. Cette définition inclut les images du corps reproduites par les outils de médiation (télévision et internet) qui nous impliquent en tant que spectateurs et pour lesquels, en tant que consommateurs (a fortiori s'il y a une demande), nous partageons ultime-ment la responsabilité.³²⁸

³²⁵ Néill O'Dwyer, *Digital Scenography : 30 Years of Experimentation and Innovation in Performance and Interactive Media*, Methuen Drama, London New-York, Bloomsbury, 2023, p.63. [Le texte original : Technology is not something outside of, or separate from, the body; conversely, it is something inherent and mutable, which resides at the very source of our humanity. (Traduit par moi-même)]

³²⁶ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, *Ibid.*, p.561.

³²⁷ Sarah Bay-Chong, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, *Ibid.*, p.220-221. [Le texte original : Not only is the actor supposed to relate to digital performers; she is increasingly surrounded by and wired with all kinds of technology such as microphones, cameras, and other sorts of sensors. The same goes for the spectator who finds herself armed with I-pods, mobile *phones* or video goggles. (Traduit par moi-même)]

³²⁸ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, *Ibid.*, p.554.

; le corps cinétique apparaît dans le processus de création de la mise en scène car le metteur en scène « chorégraphiait donc des séquences de mouvements qui répondaient à la City afin que les corps des acteurs se moulent à l'architecture virtuelle ». ³²⁹ Le corps cinétique est mis en évidence dans l'interaction entre le corps de l'acteur et le décor de scène en constante évolution, ce qui amène le corps de l'acteur à devenir un corps en devenir, qui dépend de l'interaction avec les médias technologiques à chaque instant. De même, le corps du spectateur s'adapte au hasard à ces corps cinétiques, ce qui amène également le corps du spectateur à se trouver dans une situation dynamique, car ce que le spectateur expérimente est quelque chose qu'il ne sait pas. « Le spectateur ne sait pas ce qu'elle voit, ce qu'elle entend, ce qu'elle ressent, où elle est ou ce qui est quoi. Elle est seulement très consciente du fait qu'elle voit, qu'elle entend et qu'elle ressent ; qu'elle est présente ». ³³⁰ Dans ce sens, le spectateur expérimente l'instabilité des sensations tout en réfléchissant à la perception elle-même. En plus, « cette présence cinétique, ou corps cinétique, [...] elle émerge pour devenir le type corporel fondamental de l'œuvre, permettant de comprendre l'union de l'acteur et de la technologie. La présence cinétique offre un canevas de base sur lequel les quatre autres types de présence peuvent se superposer ». ³³¹ Cela signifie que dans cette œuvre, les cinq médias corporels peuvent être mélangés ou coexister, mais qu'ils peuvent mettre en évidence différents aspects des médias corporels à différents moments, ce qui rend les médias corporels instables et nécessite une constante reconnaissance et une constante mobilisation de l'activité perceptuelle pour les identifier. Ou plutôt, nous révélons « une scénographie cyborg qui affirme le corps en tant que site pour l'événement de la performance, afin de reprendre le contrôle du corps, d'étendre ses limites et ses possibilités existentielles ». ³³²

³²⁹ Ibid., p.562.

³³⁰ Sarah Bay-Chong, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, *Mapping Intermediality in Performance*, Ibid., p.219-220. [Le texte original : The spectator does not know what she sees, she hears, what she feels, where she is or what is what. She is only very much aware of the fact that she is seeing, hearing and, feeling; that she is present. (Traduit par moi-même)]

³³¹ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Ibid., p.564-565.

³³² Néill O'Dwyer, *Digital Scenography : 30 Years of Experimentation and Innovation in Performance and Interactive Media*, Ibid., p.74. [Le texte original : a cyborg scenography that affirms the body as a site for the performance event, to regain agency over the body, expanding its limits and existential possibilities. (Traduit par moi-même)]

Bien que nous ayons analysé l'utilisation des formes médiatiques par deux artistes, nous ne sommes encore restés qu'à la description d'un seul média d'une œuvre d'art. Cependant, lorsque nous approfondissons la recherche médiatique, nous découvrons qu'il n'y a en réalité pas de média pur. Chaque média est développé à partir des médias qui ont précédé son émergence dans l'histoire. Étant donné que le média est lui-même un produit de l'intermédialité, l'intermédialité possède des caractéristiques qui précèdent le média lui-même. Le média est donc un produit de l'intermédialité et non une source. Ainsi, l'intermédialité est un sujet plus important à discuter que le média individuel. Dans l'œuvre de Kaprow, il y a une exploration simple de l'interaction entre les différents médias visuels et sonores, mais la question de l'intermédialité n'est pas approfondie. Dans l'œuvre de Shiota, presque un seul média est utilisé et il n'y a pas de développement des relations intermédiales. Cependant, cela ne signifie pas que nous devons nous en tenir là, en particulier le théâtre, qui est l'art le plus conforme à l'hyper-média. Il doit jouer avec les relations entre les différents médias par le biais de la scénographie, d'une part, le théâtre préserve équitablement les propriétés médiatiques de différents médias, et d'autre part, à certains moments spéciaux, le théâtre peut faire apparaître certains médias comme des éléments perturbateurs ou comme des moyens d'attirer l'attention, ce qui amène certains médias à jouer leur rôle de média, tandis que d'autres deviennent temporairement transparents. C'est dans cette manipulation des relations entre la manifestation et la transparence, entre la visibilité et l'invisibilité, entre la juxtaposition et la fusion que le théâtre intermédiaire acquiert sa propre vitalité.

En conclusion, en analysant les œuvres d'installation de deux artistes, nous avons découvert que les médias en tant que moyen artistique sont une force incontournable dans la scénographie, parce qu'il nous montre la relation entre la technologie et l'humain, ou « la technicité décrit une force ontologique qui module la relation entre les humains et le monde extérieur des objets. La technicité est quelque chose de matériel et d'historique

». ³³³ Les scénographes contemporains nécessitent un approfondissement de la compréhension des médias eux-mêmes et un essai d'un jeu avec les médias, tout en étant conscients des limites des médias. Nous devons utiliser le pouvoir des médias avec une perspective critique pour étendre la valeur des œuvres d'art au niveau perceptuel.

Conclusion

³³³ Néill O'Dwyer, *Digital Scenography : 30 Years of Experimentation and Innovation in Performance and Interactive Media*, *Ibid.*, p.62. [Le texte original : technicity describes an ontological force that modulates the relationship between humans and the exterior world of objects. Tech-nicity is something material and historical. (Traduit par moi-même)]

Ce mémoire expose dès le départ notre objectif de créer un nouveau terme : l'installation-scénographie. Ce terme contribuera à saisir la grammaire de base de la scénographie contemporaine, tout en ne limitant pas la scénographie à un cadre fixe. Au contraire, nous utiliserons ce nouveau terme pour étendre la portée artistique de la scénographie. Ce mémoire utilise trois chapitres pour révéler progressivement la grammaire de base de ce terme. Étant donné que ce terme est un exemple typique de terme mixte, il est composé de deux termes combinés. Ainsi, pour définir ce terme, nous avons d'abord examiné la définition de base de la scénographie dans le premier chapitre et prouvé sa valeur artistique. Dans le deuxième chapitre, nous avons défini l'art de l'installation en fonction de trois courants artistiques différents et de quatre méthodes de création artistique. Seulement après avoir défini ces deux termes, nous sommes qualifiés pour rechercher la possibilité de les combiner, qui est fondée sur la similarité entre les deux arts, à savoir l'art conceptuel, l'art plastique, l'art spatio-temporel et l'art multimédia. La grammaire de base de l'installation-scénographie apparaît dans l'analyse comparative de ces deux arts similaires. Par conséquent, dans le troisième chapitre de ce mémoire, nous avons choisi Allan Kaprow et Chiharu Shiota comme base pour notre analyse. En fonction de quatre cadres de similarité, nous avons découvert les différentes utilisations de la grammaire de ces deux artistes pour nous. Nous pouvons ainsi confirmer les méthodes de création de la scénographie contemporaine. Au niveau de l'art conceptuel, Kaprow est capable d'utiliser le langage de la conception de l'anti-logique et du collage, tandis que Shiota utilise la comparaison et la métaphore, le changement du contexte, la déconstruction et la répétition ; au niveau de l'art plastique, Kaprow utilise la méthode dialectique de la forme pour construire la composition de ses œuvres, tandis que Shiota utilise la méthode : point-ligne-surface-volume pour organiser la composition de ses œuvres. Kaprow utilise les principes objectifs de la couleur pour traiter le langage de la couleur, tandis que Shiota préfère utiliser la couleur subjective. Kaprow utilise des matériaux rationnels pour la création, tandis que Shiota préfère utiliser des matériaux sensuels ; au niveau de l'art spatio-temporel, les deux artistes ont exploité la valeur des sites à des niveaux différents. Ensuite, Kaprow a joué le rôle de guide pour manipuler

l'identité des participants et construire un jeu intellectuel participatif, tandis que Shiota a adopté une approche expérientielle pour se fondre dans l'espace artistique et créer une atmosphère immersive ; au niveau de l'art multimédia, Kaprow utilise les médias oraux, écrits et vidéo pour créer des œuvres qui incitent à la pensée et à la critique des médias eux-mêmes, tandis que Shiota utilise la photographie et le média corporel pour rééquilibrer la capacité de perception des gens.

C'est grâce au remplissage minutieux de ces quatre cadres de grammaire que nous avons découvert l'influence de l'art de l'installation sur la scénographie. Ou plutôt, nous pouvons utiliser l'art de l'installation pour redéfinir et élargir la scénographie contemporaine. En s'appuyant sur la grammaire de l'art spatio-temporel, nous choisissons d'abord le site de l'œuvre, et puis, nous utilisons le langage formel de l'art plastique et les capacités perceptives de l'art multimédia pour nous aider à construire un champ artistique dans ce site. Enfin, nous nous appuyons sur la grammaire de l'art conceptuel afin de créer une expérience esthétique qui stimule la pensée et favorise l'émotion. Ce cadre de grammaire créative ne s'applique pas seulement directement à la méthodologie de création de la scénographie contemporaine, mais il n'est pas non plus un courant artistique détaillé et exclusif. Au contraire, en raison de la frontière floue de l'art de l'installation lui-même, il possède une force d'extension vers l'extérieur. En ce sens, l'art de l'installation et la scénographie se définissent mutuellement, se croisent et s'étendent. L'objectif de ce mémoire est de tenter d'expliquer l'interaction entre les deux formes d'art, tout en développant la grammaire du nouveau terme. Mais « il ne s'agit pas de fermer le champ en le nommant, mais de contribuer à l'élaboration d'une méthodologie et d'un vocabulaire »,³³⁴ afin de offrir plus de possibilités aux chercheurs et aux artistes dans le domaine de la scénographie ou de l'art de l'installation. Nous croyons que chaque création de l'installation-scénographie apportera une nouvelle expérience, qui aidera à remodeler la relation entre le spectateur et l'interprète, tout en aidant à générer des expériences

³³⁴ Néill O'Dwyer, *Digital Scenography : 30 Years of Experimentation and Innovation in Performance and Interactive Media*, *Ibid.*, p.169. [Le texte original : it is not intended to close down the field by naming it, but to help nurture a methodology and vocabulary. (Traduit par moi-même)]

différentes et des dialogues entre différents sujets, contribuant ainsi à reconstituer les relations entre les gens et la société.

Bibliographie

Sur la théorie de l'art :

ANNE Launois, « Le formalisme valéryen : une exigence esthétique au service de la réappropriation du sujet », *Nouvelle revue d'esthétique* 18.2 (2016): 145–172. Web.

BISHOP Claire, *Artificial Hells : Participatory/Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London et New York, 2012.

BÖHME Gernot, *Atmosphäre : Essays sur jeune Ästhetik*, Traduit par Jia Hongyu, Beijing : Presse chinoise des sciences sociales, 2018.02.

BÖHME Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, Edited by Jean-Paul Thibaud, Routledge, London et New York, 2017.

CHRIST Yvan, *Projets et Divagations de Claude-Nicolas Ledoux, architecte du roi*, Édité par édition du Minotaure, Paris, 1961.

COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998.

DÉRIBÉRE Maurice, « La perception des couleurs », dans : Maurice Déribéré éd., *La couleur*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « *Que sais-je ?* », 2014, p.57-77. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/--9782130632153-page-57.htm>

DEWEY John, *Art as Experience*, Perigee Books, G.P. Putnam's Sons, New York, 1934.

FRIED Michael, *Art And Objecthood : Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

GAERTNER A. Johannes, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics by Wladyslaw Tatarkiewicz*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 40, Issue 2, 1981.

GOMPERTZ Will, *What Are You Looking at ? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye*, Première publication en Grande-Bretagne en langue anglaise par Penguin Books Ltd. 2012. Traduit par Wang Shuao et Wang Letong, édition chinoise par Beijing Book Paradise Culture. 2016.

GRENIER Catherine, *La Revanche des Emotions. Essai sur l'Art Contemporain*, (Paris : Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2008).

ITTEN Johannesburg, *Design And Form, The Basic Course at the Bauhaus and later*, Revised Edition, New York, Thames and Hudson, London, 1975.

ITTEN Johannes, *The Art of Color : The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, Traduit par Du Dingyu, Édition de Art du peuple de Shanghai, Shanghai, 1987.

JOHNSON H. Ellen, *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Boulder : Westview Press, 1982.

KANDINSKY Vassily, *L'Esprit de l'art*, Traduit par Li Zhengwen, Édition de Peuple de YunNan, Kunming, 1999.

KRUKOWSKI Lucian, *Aesthetics legacies*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1992.

LYSAKER John, *Brian Eno's Ambient 1 : Music for Airports*, Edition of Oxford University Press, Editor by Kevin C. Karens, UK, 2019.

OLSEN Cecillie Sachs, *Socially Engaged Art and the Neoliberal City*, Routledge, London and New York, 2019.

PICASSO Pablo, *Modern Artists on Art*, traduit par Chang Ningsheng, People's University of China Press, Beijing, décembre 2003.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, chap. 2, Garnier Frères, Libraires, Pairs, 1865.

ROBERTSON Jean, MCDANIEL Graig, *Themes in Contemporary Art : Visual Art after 1980*, Ed.de Oxford University Press, 2009, Traduit par Kuang Xiao, Ed. de Beu-arts de Jiang Su, 2012.11.

ROMANO Claude, « Chapitre premier. Le cadre classique de l'approche des couleurs : Locke et Newton », dans : *De la couleur*. sous la direction de ROMANO Claude. Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2021, p.37-80. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/--9782072886850-page-37.htm>)

SMITHSON Robert, FRIED Michael, KRAUSS Rosalind, DANTO Artur, LEE M. Pamela, *Artforum : Inside and Outside the White Cube, Fifty Years of Art Criticism*, Éditéd in Chinese by Lee Ambrozy, Traduit par An Jing. 2017.

STOICIU Ilinca, *Présence et Absence. La Corporalité dans l'art contemporain*, Studies in Visual Arts and Communication: an international journal, Vol 2, No.1 (2015) on-line ISSN 2393 – 1221, www.journalonarts.org 1

WALKER A. John, *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945*, with a foreword by Clive Philpot, 3d ed., rev. and enl. (Boston: G. K. Hall & Co., 1992).

WU Hong, *Space in Art History*, Shanghai : Édition de Peuple de Shanghai, 2017.

ZHAO YiHeng, Jacobson on Dominance, *Semiotics : a collection of literary essays*, Tianjin : Baihua Literary Press, 2004.

Sur la théorie de la philosophie et la littérature :

ADORNO W. Theodor, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1966.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, presses universitaires de France, Paris, 1957.

BENNETT Jane, *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, Duke University Press Durham and London, 2010.

BÜRGER Peter, *Das Verschwinden des Subjekts : Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Traduit par Chen Liangmei et Xia Qing, Nanjing : Presse de l'université de Nanjing, 2004.12.

CASSIRER Ernst, *An Essay on Man : An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Vertias paperback Edition, 2021, New Haven and London, Yale University Presse.

CHEN JiaYing, *La Philosophie de langage*, Édition de l'Université de Beijing, Beijing, 2003.

CULL Laura, and GARCIN-MARROU Flore. « Schizo-théâtre : Guattari, Deleuze, performance et “ folie ” » *Chimères* 80.2 (2013): 63–73. Web.

DAGFAL Alejandro, Stade du Miroir, psychanalyse, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 7 décembre 2021.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Éphiméthée, dr. Jean-Luc Marion, Presses universitaires de France, Paris, 1999.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Minuit, Paris, 2004.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

DUMÉRY Henry, « INTERSUBJECTIVITÉ », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 5 janvier 2022.

FENG Lei, *Understanding Space : A Critique and Reconstruction of Modern Concepts of Space*, Beijing : Central Compilation Press, 2008.05.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. I. 1954 -1975*. Paris : Gallimard, 2001. Print.

GOETH Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs, Accompagné de trois essais théoriques*, Avec introduction et notes de Rudolf Steiner, Textes choisis et présentés par Paul-Henri Bideau, Traduit par Henriette Bideau, Triades Paris, 2000.

GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh SoCal Sciences Research Center, Edinburgh, 1956.

HARMAN Graham, *Object-Oriented Ontology : A New Theory of Everything*, Pelican, UK, 2017.

HU HuaKai, ZHANG DaoWu, *A Study of Aristotelian Teemporal Ideology*, Département of History of Science and Archaeology, University of Science and Techonology of China, Hefei 2030026, China.

KANT Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger*, Aubier, Paris, 1995. 2000, Flammarion, pour cette édition.

LAO ZI, *Tao Te Ching*, chapitre 12, Édition électronique de Beijing Lianhe, traduit par Gao Wenfang, Beijing.

MARK, Robert, Causey, “Between Two Logics: Deleuze and Artaud on the Logics of Sense and Sensation”. ProQuest Dissertations Publishing, 2010.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2014.

MORTON Timothy, *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*, Edition of University of Minnesota Press, Londres, 2013.

PESSOA Fernando, *Livro Do Desassossego*, Richard Zenith, Assírio & Alvim, 1997.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La fabrique, Paris, 2008.

TONG Qiang, *La Philosophie de l'espace*, Édition électronique de l'université de Beijing, Beijing, 2011.

WANG JiaJun, *Being, Exoticism and The Other: Emmanuel Levinas and Contemporary French Literary Theory*, Shanghai : Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2019.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherche Philosophique*, Édition de Gallimard, 2012.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Édition de Routledge, 2001.

ZHU LiYuan, *Contemporary Western Literary Theories* (当代西方文艺理论) Presse de l'Université Hua Dong, Shanghai, 2014.08.

Sur le théâtre :

ALSTON Adam, *Beyond Immersive Theatre : Aesthetics, Politics and Productive Participation*, Palgrave Macmillan, University of Surrey, Guildford, United Kingdom, 2016.

ARFARA Katia, *Théâtralités Contemporaines : entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2011.

AVENTIN Catherine. « L'engagement du spectateur de théâtre de rue. Revivre l'espace urbain. » *Tangence*, numéro 108, 2015, p.95–105. <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.7202/1036456ar>

BÉHAR Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Édition de Gallimard, Paris, 1979.

BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Éditions « Quadrige Manuels », Presse Université de France, 2010.

BROOK Peter, *L'Espace vide : Écrit sur le théâtre*, Édition électronique du Seuil, 1997, traduit par Christine Estienne et Franck Fayolle, Chapitre : Le théâtre rasoir.

CARLSON Marvin, *Ibsen News and Comment*, vol. 31, 2011, p.7–10. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26575861>. Accessed 22 Apr. 2023.

COLE Emma, Fragments, Immersivity, and Reception : Punchdrunk on Aeschylus' Kabeiroi. *Int class trad* 28, 510–525 (2021). <https://doi.org/10.1007/s12138-020-00578-9>

DIAZ Sylvian, *Le Théâtre documentaire : théâtre de la Révolution, théâtre révolutionnaire*. La Révolution mise en scène, Groupe de recherche et d'études germaniques et slaves Mar 2010, Rennes, France.

DIAZ Sylvian, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène et al., « Mettre en scène l'événement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39).

DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.

GAEDNER Lyn, ' Is Immersive Theatre Growing Up or Growing Too Big, Too Quickly ? ', *The Stage*, 2014, accessed 23 July 2020.

GRONEBERG Michael, “ Le Gesamtkunstwerk et L’homme Entier. Essai Sur L’actualité de L’art Total ”. *Études de lettres* 1 (2018) : 27–46. Web.

IVERNEL Philippe, « D’une époque à l’autre, l’usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », *Études théâtrales*, 2011/1 (N° 50).

JULLIEN Jean, *Le Théâtre vivant. Essai théorique et pratique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, G. Charpentier et Fasquelle, 1892.

KAYE Nick, *Site-specific Art : Performance, Place and Documentation*, Taylor & Francis e-Library, 2006.

LACHAISE Virginie, « Le Théâtre de la mort de Tadeusz Kantor : un “ gué secret ” entre les vivants et les morts », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #18 | 2016, mis en ligne le 08 juin 2016, consulté le 29 novembre 2022.

LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York, 2006.

MARILINA Gianico, *Le Tableau pathétique entre instant et durée*, In : Diderot et le temps [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2016 (généralisé le 21 mai 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pup/10748>. ISBN : 9791036550690.

MARTIN Jean-Pierre, « Artaud, la révolution et l’absolu. Avant-propos », *Les Temps Modernes*, vol. 687-688, no.1-2, 2016, p.3-8.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, texte français d’Arthur Adamov, Paris, L’Arche, 1962.

PAAVOLAINEN Teemu, *Theatre/Ecology/Cogintion : Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

PRUDHON Deborah, « Punchdrunk's Immersive Theatre: From the End to the Edge », *Sillages critiques* [En ligne], 24 | 2018, mis en ligne le 15 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/sillagescritiques/6341> ; DOI : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/sillagescritiques.6341>

RITTER M. Julia, “ Fandom and Punchdrunk's Sleep No More : Audience Ethnography of Immersive Dance ”. *TDR : Drama review* 61, No.4 (2017) : 59–77.

ROMANSKA Magda, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor : History and Holocaust in Acropolis and Dead Class*, Anthem Press, New York, 2012.

SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 1998.

SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtre du XXIe siècle : commencements*, Armand Colin, Paris, 2012.

SHI Ke, *De Grotowski à l'hologramme : incarnation et décarnation dans l'art vivant* (从格罗托夫斯基到全息影像 : 现场艺术中的肉身化和非肉身化), Chongqing : Chongqing University Press, 2016.11.

TOMICHE Anne, « Artaud-Deleuze-Derrida », *Les Temps Modernes*, 2016/1-2 (n° 687-688), p.152-177. DOI : 10.3917/ltn.687.0152. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-les-temps-modernes-2016-1-page-152.htm>

VAYSSIÈRE Marie, « La chambre d'imagination de Kantor. Entretien avec Anne Longuet Marx et Philippe Ivernel », *Études théâtrales*, vol. 47-48, no.1-2, 2010, p.80-86.

WILKIE Fiona, *The Production of 'Site' : Site-Specific Theatre*. In N. Holdsworth, & M. Luckhurst (Eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*.

ZOLA Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881.

ZOLA Emile dans Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, précédées du Naturalisme au théâtre par M. Emile Zola, quatrième année, 1879, Paris.

Sur l'art de l'installation :

ALBERGANTI Alain, *De l'Art de l'installation - La spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013. Print.

DE OLIVEIRA Nicola, MICHAEL Petry, and GAILLARD Françoise, *Installations : l'art en situation*, Thames & Hudson, Paris, 1997. Print.

GROYS Boris, *Le Musée pour l'installation d'art contemporaine*, Dans Hermès, La Revue 2011/3 (n° 61).

HE LiWan et GU ChengFen, *L'Art de l'installation : Série Tendances de l'art contemporain chinois*, Rédacteur en chef : Zou Jianping, Édition de l'art de Hunan, Hunan.

LISSITZKY EL, *Proun Space, the Great Berlin Art Exhibition of 1923*, reproduced in El Lissitzky, 1890-1941 : Architect, Painter, Photographer, Typographer, Eindhoven, 1990.

MANRESA Gemma Argüello, *Symposium Installation Art - Towards a Philosophy of Installation Art - The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 : 3 Summer 2020.

MAZA Monique, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, L'Harmattan, Paris, 1998.

POPPER Franck, *Art Action et participation, l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck, Paris, 1985.

REISS H. Julie, *From Margin to Center : The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1999.

RITA Gibert, WILLIAM McCarter, *Living With Art*, Alfred A. Knopf. Inc. New York.

ROSE Barbara, « Le Monochrome. De l'Objet à l'Installation » in *Le Monochrome. De Malevitch à aujourd'hui*, V. Varas, R. Rispa (éds.), (Paris : Editions du Regard, 2004), 8.

Sur la scénographie :

GAUDIN Antoine, “ L' image espace : pour une géopoétique du cinéma ”, 2011.

BABLET Denis, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Édition du CNRS, Paris, 1965.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1959, vol. II, le Cinéma et les autres arts.

BLOOMER C. Kent, MOORE W. Charles, *Body, Memory, and Architecture*, Traduit par Cheng Zhaohui, China Academy of Art Press, Hangzhou, 2008.6.

BRÉAUD-HOLLAND Ondine, “ La Scénographie, un art à part entière ? ”, dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 (n° 20).

DAVALLON Jean, L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique, L'Harmattan, « Communication », 1999.

DION Michaël , *Scénographies communicationnelles des installations : regard esthétique et immersion sociale*. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2019. Français. NNT: 2019BOR30010 . tel-02306857

FOHR Romain, *Du Décor à la scénographie : Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Vol.1, l'Entretemps, coll. « les points dans les poches », Lavérune, 2014.

FOHR Romain, *Du Décor à la scénographie : Anthologie commentée de textes sur l'espace scénique extra-occidental*, Vol.2, l'Entretemps, coll. « les points dans les poches », Paris, 2021.

FRIDMAN Régine-Michal, « Espaces du cinéma et labyrinthes de l'histoire. » *Études littéraires*, volume 21, numéro 3, hiver 1989, p.129–140. <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.7202/500876ar>

JUUL Jesper, “ The Game, the Player, the World : Looking for a Heart of Gameness ”. *In Level Up : Digital Games Research*, Conference Proceedings, edited by Marinka Copier and Joost Raessens, 30-45. Utrecht : Utrecht University, 2003. <https://www.jesperjuul.net/text/gameplayerworld/>

LAHUERTA Claire, « Enseigner la scénographie d'exposition : une expérience singulière », *Études théâtrales*, 2012/2-3 (N° 54-55), p.298-304. DOI : 10.3917/etth.054.0298. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-298.htm>

LAHERTA Claire, « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 8, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 24 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/leportique/2640> ; DOI : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/leportique.2640>

LALLIER Thomas, « Tour Paris 13 : le cinéma documentaire entre mémoire et scénographie de l'éphémère », *EchoGéo* [En ligne], 44 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2018, consulté le 24 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/echogeo/15456>

NORBERG-SCHULZ Christian, *Existence, Space and Architecture*, Traduit du japonais par Kunio Kato Kashima Press, 6ème édition, Presse de l'industrie de la construction en Chine, 1979.

NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : Towards A Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Edinburgh college of art library, 1976.

PALLASMAA Juhani, *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*, 3rd Edition, Traduit par Liu Xiang, Ren Congcong, Beijing : Presse de l'industrie chinoise de l'architecture, 2015.07.

POLIERI Jacques, *Scénographie sémiographie*, Denël/Gonthier, coll. « Grand Format Médiations », dir. Jean-Louis Ferrier, 1971.

ROSEN Astrid Von, Why Scenography and Art History?, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 90:2, 65-71, 2021.

SANTO E. Carolina, *Geosecnography : “ Scenography form the milieu of development-forced displacement and resettlement ”*, thèse à Universität Wien.

SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, 3è Édition électronique d'Armand Colin, Nathan, 2017.

Sur la recherche des médias:

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.

BAY-CHONG Sarah, KATTENBELT Chiel, LAVENDER Andy, NELSON Robin, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.

CHION Michel, *Le Son : traité d'acoulogie*, Armand, Colin, Nathan, 2010.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

DODET Cyrielle, Le Théâtre mis sur écoute : échos du colloque international « Le son du théâtre ». *Jeu*, (147), 2013, p.144–149.

FREYDEFONT Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) », *Agôn*, n ° 3, 2011, journals. doi : <https://doi.org/10.4000/agon.1559>

LESAFFRE Gaëlle, “ Philippe Ortel (réunis Par), Discours, Image, Dispositif : Penser La Représentation. T. 2 2008, L’Harmattan, Paris ”. *Communication & langages* 2009.162 (2009) : 146–. Web.

HORROCKS Christopher, *Marshall McLuhan and Virtuality*, Traduit par Liu Qinli, Beijing : Presses de l’Université de Pékin, 2005.03.

KITTLER Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Traduit par Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford University Press, Stanford, California, 1986.

LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq, 2015. Print.

LARRUE, Jean-Marc. “ OÙ En Sommes-Nous et OÙ Sommes-Nous ? L’intermédialité, Le Théâtre et Le Reste ”. *Communication & langages* N° 208-209.2 (2021) : 115–134. Web.

LIU MingYang, WANG HongKun, Le Changement de l'éthique des médias de “ body media ” à “ body-like media ” [J]. *Journalist*, 2019 (5). [刘明洋, 王鸿坤, 从“ 身体媒介 ” 到 “ 类身体媒介 ” 的媒介伦理变迁 [J].新闻记者, 2019(5).]

MCLUHAN Marshall, *Understanding Media : The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994.

MÜLLER E. Jürgen, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen, 1996.

O’DWYER Néill, *Digital Scenography : 30 Years of Experimentation and Innovation in Performance and Interactive Media*, Methuen Drame, London New-York, Bloomsbury, 2023.

OVADIJA Malden, Dramaturgie du son : la matérialité de la voix et l'architecture du son / bruit dans le théâtre de Romeo Castellucci et de Robert Wilson. *L'Annuaire théâtral*, (56-57), 2014, p.47–57. <https://doi.org/10.7202/1037327ar>

QUÉINNEC Jean-Paul, GIGUÈRE Andrée-Anne, À l'Écoute d'une textualité performative : l'expérience de Phonographie maritime. *Percées*, 2019, p.1-2. <https://doi.org/10.7202/1075188ar> .

QUÉINNEC Jean-Paul, De l'Informe à la dramaturgie sonore au théâtre : le devenir ouvertement déclassé et enjoué d'une scène sans bord. *L'Annuaire théâtral*, (62), 2017, p.95–116. <https://doi.org/10.7202/1052751ar>

QUÉINNEC Jean-Paul, Dispositif cartographique du son pour une scène sans bord. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 36(1-2), 2016, p.271–294.

SCHRÖTER Jens, *Four Models of Intermediality*, in Bernd Herzogenrath (dir.), *Travels in Intermedia[lity] : ReBlurring the Boundaries*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2012.

Sur Allan Kaprow :

CAPPER Emily, *Allan Kaprow and the Dialectics of Instruction, 1947-1968* (Order No. 10158058). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global : The Humanities and Social Sciences Collection. (1837431583). 2016, p.64. Retrieved from <http://ezproxy.univ-paris3.fr/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/allan-kaprow-dialectics-instruction-1947-1968/docview/1837431583/se-2?accountid=13089>

CONWELL Donna, Overflow : A Reinvention of Allan Kaprow's " Fluids," by the *LA Art Girls*. *Getty Research Journal*, 2012, No. 4 (2012), p.201-210. The University of Chicago Press on behalf of the J. Paul Getty Trust.

DONGUY Jacques, « KAPROW ALLAN - (1927-2006) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 juin 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/allan-kaprow/>

DRUCKER Johanna, " Collaboration without Object(s) in the Early Happenings ". *Art Journal*, vol.52, no.4, 1993, p.51–58. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/777624>. Accessed 30 Jun. 2022.

EHNINGER Eva, " What's Happening ? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue about Art and Life. " *Getty Research Journal* 6 (2014) : 195–202. Web.

FRANTISEK Deak. " Allan Kaprow 1927-2006 ". *TDR : Drama review* 50.4 (2006): 9–12. Web.

FURMANSKI Jonathan. " The Allan Kaprow Papers : Video before Then ". *Getty Research Journal*, No.1, 2009, pp.205–10. JSTOR.

KAPROW Allan, *Assemblages, Environments and Happenings*, 3rd Edition, Routledge, 2013.

KAPROW Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life, The Real Experiment (1983)*, Éditeur par Jeff Kelley, Expanded Edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2003.

KAPROW Allan, *Just Doing/Chemin faisant*, traduit par la revue Proteus – Cahiers des théories de l’art numéro inaugural, avril 2010.

KAPROW Allan, *Some Recent Happenings*, New York, Something Else Press. Édition numérique réalisé par UbuClassics en 2004.

MCCORNACK Julia, “ Reinventing Ephemeral Forms : An Investigation of the Reinvention of Allan Kaprow’s Work in ‘ Allan Kaprow—Art as Life ’ (2008) ”. *ProQuest Dissertations Publishing*, 2014.

MELIN Corinne, *Allan Kaprow : une traversée*, Place of publication not identified : L’Harmattan, 2014. Print.

ROTH Moira, “ Allan Kaprow’s ‘ Tree ’ : A Happening ”. *Archives of American Art Journal*, vol.47, no.1/2, 2008, p.44–49. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25435147>. Accessed 30 Jun. 2022.

Sur Chiharu Shiota :

HAMBURSIN Numa, AUJALEU Édouard et KÉRANGUEVEN Nicole, *Chiharu Shiota, After The Dream*, Coédité avec le Carré Saint-Anne, Montpellier, 2012.

KATŌ Shūichi, *Time and Space in Japanese Culture*, Traduit par Peng Xi, Nanjing : Nanjing University Press, 2010.08.

KREMER Nathalie, « Les lignes brisées de l’art. Diderot et Baudelaire devant la peinture », *Nouvelle revue d’esthétique*, 2020/1 (n° 25), p.145-153. DOI : 10.3917/nre.025.0145. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-1-page-145.htm>

KUROKAWA Masayuki, *Huit consciences esthétiques au Japon*, Traduit par Wang Chaoying et Zhang Yingxing, Shijiazhuang : Hebei Art Publishing House, 2014.

MIDORI Yoshimoto, Beyond ‘ Japanese/Women Artists ’ : Transnational Dialogues in the Art of Nobuho Nagasawa and Chiharu Shiota, *Third text* 28.1 (2014) : 67–81. Web.

O’SULLIVAN Michael, Watch Artist Chiharu Shiota Install Her Newest Work, *The Washington post* (2014) : T.16–. Print.

POENAR Aura, *Displacement of Memory : A Negative Dialectics From Shoah*, Death within the Text : Social, Philosophical and Aesthetic Approaches to Literature, 2019.

SACKSICK Elsa, Toutes à la ligne : de Arundhati Roy à Chiharu Shiota, la grammaire du fil, 2021.

SERPIL AkdaĖli, The Presence and Absence of Everyday Objects in Chiharu Shiota’s Installations, *The Turkish online journal of design, art and communication* 11.3 (2021) : 1098–1112. Web.

SHIOTA Chiharu, *Where Are We Going?* Créations originales pour Le Bon Marché Rive Gauche, Exposition du 14 janvier au 18 février 2017. Éditeur : Alex de Sanderval.

Table des matières

| | |
|--|-------|
| <u>Résumé</u> | 1 |
| <u>Remerciements</u> | 2-3 |
| <u>Introduction</u> | 4-5 |
| Problématique | 6-7 |
| Méthodologie | 8-10 |
| | |
| <u>Chapitre 1 L'art de la scénographie</u> | 11-33 |
| 1.1 La définition de la scénographie | 11-20 |
| <u>1.1.1 La scénographie dans les arts vivants</u> | 11-15 |
| 1.1.1.1 Un espace d'action en scénographie | 11 |
| 1.1.1.2 Un environnement théâtral en scénographie | 12 |
| 1.1.1.3 Un espace perceptible en scénographie | 12-13 |
| 1.1.1.4 Un lieu symbolique en scénographie | 13-14 |
| 1.1.1.5 Une « hétérotopie » en scénographie | 14-15 |
| <u>1.1.2 La scénographie pour l'espace d'exposition</u> | 15-17 |
| 1.1.2.1 Un espace de la sensibilité en scénographie | 16 |
| 1.1.2.2 Un espace critique en scénographie | 16 |
| 1.1.2.3 Un espace de la médiation en scénographie | 16-17 |
| <u>1.1.3 La scénographie au cinéma</u> | 17-20 |
| 1.1.3.1 Une image-espace en scénographie | 17-18 |
| 1.1.3.2 Un espace spectaculaire en scénographie | 18-19 |
| 1.1.3.3 Un espace rythmique en scénographie | 19-20 |
| | |
| 1.2 La scénographie : un art total | 20-33 |
| <u>1.2.1 L'art de la scénographie en perspectives historiques</u> | 20-30 |
| 1.2.1.1 Un rôle décoratif | 20-22 |
| 1.2.1.2 Une fonction de la quête de la réalité | 22-25 |
| 1.2.1.3 Une dépendance au théâtre | 25-27 |

| | |
|---|--------|
| 1.2.1.4 Un art autonome | 27-30 |
| <u>1.2.2 Le nouveau rôle du scénographe</u> | 30-33 |
| 1.2.2.1 Le manque d'une ligne esthétique particulière..... | 31-32 |
| 1.2.2.2 Une image de la pratique technique | 32-33 |
| | |
| <u>Chapitre 2 L'art de l'installation</u> | 34-62 |
| 2.1 La définition de l'art de l'installation | 34-57 |
| <u>2.1.1 La relation esthétique entre les tendances artistiques de l'installation</u> | 34-49 |
| 2.1.1.1 La tendance " constructive " : cubisme - futurisme - constructivisme - Bauhaus | 35-38 |
| 2.1.1.2 La tendance " anti-rationnelle " : dadaïsme – surréalisme | 39-45 |
| 2.1.1.3 La tendance de suprématie conceptuelle : ready-made - art conceptuel - art de la performance | 45-49 |
| <u>2.1.3 La relation technique entre les formes artistiques de l'installation</u> | 49-57 |
| 2.1.2.1 La relation entre l'installation et l'assemblage | 49-50 |
| 2.1.2.2 La relation entre l'installation et la sculpture | 50-51 |
| 2.1.2.3 La relation entre l'installation et l'environnement | 52-54 |
| 2.1.2.4 La relation entre l'installation et l'art des nouveaux médias..... | 54-56 |
| | |
| <u>2.2 Les points communs entre l'art de l'installation et la scénographie scénique</u> | 56-62 |
| 2.2.1 Un art conceptuel et plastique..... | 56-58 |
| 2.2.1.1 Un art conceptuel | 56-57 |
| 2.2.1.2 Un art plastique | 57 |
| 2.2.2 Un art spatio-temporel et multimédia | 57-62 |
| 2.2.2.1 Un art spatio-temporel | 58-59 |
| 2.2.2.2 Un art multimédia | 59-60 |
| | |
| <u>Chapitre 3 Kaprow et Shiota : deux artistes scénographes</u> | 61-188 |
| 3.1 Mise en écho des deux profils | 61-70 |
| <u>3.1.1 L'artiste américain : Allan Kaprow</u> | 61-66 |

| | | |
|--------------------------|---|---------|
| 3.1.1.1 | Biographie définitive des années 60 | 61-62 |
| 3.1.1.2 | Sa définition du Happening | 62-64 |
| 3.1.1.3 | Le rôle central du corps | 64-66 |
| <u>3.1.2</u> | <u>L'artiste japonaise : Chiharu Shiota</u> | 66-70 |
| 3.1.2.1 | Biographie perpétuelle depuis 1999 | 66-67 |
| 3.1.2.2 | Ses obsessions récurrentes dans les œuvres plastiques | 67-69 |
| 3.1.2.3 | Le rôle central du corps | 69-70 |
| 3.3 | Les grandes propositions communes des deux artistes | 70-188 |
| <u>3.2.1</u> | <u>L'art de l'installation : un art conceptuel</u> | 70-82 |
| 3.2.1.1 | Privilégier le geste anti-logique, l'acte de collage | 70-75 |
| 3.2.1.2 | Comparaison/Métaphore/Changement du contexte | 76-79 |
| 3.2.1.3 | Déconstruction/Répétition | 79-82 |
| <u>3.2.2</u> | <u>L'art de l'installation : un art plastique</u> | 82-104 |
| 3.2.2.1 | Composition dialectique et graphique | 83-89 |
| 3.2.2.2 | Couleurs objectives et subjectives | 89-96 |
| 3.2.2.3 | Matériaux rationnels et sensuels | 96-104 |
| <u>3.2.3</u> | <u>L'art de l'installation : un art spatio-temporel</u> | 104-166 |
| 3.2.3.1 | Une esthétique de l'espace-temps | 105-131 |
| 3.2.3.2 | Différents sites de l'espace-temps | 131-150 |
| 3.2.3.3 | L'espace-temps du corps | 151-166 |
| <u>3.2.4</u> | <u>L'art de l'installation : un art multimédia</u> | 166-188 |
| 3.2.4.1 | Langage écrit et oral | 167-175 |
| 3.2.4.2 | Photographie et vidéo | 175-182 |
| 3.2.4.3 | Corps vécu, signifiant, esthétique, cinétique, « hypercorps » | 182-188 |
| <u>Conclusion</u> | | 189-191 |
| Bibliographie | | 192-211 |