



HAL
open science

Des bulles atmosphériques trouées. Les installations comme vertiges et expériences affectologiques

Alain Mons

► **To cite this version:**

Alain Mons. Des bulles atmosphériques trouées. Les installations comme vertiges et expériences affectologiques. *Ambiances, tomorrow*. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances. Septembre 2016, Volos, Greece, Sep 2016, Volos, Grèce. p. 485 - 490. hal-01414213

HAL Id: hal-01414213

<https://hal.science/hal-01414213>

Submitted on 13 Dec 2016

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

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

Des bulles atmosphériques trouées

Les installations comme vertiges et expériences affectologiques

Alain MONS

MICA/LAU CNRS - Université Bordeaux Montaigne, France,
alainmons03@gmail.com

Abstract. *If art installations appear as media bubbles metaphorizing moods of our time or our future, however they are punctured by sensory immersions, like spaces holed by practices of inventive presence and nomadic imaginary worlds that reintroduce the unexpected, the hazard.*

Keywords: *affect, art atmosphérique, cellule, hasard, installation généralisée, instabilisation, immersion, mise en abîme, présence, sensible, scénographie, subjectivité, territoires existentiels, trou.*

Introduction. Une mise en énigme interfaciale

Il s'agit d'appréhender le phénomène artistique des « installations contemporaines » comme paradigme et métaphore d'une mise en ambiance généralisée de la société à l'ère des médias nomades. Ces créations se constituent comme autant de bulles d'espace-temps à travers la circulation fluide des images, et les parcours où nous évoluons physiquement et subjectivement. Toute une politique de l'installation (Borys Groys) est à considérer dans une culture des traverseurs, des visiteurs. Alors une esthétique atmosphérique (Peter Solterdijk) se produit en condensé, engendrant des trouées et lignes de fuite dans l'immersion, à contrario des espaces marchands qui enveloppent l'expérience sensible dans une sorte de clôture.

Les installations semblent mettre en scène des écarts où se joue une expérience du vertige, du hasard, de l'instabilité de nos modes sensibles, comme avec les topologies de Gregor Schneider. Cela entre *en résonance* avec notre expérience des villes contemporaines ou autres environnements architecturaux, où une ontologie du vertige (F.Gachoud) est expérimentée dans la quotidienneté. Toute une météorologie aléatoire des sensations se propage à travers des expériences atmosphériques variables, éphémères. Les scénographies sont décalées et nous désorientent, comme dans les créations de Ph.Parraino, H.Farucki, O.Munoz, D.Gonzalez Forster, B.Viola, par ex... Il s'agit de mises en abyme du regard, des corps, de réinventions du sensible.

Au-delà de l'art ces dispositifs spatiaux interrogent nos cadres de vie dans leur standardisation ou bien dans leur chaos potentiel. *Une politique de l'installation* se généralise dans la société où tout devient objet d'exposition ou presque (réalisant ainsi la prophétie duchampienne). La ville elle-même est traitée en termes installatoires, notamment à travers le théâtre des lumières, comme chez Y.Kersalé ; une nouvelle visibilité est au bord de l'invisible dans des dispositifs urbains.

À travers les jeux d'oscillation entre surface et profondeur, dehors et dedans, réalité et fiction, ces installations variées engendrent des interfaces entre spatialités corporelles et nuées d'images numériques, vidéos, au point de questionner et d'intensifier nos modes de perception. Une écologie du sensible est sollicitée articulant extériorité environnementale et intériorité subjective dans leur indétermination du dehors.

Puisque les artistes mettent en énigme les univers médiatiques et urbains qui nous environnent quotidiennement, tout en nous entraînant vers une autre façon de voir, parfois inquiète, parfois contemplative, déconcertante, ludique, en créant des univers parallèles singuliers.

Des *territoires existentiels* (F.Guattari) inédits échappent peu ou prou au totalitarisme visuel. Certaines installations constituent des machines de guerre de l'imaginaire en réinventant des zones de contemplation, une étrangeté du visible. Une affectologie concrète s'y déploie dans le fait d'être affecté et d'affecter en retour, dans le battement modal entre environnement et production des subjectivités. Le sujet regardeur et visiteur expérimente l'imperfection du perçu, puisque le réel est du côté du bougé (M.Merleau-Ponty). Paradoxalement l'œuvre consiste à désœuvrer (G.Agamben), dans l'écart du temps et des lieux, en introduisant la question du vertige propre à notre condition historique, politique, scientifique, astronomique, artistique. Le visible et l'invisible s'impressionnent dans une multiplicité de plans atmosphériques.

Une telle perspective de recherche se situe à la croisée entre esthétique, anthropologie du contemporain, phénoménologie du sensible, et une poétique du monde.

Bulles et chaos. Clôtures, instabilisations, et imprévisibilité

Citons quelques artistes connus ou plus confidentiels, comme des repères marquant ce que je veux souligner et signifier ici : Stéphane Thillet, l'anglais Steve Mc Queen, Michel Blazy, Harum Farocki, Laurent Gasso, le colombien Oscar Munoz, la coréenne Jeongmoon Choi, Hicham Berrada, Philippe Parraino, l'allemand Gregor Schneider, les américains James Turrell, et bien sûr Bill Viola, pour ne citer qu'eux... Il faut noter aussi que les dernières expos au Palais de Tokyo à Paris (été 2016) sont presque toutes des installations prenant des aspects variés et remarquables. Ainsi celle de l'écrivain Michel Houellebecq « Rester vivant » opérant des points de passage, un plan narratologique devenant évanescant aboutissant à une *walking ghost phase* selon les termes de l'auteur. Toutes ces créations remettent en cause nos *perceptions établies*, et l'esprit scolaire qui va avec, elles me semblent passionnantes ; poétiques, parfois politiques, et surtout phénoménologiques. Elles rejoignent par bien des à-côtés l'idée situationniste d'une *psychogéographie* qui articule milieu et affectivité dans l'expérience urbaine ; l'objectivité et la subjectivité se conjuguent dans des ambiances changeantes en fonction de trajets où les processus de subjectivation sont *in fine* prépondérants.

Cependant qu'une autre tendance se dégage clairement aussi, parfaitement illustré par l'évènement des cycles du *Cremaster* de Mattew Barney où le visiteur plonge littéralement dans l'univers totalisant de l'artiste baroque post moderne, à la fois *destroy* et aseptisé, selon des performances fantastiques et érotiques indéterminées. Les expositions immenses sont dès lors « comme des installations, créées pour

un site spécifique permettant d'intégrer les œuvres dans un espace unitaire »¹ fait remarquer Marie Laure Delaporte. Ce sont des installations monumentales, sculpturales, l'ambition d'une œuvre totale, comme l'exposition du Musée d'art moderne de Paris en 2003 qui a fait date, où Barney avait aménagé le musée du sol au plafond de son empreinte esthétique si particulière avec des objets et revêtements très étranges. Ainsi une tendance marquante se manifeste dans des lieux appropriés, détournés par certains artistes (mégalo-maniaques ?) qui deviennent des *bulles hermétiques* où l'espace d'exposition se confond avec le contenu exposé, nous faisant basculer dans l'immersion totale. Cela rappelle la philosophie des bulles chère à Peter Sloterdijk, lequel à partir des productions de Fuller et d'Eliasson considère qu'il s'agit d'interpréter l'habitat humain comme une manière de s'installer dans un système immunitaire². En conséquence, les installations interrogent fortement *notre façon d'habiter le monde* aujourd'hui, puisqu'elles peuvent être conçues aussi bien comme des *capsules spatiales*, des bulles closes, des stations orbitales, que comme des structures instables, des *sas curieux*, des machines de guerre créant des lignes de fuite. Certaines installations reproduisent ou réinterprètent des clôtures ambiantes dans lesquelles nous sommes technologiquement par exemple, mais il s'agit d'une critique de cet état des choses, une sorte de mise à nu de notre condition cellulaire ou bullaire.

Cependant l'ambivalence de ces créations multi-medium renvoie aussi bien à une intériorité concentrée, à une *cellule intérieure* quasi monastique, qu'à une immersion dans une *extériorité attractive*, à des atmosphères imprégnant des corps et subjectivités évoluant. En effet nombre de créations spatio-visuelles et auditives réintroduisent de l'imprévisible, de l'aléa, du hasard, de l'incertain, au cœur même des immersions vécues des corps et des esprits.

Beaucoup de ces dispositifs installatoires ont pour particularité de déborder le lieu d'exposition, de faire chavirer notre perception, en les déstabilisant. Des *stratégies de l'instabilité* sont expérimentées à travers la multiplication des images fonctionnant en échos multiples ou bien en creux les unes par rapport aux autres. Mais aussi en dévergondant les codes des genres artistiques ou médiatiques, en exaspérant ou en annulant le lieu d'exposition, en dérégulant ou désorientant la place du spectateur. Bref les installations sont souvent instables, et si j'osais un néologisme on parlerait plutôt des *instabilisations*, surtout depuis les années 1980.

Examinons plus précisément quelques perturbations induites par certaines installations visuelles et autres qualités sensibles. Prenons la création d'Oscar Munoz *La fragilidad de las imageres* inhérente à son exposition au Jeu de Paume en 2014 ; la décomposition et disparition des images sont à l'œuvre grâce à des procédés numériques sans pour autant anesthésier leur présence. Des images nécrologiques *biographies* (2002) disparaissent au fond d'une vasque comme dans *Narciso*, mais elles réapparaissent contredisant l'assignation de l'heure de la mort, c'est le *projet pour un mémorial* où des individus refusent de se dissoudre dans l'anonymat de l'histoire criminelle (les disparus des dictatures d'Amérique du sud : Colombie,

1. Marie Laure Delaporte, « Immersion corporelle et hybridité des genres artistiques : traquer le corps et investir l'espace dans les installations contemporaines » in *Figures de l'art n°26 Arts immersifs* (dirigé par Bernard Andrieu), Pau, PUPPA, 2014, p. 179

2. Cf. Peter Sloterdijk, *Ecumes, Bulles III*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2005 (traduction fr.), p.472-482

Argentine, Chili, Brésil...). Et dans *Linea del destino* (2006) Munoz contemple son reflet dans une flaque d'eau au creux de ses mains, l'image réfléchie se forme et se dissout constamment à mesure que l'eau s'échappe, dans une fluidité vraiment magique. Or il faut situer ces créations vidéos étonnantes dans un vaste ensemble spatialisé de photos, de documents, d'objets indiciels, d'empreintes, de moulages, de pyrogravures, de sérigraphies de portraits de disparus révélés par le souffle des spectateurs, par des miroirs éparpillés. Ainsi dans un tel lieu à la fois intense et vacant, l'image est en flux, *apparaissant et disparaissant* incessamment, produisant des impressions subtiles ou vertigineuses.

Une *ambiance de l'instable* exprime ou manifeste une ontologie de *l'évènement catastrophique* potentiel ou ayant eu lieu (les installations de Christian Boltanski concernant la Shoah), de l'accident contingent, ou d'un chaos inhérent au monde. Sans nul doute l'artiste se confronte toujours au *Chaos*, historique, psychologique, technique ou naturel, il doit le laisser s'infiltrer dans ses œuvres, devenir son confident et ami, tout en s'en protégeant, en le canalisant pour ne pas sombrer soi-même ; inutile cependant de vouloir le maîtriser absolument, ce qui est *la posture psychotique* et hystérique par excellence, celle de *la volonté de contrôle* aboutissant justement au désastre des existences qui demandent *l'improvisation*. A contrario comme l'a pensé Felix Guattari, il faut « partir du chaosmosé », d'une *tabula rasa*, et songeant au peintre Gérard Fromanger (qui était un ami de l'auteur), il remarque que : « le mouvement chaotique, qui consiste à faire un aller et retour permanent entre le chaos et la complexité, ne s'arrête pas forcément au degré zéro. Il rencontre des strates, des plis, que j'appelle des plis autopoïétiques »³... N'est-ce pas précisément ce que nous proposons de vivre de façon sensible les installations contemporaines ? Or ce *mouvement chaotique* est aussi celui des cultures dans lesquelles nous évoluons qui sont entremêlées ou entrechoquées, où circulent les images médiatiques du monde, une mise en exposition des sociétés à travers un design généralisé qui peut se faire et se défaire à tout moment, et où les « plis autopoïétiques » peuvent se produire aussi à partir d'une situation chaotique, temps d'une mutation incertaine dans laquelle nous sommes plongés.

Par ailleurs Philippe Parreno a proposé un espace visuel montrant le joueur de foot Zidane pris sous différents angles par une dizaine de caméras lors d'un match, chaque écran restitue l'image des états d'être du champion pris de face, de dos, de biais, à l'écart, en attente, dans une grande salle plongée dans le noir troué par la lumière des écrans. Mais cet espace fait parti d'un vaste ensemble de lieux successifs où il y a des diffuseurs d'électricité déglingués, d'autres vidéos projetées, des photos géantes, des effets de translucidité ou d'obscurité, s'étalant comme un continuum hétérogène lors de sa rétrospective au Palais de Tokyo (2015). Là aussi le regard du visiteur est *mis en abîme* puisque confronté à la multiplicité des images d'un corps et d'un visage connu, avec laquelle il doit s'adapter ou s'échapper, soit par l'expérience de la désorientation, de la béance intérieure, ou soit avec la possibilité d'une réappropriation sensible à travers le cheminement de ses propres images mentales.

3. Felix Guattari, *Qu'est ce que l'écologie ?*, Paris, Lignes/Imec, 2013, p.89. Cf chapitre « Chaosmosé, vers une nouvelle sensibilité »

Présences paradoxales et zones affectologiques

La question de la présence de soi à l'autre et à nous-mêmes se pose dans ces dispositifs que sont les installations, d'une façon analogue à notre vie intime ou sociale.

Un certain nombre d'installations et performances indiqueraient un autre cheminement vital et paradoxal, où il ne s'agit pas uniquement de perturber et de troubler les percepts et les corps, mais de *faire voir autrement*, de déplacer ou décaler les enjeux dans la vision et les impressions corporelles, et dans les ambiances mêmes ; bref de *réintroduire de la présence*, et ainsi nous faire glisser subrepticement vers des *zones de contemplation* nouvelles dans un contexte de saturation et d'intensification des images partout. En ce sens on peut penser à quelques événements majeurs ou plus discrets, comme la grandiose scénographie des vidéos créatives qu'a été *Dans la nuit des images* au Grand Palais en Février 2008, organisée par Alain Fleisher, ou bien à la rétrospective Bill Viola au Grand Palais encore (2015), à Shiota à la Maison Rouge (2011), à Jeongmoon Choi, ou à James Turrell bien sûr et son art de la lumière... Mais aussi à Patrick Marty et Deborah Bauman, à Conchita Paramo Mirabail, qui interviennent dans la nature en Gironde, en réinsufflant *la possibilité de la contemplation*, en introduisant des objets singuliers, inventant une imagibilité spatiale (K.Lynch)... Bien qu'intégrant toujours plus ou moins l'instabilité ou mutation des repères, ils proposent via leurs installations particulières une alternative à un totalitarisme standardisé du sensible, en modifiant les atmosphères environnantes.

Dans une perspective phénoméno-esthétique la perception est parfaitement paradoxale, puisque « les choses que je vois ne sont choses pour moi qu'à condition de se retirer toujours au-delà de leurs aspects saisissables »⁴ précise Maurice Merleau-Ponty.

Dans la dispersion des lieux et des modes de production médiatiques que constituent les installations, le spectateur doit s'ajuster continuellement aux formes émergentes et à des attitudes inattendues ; il en est donc à la fois *le sujet central*, retrouvé, et *l'objet ballotté*, abandonné, perdu. Ce n'est pas le moindre des paradoxes. Du reste dans la circulation de ces espaces exposés qui sont simultanément intérieurs et extérieurs, le Spectateur-Acteur-Visiteur se trouve dans des situations où il se regarde lui-même, et est observé par d'autres, dans *un circuit des regards et des reflets* fabriqué par l'artiste.

À mon sens toutes ces ambiances installatoires deviennent des médiums condensant les territoires existentiels, ils posent le problème complexe des dimensions et formes de la présence dans un monde contemporain. En effet qu'en est-il des *modes de présence* à travers les réseaux numériques, les mobilités incessantes de la mondialisation, les déplacements de toutes sortes ? Parallèlement dans l'individualisme exacerbé où se déchainent les égocentrismes, nous assistons de plus en plus fréquemment à des pathologies de refus de la présence à l'autre, à des retraits psychotiques et névrotiques très proche de l'autisme, obstruant la possibilité amoureuse par exemple, comme don de la présence de soi à l'autre. Un philosophe comme François Jullien dans un bel ouvrage s'interroge sur *l'opacité de l'intime* et constate : « Qu'il y aurait-il d'autre, dans nos vies, qui nous soit offert, en effet, que

4. Maurice Merleau-Ponty *Ibidem* p. 40

ce présent de la présence ? »⁵. En même temps il reconnaît que celle-ci met à nu la « défaillance de l'être », ou scission ontologique.

C'est notre *propre coprésence* aux choses qu'on perçoit en vérité, interrogeant les processus de sa subjectivité. Un soi hors de soi est en jeu à travers les interfaces de l'intime, ce sont les souffrances souterraines, intérieures, que le corps social refoule, cache, qui peuvent aussi ressurgir à l'occasion. Une installation où l'on *s'abandonne* permet de redécouvrir des affects enfouis, ainsi opérer *le rendez vous secret* entre l'archaïque et l'actuel qui serait la définition du contemporain d'après Giorgio Agamben⁶.

On pourrait certainement parler d'une *affectologie des présences* ou des regards de toutes sortes qui se contaminent, dans une contextualisation des sensibilités prises selon une *multiplicité de multiplications* infinies comme l'est l'univers, dans la réverbération des reflets du monde ou de la ville du reste⁷.

Auteur

Alain Mons est Professeur en sciences de la communication et art à l'Université Bordeaux Montaigne, membre du MICA, membre associé au LAU CNRS. Il travaille sur la communication du sensible et des imaginaires, l'esthétique généralisée dans le rapport aux images, les représentations et l'expérience de la ville, les espaces existentiels à travers les mutations des perceptions et des affects. Il a publié 7 ouvrages personnels et collectifs, et une soixantaine d'articles, dans la perspective d'une affectologie du contemporain. Derniers ouvrages publiés *Les lieux du sensible* CNRS éditions (2013), *La transition du perçu*, Bordeaux, PUB, 2013.

5. François Jullien, *Prés d'elle*, Paris, Galilée, 2016, p. 20

6. Giorgio Agamben, *Nudités*, cf chap « Qu'est ce que le contemporain ? »

7. A ce sujet Jean Clet Martin, *Plurivers*, Paris, PUF, 2010, p.19 « La ville est, en ce sens, devenue comme superficielle. Mais superficielle selon une surface qui n'est pas opposée à sa profondeur » ; cf. tout le chapitre « Hegel à Manhattan ».