

# Installation et Création

## Barbara Formis

Barbara Formis, docteure en philosophie, est Maître de conférences en Esthétique et Philosophie de l'art au département d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, membre titulaire de l'Institut ACTE (Arts Créations Théories Esthétiques, UMR 8218, C.N.R.S.). Ses travaux portent sur la philosophie esthétique du corps avec une attention particulière aux arts vivants (performance, danse, happenings, événements) et à leur relation aux phénomènes sociaux et aux pratiques de la vie. Elle est co-directrice (avec Mélanie Perrier), du Laboratoire du Geste, plateforme qui promeut la recherche, la diffusion et la création dans le champ des arts vivants. En 2010, elle a publié *Esthétique de la vie ordinaire* dans la collection «Lignes d'art» aux P.U.F. Elle a aussi dirigé deux ouvrages collectifs : *Gestes à l'oeuvre* paru chez L'Incidence éditions en fin 2008 (réédition prévue pour 2013) et *Penser en Corps* paru en fin 2009 chez L'Harmattan. Elle est membre de Performance Studies International, de la Société française d'esthétique, de la Société française des chercheurs en danse, et de l'American Society for Aesthetics. Elle a été responsable de séminaires extérieurs au Collège International de Philosophie et chercheuse au département de théorie de la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Elle a publié différents textes dans des revues telles que *Art Press*, *La Revue d'esthétique*, *Multitudes*, *Alter*, *La Part de l'œil*. Elle a été danseuse et poursuit un travail en tant que dramaturge (notamment avec Richard Siegal sur la pièce ©opirates, 2010, et avec Collette Sadler sur la pièce *Making of the Doubt*, 2008).

---

## Mots clés :

Création, installer, danse, air, philosophie, environnement, extension, chorégraphie.

## Sommaire :

1. Pour introduire	p.3
2. Les choses mortes, et les gestes vivants	p.5
3. L'installatiion en danse	p.7
4. Le principe de l'extension : pour une thèse matérialiste de l'éther	p.8
5. Notes de bas de page	p.11
6. Bibliographie	p.12

## Abstract :

Cet article [1] vise à comprendre les similitudes, intellectuelles et pratiques à la fois, entre le concept d'installation, traditionnellement assigné aux arts plastiques, et celui de mouvement dansé, souvent considéré comme éphémère et transitoire. À l'aide de cette comparaison, une définition innovante du concept de création artistique pourrait émerger. À première vue, rien n'associe la procédure de la création chorégraphique à l'acte poïétique de l'installation artistique. Et pourtant, la ligne devient poreuse dans certaines œuvres exemplaires conçues par Anna Halprin, Trisha Brown, Christian Rizzo, Boris Charmatz et Mette Ingvartsen. Cela pourrait s'expliquer par l'influence de la pratique des happenings (Allan Kaprow) sur l'art contemporain, où la création devient processus, work in progress, événement. En suivant cette association entre l'installation et la danse, il est possible de découvrir que l'élément de l'air se présente comme une véritable matière plastique, source d'inspiration pour les artistes et véritable procédure créatrice.

## I. Pour introduire

Dans quelle mesure et à quelles conditions, la création pourrait-elle renouveler notre appréhension de la matière, et plus particulièrement du matériau concret utilisé par les artistes lors de l'acte créatif ? Et comment ce matériau, par ses qualités propres, influence-t-il l'acte artistique lui-même ? La chorégraphie et l'installation sont deux actes créatifs apparemment très lointains entre eux, mais qui peuvent, par leur mise en parallèle, déceler un « faire commun » entre danse et arts plastiques. Mais ce « faire commun » relève-t-il de la création ?

D'un point de vue philosophique, la création se définit, au sens strict, comme le passage du non-être à l'être : il y a création authentique uniquement dans le cas où quelque chose, qui n'existait pas auparavant, vient se matérialiser. L'association intellectuelle entre l'idée générale de création et le travail plus spécifique de l'artiste trouve son origine chez Platon : « Diotime : Tu sais bien que la fabrication (*poiésis*) présente de multiples aspects. Bien entendu, tout ce qui cause du passage du non-être vers l'être pour quoi que ce soit, voilà en quoi consiste la fabrication (*poiésis*) ; aussi les ouvrages réalisés par tous les arts sont des fabrications, de même que les artisans qui les réalisent sont tous des fabricants » (Platon, *Le Banquet*, 205 b-c). Platon associe ainsi la capacité de pure création à la technique artisanale, en inaugurant, presque malgré lui, le concept de ce que la tradition culturelle occidentale va pouvoir nommer « art ». L'artisan devient créateur.

Et pourtant, chez Platon lui-même, et successivement chez Aristote, cette association montre une fêlure. L'artisan, le poète – celui qu'à l'époque moderne on appellera « l'artiste » – en réalité ne peut pas « créer » au sens propre du terme, il ne peut qu'imiter le processus même de la création et donc s'éloigner de la vérité idéale qui caractérise tout mouvement créatif. Que l'on juge cette capacité imitative propre à l'artiste comme un défaut éthique et civique majeur (comme chez Platon) ou au contraire comme le moment même de purgation des mauvaises pulsions sociales (comme chez Aristote), il est évident qu'à l'aube de la conceptualisation même de la création artistique, l'association entre l'art et la création se fait uniquement au sens métaphorique, et jamais au sens propre. L'artisan, le poète ne sont créateurs que par effet d'idéalisation, que par une comparaison fortuite et nécessairement défectueuse à l'égard de la création divine. De ce point de vue, le fabricant de l'œuvre ou de l'objet ne crée pas véritablement, on pourrait dire qu'il transforme ce qui a déjà été créé avant lui, il modifie la surface apparente des choses, il se limite à apporter des changements à ce sensible dans lequel se matérialise l'Idée – seule forme immuable de l'être.

La dichotomie platonicienne entre la matière et l'Idée se fonde sur une séparation inébranlable entre le mouvement et l'immobilité : les formes idéales sont éternelles et immuables, contrairement au sensible qui se caractérise par le mouvement et la finitude. En un sens, c'est toujours sur cette dichotomie que vient se greffer la distinction disciplinaire des arts : il y aurait des arts plus ou moins immuables que d'autres, des arts qui participeraient de façon plus intense à l'éternité propre aux idées, et d'autres arts qui s'approcheraient davantage de la transformation incessante de la matière en épousant le mouvement du sensible. La première catégorie des arts est celle des arts dits « plastiques », qui se forgent dans une matière concrète et solide, à l'image de l'éternité immuable des idées ; la deuxième catégorie est celle des arts dits « vivants », lesquels sont considérés comme étant des formes éphémères et transitoires. L'œuvre plastique est ainsi faite pour perdurer et

inscrire la signature de son auteur dans l'Histoire, alors que l'œuvre vivante est faite pour être vécue et signifier le changement dans ses différentes interprétations possibles, toujours dans la répétition de son exécution.

Suivant cette dichotomie, l'installation serait une pratique plus proche des arts plastiques, alors que la danse est une forme de création plus proche des arts vivants. On pourrait même penser que la danse est le contraire même de ce que l'on appelle « installation » puisqu'elle n'installe rien, elle préfère la transition et le changement. La danse est dans le mouvement, dans le fugitif, dans l'éphémère, dans tout ce qui ne s'installe pas, dans tout ce qui ne s'arrête pas, elle est dans la vie, dans le dynamisme du corps et de l'espace. Contrairement à l'installation artistique, la danse ne s'arrête pas dans un lieu précis, elle ne fait pas de l'espace une demeure, la danse est un voyage perpétuel, une mutation continue. Cela paraît une évidence : la danse fait résistance à l'installation, à l'arrêt, à l'immobilisme. Toutefois, et comme la philosophie nous l'enseigne, il faut se méfier des évidences : tout ce qui semble évident est souvent source d'incompréhensions profondes, de mésententes tellement enracinées qu'elles n'apparaissent même plus comme les sources originelles du malentendu. Est-on certain que la danse ne s'installe pas, qu'elle ne s'arrête pas ?

Car, si l'on prend le problème à l'inverse, on s'aperçoit qu'au fond, pour qu'il y ait installation de quelque chose – d'un objet, d'un décor, d'un agencement de formes –, il faut bien qu'il y ait eu un mouvement qui ait pu mettre en place cette installation, une action première menant à porter à terme l'installation, menant donc à contrecarrer le mouvement naturel des choses. Tout ce qui devient installé ne l'a pas été depuis toujours, et l'installation demande une mise en œuvre, un agencement d'un ensemble d'actions qui ne sont pas, quant à elles « installées », mais qui montrent au contraire le dynamisme qui précède toute immobilité. S'interroger sur l'action d'« installer » exige ainsi de se confronter à un paradoxe puisque l'action d'installer contredit par principe le résultat final de son action. Ce paradoxe, vieux depuis Aristote, cherche à concevoir ensemble deux choses apparemment inconciliables : le mouvement et l'immobilité, le dynamisme et l'arrêt, ou mieux : l'immobilité dans le mouvement, l'arrêt dans le dynamisme.

On assiste ainsi à un changement conceptuel fondamental quant à la définition de l'idée même de création. Si la notion de création artistique inspirée par la théorie platonicienne (Platon, *Le Banquet*, *La République*, livre X) est basée sur la dialectique participative entre l'être (l'immuable et l'éternel de la forme idéale) et le non-être (le mobile et le transitif du sensible), cette dialectique est dépassée et reconfigurée par les catégories aristotéliennes (Aristote, *La Poétique*, livre IX et livre IV ; Aristote, *Ethique à Nicomaque*, livre I et livre IV) qui cherchent à comprendre le sens d'une forme composite comme le corps humain, fait à la fois de sensible et d'intelligible. La création, du point de vue d'Aristote, cesse donc d'être un passage du non-être à l'être pour se définir plutôt en termes de transformation et de changement d'une matière sensible, par la force intellectuelle qui l'anime. L'apport de l'animation, propre à la danse par exemple, vient ici intégrer entièrement le processus même de création et déboussole les catégories artistiques traditionnelles.

## 2. Les choses mortes, et les gestes vivants

À l'intérieur du paradoxe propre à l'action d'installer, il y a des résonances avec la supposée dichotomie entre les arts plastiques et les arts vivants, entre le monde de la mort et le monde de la vie. En tant que catégorie disciplinaire, l'installation appartient au monde des arts plastiques, au monde des choses mortes, des formes arrêtées. L'installation apporte un « trouble » puisqu'elle convoque l'interdisciplinarité, elle mélange plusieurs disciplines traditionnellement considérées comme hétérogènes : la vidéo, la sculpture, le son, la lumière.

Mais, on est ici confronté à une première surprise : l'installation produit chez le spectateur l'effet inverse de ce qui la caractérise, elle, puisqu'elle dés-installe l'œuvre de la paroi et des murs des musées, elle désinstalle l'expérience esthétique en apportant du mouvement et surtout du libre choix au spectateur, autrement résigné à un point de vue déterminé à l'avance par l'artiste ou à une place assise. L'installation vient précisément apporter du jeu à ce monde arrêté et éternel des arts plastiques. Elle met en mouvement le spectateur, elle lui donne une partition à suivre, une série d'activités qui le stimulent dans son rapport à l'espace et aux objets. L'installation en arts plastiques se vit comme une expérience, comme une relation étroite entre, d'une part, l'œuvre, multipliée et variée, et, d'autre part, le spectateur, mobilisé dans son corps. Cette expérience est une façon de danser.

Comme le disait Michael Fried à propos de l'art minimal, l'installation accomplit un sacrilège, elle insère la théâtralité dans le musée, elle intègre de la vie là où il n'y a que des ruines. Elle apporte de la danse au sein des arts plastiques. En raison de sa volonté d'inclure le spectateur en lui proposant souvent un parcours à suivre, l'installation se veut et se revendique comme une typologie artistique qui fait résistance aux lois capitalistes du marché. L'installation ne peut pas devenir un produit, elle n'est ni un objet, ni une image, mais demeure avant tout une expérience. Difficiles à acheter, et souvent élaborées *in situ*, les installations doivent à chaque fois être reconstruites à l'identique et adaptées à l'espace avec l'accord de l'artiste. Plus précisément, la reconstruction d'une installation nécessite le remaniement conceptuel et pratique entre ce qu'on considère être le geste de simplement « exposer » (lequel appartient à une démarche classique de rendre publique une œuvre) et celui d'« installer ». Exposer signifie poser à l'extérieur de soi-même quelque chose pour la montrer à un regard. Exposer signifie élever, mettre l'objet sur un piédestal, au-delà de son existence ordinaire et de sa fonctionnalité d'usage. Exposer signifie créer une distance contemplative entre le spectateur et l'œuvre. L'action d'exposer en réalité efface toute relation directe avec l'objet, toute proximité. La « prière de ne pas toucher » va dans le sens de l'ex-traction de l'objet du monde réel, condition nécessaire à la contemplation et au désintéressement esthétique.

L'action d'installer va dans le sens inverse. Installer signifie travailler l'espace d'exposition comme un « tout », en ne faisant pas la différence entre le fond et la figure, entre le décor et la scène, entre la scène et la salle. Installer signifie évoquer l'idée d'art total dans l'ensemble de son esprit utopique, cela signifie investir totalement l'espace, dilater le temps, toucher des cordes de la perception qui dépassent le contexte physique du lieu d'exposition pour façonner notre mémoire. Installer ne signifie pas simplement « accrocher », mais cela signifie « agencer de manière créative », « empiéter les objets les uns sur les autres » ; « remplir les surfaces blanches

des murs des galeries du sol au plafond », « demander au spectateur de déambuler, de bouger, de tordre son cou, de l'amener à toucher ». Installer signifie donc avant tout « installer le spectateur au milieu de l'œuvre, le rendre acteur et sujet de son expérience ».

Si l'action d'installer va dans le sens inverse de celle d'exposer, cela signifie qu'« installer » produit des nouvelles conditions d'expérience esthétique. Si ex-poser demande à sortir l'objet artistique à l'extérieur de soi, in-staller signifie l'in-térioriser, créer une proximité avec l'œuvre, pouvoir la toucher, la piétiner, l'utiliser, l'achever. In-staller signifie empêcher toute distance contemplative pour incorporer l'expérience esthétique. Cela est vrai dès les tentatives pionnières de la pratique de l'installation : comme chez El Lissitzky, constructiviste russe qui, en 1923, lors de la foire de Berlin, décide d'envahir la totalité de l'espace de la salle d'exposition. Dans l'installation, l'espace échappe aux lois de la contemplation puisque, à chaque mouvement du spectateur, l'effet perceptuel des murs se transforme. De la marche humaine naît ainsi une dynamique optique qui rend le regardeur actif. L'installation exige du spectateur son activation, sa mise en jeu totale, avec son corps. L'installation met en échec la contemplation visuelle pour ouvrir le champ à l'action interactive. On peut penser à d'autres proto-installations, comme par exemple aux expositions surréalistes (à partir de 1938) lesquelles réunissaient des œuvres hétérogènes de Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson pour créer un effet entre spectacle et musée des curiosités. Dans ces expositions, chaque œuvre singulière était reléguée au second plan par rapport à l'expérience vécue à l'intérieur de cet environnement multiple et varié. L'installation venait créer une atmosphère, une sollicitation globale du corps et de l'esprit.

Or, au-delà de ces renvois historiques, tous les auteurs s'accordent à situer la naissance de l'installation dans les années 1960, entre pop art et minimal art. À cette époque la terminologie oscille entre « installation » et « environnement » pour évoquer l'aspect spatial et ouvert de ce type de processus créatif. Un environnement c'est la mise en œuvre d'une expérience esthétique qui *environne* le spectateur. Le terme est utilisé par Allan Kaprow, artiste américain connu comme le fondateur du *happening* et comme un des promoteurs d'un art qui s'interroge sur les questions de ses limites et sur son rapport à la vie. Au niveau artistique, cette recherche implique un caractère critique par rapport au passé, à l'art traditionnel, basé sur les notions de spectacle, de représentation, de séparation entre l'artiste et le spectateur et surtout d'autonomie de l'art. Les pratiques créatrices de l'art ne peuvent plus se dire autonomes puisqu'elles s'imbriquent dans l'expérience ordinaire, elles détiennent avec la vie un rapport de continuité que Kaprow nomme « *blurring* » (Kaprow, 1993), terme qui évoque la confusion, l'estompage, le brouillage du rapport consubstantiel entre la vie et l'art. Un *environment*, explique Kaprow, « fait référence à une forme d'art qui remplit une pièce entière (ou un espace extérieur) entourant le visiteur et qui se compose de n'importe quels matériaux y compris des lumières, des sons et des couleurs » (Kaprow cité par Henri, 1974, p. 11) [2]. Cette méthode est présente dans tout l'art de Kaprow, mais d'une façon très simple et explicite dans un des tout premiers *Environments*, qui a pour titre *Fresh Air (Air Frais)*, de 1957 (Kaprow et al., 1992) [3]. Dans une pièce, des bancs d'école sont positionnés tout au long des murs. Il y a des petites chaises en bois répartis sur la longueur des bancs. En face de chaque chaise, accrochés sur le mur, il y a des miroirs carrés. Placés sur les bancs, on trouve des ventilateurs, un par chaise. Le spectateur est invité à s'asseoir et à contempler son reflet dans le miroir (Henri, 1974, p. 32) [4].

Dans ces circonstances, « l'artiste n'est pas nécessairement le seul responsable d'une action créative » [5] (Henri, 1974, p. 172). Dans *Fresh Air*, les spectateurs sont à considérer comme des éléments aléatoires, des « variables » qui peuvent faire changer, avec leur expérience personnelle, le développement de l'Environnement. Cet art doit prendre en considération le produit fréquent des variables, « l'accident est un déclencheur de l'inconscient » [6] (Henri, 1974, p. 174). Or, une des conséquences fondamentales du principe du hasard, de la chance, de l'accident c'est que tout peut être lié à tout. Cela signifie ouvrir l'œuvre à la matière brute. Dans un environnement, la matière brute peut être soit l'objet de la création artistique – comme l'on voit dans la théorie et dans la pratique traditionnelles –, soit le sujet en tant que créateur, en tant qu'intervenant et participant. Cette activité de la matière souligne le caractère critique de l'art de Kaprow. La matière doit agir dans l'art comme elle agit dans la vie. Pour cela il faut la faire rentrer directement dans la production, dans la création. La matière, telle qu'on l'entend communément, est solide, arrêtée, figée, immobile. Toutefois, et de manière assez surprenante, introduire la matière brute dans l'expérience esthétique signifie lui apporter du mouvement, lui apporter de la danse. Cette hypothèse est confirmée par l'utilisation de la matière et du principe d'installation en danse. Le principe de création se trouve ici renouvelé puisque l'œuvre n'est plus associée à une forme immuable et solide, mais devient matière éphémère, variable, sans cesse altérée et modifiable, foncièrement inachevée dans l'espace et dans le temps. Créer signifie donc se mettre à disposition du changement propre au sensible en dissociant aussi l'artiste de l'œuvre créée, en mettant cette dernière dans une relation ouverte aux participants, spectateurs et activateurs de la pièce.

### 3. L'installation en danse

Au travers d'une redéfinition de l'idée même du processus de création par le « faire » propre à l'installation, on comprend que la création devient transformation, altération variable de la matière, ouverture formelle et extension temporelle. Ces critères créatifs sont visibles aussi dans l'infiltration de l'installation au sein du processus chorégraphique. Si nous avons pu remarquer la présence d'une sorte de mouvement dansant à l'intérieur de la méthodologie créatrice propre à l'installation, on pourra essayer de tester l'hypothèse inverse et vérifier la présence du processus d'installation au sein de la chorégraphie.

Une pièce paradigmatique de ce processus est *Parades & Changes* d'Anna Halprin. Dans sa version originale de 1965, cette pièce présente la mise en scène d'une structure métallique similaire à un échafaudage de chantier, sur laquelle les danseurs évoluent. À côté de cette structure, on assiste au gonflement d'un énorme ballon blanc. Le sifflement continu et répétitif forme un fond sonore ; les lignes horizontales et rigides de l'échafaudage sont juxtaposées aux corps des danseurs qui évoluent sur la structure. La forme sphérique et blanche du ballon en plastique s'oppose au métal de l'installation sur scène. Le ballon est comme un rêve, une vision miraculeuse, l'échafaudage comme espace d'accueil de la danse devient une chair métallique, un corps plastique. Trois ans plus tard, Trisha Brown présente *Planes*, une œuvre désormais célèbre, où les danseurs évoluent verticalement sur un mur percé de trous, sur lequel sont projetées des images captées d'un avion, dont le bruit est incorporé à la bande-son (la performance originale a été filmée par Jud Yalkut, la musique est de Simone Forti). Le titre évoque la double signification du mot « plane », par un travail sur la platitude de la surface et la présence de la vision topographique d'un avion. Trisha Brown présentera aussi une autre

danse/installation intitulée *Floor for the Forest* (1970), dont la distribution originale était composée par Trisha Brown elle-même et Carmen Beuchat. Un cadre de tuyaux de 3 mètres et ½ sur 4 mètres autour duquel sont accrochées des cordes sur lesquelles des vêtements sont enfilés. Les manches et les jambes des pantalons sont cousus entre elles afin de former une surface rectangulaire solide. Les spectateurs sont libres de marcher autour de la grille, alors que les performeurs évoluent dans la structure en s'habillant et en se déshabillant. L'activité quotidienne de s'habiller et se déshabiller, qui est normalement accomplie à la verticale joue ici avec le phénomène de l'élévation et de la gravité. La présence du vêtement comme source d'élévation est centrale dans une autre pièce exemplaire de l'installation en danse : 100 % polyester de Christian Rizzo (1999). Deux vêtements sont suspendus au milieu d'une série de ventilateurs qui les mobilisent légèrement. Par l'utilisation d'un mouvement répétitif et hypnotique sur une musique caractérisée par un orientalisme ondulant, la pièce évoque l'accouplement poétique et l'inséparabilité vis-à-vis de l'autre, en l'absence complète de corps humains. Ici, l'installation vient remplacer totalement la danse.

Suivant cette idée, l'usage de l'immobilité en danse peut aller jusqu'à prendre le corps comme un cadavre. C'est le cas chez Boris Charmatz, dans *Régi* (2005) où la performance est gérée par l'impériosité d'une machine, chargée d'agencer des rencontres entre des corps faibles et passifs. À cet usage sombre de l'activation du verbe « installer » en danse, on pourrait juxtaposer immédiatement une des pièces les plus jouissives de ces dernières années, à savoir *It's in the air* de Mette Ingvartsen et Jefta van Dinther (2008). L'installation d'objets de grande échelle comme deux trampolines, ainsi que l'utilisation du corps comme un matériau à l'apparence inerte peut aussi aller dans la direction diamétralement inverse à celle de l'immobilité corporelle. La bande élastique du trampoline apparaît comme l'agent activateur du corps, la répétition du balancement combiné au relâchement corporel et à l'abandon de soi donnent l'illusion d'un lâcher prise. En réalité, on assiste à une mascarade de l'assujettissement où la finesse du bruit et la précision de la matière s'accompagnent du contrôle jubilatoire de la perte de soi. Cette matérialisation mécanique du mouvement incite Mette Ingvartsen à créer par la suite une installation en bonne et due forme intitulée *Evaporated Landscapes* (2009), où la chorégraphe utilise une machine pour produire des effets d'évaporation, de dissolution et de flottement. Cette pièce est volontairement dépourvue d'image de divulgation.

Le parcours visant à rendre manifeste l'utilisation de l'installation en danse a indiqué la présence d'un élément matériel spécifique, l'ensemble de ces pièces paradigmatiques possède un élément commun : la présence de l'air. Le gonflement du ballon dans *Parades & Changes*, le bruissement de l'avion avec ses images vidéos topographique dans *Planes* et la gravitation des corps dans *Floor for the Forest* de Trisha Brown, le ventilateur chez Christian Rizzo, l'élévation des corps dans *It's in the air*, dont le titre est explicite, et la vaporisation dans *Evaporated Landscapes*. Cette découverte mérite d'être étudiée dans la mesure où l'air semble pouvoir représenter l'élément matériel commun à la danse et à l'installation.

#### 4. Le principe de l'extension : pour une thèse matérialiste de l'éther

L'importance de la dimension de l'air au sein du processus créatif propre à l'installation telle qu'elle est utilisée en danse est confirmée par le traitement de l'installation dans les arts plastiques tel qu'évoqué au début



de cet article. L'odeur de café diffusée lors de l'exposition surréaliste organisée par Duchamp, mais aussi le premier environnement, *Fresh Air* d'Allan Kaprow, durant lequel la matière première à laquelle se confronte le spectateur, c'est bien l'air, l'air frais. En fait, qu'est-ce qu'il y a de plus environnant que l'air ? L'air est partout et nulle part : il est partout puisque matériellement il s'étend à tous les recoins de l'espace qui séparent des matériaux solides, mais il est aussi nulle part puisqu'il demeure invisible. Son installation dans l'espace est tellement présente que l'air apparaît comme une matière absente, comme du vide. En même temps, et non sans contradiction, l'air est aussi ce qu'il y a de moins installé, ce qui s'évapore et échappe au principe même de l'arrêt final, propre à l'installation. On pourrait même penser qu'en un sens, l'air est une matière métaphorique de l'acte même de créer. L'air change de forme, varie dans son positionnement, s'étend dans l'espace selon un principe de mobilité radicale qui pourrait aisément représenter le concept de création tel qu'il s'est dessiné jusqu'ici, à savoir une pratique où le matériau n'est pas créé à partir de rien, selon un processus de transformation, d'extension et de métamorphose.

Installation, environnement, transition, passage, évaporation. Ce qui est commun à cette utilisation plastique de l'air peut être compris par un principe classique de la philosophie, l'extension. L'extension est ce qui caractérise précisément l'air, la matière la plus immatérielle qui existe, celle qui possède un pouvoir d'extension maximal, une matière plastique et élastique, toujours en mouvement. Matière éthérée par excellence, l'air est le facteur qui déclenche un changement aléatoire nécessaire pour que l'expérience esthétique échappe aux lois conventionnelles de la création, en lui apportant du jeu. Dans le langage des philosophes, cela signifie épouser une thèse mécaniciste du monde. La présence de l'air comme matière confirme en effet que le vide n'existe pas, ce qui avait été démontré en son temps par Descartes dans sa définition de la matière comme chose étendue, comme *res extensa*. Descartes explique : « Pour ce qui est du vide, au sens que les philosophes prennent ce mot, à savoir pour un espace où il n'y a point de substance, il est évident qu'il n'y a point d'espace en l'univers qui soit tel, parce que l'extension de l'espace ou du lieu intérieur n'est point différente de l'extension du corps. Et, comme de cela seul qu'un corps est étendu en longueur, largeur et profondeur, nous avons raison de conclure qu'il est une substance, à cause que nous concevons qu'il n'est pas possible que ce qui n'est rien ait de l'extension, nous devons conclure le même de l'espace qu'on suppose vide, à savoir que puisqu'il y a en lui de l'extension il y a nécessairement de la substance. Lorsque nous prenons ce mot (le vide) selon l'usage ordinaire, et que nous disons qu'un lieu est vide, il est constant que nous ne voulons pas dire qu'il n'y a rien du tout en ce lieu ou en cet espace, mais seulement qu'il n'y a rien de ce que nous présumons y devoir être. Ainsi parce qu'une cruche est faite pour tenir de l'eau, nous disons qu'elle est vide lorsqu'elle ne contient que de l'air » (Descartes, tome II, § 16). Se dessinent ici les contours d'une thèse mécaniciste et matérialiste de la création artistique précisément là où on ne l'attendait pas puisqu'on avait évoqué l'invisibilité et la volatilité du matériau plastique par la métaphore de l'air.

Cette thèse matérialiste fonctionne aussi comme un bon antidote à la thèse de la dématérialisation de l'art, thèse héritée de Lucy Lippard et répandue à l'époque contemporaine. À la suite des artistes présentés, et en ligne directe avec Descartes, on peut postuler une thèse qui va à contre-courant : la thèse de la matérialisation de l'éther, à savoir un principe de compréhension du processus créatif qui décrit la concrétisation de la matière dans sa forme la plus éphémère, éthérée, invisible. Pour comprendre la différence entre la thèse matérialiste

et la thèse dématérialiste, on pourrait simplifier en disant que la thèse de la dé-matérialisation prend comme perspective le point de vue des arts plastiques pour arriver à leur vivification ; en gros, elle va des objets aux gestes. La thèse de la matérialisation fait le chemin inverse, mais elle y ajoute aussi le voyage de retour. Elle prend comme point de départ les arts vivants pour les matérialiser par un processus d'objectivisation. Elle ne va pas tout simplement des gestes aux objets, mais elle part des gestes, passe par les objets et revient aux gestes, en vue d'une compréhension plastique et matérialisée du mouvement du corps.

Comprendre plastiquement et matériellement les gestes du corps signifie avant tout en avoir une expérience somatique réelle, bien que ces gestes puissent en apparence être autant invisibles et volatiles que l'air. Ainsi, considérer l'air comme la métaphore matérielle du principe d'extension, cher à l'installation, aide à mettre sur un pied d'égalité les arts plastiques et les arts vivants, lesquels seraient ainsi également matériels les uns que les autres. Cela permet en effet de comprendre les allers et retours méthodologiques présents dans ces deux approches créatrices supposées différentes. L'air incarne le processus d'interaction vivante qui permet de ressentir ce qui passe souvent comme inaperçu et qui pourtant nous environne. L'expérience esthétique commence ainsi quand la matière vient s'installer dans le geste. Quand la volatilité aérienne du mouvement cesse d'être considérée comme évanescence pour se concrétiser dans l'expérience sensible du vécu.

On pourrait finalement déduire de ces arguments que la matérialité propre à l'air, ce sensible créatif modulable et en mouvement, vient redéfinir l'idée même de création artistique. L'air ne permet donc plus de penser à la création comme au passage du non-être à l'être, mais plutôt comme à une modalité d'existence qui se modifie et se ressource dans sa propre transformation. L'installation et la danse, au premier abord considérées comme des démarches artistiques hétérogènes, voire opposées, montrent au final une modalité opératoire commune. Ce « faire commun » définit la création comme une pratique de la transformation qui conjugue la matière au mouvement. Il ne s'agit pas seulement de déceler le mouvement propre aux arts plastiques ou, à l'inverse, de dévoiler la matérialité figée et solide des arts vivants, mais plus subtilement de comprendre que la relation essentielle entre la matière et le mouvement constitue le moteur de construction et de création à la fois des arts vivants et des arts plastiques. L'acte créateur se définit ainsi comme l'opération de transformation dynamique de la matière où le mouvement du sensible vient finalement constituer l'œuvre. Selon cette dialectique, les produits, les traces, les résidus des opérations créatrices des arts plastiques cessent d'être erronément considérés comme des œuvres « à l'arrêt » et, réciproquement, les pièces chorégraphiques perdent leurs qualités éphémères et évanescences. L'œuvre plastique devient tout autant mobile que l'œuvre dansée et, inversement, l'œuvre dansée est tout autant immobile que l'œuvre plastique. Inévitablement, cette procédure dynamique de la création induit l'émergence d'une expérience esthétique active de la part du spectateur, lequel pourra vivre des états perceptuels et émotionnels tout autant réceptifs que participatifs. Un ensemble de sculptures dans l'espace cesserait donc d'être uniquement une construction solide captée dans une forme figée, mais deviendrait plutôt l'archive vivante d'un monde toujours réactivable par le regard, voire le geste, du spectateur. Tout comme une pièce de danse ne serait plus un moment transitoire ou une expérience unique, mais deviendrait une œuvre plastique tout autant réitérable que la visite d'une œuvre au musée. Au final, le fait de définir la création artistique en tant que la transformation dynamique de la matière incite l'artiste tout comme le spectateur à devenir des sujets responsables dans l'expérience esthétique et, peut-être aussi, ce serait une hypothèse à vérifier, des acteurs consciemment engagés dans l'espace social.

## 5. Notes de bas de page :

[1] Cet article est basé sur le texte d'une conférence donnée au Théâtre National de Chaillot à Paris, le 11 février 2012, dans le cadre de *La Petite Université populaire de la danse*.

[2] Citation originale : « *The term 'environment' refers to an art form that fills an entire room (or outdoor space) surrounding the visitor and consisting of any materials whatsoever, including lights, sounds and colours* ». Les traductions des citations de ce texte sont faites par mes soins.

[3] Malheureusement, dans ce texte, il n'y pas la référence précise du lieu et de la date de la première version de *Fresh Air*. L'on sait que la période se situe entre 1957 et 1958, et l'on pourrait donc en déduire qu'il a été installé soit à l'Hansa Gallery soit à la Smolin Gallery ou, plus probablement, à la Judson Gallery dont Kaprow a été directeur en 1961.

[4] Citation originale : « *Visitors were invited to sit on children's school chairs, and to examine their reflections in mirrors hung on the wall opposite each chair* ».

[5] Citation originale : « *What this means is that the artist need not to be the only responsible for a creative action* ».

[6] Citation originale : « *a trigger of the unconscious* ».

## 6. Bibliographie :

Descartes, R. (2009). *Principes de la philosophie*. Paris : Vrin.

Henri, A. (1974). *Environments and happenings*. Londres : Thames and Hudson.

Kaprow, A., Restany, P., Bonito Oliva, A., Kelley, J., Daniels, D. (1992). *7 Environments*. Milan : Fondazione Mudina.

Kaprow, A. (1996). *L'Art et la vie confondus* (Jeff Kelley, dir. et Jacques Donguy, trad.). Paris : Centre Pompidou. (Ouvrage original publié en 1993. *The Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA : University of California Press).

### **Pour citer cet article :**

Barbara Formis, *Installation et Création*, publié le 15 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/installation-creation>