

L'installation

Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique

Jocelyne Lupien

Volume 7, Number 4, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/170ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

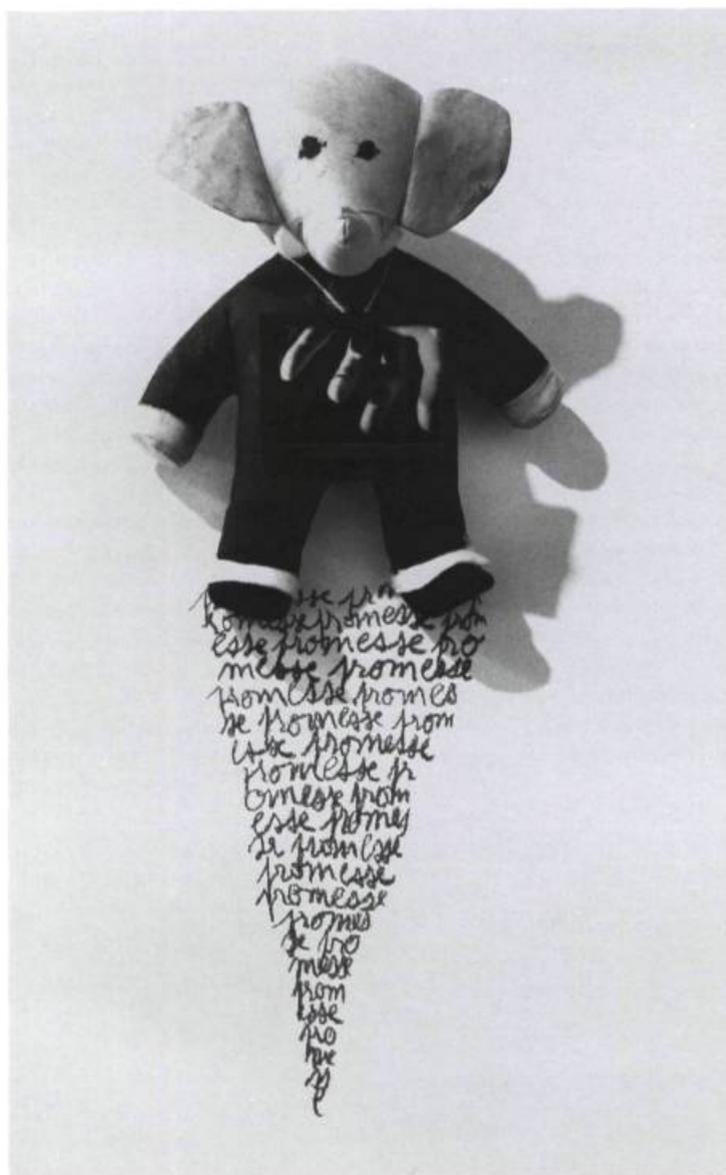
Cite this article

Lupien, J. (1991). L'installation : une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique. *Espace Sculpture*, 7(4), 13–17.

L'installation

Une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique

Jocelyne Lupien

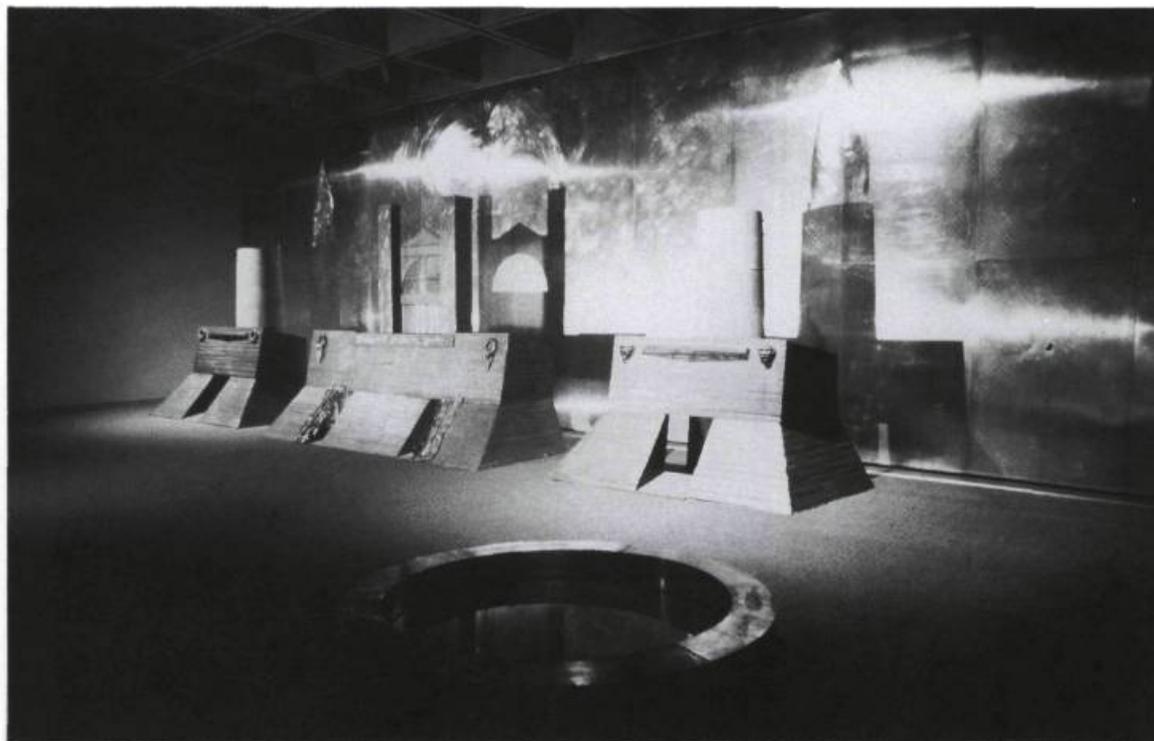


Annette Messager, *Mes petites effigies*, 1988. Les Cent jours d'art contemporain de Montréal, 1989. Photo Guy L'Heureux. Courtoisie CIAC.

Bien que déjà Schwitters, Kandinsky et Duchamp abordèrent au début du XXe siècle cette forme d'art contestataire, on s'accorde pour situer l'émergence des premières installations dans l'art contemporain autour des années 65, soit au moment où les sculpteurs minimalistes américains qui se rebellaient contre les idéaux des Expressionnistes abstraits procédèrent à une reformulation de la sculpture pour inclure la présence physique et déambulatoire du spectateur.

Afin de comprendre le surgissement de la pratique de l'installation, il faut voir ce phénomène comme l'une des plus récentes formes d'expression artistique qui, avec d'autres courants, a contesté les fondements idéologiques de l'Expressionnisme abstrait américain à partir des années 60. Le *systems and process art*, l'art conceptuel, l'art de la performance et le *earth art*, se présentèrent comme de toutes nouvelles propositions formulées par des artistes de plus en plus forts de leurs connaissances en histoire de l'art et par surcroît très conscients du pouvoir critique de l'oeuvre d'art. Bien sûr on peut alléguer que cette remise en question de l'oeuvre d'art comme objet de contemplation (et de consommation) à distance était déjà présente au début du siècle mais c'est la réintroduction du primitivisme dans le champ de l'art par le *Land Art* américain avec à sa source l'anthropologie structuraliste de Claude Lévi-Strauss, qui bouleversa complètement la conception traditionnelle de l'oeuvre d'art telle que l'*Action Painting* l'avait proposée jusqu'alors. Les premiers *earthworks* donnaient donc un parcours à suivre au spectateur qui pénétrait ainsi littéralement au coeur de l'oeuvre redoublant ou répétant la trajectoire même du concepteur. Ces caractéristiques sont encore repérables dans l'installation contemporaine qui n'est toutefois plus exclusivement extérieure et monumentale, ni empreinte aussi fortement de primitivisme et de saveur "cosmique". Dès les premières oeuvres environnementales du *Land Art*, prémices de l'installation contemporaine, nous assistons donc à l'émergence d'une nouvelle position critique intra-artistique, celle de la négation de la touche et celle du refus des artistes d'être dorénavant contraints au format restreint de la toile.

L'installation a donc comme source et motivation essentielles un refus des artistes américains des années 70 à l'égard de l'oeuvre objectale, c'est-à-dire à l'égard de cette surface bidimensionnelle que constitue le



Eva Brandl, *Modèle pour un temple de la raison*, 1987. Installation.

tableau devant lequel le spectateur se positionne sans toutefois être convié à participer kinesthésiquement. Jusqu'à nous, l'installation va se développer comme pratique qui remet en question le rapport sensible de l'être humain à l'objet, en donnant une extension perceptuelle au spectateur; dorénavant celui-ci sera plus qu'un "oeil" devant l'oeuvre (comme disait Greenberg), mais il sera invité à vivre une expérience polysensoriellement plus riche (kinesthésique, tactile, auditive, posturale, etc). Effectivement, on peut affirmer que l'installation fait basculer l'affirmation de Hegel qui disait que l'ouïe et la vue consomment leurs objets à distance contrairement aux autres sens qui s'"approprient" et affectent directement leurs objets en posant une action sur eux. Par exemple, lorsque je regarde un Rembrandt ou que j'écoute des lieds de Schubert j'entre en contact extéroceptivement avec le tableau ou avec la musique (sans qu'ils me touchent physiquement), alors que si je goûte une glace (ou si je mords dans un citron) de même que si je hume des fragrances florales (ou putrides) et si je caresse mon chat (ou si je touche la cuisinière brûlante!), j'établis une relation proprioceptive (intime) avec le monde extérieur via ces objets que je "consomme" sensoriellement, non plus à distance mais en contact direct. Face au tableau qui tient à distance le spectateur, l'installation propose en effet que la vue soit prise en charge ou enrichie par un contact physique (psychomoteur) avec l'oeuvre; la consommation de l'objet d'art est alors plus sensorielle parce que plus intime et plus spatialisante.

Une obsession (excessive?) pour le dispositif de présentation

Dans sa version actuelle, l'installation se caractérise par une grande préoccupation pour le dispositif de présentation et la manière dont celui-ci "introduira" le spectateur au coeur de l'oeuvre. Contrairement aux installations environnementales des années 70, l'installation peut maintenant être simultanément spatialisante et picturale. Mais à notre avis, il serait faux d'affirmer que l'installation constitue un genre particulier puisque dès les années 80 elle s'est donnée le droit d'emprunter à divers langages plastiques, celui de la peinture, de la sculpture, de la photographie, de l'architecture, de la vidéo, du dessin, de la musique, du théâtre, et du littéraire. L'installation serait plutôt une modélisation spécifique d'une matière et d'un contenu plastique différente des autres formes d'art. Plutôt qu'un genre distinct, l'installation est une manière de mettre en situation divers éléments qui formeront un "circuit

perceptuellement ouvert" qui rend tout à fait compte de la sensibilité actuelle et des préoccupations poétiques de notre époque. Lieu par excellence de l'hétérogénéité, l'installation vient trouver le corpus homogène des autres formes artistiques dans lequel elle installe une allotopie déstabilisante. Si elle ne constitue pas un genre clairement distinct, l'installation possède toutefois une structure en propre, et je ne partage absolument pas l'hypothèse (de Serge Bérard, *Parachute*, 1985) que l'installation serait un supra-genre (le genre des genres) devant lequel toute tentative d'analyse de ses constituantes serait

automatiquement vouée à l'échec sous prétexte qu'il n'existerait pas d'installation modèle et que toutes les installations différeraient entre elles. Je pense au contraire qu'une rhétorique des composantes perceptuelles de l'installation pourrait être établie qui aiderait à saisir le fonctionnement de ces oeuvres en apparence idiolectales. Étudier cette rhétorique nous permettrait évidemment de faire éclater l'ambiguïté et le flou du terme même d'installation dont l'indétermination nous oblige constamment à préciser à l'aide d'un deuxième terme linguistique la nature de l'installation pour comprendre un tant soit peu sa forme : une installation-vidéo, une installation photographique, une peinture-installation, etc. Ces dénominations composites rendent bien compte de la résistance de l'installation face à la taxinomie verbale traditionnelle de l'histoire de l'art. Qu'à cela ne tienne, nous trouverons d'autres terminologies plus justes pour parler du phénomène dans la mesure où nous commencerons d'abord par identifier et quantifier les composantes perceptuelles qui caractérisent l'installation contemporaine.

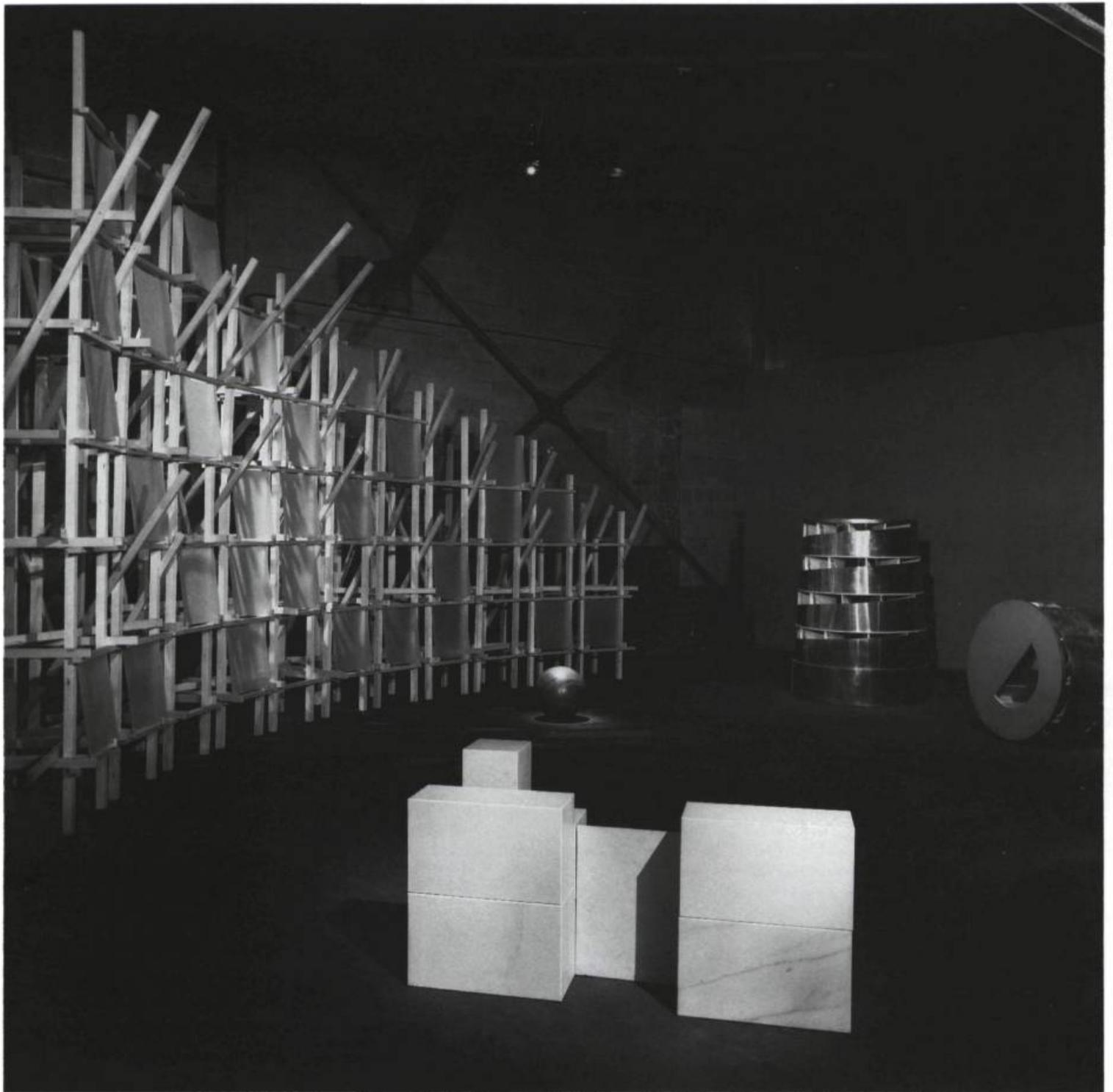
Puisque ce court texte ne nous permet pas d'effectuer une analyse exhaustive de l'installation, une typologie sommaire pourrait toutefois être ici formulée en guise d'amorce de réflexion. La spatialisation et la sollicitation perceptuelle du corps du spectateur étant le fil conducteur et le dénominateur commun de toute installation, nous pouvons, à partir de ce paradigme, énumérer différents types représentatifs :

Pour une typologie sensori-perceptuelle de l'installation

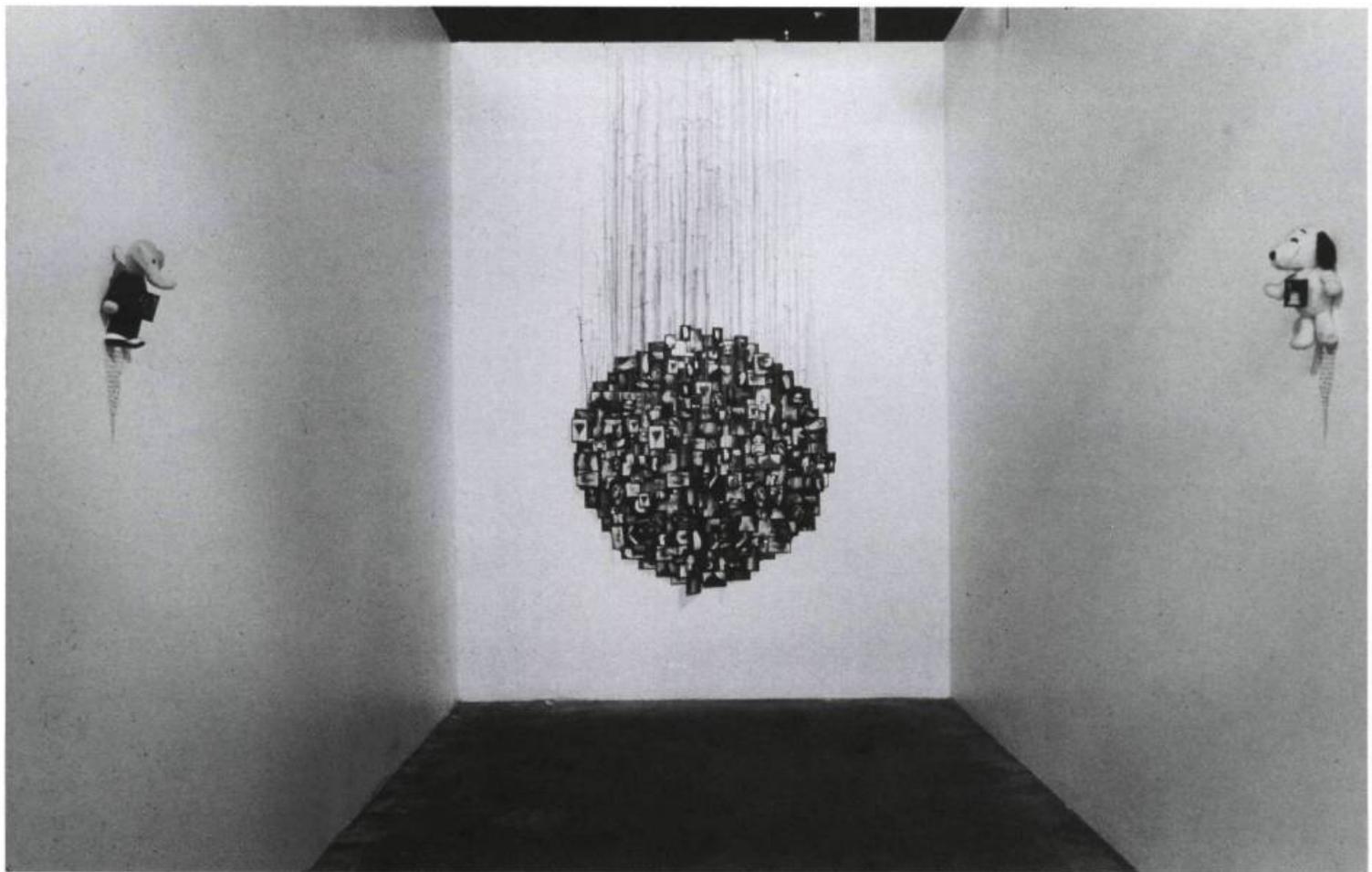
1-L'installation couloir-rituel

Installation traversable de part en part :

Ce type d'installation propose un parcours continu d'un espace. Le corps du spectateur invité à y déambuler est totalement inclus dans le champ de l'oeuvre dont la lecture est orientée. La temporalité de l'expérience perceptuelle de ce premier type d'installation est dense, longue et



Eva Brandl, *Mirabilia ou la rumeur des merveilles*, 1989. Installation dans un espace de 3,65 x 10,70 x 7,37 m. Cinq éléments. Marbre, bois, verre dépoli, sphère en plomb sur armature de bois, crézon avec laiton laminé. Les Cent jours d'art contemporain de Montréal, 1989. Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie : CIAC.



linéaire; et c'est à travers une activité kinesthésique ininterrompue que l'appréhension du contenu de l'installation s'effectuera ici. Plusieurs installations de Kosuth fonctionnent sur ce modèle (notamment celle qui fut présentée à l'exposition *Lumières* des Cent jours d'art contemporain à Montréal en 1989); l'artiste propose la traversée sans arrêt d'une salle fermée dont les murs supportent du texte au néon. La temporalité liée à un parcours *dans* l'oeuvre constitue l'un des éléments caractéristiques de ce type d'installation. Encore plus spatialisante, *Articulated Lair* de Louise Bourgeois présentée à l'exposition *Magiciens de la Terre* (Beaubourg, été 1989) fait aussi partie de ce type d'installation traversable de part en part bien que, par rapport au Kosuth, elle soit plus fermée et intimiste, l'artiste laissant une plus grande liberté de choix quant au parcours.

Schéma:

Entrée de l'installation-----Sortie du champ de l'installation
Sujet percevant mobile-----Sujet percevant mobile

2-L'installation nodale

Installation pénétrable avec un lieu emphatique au centre du parcours

Très spatialisante, l'installation nodale fait vraiment pénétrer le spectateur au centre de l'oeuvre. Elle se caractérise cependant par un désir d'immobiliser celui-ci durant le temps de la lecture du contenu de l'oeuvre alors que dans le Kosuth ou le Bourgeois mentionnés plus haut le sujet percevant est contraint de marcher pour appréhender le contenu de l'oeuvre. Dans l'installation nodale, il y a pénétration entière du corps du sujet percevant dans le dispositif de l'installation puis immobilisation devant un lieu dense de contenu. *Modèle pour un temple de la raison* d'Eva Brandl présenté au Musée d'art contemporain de Montréal en

1987 constitue un bon exemple de ce type où l'artiste utilise une salle fermée et noire comme support de l'installation, salle dans laquelle le spectateur pénétrera et marchera à la rencontre du propos principal, qui consiste en l'occurrence dans l'installation de Brandl, en un temple monumental rappelant les hauts fourneaux d'Allemagne du XIXe siècle. L'expérience perceptuelle est d'abord très kinesthésique, puis le corps s'immobilise pour laisser l'appareil visuel prendre le relais, et enfin, le corps se déplace à nouveau au terme de la lecture de la scène nodale.

Schéma:

Entrée de l'installation----- Scène Nodale -----Retour vers l'entrée
Sujet percevant mobile-----S. P. immobilisé -----S. P. mobile

3-L'installation-station

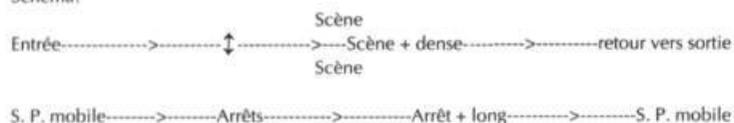
Installation pénétrable mais close en bout de parcours :

Ce type d'installation oriente fortement le trajet du spectateur puisque celui-ci comprend dès son entrée dans l'oeuvre que l'organisation de l'oeuvre lui dicte un programme kinesthésique précis et séquentiel. En réalité, il s'agit ici d'un parcours par stations, par moments scéniques précis, représentés par des éléments isolés disposés sur les murs ou sur les parois de l'installation et qui vise à amener *graduellement* le spectateur au point culminant de l'oeuvre. La structuration de ce type d'installation est souvent analogue au plan des églises gréco-romaines (nef, absides, chœur). *Mes vœux* de Annette Messenger, de 1989, est typique dans ce sens. Le spectateur entre et se trouve immédiatement conscient que les petites sculptures/ex-voto disposées de part et d'autre sur les murs visent à le conduire inexorablement mais lentement au drame final de l'immense tondo fait de mini-photos encadrées de parties anonymes de corps humains. La tension perceptuelle est très grande dans ce type d'installation parce que le spectateur doit résister à l'envie

Annette Messenger, *Mes vœux*, 1989.
Installation mixte média. Courtoisie du Centre
International d'Art Contemporain, Montréal.

d'accéder immédiatement au dénouement de l'oeuvre (le fond) au détriment des données intermédiaires (tout ce qui précède, tient à distance et retarde l'appréhension du corps de l'oeuvre).

Schéma:



4- L'installation séquentielle

*Parcours syncopé sans mise en évidence
d'un élément en particulier :*

Cette installation décloisonnée et pénétrable propose comme la précédente une structuration par stations mais ne souhaite pas cependant que le spectateur en privilégie une en particulier. Une finalité dramatique n'est pas nécessairement envisagée par le producteur non plus qu'elle n'est anticipée par le spectateur au fur et à mesure qu'il évolue dans l'installation. Les différentes séquences ne sont pas disposées en un ordre de progression quelconque. Le sujet percevant est donc appelé à déambuler dans ou devant l'oeuvre morcelée mais il a la possibilité de lier à sa guise les signes qui surgissent dans son champ visuel. *Jugement et Principe féminin* de Irène Whittome, présentée aux Cent Jours d'art contemporain en 1989 apparaît exemplaire de ce type d'installation, où le spectateur bouge devant un ensemble d'éléments disposés en frontalité qui se donnent comme les composantes d'un texte polyphonique. Les *Sky Cathedrals* de Louise Nevelson constituent des installations environnementales qui rejoignent ce type.

Schéma:



5- L'installation fenêtre :

Non pénétrable mais visible à travers une ouverture :

Reprenant l'idée du trou de la serrure, et de l'oeuvre comme fenêtre ouvrant sur le monde, ce type d'installation oblige le spectateur à jouer le rôle de voyeur, immobile et tendu devant une scène uniquement accessible par un ouverture étroite qui limite le nombre de regardeurs. Ce type d'installation constitue une sorte de représentation de la finalité et des limites perceptuelles non pas du champ visuel, qui est au contraire survalorisé dans ce type d'installation, mais des limites de l'espace postural puisque l'oeuvre impose une immobilité totale du corps. Cette exaspération intentionnelle de l'acuité visuelle se fait au détriment des autres espaces sensori-perceptifs. Mais, contrairement aux autres types d'installations précédemment décrits, et bien que l'intérieur de l'oeuvre se définisse par un espace perspectiviste linéaire qui creuse en profondeur, l'installation-fenêtre fonctionne selon une distance proxémique intime (près du corps) ainsi que qu'Edward T. Hall¹ nous l'explique. La consommation de l'objet s'effectue ici sur le mode intimiste bien que la scène intérieure apparaît lointaine à celui qui regarde. Le dispositif de présentation de l'oeuvre instaure un effet de distance proxémique proche à cause du positionnement du corps du spectateur, alors que le contenu iconique de la scène "recule" en distance publique/sociale. La qualité particulière de l'installation-fenêtre dépendra directement du conflit perceptuel qu'elle met en scène entre le proche et le lointain, entre le topologique et l'eulclidien. À titre d'exemple : les oeuvres voyeuristes de Mark Prent et l'installation de Liz Major présentée en

1989 aux Cent Jours d'art contemporains, deux installations différentes dont le contenu iconique diverge mais dont le mode d'appréhension perceptuelle est similaire.

6- L'installation théâtrale

Ouverte mais non pénétrable et visible uniquement en frontalité

Ce type d'installation se rapproche de la peinture ou plutôt du tableau tridimensionnel. Telles les scènes narratives décrites dans *Locus Solus* de Raymond Roussel, ces installations ne sont visibles qu'en frontalité et leur théâtralité est extrêmement prégnante. Le champ visuel est toutefois plus large ici et, contrairement au type précédent (l'installation-fenêtre) qui ne laissait qu'une petite ouverture où l'oeil venait se coller, l'installation théâtrale est une scène de plus grande envergure qui sollicite la vision fovéale-maculaire², mais fort peu la kinesthésie. Ce n'est pas une installation déambulatoire. L'installation d'Alain Laframboise présentée à la Galerie Graff en 1985 est exemplaire de ce type d'installation très souvent séparée du spectateur par une frontière vitrée de manière à augmenter l'effet théâtral et presque filmique de la scène.

En guise de conclusion à cette trop brève typologie qui appellerait certainement un travail plus exhaustif, mentionnons que bien que nous ayons tenté ici de démontrer que l'installation actuelle sollicite les espaces perceptuels du spectateur, il est tout à fait exceptionnel qu'une activité sensorielle soit stimulée autrement que par les voies visuelle et kinesthésique. En d'autres termes, les espaces sensoriels olfactif, thermique et tactile ne sont pas sollicités directement mais c'est le système visuel qui, par relation intermodale entre le visuel et les autres espaces sensoriels véhiculera le stimulus tactile, thermique, etc. Contrairement à l'époque de *Support-Surface* en France durant les années 65-70 et ici au Québec avec les sculptures à palper et manipuler des Cozic, l'installation actuelle ne souhaite pas qu'une expérience tactile soit explicitement vécue. Néanmoins, certaines installations sonores et cinétiques, celles de Rebecca Horn par exemple, incluent des mouvements frappés et saccadés de coups de fouet aussi bien que des mouvements lents et hiératiques de javelots acérés qui viennent frôler des plans d'eau. Par ailleurs, si les oeuvres cinétiques des années 70 invitaient le spectateur à déplacer des éléments et à intervenir dans l'ordonnance de l'oeuvre-installation (Tinguely, Schöffer, Takis, etc), les installations actuelles ne demandent qu'un déplacement postural, soit à l'intérieur, soit devant la scène, et le spectateur devient un témoin plus qu'un être totalement actif.

Dans une typologie et un projet d'établissement d'une rhétorique de l'installation, il faudrait bien sûr catégoriser les oeuvres en trois super-types qui déterminent leur syntaxe et leur sémantique : 1-les installations transportables; 2- les installations in-situ; 3-les installations qui sont transportables mais dont l'aspect varie dépendamment du lieu où elles se trouvent.

Nous pourrions ainsi arriver à la conclusion que, selon la classe à laquelle l'installation appartient et selon sa relation spatiale avec le contexte qui la reçoit, elle sera plus ou moins critique³ du lieu institutionnel, musée, galerie, atelier de l'artiste. Plus fondamentalement, l'installation est une intéressante critique de notre comportement extéroceptif, une critique de notre manière d'appréhender spatialement ce monde extérieur où l'excès d'informations et la survalorisation des modes de communication verbale tuent parfois notre sensibilité perceptuelle, non-verbale. ◆

1 Hall, Edward, T., *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

2 Au niveau de la rétine, la fovéa et la macula permettent de distinguer les détails de manière précise (mise au foyer) et de voir la couleur, par opposition à la vision périphérique qui est plus floue et non-chromatique.

3 Lire à ce sujet : Johanne Lamoureux, "Lieux et non-lieux du pittoresque", *Parachute*, no 39, juin, juillet, août 1985, p. 10 à 19 inc.; René Payant, "Une ambiguïté résistante : l'installation", *Vedute*, Montréal, Édition Trois, 1987, p. 336 à 338 inc.; Jocelyne Lupien, "L'installation ou le nomadisme d'un genre", texte au catalogue de l'exposition *Espèces d'espaces*, galerie UQAM, 1989.