

ETC



L'installation : un rite carnavalesque?

Manon Regimbald

Numéro 19, été 1992

Le Carnavalesque I

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35930ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Regimbald, M. (1992). L'installation : un rite carnavalesque? *ETC*, (19), 6–11.

L'INSTALLATION : UN RITE CARNAVALESQUE ?

Démasquer le *carnavalesque* en art actuel et saisir comment il y œuvre, c'est aussi filer des liens entre des pratiques qui, dans bien des cas, montrent une étrange ambivalence comme le fait l'installation. Mais nous y reviendrons.

Le carnavalesque

Partons du « carnaval ». C'est à Bakhtine que nous devons l'idée de carnavalesque, soit d'avoir transposé le carnaval — qui, naturellement, n'est pas un fait littéraire, — « dans la langue de la littérature ». ¹ Ludique, moqueuse et cynique, la sensibilité carnavalesque couronne et découronne ses représentations. Parodique, elle crée un double profanateur. Mouvementée, elle articule ce qui s'oppose, faisant naître de la mort la vie. Elle éclaire les dissonances. Elle installe des incongruités et ramasse les curiosités. Les héros y sont mis à ras de terre. Traités familièrement, ils sont décortiqués, fragmentés, disséqués. Sur la place publique, son discours s'accroche au familier et se rapproche du monde. Il conteste et se destine aux bouleversements. Son rire va et vient entre les deux pôles du changement. Dans la crise, il est pris par le processus même de transformation. S'y mêlent la dérision à la jubilation.

L'installation

Née d'un manœuvre destinée à dévoyer le modernisme, elle abroge les interdits. D'entre les arts, elle récuse la « pureté ». Elle dissémine, greffe, trace, critique et conteste les disciplines et les genres ² comme autant d'objets trouvés. Elle les oppose, les jette à bas, les désacralise comme elle les renouvelle. En les redoublant, elle exagère, outre et subvertit leur représentation. Carnavalesque à son insu, elle conteste et conjugue des relations antagonistes. Qu'elle ait « subi directement sans intermédiaire ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque » ³, l'installation rabaisse et matérialise l'esthétique. Bien avant Dada, le carnaval se mouvait aux frontières de l'art et de la vie, sans pour autant être nihiliste. Parce que l'installation exhibe le quotidien, abolit les frontières disciplinaires, joue avec le spectateur et raille les conventions, on peut y surprendre l'action carnavalesque. Arrêtons-nous sur le fait de ces empreintes. Suivons les déplacements installatifs de leur tendance millénaire.

L'installation : un rite carnavalesque ?

L'installation qui absorbe le carnaval devient l'héritière d'une structure équivoque. ⁴ Abolissant les ordres hiérarchiques, elle est le lieu d'un commerce disciplinaire et générique qui régularise le sens par l'émulation de la sculpture, de l'écriture, du dessin, de la musique, de l'architecture, voire de la peinture, du théâtre, du vidéo comme du tissage, du tableau d'histoire, de la nature morte, de la scène de genre, du portrait et du paysage. Ce négoce met en jeu et en scène la théâtralité autrefois interdite par le formalisme greenbergien et réintroduit la temporalité rejetée par le modernisme. Vouée au trafic entre l'art et le quotidien, l'installation lutte entre la culture populaire et officielle. Elle réunit l'art et la vie par ses matériaux souvent trouvés, récupérés, usinés ou encore arrachés au quotidien et son introduction du spectateur dans l'œuvre. Devenu familier, le spectateur fait du site sa situation. Comme le minimalisme le lui a appris. Contrant l'espace théâtral classique, l'installation rassemble les regardants et les regardés. ⁵ Détrôné de son statut privilégié, l'objet partage la scène avec « l'espace, la lumière, le champ visuel du spectateur et l'objet lui-même ». ⁶ Résistante, l'installation sort du musée (*Forêt/Paradigme. Répétition pour une écologie* (L.-H. Larin), *La donna delinquanta* (Martha Fleming et Lyne Lapointe), *Beyond Polders* (A. Paiement), *Le Musée des traces* (I. F. Whittome), *L'Art de galerie* (Gilbert Boyer), *Attitude d'artistes* (Jacky Lafargue et Louis Couturier). ⁷ Rebelle au marché et à l'institutionnalisation de l'art, sa fugacité défie la prudence des conservateurs, des collectionneurs et des historiens « archéologues ». Souvent démenagé hors du musée, le chantier installatif manifeste contre les habitudes historisantes et mercantiles de l'art, il exploite le lieu d'accueil et tire profit de la situation même si paradoxalement, l'installation dépend des traces vidéographiques, photographiques et discursives (discours critique et analytique principalement véhiculés par les revues qui elles circulent dans et par le réseau institutionnel). Mais les années faisant, le débridement installatif a capitulé, trahissant son étrangeté ou l'approvoisant. De l'éphémérité à l'itinérance, l'installation prolonge son exposition. Complaisante, elle recueille les institutions. Contrariant la logique de l'exil (du marché et de l'histoire de l'art), elle se trouve un abri temporaire : la galerie voire le musée.

In situ, elle provoque des contacts familiers quoique irrésolument incompatibles avec le train ordinaire de la vie, troublée par l'*Unheimlich*. Dans la topographie carnavalesque, rivalisent le haut et le bas matériel. Rasant le sol, l'installation rabaisse ses objets par terre. Les socles sont délaissés comme autant de piédestaux répudiés. Les cimaises sont désertées au profit de murs anonymes (Buren, *D'un cylindre à l'autre*). Carnavaliser, c'est aussi réduire la représentation au familier de l'homme et du monde. Sur la grande route du contraste, la matière joyeuse couronne le journalier. Souvent la photo et la vidéo serviront à la fragmentation et à la familiarisation des motifs représentés (D. Blain (*La République*), A. Paiement (*Amphithéâtre*), J. Crépeau (*Déconfiture*), C. Boltanski). Traditionnellement relié au quotidien féminin, le trafic du tissage en installation (I. F. Whittome (*Le Musée blanc*), S. Lemoyne, (*Hommage à Christo, Borduas et aux plasticiens*), L.-H. Larin, P. E. Saulnier (*Déplacements nocturnes*) interroge l'art et ses officiels, par ses matériaux et leur précarité, par son histoire et la discrimination qu'il a subie traditionnellement, ayant été savamment exclu des Beaux-Arts et relégué dans les arts dits mineurs.⁸ Ici, à dessein le tissage est louangé alors qu'est ravalée la noblesse des disciplines. Par sa fragilité, le textile menace la pérennité instituée de l'œuvre d'art. Il file la correspondance entre l'art et la vie. L'art de la guenille (Boltanski, Claude Simard (*Sans titre* 1991), Mario Duchesneau (*Nuit blanche*)) dérange et surprend. Corruptrices, les cordes et les ficelles nouent, suspendent et délient les limites disciplinaires. Le subjectile et son contenu se brouillent. La déposition disciplinaire pense l'art historiquement, dans un décalage temporel partant de la pré-histoire (tissage) et menant à l'ici-maintenant (vidéo).⁹ En même temps, l'encyclopédie du carnaval est aussi celle



Paul-Émile Soulnier, *Déplacements nocturnes*, 1991 (détail).

du monde nouveau, de choses nouvelles qui comme la vidéo en installation ont le pouvoir de rénover autour d'elles les autres anciennes choses, de leur donner une forme neuve¹⁰ et qui obligent le spectateur à s'adapter à elle.

Le site, la durée et le contenu de l'œuvre associés au spectateur désamorcent l'autoréflexivité exclusive de l'objet d'art. La perméabilité des frontières disciplinaires et génériques engendre l'ambiguïté de l'installation. L'artiste défait les limites de l'art et ses histoires, ses genres et ses disciplines. En cascade, les doublures l'exhibent. La démonstration carnavalesque glisse. Souvent la mise en scène installative s'appuie sur la répétition. Doublés, les images et les objets se contredisent, de là leur force. Ils découronnent l'original. La reproduction déforme, diminue, allonge, altère la représentation. Référentielle, la réitération se développe comme une forme d'argument ou de contreproposition dont les ravages minent l'iconographie (I. F. Whittome, la série des *Musées* ; L. Magor, *Production* ; P. E. Saulnier, *Un siècle éventré*).

L'usage relativement fréquent en installation de miroirs (ou de caméras vidéo qui enregistrent en circuit fermé) et les mises en abîme qui en découlent renforcent l'idée de doublure dont procède la carnavalisation. L'étrangeté de leurs réflexions et la fascination qu'elles exercent sur le spectateur démontre le caractère illusoire de la représentation.¹¹ Comme un instrument magique transformant les « choses en spectacles, les spectacles en autrui et autrui en moi », écrivait Merleau-Ponty, le miroir double la réflexivité.¹² Il corporalise visiblement le corps voyant. Le sens (se) réfléchit. À plusieurs reprises, Rober Racine a projeté le spectateur dans les pages du dictionnaire. Sacrilège l'installation présentent des feuillets troués. Dans ses orifices miroitants s'inscriront temporairement les spectateurs. Comme autant de regardants éphémères sacrés rois le temps d'une interprétation. Vigoureusement familière et profanatrice, la grammaire carnavalesque détrône les héros dépecés, désagrégés, éprouvés par le temps, (*Un siècle éventré* (Paul-Emile Saulnier), *Baby Foot* (Noces de Cannas), *Mes Vœux* (Annette Messenger), Boltanski (*Archives, réserves et monuments*)).

Profondément populaire, le discours carnavalesque, contrastant et répétitif auquel Bakhtine attribue une visée antichrétienne, s'exprime, entre autres, par une exploration du langage du sexe et de la mort ; le découpage grotesque du corps détermine la parodie.¹³ Pour cela, *Forêt/Paradigme. Répétition pour une écologie* de L.-H. Larin (1988) en est un exemple remarquable. En introduisant le spectateur – devenu spectateur –, dans le spectacle, l'installation est communautaire. Dans ce lieu ludique de gestation énonciatrice répètent Eros et Thanatos. Coincés entre l'arbre et l'écorce, les index iconiques montrent deux corps morcelés à l'intérieur d'un seul. Ces arbres-phallus, ces matrices moulées qui sont-ils ? Qui sont-elles ? Suspendues, les dépouilles de latex embrouillent le sexe. Découverte, la peau s'expose. Les attributs inversés, le corps est ouvert, tombal et matriciel, mis en abîme dans des dédoublements inauguraux. Question de *vedute* pour l'artiste et le spectateur qui règlent la doublure principielle. Désacralisés, ces corps fantasques étirent la représentation. Ils engraisent la mort. Leurs empreintes montrent des fragments détronisants. Elles créent « un monde à l'envers ». ¹⁴ Ailleurs Richard Purdy fait virer la géographie (*L'inversion du monde*).

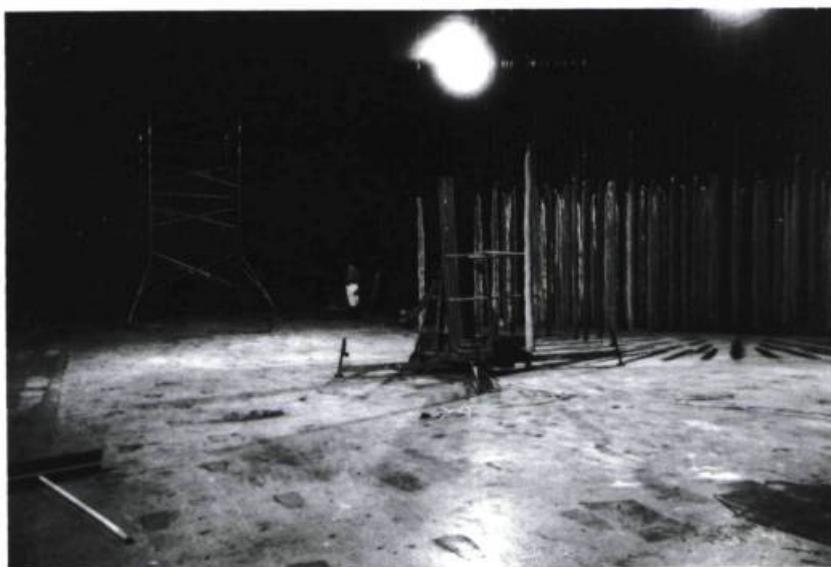
Avec *Progeria Longaevus*, il rend l'homme millénaire, atteint de longévité ; renversante, sa maladie immunise contre la mort.

Recouvrer le carnavalesque sous l'ambivalence installative

Avec l'installation, le passage du modernisme au postmodernisme se négocie. Freinant la course à l'avant-gardisme et dévoyant le purisme, la situation installative fait éclater ce qui reste du modernisme compris ici dans son sens étroit tel qu'imposé par le formalisme greenbergien. Qu'est-ce à dire ? En fait, le cumul des hétérogénéités cultivées par les pratiques installatives ont fait virer et la modernité et ses prescriptions sacrées. L'installation ne s'est pas contentée d'estomper la spécificité picturale, sculpturale. Du même élan, elle supprime la pureté disciplinaire et abroge la subordination de la peinture et de la sculpture à l'architecture.¹⁵ L'enjeu installatif ne réside pas dans la détermination de limites spécifiques. Et c'est bien là, dans ce lieu provocateur et ambigu, que se manifeste le carnavalesque de l'œuvre enchevêtrant l'art et la vie. Et si ironiquement, il engrossait le sépulcre moderniste ?

Nous savons que le formalisme et sa modernité nient la temporalité et le site de l'œuvre, présumant d'une perception immédiate et instantanée.¹⁶ Ces préceptes, auxquels s'ajoutent la pureté, la spécificité et l'autoréférentialité de l'objet d'art moderne, deviendront autant de lieux de critiques virulentes.¹⁷ Le postmodernisme canaliser ces objections. Parce que l'installation serait un véhicule postmoderne¹⁸ et s'objecterait conséquemment au formalisme et parce que le postmodernisme nous coince dans un *double bind* et ce faisant accule l'installation dans une position intenable, non pas à cause de sa structure conceptuelle, provisoire, ambivalente et hétérogène mais parce que le regard porté sur elle s'est plu dans l'idée d'une rupture postmoderniste, l'installation nous conduit à interroger cette fracture identitaire.

En reprenant à son compte ce que le minimalisme et d'autres pratiques avaient enclenché¹⁹, l'installation, nourrie aussi aux fruits des avant-gardes du début du siècle, amorce sa démarche. Selon la version postmoderniste la plus courante, elle rompt totalement avec ce qui l'a précédée.²⁰ À chaque fois qu'elle recourt, par exemple, à la vidéo pour critiquer la peinture ou encore à la théâtralité pour substituer la pureté disciplinaire ou tout simplement lorsque *in situ* elle



Vue du montage de la forêt d'empreintes de *Forêt/Paradigme. Répétition pour une écologie* (1981-1987) de Lise-Hélène Larin.

interroge la muséologie, le marché de l'art et l'histoire de l'art, l'installation profane le modernisme qui avait pour seul moyen critique, sa spécificité.

Pourtant l'autoréférentialité manifeste de l'installation procède d'un héritage formaliste, peut-être inavoué, mais tout autant dynamique. Et si par son ambivalence fondamentale l'installation se distancie du modernisme au lieu de rompre définitivement avec lui²¹, si elle différait l'engagement esquissé préalablement par ses prédécesseurs ? D'une part, après le minimalisme, l'installation s'efforcera d'éconduire l'interdiction à la théâtralité, misant sur la présence et la mise en situation de l'œuvre afin d'empêcher la neutralité du spectateur. De l'autre, il faut voir aussi comment au cours des années 60, la sculpture par son incontestable prépondérance en Europe et en Amérique déjouera l'impureté dans laquelle on l'avait reléguée.²² Notamment tributaire des travaux de Cornell, de Johns et Rauschenberg²³, la sculpture américaine du minimalisme au land art, rétorquera au carcan disciplinaire tel qu'imposé par le formalisme. Cette emphase sculpturale ne visait pas à inverser en sa faveur l'opposition picturale-sculpturale. Le dépassement de la frontière entre la peinture et la sculpture cherchait plutôt à en assurer l'association, transformant le leurre de la modernité telle que nous en avons hérité de Greenberg. Profondément marquée par cette expansion extraordinaire du champ sculptural, l'installation couronnera allègrement le trafic des disciplines et des genres, les provoquant jusqu'à en faire éclater les conventions et les habitudes.

Dans ce contexte, Krauss annonce la fin de la logique de la sculpture moderne qui en était une de négation²⁴ et lui oppose la logique de la sculpture « in the expanded field » (dont l'installation fait partie), en

d'autres mots, la logique postmoderniste.²⁵ Pour Krauss, le postmodernisme, « this historical rupture and the structural transformation of the cultural fields that characterizes it », contredit l'idée de continuité véhiculée par le modernisme. Compris comme un événement historique ayant une structure déterminante, il met fin à une logique restrictive et la remplace par une logique plurielle d'hybridation. Selon Krauss, la rupture se doit d'être catégorique, accentuant ainsi la réfutation moderniste. Avec elle, nous endossons sans réserve le rejet de la linéarité moderniste et de sa pureté exclusive. Mais voilà, la modernité nous a fait réfléchir aussi sur l'opacité du signe grâce au regard révélateur que Greenberg a posé sur l'opacité du signe pictural, contrebalançant ainsi, enfin, les effets réducteurs d'une iconologie aveugle à la spécificité de l'objet d'art.²⁶ En ce sens, nous croyons que l'installation est redevable de ces acquis. Elle en a tiré ses leçons. Une position plus nuancée, axée sur le passage d'une logique à une autre et non sur leur répudiation réciproque, permettrait de rendre compte du flou installatif, c'est-à-dire qu'à ébrécher le modernisme, l'installation le nie et l'affirme. Elle le met en crise pour mieux aller et venir entre ses deux pôles. Son rire ambivalent raille les rites sacrés du formalisme. Pourtant la monumentalité et la gestualité expressionnistes sont ravivées. Les signes installés, le plus souvent figuratifs, familiarisent le champ de la représentation dont le gigantisme n'est pas sans rappeler les grandes plages picturales abstraites. En les parodiant, l'installation les met à l'envers. Elle permute et inverse leur logique. En contrepoint, la fonction métalinguistique impliquée dans la communication artistique joue un rôle de premier plan dans l'installation. L'autoréférentialité exulte. Elle

multiplie ses canaux et exerce sa réflexion, entre autres, par ses transports disciplinaires. La spécificité est redoublée. Matériaux et disciplines procèdent au redoublement. Ainsi sa position trouble à l'endroit du formalisme nous empêche de conclure à une rupture moderniste définitive. La dénégation formaliste implique ici son renouvellement.

*Qu'est-ce donc alors que le postmoderne ? Quelle place occupe-t-il ou n'occupe-t-il pas dans le travail vertigineux des questions lancées aux règles de l'image et du récit ? [...] Étonnante accélération, les « générations » se précipitent. Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le post-modernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent.*²⁷

Jean-François Lyotard

Reprenons Lyotard, « la modernité de quelque époque qu'elle date, ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance et sans la découverte du *peu de réalité* de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités ». ²⁸ Ses allers-retours du « feed-back historique » articuleraient une insistance immémoriale. De là aussi surgit l'irrésolution postmoderne. Sous ce masque perce le carnavalesque. S'il est vrai que l'art actuel se plaît à rappeler, à citer, il n'est pas le premier à faire comparaître l'art et ses histoires. « Entre bien d'autres choses l'art est continuité » écrivait aussi Greenberg.²⁹ Recouvrer l'héritage carnavalesque antique dans l'installation n'entame ni son actualité ni son originalité. Si en infiltrant du quotidien dans le lieu sacré de la culture, l'installation raille et répète, en fait, son ambivalence en renouvelle inimitablement l'expérience rituelle. Elle va et vient sur la place publique, se donnant des allures familières qu'elle se plaît à inquiéter du même souffle. *In situ*, les dissonances se bousculent en amont comme en aval. *Inquiétante et étrangère*, l'installation tire de leur cours ordinaire, l'art et la vie.

1. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, p. 143. En tant que manifestation parodique de la culture populaire dans l'Antiquité, au Moyen-Âge et sous la Renaissance et avant de mener à l'éclatement polyphonique du roman au XX^e siècle, le carnaval est compris, dans ses sommets, comme une forme rituelle et spectaculaire, opposée à la « culture officielle, au ton sérieux », délibérément extérieure aux institutions et organisée sur le mode comique (où le rire est braqué sur les rieurs eux-mêmes). Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 13. Dans l'établissement de rapports entre l'installation et le carnaval, nous nous porterons principalement à ces recherches.
2. Tout objet d'art transporte des genres. Ce sont principalement la densité du trafic générique et la dispersion/diffraction des fragments rapportés qui spécifient l'installation des autres pratiques artistiques. Quant au trafic disciplinaire, à notre connaissance, l'installation nous apparaît être un canal sans pareil, dans la mesure où l'intensité et le volume des transactions impliquées y sont ahurissants.
3. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 152.
4. Sous le couvert de la « théâtralité », c'est cette équivoque amorcée par le minimalisme que Fried appréhendait tant dans son article « Art and Objecthood ». Rappelons l'épique bataille en faveur de la théâtralité menée par les artistes du minimalisme d'où est surgie l'installation alors que s'y opposaient ardemment les tenants d'un « art pur » défendu par les critiques Clement Greenberg, [« Recentness of sculpture », *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968] et Michael Fried [« Art and objecthood », *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit.]. C'est pourquoi aussi dans l'art du XVIII^e siècle déjà Fried cherchait à fermer le tableau à la présence du spectateur, retraçant là la première crise de l'anti-théâtralité, dans sa recherche pour combattre « la fausseté de sa représentation et la théâtralité de la figuration ». Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, NRF, 1990, p. iii.
5. Remarquons que Rousseau suspectait le spectacle classique, mettant en doute la suppléance de la représentation à laquelle il préférait les « fêtes publiques sans exposition ni spectacle, sans « rien à voir » et dans lesquelles les spectateurs deviendront eux-mêmes les acteurs : « mais quels seront enfin les objets de ces spectacles ? Rien si l'on veut... Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle : rendez-les acteurs eux-mêmes ». J. J. Rousseau cité par Jacques Derrida dans « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1970, p. 360.
6. Claude Gintz introduisant (et traduisant) le texte de Robert Morris, « Notes on sculpture ». Dans cet article, l'auteur contribue à décentrer l'attention de l'objet pour ouvrir la situation minimaliste. Robert Morris, « Notes on sculpture », traduit par Claude Gintz, dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, pp. 84-90.
7. De ses débuts à aujourd'hui, nous proposons que les modes d'action de l'installation se sont développés selon deux grandes tendances, soit l'éphémérité et l'itinérance. La rupture radicale avec le milieu de l'art que l'installation affichait à ses origines et le trafic auquel elle se livre aujourd'hui avec le réseau institutionnel marquent ce changement. Toutefois le radicalisme de la rupture avec le marché et les institutions de l'art demeure suspect. Comme le remarquait

- Lawrence Alloway au sujet du Land Art, « Smithson, Denis Oppenheim and Heizer all expressed serious reservations about the art gallery, as space and system, by 1970, but none of them got away from it ». L. Alloway, *Sites inspection*, Artforum, no 15, octobre 1976, p. 55.
8. Les travaux de Magdalena Abakanowicz, Christo et de Eva Hesse sont significatifs à cet égard, entre autres.
 9. Nous nous souviendrons que Payant avait déjà pressenti l'importance de la vidéo en installation « comme critique des formes traditionnelles (et figées) de l'art ». René Payant, « Une ambiguïté résistante : l'installation », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Trois, Laval, 1987, p. 336. Mais ici ce qui nous intéresse ce sont les relations polaires entre le fissage et la vidéo qu'établit l'installation.
 10. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 450.
 11. Nous pensons aux sites spécifiques de Robert Smithson définissant des œuvres éphémères réalisées le plus souvent avec des miroirs servant de révélateurs des lieux choisis et aussi de moyens d'intégration d'éléments instables : nuages, ciel ; par exemple, ses installations *Rock salt and mirror square 1* (1969) et *Eight Unit Piece* (1969) présentées au symposium du White Museum Cornell à l'université Cornell ou encore *Nine Mirror Displacement*, projet qui consistait à déplacer dans le Yucatan des séries de miroirs que Smithson exposait à l'extérieur sur le sol, à moitié enterrés et réfléchissant le ciel ; au Québec nous songeons à Lise-Hélène Larin qui, avec *Forêt/Paradigme. Répétition pour une écologie*, utilisait une caméra vidéo en circuit fermé et présentait sur un écran géant l'image en direct du spectateur en train de réaliser des arbres de papier journal alors qu'en différé était projetée la représentation de la construction d'arbres lors des performances collectives en atelier.
 12. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 33-34.
 13. Le corps grotesque échappe aux canons modernes, « l'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organe génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. [...] C'est le corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant, c'est un maillon dans la chaîne de l'évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l'endroit où ils se joignent, où ils entrent l'un dans l'autre ». Mikhaïl Bakhtine, op. cit., pp. 35-36.
 14. Dès l'Antiquité, la parodie était inhérente à cette perception carnavalesque double « un monde à l'envers ». Mikhaïl Bakhtine, Loc. cit. *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 175.
 15. Ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle, que l'artiste « qui jusqu'alors était un créateur pouvant s'exprimer dans n'importe quel domaine, a commencé à devenir un spécialiste. Cette division s'accéléra au XIX^e siècle pour culminer au début du XX^e siècle. Entre temps, l'architecture s'était galvaudée en passant de l'utilitarisme au fonctionnalisme ». Jean-Luc Duval, « Les œuvres monumentales », *Jean-Pierre Raynaud*, Houston, The Menil Collection, 1991.
 16. Clement Greenberg, « La peinture moderniste » [1961], *Peinture. Cahiers théoriques*, no 8-9, 1974.
 17. À ce sujet confronter notamment les textes de Rosalind Krauss et de Michael Fried dans « 1967/1987: Genealogies of art and theory », *Discussions in contemporary culture*, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1987. S'ajoutent les textes de Leo Steinberg, « Other Criteria », *Regards sur l'art américain des années soixante*, op. cit., de Barbara Rose, « ABC Art », *ibid.* Dans son introduction à *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Rosalind Krauss expose son opposition aux valeurs modernistes et fait remarquer que « this essays chart not only my own critical and intellectual development but that of a generation of American critics, although I must add, not for the most part critics concerned with the visual arts », Rosalind Krauss, op. cit., p. 2. Je souligne.
 18. René Payant, *Une ambiguïté résistante : l'installation*, op. cit., p. 338 ; Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, op. cit. ; René Blouin, *Aurora Borealis* dans *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 2.
 19. Plusieurs textes des années soixante démontrent un mécontentement profond à l'endroit du formalisme et promeuvent en contrepoint un art différent.
 20. Nous ne partageons pas ici les vues sur le postmodernisme de Krauss qui l'entend comme une rupture définitive avec le modernisme. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1981), loc. cit., p. 220. Remarquons toutefois que dans son introduction (1983) à *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Krauss est plus nuancée. « [Postmodernism], it is this phenomenon, born of the last two decades, that in turn has opened critical practice, overtly, onto method ». *Introduction*, op. cit., p. 6.
 21. Nuancé dans ses propos, Payant avait perçu cette position paradoxale de l'installation. Payant affirme : « on dira donc que l'installation, c'est le nom postmoderne de l'œuvre d'art », avant de poursuivre : « Utiliser le terme installation ce ne serait donc non pas désigner un lieu postmoderne, c'est-à-dire souligner de l'objet une qualité particulière, mais vraisemblablement opérer sinon la sortie hors du modernisme du moins sa mise en scène critique ». René Payant, *Une ambiguïté résistante : l'installation*, op. cit., p. 338. Je souligne.
 22. A. M. Hammocher, « Espaces explosés — espaces explorés : tendances depuis 1960 », *La sculpture*, Paris, Cercle d'art, 1988, p. 362.
 23. Rauschenberg et Johns joueront un rôle prépondérant dans le réveil sculptural et l'hybridement des disciplines.
 24. Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, op. cit., p. 282.
 25. *Ibid.*, p. 287.
 26. Les artistes du XX^e siècle ont cultivé l'exploration de l'objet d'art comme signe paradoxal, découvrant et cochant à la fois la chose signifiée. Il ne faudrait pas pour autant croire que le XX^e siècle aurait inventé cette oscillation du signe. A vrai dire, la philosophie classique en défendait les positions et bien avant certains philosophes de l'Antiquité en avaient esquissé les grandes lignes. François Récanati, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Minuit. D'ailleurs la mise à plat des hiéroglyphes dans l'art égyptien et les guirlandes de *grammata* dans les dessins de la céramique en Grèce antique, avançaient la même fonction métalinguistique. Elles montrent la re-présentation.
 27. Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-modernisme ? », *Critique*, no 419, avril 1982, p. 365.
 28. *Ibid.*, p. 363.
 29. Clement Greenberg, « La peinture moderniste », loc. cit. p. 39.