Document généré le 09/10/2026 22:40

Espace Sculpture

L'installation
Cette inquiétante étrangère

Manon Regimbald

Numéro 17, automne 1991

Concours ESPACE/CRITIQUE

URI : https://id.erudit.org/iderudit/939ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Regimbald, M. (1991). L'installation : cette inquiétante étrangère. *Espace Sculpture*, (17), 6–11.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'INSTALLATION

Toujours ailleurs, l'étranger n'est de nulle part.
Julia Kristeva[1]

L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier.
Sigmund Freud

Richard Purdy, *Progeria Longaevus*, 1989. Crypte du Musée de Saint-Jean, XIIe siècle, à Londres. Le projet suit le déroulement de la vie d'un personnage né en 992, à Venise, et décédé en 1992.

L'installation : une durée, un contenu, un site étrangement occupé, curieusement préoccupant. Même hors d'oeuvre et passée date, son intrigue grandit, avec elle les interrogation et les mystères. Tour à tour étrangers et immigrants, les spectateurs voyagent au milieu de mises en scène baroques, d'inconnues et de variables, d'histoires impures et oubliées voire reniées.

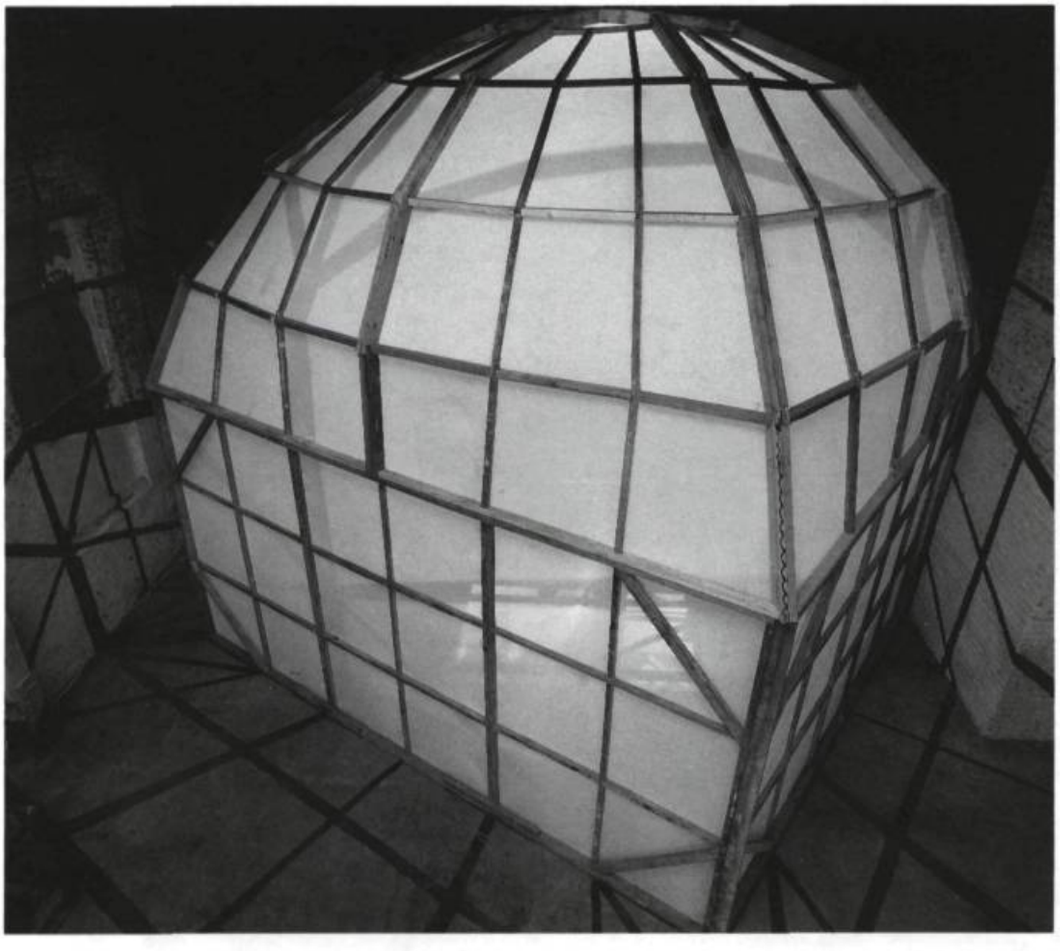
Et si tout à coup, en avançant théoriquement on pouvait apercevoir, le temps d'une rencontre fugitive, ce qu'autrement l'installation dans ses manoeuvres intimes cherchait à nous indiquer.

Transit

L'installation, cette *inquiétante étrangère* est comme un train en marche. En transition. Elle exclut l'arrêt, toujours en transit. D'un signe[2] à l'autre, s'abîmant dans l'absence de permanence, *différante*[3]. Dans son impossibilité à se découvrir un modèle, elle cherche refuge hors scène, extérieure aux genres, aux styles et aux disciplines. L'étrangère dérange. L'installation "circonstancie" les catégories du sentiment et de la qualité, comme celles de la pensée et de la généralité. De fait, ses objets hétérogènes expérimentent et luttent. Ils extériorisent le monde de l'imagination et du quotidien trafiqué. En s'appuyant sur la singularité, ils pointent leur exclusion à la généralité et avec elle, à la permanence. "Échappante", fuyante, déroutante l'étrangère, cet autre-objet, n'est saisissable que par son emprise iconique et l'entremise de ses traces et de ses symboles. Au fur et à mesure que se développe l'interprétance, elle agrandit son territoire

Cette inquiétante étrangère

Manon Régimbald



migratoire. Par le truchement d'une représentation vagabonde, elle se maintient, se dérobant à l'emprise des conventions, dérogeant aux coutumes. À force de passer des frontières, l'hétérogénéité convertit son malaise d'identité «en socle de résistance»[4]. Sans adresse institutionnelle ou muséale, elle rend caduque le marché de l'art. Elle déboute la linéarité historique. Sans toit ni loi. Sans lieu de repères fixes hormis ceux de ses conditions d'énonciation. Mais d'abord et avant tout, le seuil sémiotique est toujours perceptuel[5].

«Ne pas chercher à fixer, à chosifier l'étrangeté de l'étranger. Juste la toucher, l'effleurer, sans lui donner de structure définitive. Simplement en esquisser le mouvement perpétuel à travers quelques-uns des visages disparates déployés sous nos yeux aujourd'hui à travers quelques-unes de ses figures anciennes changeantes dispersées dans l'histoire»[6].

Julia Kristeva

Chez Freud, la fiction «crée de nouvelles possibilités d'inquiétante étrangeté qui ne sauraient se rencontrer dans le vécu». En s'en tenant au monde de la réalité courante, l'installation serait instigatrice de ce sentiment en créant un monde "dans" le monde réel. L'artiste se jouerait du spectateur amenant celui-ci à réagir communément. Le résultat vire donc au paradoxe : à la promesse d'une réalité commune, se croise son dépassement. Le partage collatéral des expériences semble plus malaisé qu'à l'accoutumée. Patinés par le temps, nos champs d'interprétants ne se retrouvent plus. Ils font face à l'étranger. Remis en question, ils se renouvellent ou se replient, irrémédiablement dérangés dans leurs usages et leurs règles. Les codes appris ne permettent plus, ou plutôt ne suffisent pas à rendre ce qu'ils ont saisi perceptuellement. Affranchie, la sémiose installative ne trouve pas d'exemple, elle transforme, elle crée la règle. C'est-à-dire qu'elle ne se reconnaît aucun modèle. En faisant signe, l'installation dérange. L'étrangère est en somme une égarée.

Détachée d'une territorialité à défendre, elle transfère, elle va migrante, perdue entre ici et ailleurs, maintenant et avant. Elle n'est pas chez elle, frappée par la conjonction illogique de l'*ici* et de l'*autrefois*, vestiges du *photographique* barthien, rappelée au sujet de l'installation par Krauss[7]. Pourtant là, Krauss détourne le signe peircien en négligeant l'impact des fonctions iconique et symbolique. Une fois reconsidérée la mouvance du signe et la tripartition de son objet, la conjonction spatio-temporelle barthienne apparemment illogique s'explique. C'est que le signe implique sa capacité à assumer "cumulativement" différentes positions.

Si l'installation s'oppose à l'homogénéité des méthodes et des systèmes binaires, c'est peut-être en subvertissant les grilles préétablies, en cessant de considérer comme glorieux les carcans théoriques qu'elle découvre ses failles, ses incertitudes, et qu'elle soulève à nouveau la question, non pas d'un système qui accueille l'étranger en le niant mais bien d'une communauté où se retrouve l'étranger que nous reconnaissons être.

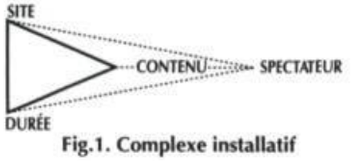


Fig.1. Complexe installatif

Alain Paiement, *Beyond Polders* , 1987. Détail de l'installation dans un édifice désaffecté du boul. St-Laurent. Dôme : 546 x 546 x 546 cm. Photo : A. Paiement. L'architecture ici, mise à contribution, donne à voir des "terres neuves". Les passages d'une échelle à l'autre complexifient la rencontre avec le spectateur.

Il faut comprendre ici que le concept de l'hétérogénéité véhiculé par l'installation n'est pas original. En ce sens, en rappelant l'hétérogénéité à sa rescousse, l'installation ne fait pas figure de "pionnière". Épisodiquement la violence du problème posée par l'étrangeté resurgit.

Rappels historiques : oppositions normatives ou intolérance?

Rappelons quelques moments où l'étrangeté est passée dans l'histoire, et remarquons son accueil ou son rejet. Au XVIIe siècle, le «culte maniériste de l'*étrange*» amène la Renaissance à se soustraire de ses normes et en accélère la fin[8]. Par ses emprunts aboutissant à l'éclectisme, le maniérisme s'oppose au classicisme. Au XIXe siècle, la bataille a pour protagonistes célèbres, Delacroix et Ingres, le premier étant perçu comme le corrupteur de la représentation par son utilisation de la couleur, le second comme le défenseur de la pureté de la composition fondée sur la linéarité et le dessin. À la querelle des ingristes et des coloristes s'ajoute, entre autres, le problème du réalisme présenté par Courbet. À sa défense, le poète Fernand Desnoyer écrivait : «Soyons un peu nous, fussions-nous laids!»[9]. Cela sans compter la *Querelle des Anciens et des Modernes*, au début du XVIIIe siècle, de même que le débat entourant la paragone[10] à la Renaissance. Et encore, le combat entre le baroque et le classique, systématisé "stylistiquement" par Wolfflin qui fera du premier, pour utiliser des termes actuels, l'aire de l'impureté et du second, celle de la pureté classique[11].

Il faut dire qu'en filigrane, derrière cette dichotomie récurrente, se tient une bataille rangée, soit celle de la couleur et de la ligne, qui a su tout au cours de l'histoire lutter sur divers champs, mais dont l'enjeu fondamental avait été sérié dès l'Antiquité[12]. Selon l'orchestration platonicienne, s'opposaient irréductiblement :

existence/essence
accident/substance
particulier/général
sensible/intelligible
subjectif/objectif
autre/même[13]
couleur/ligne

avant de culminer dans l'apothéose contrastante de l'Apparence et de la Réalité, de l'Impureté et de la Pureté. Normatives, ces oppositions évoquées par l'antique philosophe fonderont un conflit aux résurgences vigoureuses et régulières. À la seconde moitié du XXe siècle, chantre de la pureté moderniste, Greenberg écrivait :

«Chaque art allait sans aucun doute limiter le domaine de ses compétences, mais en même temps il affirmerait d'autant plus solidement ses droits sur ce domaine.

Il apparut vite que le domaine propre et unique de chaque art coïncidait avec tout ce que la nature de ce médium avait d'unique. [...] ainsi chaque art redeviendrait "pur" et dans cette "pureté" trouverait la garantie de sa qualité et de son indépendance. "Pureté" signifiait "auto-définition", et l'entreprise d'auto-critique en art devint une entreprise d'auto-définition passionnée»[14].

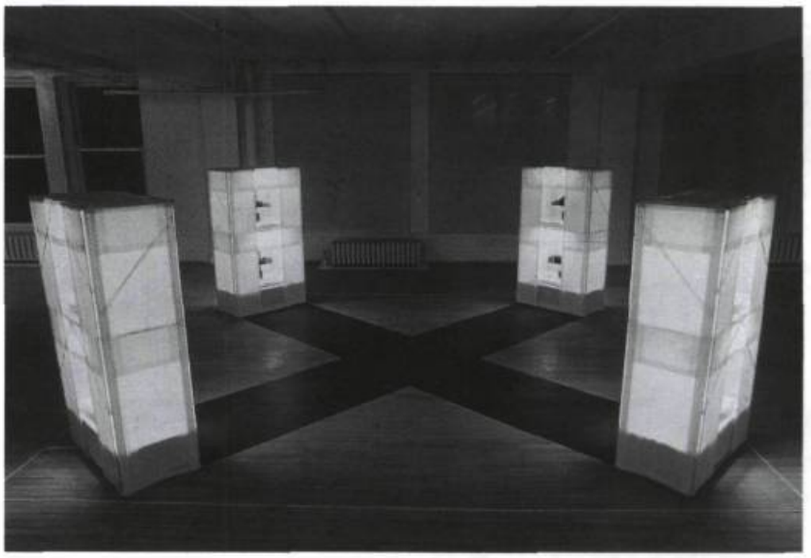
Quant à la ponctuation friedienne[15], elle ne serait qu'une des dernière en liste, pourchassant la théâtralité[16], - soit ce qui liait les arts les uns aux autres -, et l'impureté. Chez Fried, cette polarisation hiérarchisante croyait distinguer l'ivraie du bon grain artistique. Ainsi pour l'auteur, le minimalisme devenait une tare plastique que prolongera l'installation, un art "théâtral" où la présence du corps semblait insupportable, où l'introduction du spectateur, auparavant soigneusement effacé, devenait scandaleuse. Rappelons que la «sensibilité moderne», parait-il, «demande l'exclusion du sujet»[17].

À l'image de la modernité, l'individu moderne qui cultive sa différence nationale et culturelle, se refuse à absorber l'étranger[18]. Imbu de son irréductible subjectivité individualiste/ante, cet avatar romantique, s'il se refuse aux tendances englobantes, poursuit obstinément l'étranger. En un sens, le formalisme greenbergien a rendu triomphantes ces valeurs. Pour s'évader de ce fardeau rigoriste, la reprise des différences s'est propagée de plus en plus rapidement. Des artistes comme Stella, Rauschenberg et Johns proposent de nouvelles alternatives plastiques. Le pop art, le minimalisme et le post-minimalisme, en reconnaissant l'étrangeté, la soulevant, la disséminant, l'installent dans une territorialité autre, dans un jeu de langage neuf, sans frontière. Peu à peu le champ de l'installation est en voie d'élaboration, motivé par le *Merzbau* et les autres travaux de Schwitters, puisant dans le dadaïsme et poussé par le minimalisme, mais aussi par le land art, l'*arte povera* et l'art conceptuel. Rejetée, fuyant les frontières disciplinaires et stylistiques, l'installation s'obstine à habiter des territoires *apparemment* étrangers à l'art, cultivant *curieusement* le paradigme du ready-made, assisté ou non. L'oeuvre rivée à cet ailleurs s'attache au quotidien et le dépasse. Elle fusionne la reproductibilité de l'objet d'art à son *aura* puisque le ready-made par l'entremise installative n'est pas laissé à lui-même. Par-delà sa sérialisation, sa multiplication, il est souvent patiemment oeuvré par l'artiste, un à un différencié, altéré.

Un vide étrange

«C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. Je fais ce qu'*on* veut, mais ce n'est pas "moi" - "moi" est ailleurs, "moi" n'appartient à personne, "moi" n'appartient pas à "moi", ... "moi" existe-t-il?»[19]

Julia Kristeva



Par convention, symboliquement, la représentation de l'étrangeté, en servant d'embrayeur à l'installation, s'associe à la *singularité*, à l'*excentricité*, à l'*originalité* du signe tandis qu'indexicalement, l'hétérogénéité ne réussit à représenter ses objets qu'à la condition d'être dans une relation existentielle avec ceux-ci. L'hétérogénéité (du grec : d'un autre genre, d'une autre nature[20]) favorise ce que nous avons nommé ailleurs le trafic générique de l'installation[21]. À chaque fois, elle désigne une relation "autrement" extérieure, étrangère (du grec : qui n'a pas de rapport; tirer dehors[22]) et distincte. Symboliquement, l'idée générique de l'étranger s'actualise au moment même de sa migration dans le territoire installatif où se croisent allégrement code et message[23], l'embrayeur renvoyant obligatoirement au message. L'étrangère se noue aux fonctions métalinguistique, poétique et référentielle, en même temps que les fonctions émotive, *conative* et *phatique* chargent les interprétants du signe[24].

Embrayer l'installation par l'étranger, c'est rendre l'étranger à l'opacité de notre identité. En le reconnaissant ainsi en nous, son rejet se trouve épargné. Le spectateur se mêle à la chorégraphie ouverte des

Francine Larivée, *Unité des soins intensifs/Intensif Care Unit*, 1991. L'installation : 4 m. x 4 m. Chaque présentoire : hauteur : 2 m, longueur : 1 m, largeur : 30 cm. Métal, verre, mousses, tissu de lin, photos couleurs sur acétates, vinyl auto-collant, lampes fluorescentes. Exposition "A force de terre" chez Circa.

sujets de l'énonciation. Mais voilà posé le problème de "nous" puisque nous n'échappons pas à l'installation, la spécificité du site se réglant à notre présence. L'étranger commence en nous comme pour mieux nous distancier. L'installation nous y rapporte, en signalant son travail migratoire. Sans compter qu'elle défie notre capacité d'acceptation de ces nouveaux modes d'altérité tout en nous invitant à y réfléchir. Reprenons l'interrogation de Kristeva, «l'"étranger" qui fut l'"ennemi" dans les sociétés primitives peut-il disparaître dans les sociétés modernes?»[26]

L'installation a la fierté de mettre à jour les manoeuvres d'une modernité détournée au profit du formalisme américain. L'hétérogénéité suspend la proclamation de l'instantanéité de l'expérience proclamée par Greenberg. Elle oblige le spectateur à s'investir temporellement. En même temps que l'étrangeté ajoute une autre histoire au temps et à l'espace installé.

«Le temps (de l'étranger). Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque, la gloire d'être au-delà: juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé»[27].

Julia Kristeva

L'histoire occidentale a pensé l'accueil et le rejet de l'étrange, allant même jusqu'à croire religieusement ou moralement au rêve d'une société sans étrangers. Aujourd'hui tout particulièrement, nous sommes confrontés à nouveau à cette question de l'étranger. Fondamentale, la problématique de l'hétérogène, par ses marges, déborde le champ artistique. Une fois que l'installation incorpore le contexte,[28] elle ne saurait faire abstraction de la vie, de la société. Devant les mouvements migratoires qui agitent la planète, culturellement, économiquement et politiquement, l'installation questionne sa "différance".

Variations

Les interprétants se "rupturent", se butent au discours de l'étrangeté installative anticonformiste, anti-art. Ils s'y blessent momentanément alors que l'autre (l'installation) sort du musée, résistante, et développe ses stratégies énonciatives apprenant du land art, du non-art[29], du pop art. L'actualité installative provoque l'interprétance. Sa polyvalence implique des choix, des adaptations, des stratégies, mais ni routine, ni permanence.

Dans l'intervalle entre les tenants de l'homogénéité, l'étrangère se fortifie. Mise à l'écart, décollée des autres pratiques, l'installation se tient à distance. Du haut de son affranchissement - du marché et de l'institutionnalisation de l'art - l'installation s'écarte des valeurs sûres, défiant la prudence des conservateurs, des collectionneurs, des historiens "archéologistes"[30].

Mais les années faisant, le débridement installatif s'est "proposé" une trêve, trahissant déjà son étrangeté ou l'apprivoisant. Il se donne un but. Il prolonge son exposition. Complaisant, il racole les institutions. Il se trouve un domicile : la galerie, voire le musée, contrariant la logique de l'exil (du marché et de l'histoire de l'art).

La folle errance de la pratique artistique ayant délaissé les canons formalistes se trouve "contenue". Dans la chaîne des interprétants proxènes, des critiques, des théoriciens apprivoiseront la rebelle étrangère, multipliant ses traces *a posteriori*[32]. Force nous est de remarquer que la voix des artistes s'est associée à cette opération de communication où se chevauchent les empreintes documentaires, photographiques, vidéographiques, scripturales, etc.

L'installation : une étrangère temporaire?

« - Pendant quelques temps, des "je", des "moi", des "tu" s'interpellaient encore en nous [...]

- Et puis ces "je", ces "moi", ces "tu" se sont effacés...

- À quel moment?

- On ne s'en est pas bien rendu compte... ils se sont comme d'eux-mêmes dilués dans les masses informes... des "nous", des "vous"... faits de nombreux éléments semblables...

- Comme des bancs de poissons de même espèce, des vols d'oiseaux qui se déplacent d'un même mouvement, des groupements dont les membres ont les mêmes tendances... Leur appliquer un "tu", un "je"... non, nous ne le pouvions plus... il fallait un "nous", un "vous"»[32].

Nathalie Sarraute

Citationnel, le discours installatif croise les altérités. On y reconnaît l'hétérogène, fragmenté entre cette terre d'accueil et l'autre. Les autres. Immigrant, le spectateur apporte le discours d'autrui. La fragilité des sujets ébranlera la mise en signe provisoire de l'installation. Le parcours s'abîme au chemin de la mémoire. Souvenirs. (Ré)citations. Il y a dans la manière d'installer les transferts discursifs de l'attachement, de la fidélité. Du dégoût, de l'aversion. Un détachement. Inévitablement, l'étranger se rattache spatio-temporellement à ce qui est perdu. Il s'y lie ironiste ou croyant[33]. Vide et neutre, il se rallie aux déictiques cités.

Le déracinement des discours apportés partagent les sujets de l'énonciation, au moins deux : les ironistes, endurcis aux désillusions, et les croyants transcendant le temps et l'espace, fidèles. Paradoxalement, les interprétants se consument, tiraillées par les repères énonciatifs, eux-mêmes écartelés par de nouveaux usages.

Qu'elle entretienne le paradigme du ready-made assisté ou non, l'installation cite, se confrontant dans la "seconde main", jouant d'une manière illusoire. Les traverses ainsi établies entre les discours d'autrui se propagent. Elles envahissent l'espace paradoxalement. Fuyant alors l'énonciation, c'est-à-dire la marquant extérieurement, se réfugiant dans les sillons énonciatifs empruntés, l'installation ne s'appartient pas. Elle dénie ce que Greenberg considérait comme l'avantageux apanage de la "nouvelle sculpture", soit d'«être l'art le plus dépouillé de connotations de l'ordre de la fiction ou de l'illusion»[34].

Assemblé, l'hétérogène érige l'installation en même temps qu'il s'expose, fragmenté. Sa singularité peut désarçonner l'interprétance. Les fragments ne sauraient être contenus dans une généralité. Ils s'y risquent mais leur complicité est surtout de l'ordre de la contiguïté. Ils passent métonymiquement.

L'asile de la *différance*

L'étrangeté rapportée fait résonner *à l'extérieur* ce qu'elle porte en elle. Aux frontières entre elle-même et les autres, l'asile de la *différance* rassure. Découvrant qu'elle n'a pas raté ses interprétants. C'est-à-dire que le signe déchaîné en permanence sait qu'il ne sera pas au rendez-vous, ou plutôt qu'il y sera temporairement, donnant rendez-vous à son tour.

L'étrangère nous confronte «à la possibilité ou non d'être *un autre*»[35]. Cette confrontation ne se confine pas à l'acceptation de l'autre, mais d'«être à sa place», ce qui revient à se penser et à se faire autre à soi-même[36], le temps d'une sémiose. D'un trompe-l'oeil à l'autre, d'esquives en feintes, les points de vue et les perspectives s'inversent, anamorphiques.

En défiant l'assurance des classiques, le maniérisme, le baroque et l'aporie postmoderniste annoncent l'exil, la possibilité d'être étranger et d'y vivre. En intégrant le spectateur dans l'oeuvre, l'installation se pose en terre d'asile. Elle nous fait vivre à l'étranger. Face à face, le spectateur (se) campe. L'étranger conduit l'indigène à une gêne. Une fois enraciné dans l'oeuvre, le spectateur prend ses distances vis-à-vis du monde, sentant constamment la mouvance, les déplacements des points de vues des perspectives, des rapports topologiques et gestaltiens. Comme si l'immigration temporaire qu'il a acceptée d'entrée de jeu l'amenait à déplacer ses propres frontières et à élire la contrée installative comme lieu de résidence. Le regardant nomade est tiré du dehors. S'il contrastait avec l'oeuvre, voilà qu'il s'y perd. Son altérité, qui suppose la réflexivité, s'opère non pas à l'égard de l'oeuvre mais bien de son monde. En faisant basculer le spectateur dans ses territoires - c'est-à-dire en ne se contentant plus de le faire seulement virtuellement -, l'installation par là, distancie son hétérogénéité de celle des autres pratiques artistiques. Apparemment les relations de voisinage, d'emboîtement, et d'enveloppement occuperont l'espace installatif avant de relier les interprétants.

Attendu que les stratèges installatifs donnent plus ou moins de liberté au nouvel arrivant, - le réglage syntaxique de l'oeuvre dirigeant celui-ci -, l'hétérogénéité

avide cherche à vous inclure dans ses discours d'autrui. Votre complicité est suscitée. En retour, elle sera mandatée. En établissant ses rapports topologiques et gestaltiens, l'oeuvre vous interpelle, précisant le "travail" dont il vous charge. Le regardant aura beau faire de l'ignorer ou d'y accéder. Mais, de toutes façons, l'interprétance sera atteinte.

L'étrangère tiraillée fuit l'enracinement. Ses origines la parcourent, transdisciplinaires, transstylistiques, transgénériques. Mais l'oeuvre va ailleurs. Les sources sont détournées. La fugue installative défait la modernité. En s'installant dans le temps, elle délaisse la victoire moderniste, celle contre la temporalité et contre la théâtralité. L'oeuvre *in situ*, incluant le regardant corrompt le mythe de la pureté picturale. Le credo moderniste (à la Greenberg) se fonde sur l'instantanéité de l'expérience ainsi que sur la spécificité artistique, celle qui déconstruit séparément, discipline par discipline, ses propres conventions plastiques. L'objet est éconduit, battu en brèche par l'"opticalité", l'antithéâtralité. Dans cette perspective désincarnée, il n'a pas sa place.

Une fois mis en présence du chevauchement des frontières picturales et sculpturales par le minimalisme, le débridement installatif auquel font face les années 70 et 80 était déjà amorcé. L'invention du contexte, l'implication du spectateur qui dorénavant n'est plus extérieur à l'oeuvre, l'irruption de la vidéo, de la musique, du dessin, voire le retour à la peinture[37] dans l'installation, tout cela fait en sorte que se réalise l'hétérogénéité de l'oeuvre. Il n'y a pas de limites à l'hybridité. Les déplacements du regardant dans l'installation mènent celle-ci à un devenir autre, temporel et continu, bien éminemment spatial mais d'une spatialité qui avive la temporalité. Cette étrangeté n'est pas celle nécessairement de l'*Unheimlichkeit* freudienne. L'expérience installative tient à la mise en situation "réelle". Elle n'échappe pas à ses conditions d'énonciation. La réfutation d'une esthétique par mélange, et la promulgation d'une spécificité des arts "par exclusion mutuelle" à laquelle s'ajoute la double opposition fondue en un seul critère depuis Lessing,

(peinture) (espace) — (poésie) (temps)

a mené le modernisme (selon Greenberg) à un purisme disciplinaire où la spécificité du pictural expulsait le littéraire d'une part, et le temps de l'autre.

Lise-Hélène Larin, *Le magasin pittoresque*, 1984. Réflexion sur la vie et le travail des femmes, d'hier et d'aujourd'hui. Éphémère, l'installation intégrée au site architectural, se composait de trente-deux parois en latex déposés au sol et rattachées au plafond. Elle abritait des centaines d'éléments caoutchouteux suspendus, tous de forme phallique ou vaginale, s'inversant réciproquement.

L'installation : un lieu de métissage et de tolérance?

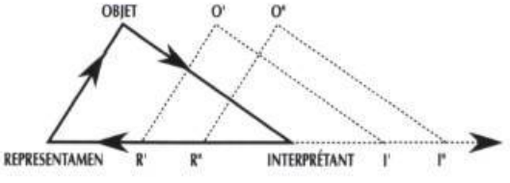
C'est face à ce dogme que l'installation expose son hétérogénéité, qu'elle s'en nourrit abondamment. Fried reprochait au minimalisme son indifférence de la spécificité artistique, sa rupture avec la modernité en faisant d'un art de l'espace un art du temps, selon l'expression consacrée par Lessing. Cosmopolite, l'installation quant à elle a non pas inversé ses prémisses minimalistes fondamentales, mais les a tout simplement conjuguées vigoureusement, rendant l'espace et le temps à l'art. Comme le théâtre. L'expérience esthétique induite n'est pas celle de l'effacement engendré par le modernisme. L'*inquiétante étrangeté* est matérielle[38], repérée à partir du contraste entre «l'idéation instantanée de l'objet et sa pratique perceptive qui, elle, s'inscrit dans la durée comme l'exploration active d'un espace concret»[39]. Le spectateur, en vivant la différence phénoménologique du système installatif participe à son tour au déploiement hétérogène, disqualifiant du même coup tout relent puriste. L'*Unheimlichkeit* n'est pas celle de Freud, ou mieux encore ce n'est plus seulement celle-ci. Si elle relève de l'inconscient, sa relation à la rationalité ne renvoie ni à Descartes ni à Kant[40]. Le champ de référence qui est appelé serait celui de l'entropie[41] emprunté à la physique, et qui a conduit à une nouvelle conception du temps, irréversible, où le temps n'est plus un *a priori* comme le supposait Descartes ou Kant.

Cette *inquiétante étrangeté* serait donc due à l'entropie. Irréversiblement, le spectateur *in situ* prend acte de son statut éphémère. Mais encore, l'ambiguïté et la perméabilité des territoires installatifs montrent l'instabilité de l'étranger. C'est que l'étrangeté elle-même s'avoue temporaire. Une fois reçue, l'immigrante agrandit potentiellement la représentation. Elle en marque le procès affectant la chaîne des interprétants.

Serait-ce donc qu'au fond, l'installation activerait momentanément un lieu d'apprentissage, un lieu de métissage des différences? ◆

1 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 21.

2 La notion de signe est comprise ici dans une perspective sémiotique peircienne, c'est-à-dire dans un univers ternaire constamment en mouvance, et où le signe, s'opposant au dualisme, préfère se savoir dynamique, même si faillible. Ainsi le signe relié phénoménalement aux trois catégories (dites phanéroscopiques) du possible, de l'actuel et du général, se développe interactivement entre son representamen, son objet et ses interprétants, mis en action par la sémiose.



Topographie du processus sémiotique (R-O-I)

Comprise comme la "retombée du signe", l'interprétance constitue une instance médiatrice permettant la croissance spatio-temporelle du signe et à laquelle nous nous rapporterons dans ce texte. Sur la mise en signe de l'installation, M. Régimbald, "Vers une mise en signe de l'installation", *Horizons philosophiques*, vol. 1, no 1, automne 1990, pp. 123-142. Sur Pierce, lire entre autres *Collected papers*, Cambridge, Harvard, University Press, 1965; *Écrits sur le signe*, textes rassemblés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978; Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979.

3 Dans le sens derridien du terme. Jacques Derrida, "Sémiologie et grammatologie", *Essais de sémiotique*, éd. par Julia Kristeva, Paris, Mouton, pp. 11-27.

4 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 18.

5 Remarquons que le premier des interprétants chez Peirce est perceptuel, la perception devenant cela par quoi existe le signe, cela par quoi se révèle la sémiose. Ce qui encourage notre jonction entre la sémiotique peircienne et la syntaxe du langage visuel développée par F. Saint-Martin, jonction indispensable nous permettant de mieux saisir le fonctionnement syntaxique spécifique à l'objet d'art et qui dans notre démarche construit l'action du signe. Comme l'écrit Saint-Martin, les processus perceptuels «constituent la base de nos relations, comme de nos conceptions sur le monde». F. Saint-Martin, *La théorie de la gestalt et l'art visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990, p. 3. Voir aussi du même auteur, *Sémiologie langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987; et *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968, 172 pages.

6 J. Kristeva, op. cit., p. 11.

7 Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Part 1, Part 2", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1986. Sans nier l'apport remarquable des écrits théoriques et critiques de Krauss, signalons toutefois, dans "Notes on the Index", l'inutile réduction de l'installation à la fonction indexicale qui restreint l'esprit peircien. Dans la mesure où le signe renvoie à un univers "phénoménologique" (que Peirce nomme phanéroscopique), il se constitue multilatéralement, dans une dynamique interactive. Ce faisant, en aucun cas le fonctionnement indexical ne saurait totaliser l'installation puisque le signe triadique va-et-vient dans sa mise en action, conjoingnant au nom de l'interprétance, et son fondement et la trichotomie de l'objet (icone-indice-symbole).

8 Nous soulignons. René Huyghes, *Sens et destin de l'art*, Paris, Flammarion, 1967, p. 123.

9 Il poursuivait ainsi : «N'écrivons ni ne peignons que ce qui est, ou du moins ce que nous voyons, ce que nous savons, ce que nous avons vécu. N'ayons ni maître ni élève! [...] Toute figure belle ou laide peut remplir le but de l'art». François Desnoyer, cité par John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, Le Livre de poche, 1965, p. 42.

10 Le paragone consistait en une séparation entre les arts, notamment la peinture et la sculpture. Par exemple au Moyen-Age, les termes utilisés pour la peinture et la sculpture étaient interchangeables. Du XIIe au XVIe siècle, en France, un *imagier* était un artiste qui faisait des images peintes ou sculptées. Il faut attendre la Renaissance pour que l'une et l'autre disciplines soient distinguées, de façon à ce que les arts visuels, autrement compris comme des *Arte Mechanicae*, rejoignent les arts libéraux. Sur le paragone, lire : Ruth Butler, *Western Sculpture. Definitions of Man*, New York, Harper and Row Ed., 1975, pp. 1-21.

11 H. Wolfflin, *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, (1915), 1952.

12 Abraham A. Moles et Eberhard Wahl, "Kitsch et objet", *Communications* , no 13, 1969, p. 106.

13 Cette opposition du même et de l'autre n'est pas sans pointer la difficulté du repérage frontalier. Ainsi Vincent Descombes, pour «introduire au langage et aux enjeux de la discussion dite philosophique dans la France», écrivait : «La philosophie française est la philosophie qui s'énonce en français, même si c'est pour dire dans cette langue des pensées grecques, latines, anglaises ou allemandes». V. Descombes, *Le même et l'autre . Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1945)*, Paris, Minuit, 1979, p. 11.

14 Bien sûr, on reconnaîtra chez Greenberg l'assimilation du modernisme à l'«intensification, presque à l'exacerbation, de la tendance à l'auto-critique dont l'origine remonte à Kant». Kant qui, du même coup, se voit élire au temple de "l'avant-garde", promu comme "le premier vrai moderniste", ayant été «le premier à critiquer les moyens mêmes de la critique». Clement Greenberg, "La peinture moderniste", *Peinture. Cahiers théoriques*, no 8-9, 1974, p. 33 et 34.

15 Michael Fried, dans son fameux article "Art and Objecthood" s'attaque à l'art minimal qu'il désigne par l'expression "*literalist* art". Son principal reproche porte sur l'introduction de la théâtralité dans l'oeuvre - en introduisant le spectateur dans l'oeuvre - (théâtralité que le modernisme s'était complu à rayer) - ainsi que sur l'"objectivité" de l'oeuvre. Fried écrit : «There is, in any case, a sharp contrast between the literalist espousal of objecthood - almost it seems, as an art in its own right - and modernist painting's self-imposed imperative that it deffeat or suspend its own objecthood through the medium of shape. In fact, from the perspective of recent modernist painting, the literalist position evinces a sensibility not simply alien but antithetical to its own: as though, from that perspective, the demands of art and the conditions of objecthood are in direct conflict. [...] the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art.» Michael Fried, "Art and Objecthood", *Minimal art, a critical anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 125.

16 Il faut voir que déjà Platon posait le théâtre comme corrupteur. Dans la *République*, Platon avait pris soin de condamner toute poésie sauf celle qui louangeait les dieux et les hommes. Et puis, parce que la tragédie procède non sur la base de la connaissance mais de la *doxa*, le philosophe rejetait la tragédie grecque. En littérature, les récits ne lui apparaissaient pas tous aussi convenables. Parce qu'ils importaient dans l'éducation, certains auraient dû être censurés. Ainsi *L'Iliade* et *L'Odyssée* étaient sévèrement critiqués.

17 Clement Greenberg, "The New Sculpture", (1949), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1986, p. 378.

18 Greenberg écrit : «Cette tendance à la "pureté" ou à l'abstraction absolue [...] permet d'expliquer pour une bonne part la situation actuelle non seulement de la littérature mais aussi des arts plastiques [...] qui tendent à exprimer ce qu'ils ont de plus palpable». C. Greenberg, loc. cit., p. 19.

19 J. Kristeva, op. cit., p. 19.

20 Anatole Basilly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1906.

21 Le trafic des genres dans l'installation renvoie de façon générale aux travaux de Mikhail Bakthine, et de façon plus spécifique à ceux de Nycole Paquin, "Un corpus les genres", *Les principes d'une systémique. Une théorie de la réception de la peinture*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 1987, pp. 123-187.

22 Alexandre Planche et De Fauconnet, *Dictionnaire français-grec*, Paris, Hachette, 1913, p. 532.

23 Au sujet des embrayeurs, voir Roman Jakobson, "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp. 176-97

24 Nous retenons du schéma de la communication de Jakobson ses fonctions. Nous en déplaçons les principaux vecteurs pour favoriser une circulation libre entre les intervenants composés ici par les sujets de l'énonciation.

25 J. Kristeva, op. cit. p. 19.

26 J. Kristeva, op. cit., p. 10.

27 J. Kristeva, op. cit., p. 18.

28 Sur l'idée du contexte comme contenu, lire Biran O'Doherty, *Inside the White Cube*, San Francisco, The Lapis Press, 1976. L'auteur remonte au *Plafond chargé de 1,200 sacs à charbon* (1938) de Duchamp pour développer son hypothèse.

29 Sur l'importance du non-art et du pop art dans les oeuvres du minimalisme et du land art, consulter Jean-Marc Poinsot, "Sculpture/nature", *Parachute*, no 12, automne 1978, pp. 14-20.

30 Souvenons-nous de Winckelmann, cet archéologue-philosophe néo-platonicien pour qui les chefs-d'oeuvre grecs représentaient le beau idéal. Reniant l'art de son temps, Winckelmann glorifiait l'art grec par son *Histoire de l'art chez les Anciens* (1717-1718), croyant y trouver la perfection. Ce qui est remarquable dans cette histoire c'est que l'auteur fonde ses propos à partir de l'étude de quelques sculptures qui, en fait, «n'étaient pas des originaux grecs, mais de simples copies romaines de statues grecques»! L. Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969, p. 159.

31 Nous pensons notamment aux critiques et théoricien(ne)s suivant(e)s : Rosalind Krauss, Leo Steinberg, Lucy Lippard, Lynda Nochlin, Barbara Rose, Pierre Restany, Yves-Alain Bois, René Payant et Thierry de Duve.

32 Nathalie Sarraute, *Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1989, p. 87.

33 Nous devons cette interprétation de l'étranger en tant qu'ironiste et croyant à J. Kristeva, op. cit., p. 21.

34 Il est curieux de voir dans ce texte, où Greenberg encense la littéralité et la pureté sculpturale, que malgré sa vision réductrice, l'auteur soit l'un des premiers à reconnaître l'importance de la nouvelle sculpture. «Jusqu'à maintenant, écrit-il, on a prêté trop peu d'attention à toutes les innovations de la nouvelle sculpture. Mais l'on prête toujours trop peu d'attention à la sculpture. [...] Néanmoins ce nouveau genre est peut-être ce que les arts plastiques ont connu de plus important depuis la peinture cubiste. Et il est aujourd'hui plus stimulant que tout autre art à l'exception de la musique». C. Greenberg, "The New Sculpture", loc. cit., pp. 380 et 381.

35 J. Kristeva, op. cit., p. 25.

36 Ibid., p. 25.

37 Sur l'étonnante réintroduction de la peinture dans l'installation, lire René Payant, "Une ambiguïté résistante", *Vedute Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Montréal, Trois, 1987, pp. 335-339.

38 Très tôt Robert Smithson a su repérer dans les "boîtes" de Judd cette *inquiétante étrangeté*. Il écrit au sujet du travail de D. Judd : «An *uncanny materiality* inherent in the surface engulfs the basic structure. Both surface and structure exist simultaneously in a suspended condition. What is outside vanishes to meet the inside, while what is inside vanishes to meet the outside [...]. The work seems to have no natural equivalent to anything physical, yet all it brings to mind is physicality». "Donald Judd", *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, p. 23.

39 Thierry de Duve, *Essais datés I - 1974-1986*, Paris, La différence, 1987, p. 181.

40 À cet égard, Don Judd s'explique ainsi dans une entrevue qu'il accordait à Bruce Glaser : Judd : «...une certaine structure dont je n'aime pas les qualités». Glaser : «Lesquelles?». Judd : «[...] essentiellement on peut dire qu'elles sont reliées à une philosophie : le rationalisme, la philosophie *rationaliste*». Glaser : «Descartes?». Judd : «Oui». Glaser : «Et vous voulez dire que votre oeuvre est loin du rationalisme?». Judd : «Oui. Tout cet art est basé sur des systèmes établis à l'avance, des systèmes a priori; il exprime une certaine forme de pensée et de logique qui est aujourd'hui complètement discréditée comme instrument de découverte du monde». Glaser : «Discréditée par qui? Par les empiristes?». Judd : «Les scientifiques, à la fois les philosophes et les scientifiques». Don Judd, dans "Questions à Stella et Judd", interview de Bruce Glaser, *Regards sur l'art américain des années 60*, Paris, Éditions de la différence, 1979, p. 54.

41 Sur l'entropie et l'installation, lire Thierry de Duve, op. cit., et Robert Smithson, op. cit.

42 Jacqueline Fry, "Le Musée des traces d'Irène Whittome", Montréal, *Parachute*, 1989, p. 24.