

L'installation et le sujet

Sylvie Parent

Number 24, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10136ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parent, S. (1993). L'installation et le sujet. *Espace Sculpture*, (24), 30–32.

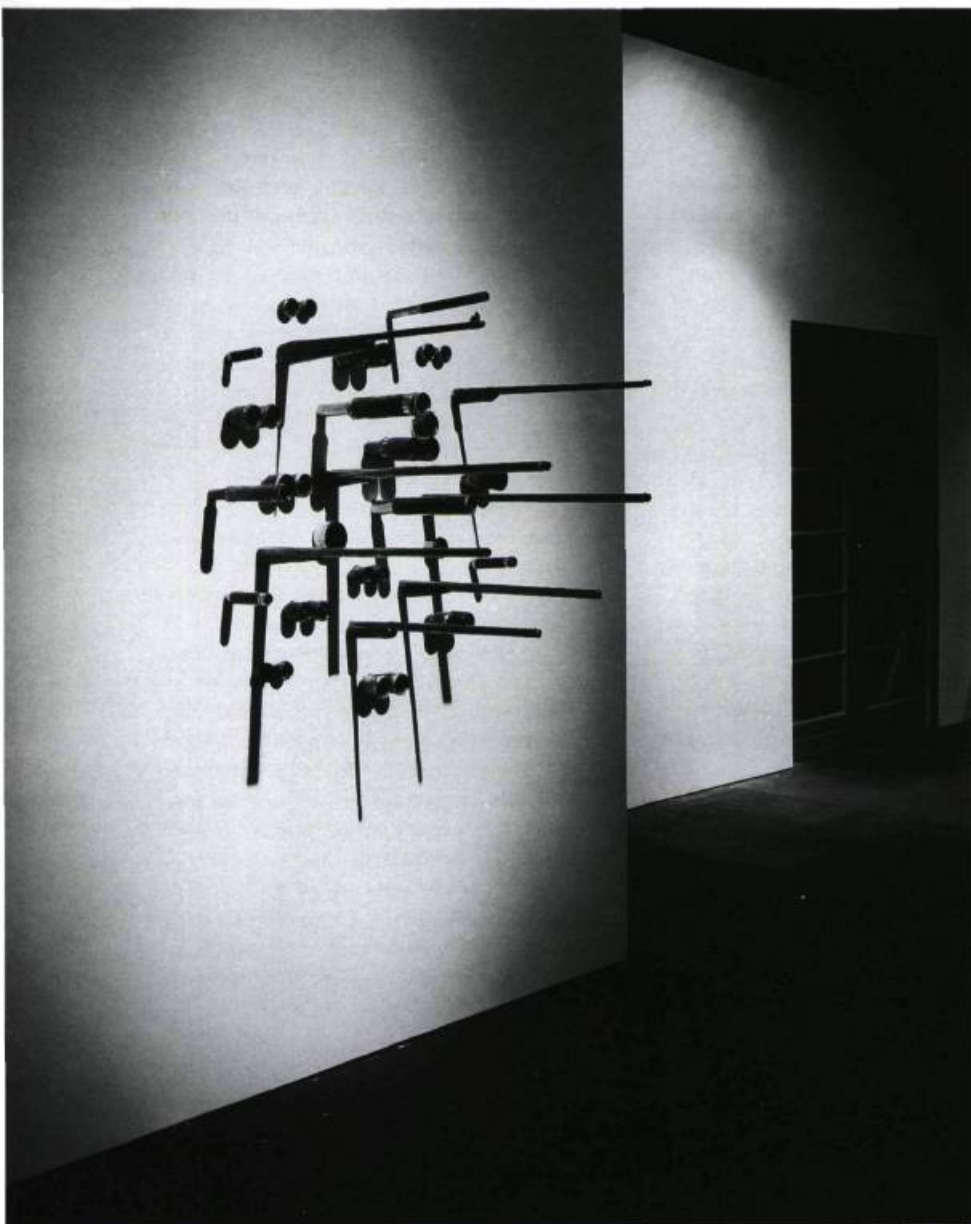
L'INSTALLATION

et le sujet

Sylvie Parent

Comme le titre l'annonce, un autre texte sur l'installation prend place à l'intérieur de ces pages, dans une revue dédiée principalement à l'étude de la sculpture. Si je glisse, comme plusieurs, de la sculpture vers l'installation, c'est parce que bon nombre d'oeuvres nous y invitent. L'installation insiste. Je désire, pour commencer, rappeler que l'installation est liée aux développements de la sculpture tout en démontrant l'impact des transformations que le concept de sculpture a subies.¹

Dominique Blain, *L'éclaireur*,
1991. Hauteur du mur :
3,65 m; largeur : 2,43 m;
profondeur des objets :
1,52 m.



Dans le contexte de l'art minimal, la sculpture a cherché à étendre sa virtualité spatiale au lieu où elle s'inscrivait et à inclure ainsi le spectateur. Elle créait alors un "intérieur étendu" et accueillait le *corps* du spectateur. Les "plaques" de Carl Andre constituaient des exemples admirables de l'insertion physique du spectateur tandis que les "L" de Robert Morris agissaient plus particulièrement sur l'expansion et l'intégration du site. Aux yeux des formalistes, l'art minimal perdait toute crédibilité en tant qu'art en déjouant les règles fondamentales des médiums spécifiques, principalement la sculpture, et en intégrant le sujet dans un rapport de complicité à la manière de ce qu'ils appelaient le "théâtre", faisant de lui un spectateur.²

Après le modernisme, l'extension des médiums au-delà de leur spécificité a mené à une série de manifestations des plus diversifiées. Quelques retours à des modes plus "conventionnels" dans les années quatre-vingt, "néos" de toutes sortes, intégraient à leur manière l'éclatement des spécificités, principalement en créant des "correspondances" iconiques, notamment en peinture. Les pratiques actuelles portent ailleurs et admettent médiums, procédés, disciplines, séparément ou ensemble. Toutefois, il semble que les divers essais post-modernistes des années soixante/soixante-dix soient maintenant assimilés dans plusieurs oeuvres et utilisent les multiples mécanismes qui y ont été éprouvés. La réunion de procédés divers demeure certainement un choix très présent et l'installation constitue une pratique caractéristique de l'hétérogénéité dans le domaine des arts "visuels" contemporains. Elle incorpore les modes exercés depuis les années soixante en utilisant et déjouant leurs effets.

Cet état de choses demande un examen. Je tenterai d'expliquer certains aspects de l'installation en montrant que sa pertinence et sa persistance parmi les pratiques actuelles sont liées à un rapport au sujet considéré dans son corps percevant. Je considérerai sous cet angle certaines oeuvres, à titre d'exemples. Très souvent, l'installation intègre plusieurs médiums et procédés ayant leur action propre. À l'intérieur de l'installation, ces actions sont toutefois relativisées parce que soumises à l'organisation du lieu. Si l'installation comprend des peintures, photos, sculptures, vidéos ou tout autre objet symbolique créant un "espace dans l'espace", celui-ci sera reconnu par le sujet, mais l'objet vaudra *aussi* en tant qu'*objet*, en tant que *sculpture* pourrait-on dire (du moins la sculpture comme l'entendait l'art minimal). En effet, l'intégration au site demande que l'objet ait une action extérieure à lui-même, un espace virtuel prolongé au point d'inclure celui de l'installation. Lorsque j'examine les rapports tissés entre les différents objets, entre chacun de ces objets et le lieu, je les considère dans l'extériorité qui étire leur espace hors d'eux-mêmes. Par cette extension de l'espace virtuel de

l'objet artistique au lieu, l'installation superpose l'expérimentation d'un espace dit réel à tous les espaces symboliques qui sont mis à contribution par les éléments intégrés.

De cette manière, il semblerait que l'installation imprime une expérience de l'espace dit réel à celle des espaces symboliques constitués par différents procédés, paraissant restituer une impression de réel, "perdue" lors des processus de représentation. Il faut toutefois ajouter d'autres données à la question. Bien entendu, le sujet peut fort bien reconnaître que le lieu est aussi une représentation de lui-même. Un trouble survient certainement lorsque le spectateur réalise qu'il se trouve à l'intérieur de la mise en scène. Par ailleurs, il éprouve des sensations si proches de celles qu'il ressent en parcourant d'autres lieux que cette impression de "réel" persiste malgré tout. À l'intérieur de l'installation, il expérimente des sensations similaires à celles de se mouvoir dans un espace, de se sentir englobé par lui. Dans un même ordre d'idées, l'intervention d'objets prélevés à même le quotidien dans les œuvres d'art produit aussi ce genre d'impressions. Bien que le sujet comprenne l'utilisation qui est faite de l'objet dans le contexte artistique alors que celui-ci est en représentation de lui-même, l'objet conserve pour lui une familiarité avec le monde dit réel. C'est parce que l'expérience de ce lieu "réel" est si convaincante que l'ensemble "étrange" qui y loge produit un tel impact.³ Le sujet ne s'y *trouve* pas malgré cette impression.

L'impression de "réel" qui accompagne l'expérience de l'installation le doit aussi, de manière générale, aux perceptions de nature plurisensorielle la caractérisant. C'est le fait de notre expérience naturelle avec le monde. Par rapport aux arts pris séparément, les perceptions kinesthésiques liées à la motricité sont sollicitées d'une manière plus importante dans l'installation. Par exemple, les images, picturales ou photographiques, nous sollicitent souvent de manière presque exclusivement visuelle. Elles nous coupent des autres avenues de perception. Nous compensons, pour ainsi dire, pour les manques à percevoir des autres registres. Au contraire, dans l'installation, il arrive que des perceptions auditives, tactiles ou autres soient réalisables.

Me voici dans une pièce où se trouvent une photographie et une sculpture *qui ne sont possibles qu'ensemble dans un certain lieu* puisqu'il s'agit d'une installation. Je regarde l'image, un paysage, un *lieu* auquel je n'ai accès que *par le regard* et qui fait naître en moi toutes sortes d'impressions. La sculpture qui l'accompagne me fait penser vaguement à un meuble, à un banc, bref à un lieu d'accueil potentiel pour mon corps, qui me suggère une certaine position, une attitude corporelle que je ne réalise pas. Je

n'effectue pas ce type de contact avec l'objet, *mais je sens que je pourrais le faire*. Il habite le même espace que mon corps. Dans cette œuvre de Jocelyne Allouche, *Sabliers II*, comme dans plusieurs autres, je suis accueillie en des lieux virtuels qui produisent des sensations de natures différentes liées à leurs procédés respectifs. Je me promène autour de ces deux objets et bien que ces expériences disparates me *désorientent*, je les fais s'accorder. La courbe de la sculpture partage une affinité formelle avec les montagnes représentées dans l'image. La surface chatoyante du dessus de l'objet "immatérialise". La photographie, quant à elle, est montée sur un bloc de bois épais qui en fait un objet qui se déploie dans l'espace dit réel. Ainsi, l'un possède quelques caractéristiques de l'autre. Ces constatations ne font pas disparaître les différences que j'ai reconnues, mais elles s'y ajoutent. Ma perception de l'image et de l'objet se complexifie. Je voyage entre l'image et l'objet, mon esprit sonde leurs espaces symboliques tandis que mon corps parcourt l'espace de l'installation. Je déplace ces espaces de leurs lieux virtuels au lieu où je me trouve. Ainsi, cette expérience prend une tout autre signification pour moi parce qu'elle existe pour mon corps avec plus d'amplitude que si j'avais considéré deux éléments du même type dans leur univers restreint, mon corps à distance, immobilisé.

J'entre dans une salle occupée par un très grand cube incliné. Je regarde à l'intérieur de ce cube à travers une petite percée. L'intérieur complètement tapissé de photographies représente un chantier de construction. Je contourne le cube. Je m'introduis à l'intérieur grâce à une ouverture. Je marche sur le madrier qui me permet d'être tout à fait à l'intérieur. J'entends les bruits du bois qui craque sous mes pas. Je me sens contrainte à respecter l'espace exigü du madrier qui détermine mes mouvements. La déformation de l'image dans laquelle je suis à présent me fait vivre un vertige peu commun. Avec *Chantier*, Alain Paiement invite le spectateur à vivre une situation particulièrement déstabilisante à plusieurs égards. Ici, image et objet deviennent un lieu. De l'extérieur du cube, à travers une des percées, les photographies gardaient pour ainsi dire leur statut d'images et appelaient un type d'expérience où les perceptions visuelles priment sur les autres. Quant au cube, son statut d'objet, certes de grandes dimensions, produisait un type de rapport comparable à celui de la sculpture monumentale. Le spectateur à l'extérieur du cube le *considérerait encore comme étant séparé en image et en objet*, il vivait alors deux types d'expériences avant de connaître l'image-objet-lieu de l'intérieur. Dans le cube, l'image recouvre un effet insoupçonné par son étroite association à l'objet. De plus,

l'objet-image devenu lieu acquiert un impact étonnant grâce à l'accueil du sujet. Les perceptions visuelles associées à des perceptions kinesthésiques et auditives envahissent pour ainsi dire le sujet. *La participation active de son corps l'occupe* au plus haut point. Les *sollicitations perceptuelles multiples l'étreignent*. Il est accaparé physiquement comme il l'est rarement dans de telles situations. D'une certaine manière, une information visuelle qui n'a pas été expérimentée par les autres organes des sens reste *en partie* étrangère à l'expérience actuelle du corps et fonctionne avec les autres registres via des perceptions complémentaires intériorisées préalablement. « [...] si un phénomène ne s'offre qu'à un de mes sens, c'est un fantôme, et il n'approchera de l'existence réelle que si, par chance, il devient capable de parler à mes autres sens », écrivait Merleau-Ponty⁴. Dans l'appréhension des œuvres en art visuel, c'est la perception visuelle qui prime, bien qu'elle « parle aux autres sens » et engendre des effets de tactilité ou tout autre rapport avec notre corps lors du trajet intérieur de la sensation. Par ailleurs, les effets de tactilité, par exemple, ne possèdent pas les mêmes qualités d'expérience que la perception tactile directe. Ces effets font appel à notre mémoire et aux liens affectifs élaborés antérieurement, associés et réveillés par une perception actuelle. Entre la perception qui fait appel à un ou peu de registres et une perception plurisensorielle, la différence réside dans la nature de l'expérience (et pas nécessairement dans l'intensité de celle-ci). Ce type d'expérience, qui s'apparente davantage à notre rapport naturel au monde, caractérise l'installation.

Peut-être faudrait-il émettre l'hypothèse que nous vivons à présent un rapport conflictuel avec le visuel qui ne parviendrait plus à parler à nos autres sens avec autant de satisfaction. L'investissement plurisensoriel demandé au spectateur, comme dans *Chantier*, semblerait répondre à un phénomène généralisé de « frustration sensorielle » lié à l'automation et à la technologie de plus en plus présentes dans nos vies. Cet état de choses participe d'un « processus d'aliénation qui nous rend étrangers à la fois à notre corps et à notre environnement ».⁵ Il ne s'agit pourtant pas d'un phénomène très récent, mais peut-être a-t-il atteint un nouveau degré d'acuité. Edward Hall a analysé les rapports entre nos organes de sens et a montré l'importance qu'a pour nous la richesse des impressions sensorielles dans notre appréciation du réel, dans notre contact avec le monde.

Bien entendu, l'expérience des arts visuels diffère par nature de notre appréciation du réel, mais des corrélations méritent d'être établies afin d'éclairer ce qui, de notre expérience du réel, y retentit. En observant

en quoi consiste l'expérience de notre monde visuel, il me semble que nous sommes plus à même de comprendre les phénomènes artistiques comme l'installation. Or, les technologies qui alimentent ce monde visuel nous coupent de l'expérience du réel. Nous en avons conscience, mais les promesses de précision et d'efficacité répondent à nos désirs toujours plus grands d'accéder au monde et de le comprendre. Cependant, il se pourrait bien que nous perdions confiance face à toutes nos "prothèses technologiques", comme les nomme McLuhan, et surtout celles qui touchent notre monde visuel. Les technologies nous paraissent infiltrer, orienter les images. « Toutes les inventions ou technologies sont des prolongements ou autoamputations de nos corps; et des prolongements comme ceux-là nécessitent l'établissement de nouveaux rapports ou d'un nouvel équilibre des autres organes et des autres prolongements du corps. »⁶ On peut postuler que cet équilibre est rompu et que les arts visuels, d'une certaine manière, soulèvent cet état des choses (il ne leur revient pas d'accomplir cet équilibre). « Les arts sont des "contre-milieus" ou des antidotes qui nous donnent les moyens de percevoir le milieu lui-même », nous dit encore McLuhan.⁷

Au centre d'un muret, je vois les extrémités de plusieurs armes à feu et lunettes d'approche disposées en un cercle. Je traverse l'espace afin d'accéder à l'autre côté du muret et j'y trouve les mêmes objets qui transpercent le mur et dont je vois maintenant l'autre extrémité. D'un côté pointent les canons et les lentilles, je suis la cible de tous ces instruments. De l'autre, les manches et les poignées m'attribuent le rôle de celle qui peut observer ou tuer. L'oeuvre s'intitule *L'éclaireur* et a été vue dans une exposition récente.⁸ Je continue mon parcours. J'observe d'autres oeuvres. Un peu plus loin, j'entre dans une salle où se trouve une seconde installation de Dominique Blain, *Détails*. Je découvre d'abord de petites photographies, tirées de documents, qui présentent des portraits d'individus. Derrière une cloison, une autre série de photographies montre les mêmes personnages dans les mêmes attitudes, mais cette fois en *situation*. Cette série d'images redonne un *contexte* aux "détails" prélevés à partir des documents. Je continue ma visite de l'exposition. À la fin de mon parcours, je vois à nouveau le muret qui me présente d'abord la section "manches et poignées" des lunettes et fusils, puis en sortant de l'exposition, je considère à nouveau les extrémités plus menaçantes. L'impact de ces oeuvres tenait beaucoup à leur disposition à l'intérieur de l'exposition. Elles s'accompagnaient l'une l'autre et intégraient aussi l'ensemble de l'exposition, si l'on peut dire, dans une vaste "installation". Ces oeuvres faisaient



Alain Paiement, *Chantier* (Building Sight), 1991, 350 x 350 x 350 cm. Photo : Guy L'Heureux.

vibrer toutes les autres par les questions qu'elles soulevaient, soit l'association entre les instruments de pouvoir et de vision, et la perte du contexte dans notre monde visuel manipulé.

Une sursollicitation du champ visuel à l'exclusion des autres champs de l'expérience nous engourdit et émousse notre vision. Nous expérimentons plusieurs espaces visuels dont nous sommes coupés physiquement, pour lesquels une perception kinesthésique, ou autre, est impossible. Il nous faut induire des sensations d'autres registres à partir de perceptions de la vue seule. Certaines réalités demeurent artificielles à nos sens, à nos références passées et peut-être éprouvons-nous des difficultés à les produire, à réveiller notre affectivité. En somme, nous souffrons de la perte de contexte associée aux images qui nous sont montrées et pour lesquelles il est difficile d'élaborer certains espaces congrus. Il est possible que nous ressentions une perte d'emprise sur le réel et que nous voulions l'expérimenter par notre corps de façon plus globale.

Les oeuvres que j'ai commentées ici, et beaucoup d'autres, utilisent des images, souvent des photographies, pour leur autorité en tant que documents visuels. Des objets accompagnent ces photographies, questionnent précisément leur statut en les extériorisant. Les interrelations qui en résultent accablent la perception avec plus d'amplitude en incorporant le lieu de l'expérience et par le fait même le sujet. En créant une situation dans un lieu, le mode de l'installation

fournit un nouveau contexte et rivalise avec notre expérience visuelle du monde tel qu'il se présente. Il élabore un "contre-milieu" en empruntant certains moyens du milieu afin de mieux les révéler. ◀

NOTES

1. Rosalind Krauss fait état de la difficulté de considérer ce que peut être la sculpture dans *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977, p.2. L'installation me semble participer de ce problème.
2. Il en est question dans le texte de Michael Fried, «Art and Objecthood», réédité dans G. Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co, 1968, p.117-147.
3. Voir le très beau texte de Manon Régimbald, «L'installation : cette inquiétante étrangère», *Espace*, no 17, automne 1991, pp.6-11.
4. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945, pp.367-8.
5. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 86.
6. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions HMH, 1970, p.63.
7. Idem, p.12.
8. Il s'agit d'une exposition de Gilles Godmer et Réal Lussier, *Pour la suite du monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, 26 mai-11 octobre 1992.

The installation, a form much encountered in contemporary art, arouses in the viewer a particularly strong rapport with the perceived subject. The placement of the subject in a space and the type of multi-sensory experience it produces is examined with the help of many examples in Quebec contemporary art. Lastly, the author reconciles the overwhelming nature of the visual element with the loss of context produced by the visual technology used and the relevance of installation art.