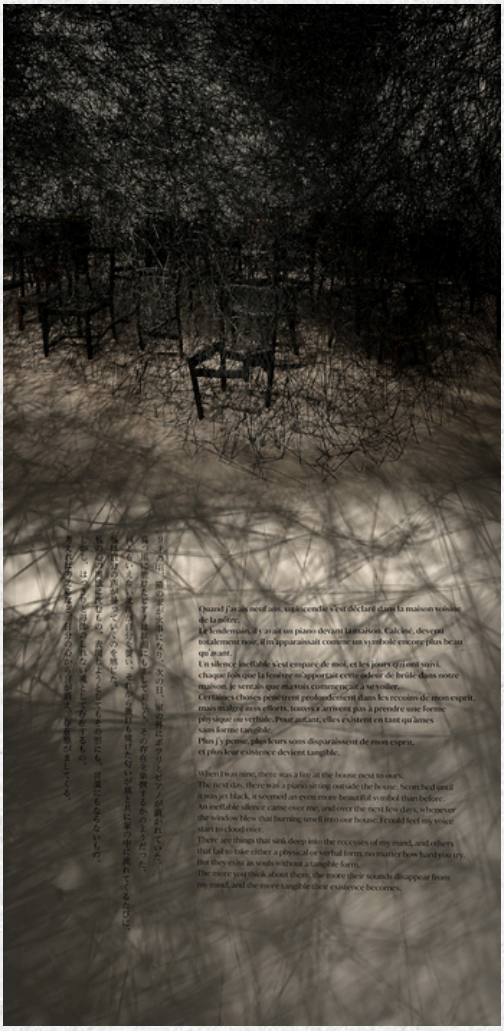
UNE OSCILLATION

Installation artistique,
médiations écrites,
expérience suspendue



Siying QIU
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
Master 2 en Arts et Sciences de l'art,
Spécialité Design, Arts, Médias
Année 2025-2026

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
Master 2 en Arts et Sciences de l'art,
Spécialité Design, Arts, Médias
Année 2025-2026

Siying QIU

Une oscillation : installation artistique, médiations écrites, expérience suspendue

Sous la direction de :
Madame Catherine CHOMARAT-RUIZ
Madame Sophie FÉTRO
Monsieur Kim SACKS
Date de soutenance (juin)

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien de plusieurs personnes.

Je tiens d'abord à adresser mes remerciements les plus sincères à ma directrice de mémoire, Catherine Chomarat-Ruiz. Tout au long du processus d'écriture, son accompagnement patient, ses encouragements et son encadrement académique rigoureux m'ont permis de retrouver une direction lorsque mes idées devenaient confuses, et de revenir à la question elle-même lorsque mon argumentation hésitait. Je remercie également madame Sophie Fétro pour ses remarques critiques sur la partie projet. Ses retours m'ont poussée à examiner mon travail de projet avec plus d'honnêteté. Je la remercie pour ses encouragements et sa patience. Je remercie également monsieur Kim Sacks pour ses enseignements, qui ont accompagné ma réflexion théorique et ma pratique de projet.

Je souhaite aussi remercier ZHE, pour le soutien et l'aide qu'il m'a apportés pendant la période de rédaction du

mémoire. Merci de m'avoir écoutée lorsque je me sentais, encore et encore, perdue, et de m'avoir donné des encouragements et des conseils.

Je remercie également les trois personnes interrogées, Yan, Siqi et KAI, d'avoir accepté de partager avec moi leurs ressentis réels et leurs expériences de regard face à l'installation artistique. Leurs récits ont permis à l'argumentation théorique, parfois abstraite, de trouver des points d'ancrage dans des moments concrets de perception.

Enfin, je voudrais me remercier moi-même, me remercier pour les efforts fournis dans la recherche des références et pour les difficultés surmontées. À vrai dire, le sujet de ce mémoire s'est éloigné de mon idée initiale, au cours de la réflexion et de l'écriture, j'ai plusieurs fois eu envie d'abandonner. Heureusement, j'ai tenu jusqu'au bout. Je voudrais donc me dire merci.

Sommaire

Introduction **06**

I. Une expérience corporelle déborde les médiations écrites **18**

1.1 De l'état de l'art au corpus 19
1.2 Méthodologie et Terrain 27
1.3 Ce que le corps éprouve : de la matière à l'immersion 32
A. La matière comme présence agissante 32
B. L'affect et la production d'une atmosphère 39
C. L'immersion : l'expérience du *hic et nunc* 45
1.4 Une pureté illusoire 50

II. L'installation artistique cadrée par les médiations écrites **54**

2.1 L'attribution d'une identité artistique 55
2.2 Les médiations écrites dans l'espace : une autorité incarnée 61
A. Une autorité formelle 61
B. Fixité et unilatéralité 66
2.3 Les médiations écrites comme cadre de signfication 69
A. Fixer un cadre de signification 69
B. Une expérience orientée : hiérarchiser le sens 72
C. Les médiations écrites paradoxales 76
2.4 Ce que les médiations écrites ne contrôlent pas 79

III. Une expérience suspendue : l'oscillation entre présence et sens **82**

3.1 L'enchevêtrement des médiations écrites et de l'installation artistique 85
A. L'indissociable : contre la fiction des deux couches 85
B. Texte matérialisé, matière textualisée 89
C. Les médiations écrites comme partie intégrante de l'œuvre 96
3.2 Une oscillation : une expérience indécidable et suspendue 100
A. Superposition de l'espace physique et de l'espace de second ordre 100
B. La position du spectateur : produire du sens sans maîtriser 103
3.3 Au-delà de l'installation : une ouverture possible de cette oscillation 107
A. Une oscillation partout ? 107
B. Reconnaître ou esquiver l'oscillation ? 108
C. Une posture humble des médiations écrites 111
3.4 Le projet 114
A. Une série de cartels différents 114
B. Une boucle fermée autoréférentielle 115
C. Relation entre le projet et le mémoire 117

Conclusion **119**

Bibliographie **123**

Sources **130**

Index **133**

Annexes **135**

Introduction

L’émergence de ma pensée

Au fil des années passées en France, je me suis rendue de plus en plus souvent dans des musées et des expositions. Au départ, je ne prêtais pas particulièrement attention à la manière dont je regardais toutes ces œuvres, tant certains gestes semblaient s’accomplir d’eux-mêmes, presque naturellement. Prendre un livret à l’entrée, lever les yeux pour parcourir le titre et le texte de présentation inscrits sur le mur, s’arrêter devant une œuvre, baisser les yeux pour lire le cartel qui l’accompagne, puis revenir à l’œuvre du regard, toute cette série de gestes s’enchaînait presque automatiquement, comme un ensemble d’habitudes depuis longtemps intériorisées. La lecture et le regard s’entremêlaient ainsi, au point que je ne m’étais jamais véritablement demandé ce que faisaient ces textes ; ils étaient là, comme allant de soi. Peu à peu, cependant, j’ai constaté que, parmi les photographies que je prenais, une part importante ne portait pas sur les œuvres elles-mêmes, mais sur les textes qui les entouraient. Il m’arrivait parfois de les photographier parce que leur mise en page ou leur mode de présentation attiraient mon attention, mais le plus souvent, c’était simplement parce que je voulais garder en mémoire ce qu’ils disaient. En les parcourant à nouveau, j’ai pris conscience que j’avais en réalité accordé à ces textes écrits présents dans l’espace d’exposition bien plus d’attention que je ne l’avais imaginé.

C'est dans le cadre d'un cours consacré à l'installation, suivi en première année du master Design, Arts et Médias, que j'ai commencé à comprendre que l'exposition ne relevait pas d'une simple présentation des œuvres, mais qu'elle fonctionnait davantage comme une médiation entre les objets et les spectateurs[1]. Par l'organisation de l'espace, des objets et des textes, elle construit une relation entre le public et ce qui est exposé. Ce qui m'a le plus marquée, c'est que l'enseignante a posé une question très concrète : dans une exposition, regardons-nous d'abord l'œuvre, ou lisons-nous d'abord les textes qui l'accompagnent, tels que les cartels ? Cette question, qui pouvait paraître mineure sur le moment, a pourtant transformé ma manière de visiter les œuvres par la suite. Au cours de ce semestre, nous avons visité plusieurs expositions aux formes très différentes, et cette interrogation n'a cessé de m'accompagner. En les visitant, j'ai commencé à prêter attention aux allers-retours constants de mon regard entre les œuvres et les textes, et à prendre de plus en plus conscience que regarder ne se réduit pas à un face-à-face immédiat avec l'œuvre.

En février 2025, lors de la visite de l'exposition consacrée à Chiharu Shiota au Grand Palais à Paris, cette impression a atteint un point culminant. Je me tenais devant *In Silence*, observant les fils noirs se déployer dans l'espace, se croiser et s'enchevêtrer, jusqu'à former un réseau dense enveloppant un piano et une chaise calcinés. La lumière les traversait et projetait sur les murs comme sur le sol des ombres mouvantes et incertaines. Je me souviens encore de l'atmosphère qui se diffusait alors dans l'air, quelque chose de léger, et presque de l'ordre d'une sécurité enveloppante, qui m'a procuré un sentiment de calme, voire de sérénité.

Puis j'ai lu le texte inscrit sur le mur, en trois langues, entouré par la même nappe d'ombre. Une fois la lecture terminée, j'ai relevé les yeux et regardé de nouveau l'œuvre. Mais quelque chose avait changé. Je serais

[1] DAVALLON Jean, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », dans *Médiamorphoses*, vol. 9, n° 1, 2003, p. 27-30, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2003_num_9_1_2301, consulté le 2 avril 2025.



Fig. 1 : Chiharu Shiota, *In Silence*, vue partielle de l'installation, Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

incapable de dire avec précision ce que ce texte avait produit en moi, avait-il expliqué l'œuvre, s'y était-il substitué, ou avait-il ouvert une autre modalité de perception ? Je ne saurais pas davantage dire ce que j'aurais éprouvé, à cet instant précis, si je ne l'avais pas lu.

Si ce trouble s'est manifesté avec une telle intensité devant cette œuvre, c'est peut-être parce que *In Silence* est une installation. Face à une œuvre qui ne peut être appréhendée qu'à travers une expérience corporelle, l'intervention du texte devient particulièrement difficile à circonscrire. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à m'interroger sur la relation entre ces textes et l'œuvre elle-même : font-ils partie de l'œuvre, ou relèvent-ils de ce qui lui est extérieur ? Qu'opèrent-ils exactement sur elle ? Et s'ils disparaissaient, que deviendrait cette œuvre ?

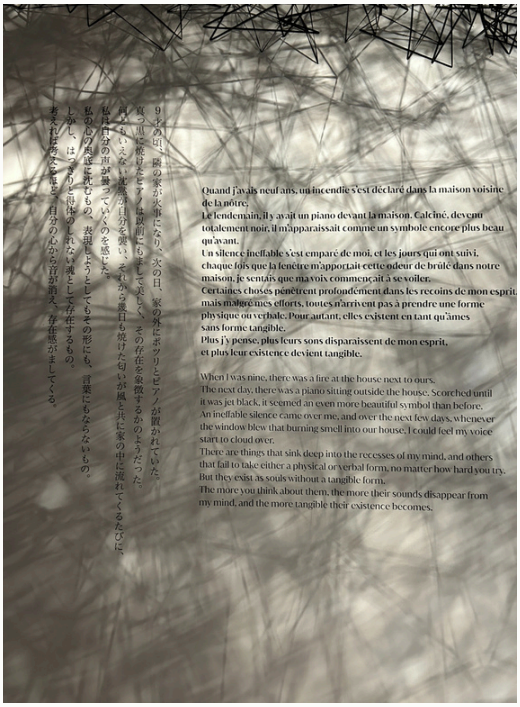


Fig. 2 : Chiharu Shiota, *In Silence,* détail du texte de salle, Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

De l’expérience à la problématique

Cette expérience a déplacé mon attention, elle ne se portait plus seulement sur les textes écrits présents autour des œuvres, mais sur le type de relation que ces textes entretiennent avec l’installation artistique. Avant d’entrer dans la problématique centrale de ce mémoire, il convient d’abord de clarifier deux points : ce que sont exactement ces textes qui entourent les œuvres, et ce que recouvre précisément l’installation artistique en tant que forme d’art.

Les médiations écrites

L’analyse du « paratexte » proposée par le théoricien de la littérature Gérard Genette constitue ici un point de référence fécond. Il montre que les éléments qui gravitent autour du texte central, tel que le titre, la préface, le nom de l’auteur, ne relèvent pas d’un simple décor extérieur, mais occupent une zone liminaire située entre l’œuvre et le public, organisant l’accès à l’œuvre tout en orientant sa compréhension[2]. Bien que son analyse porte sur le paratexte dans les œuvres littéraires, cette perspective demeure éclairante, elle rappelle que ces textes méritent d’être pris au sérieux non seulement pour ce qu’ils disent, mais aussi pour ce qu’ils font. Dès lors, il apparaît insuffisant de désigner simplement comme « textes écrits » les écrits qui entourent les œuvres. Dans la rencontre entre le spectateur et l’œuvre, ils assument une fonction médiatrice, « spécifiquement destinés aux visiteurs, se donnent explicitement comme tâche d’accomplir un travail de médiation proactive[3] ». En des termes plus précis, il s’agit donc de médiations, et lorsque cette intervention prend une forme écrite, on peut les désigner comme des médiations écrites.

Daniel Jacobi et Delphine Miège décrivent la médiation écrite en ces termes : « Ce vaste et dense ensemble de médiations écrites construit, au contact des œuvres, les

[2] GENETTE Gérard, « Introduction », dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1987, éd. électronique, (non paginé).

[3] JACOBI Daniel, MIÈGE Delphine, « La médiation écrite de l’art contemporain : tensions et paradoxes », dans *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*, vol. 10, 2005, p. 121, [en ligne], URL : https://turia.uv.es/index.php/qfilologia/es/article/view/5084, consulté le 10 janvier 2026.

outils linguistiques et communicationnels avec lesquels les aborder[4]. » L'enjeu essentiel de cette définition ne tient pas au fait que le texte existerait comme un simple support d'information, mais à ce qu'elle met en lumière que ces écrits participent à la constitution même des conditions à partir desquelles l'œuvre peut être approchée, mise en mots et communiquée. Beverly Serrell souligne, quant à elle, que des médiations textuelles telles que les cartels interprétatifs ne se réduisent pas à de simples listes de faits, mais relèvent d'un geste interprétatif qui contribue de manière active et suggestive à l'expérience globale du visiteur[5]. Les médiations écrites sont donc bien plus complexes, et bien plus importantes, qu'on ne l'imagine généralement.

Cependant, les médiations écrites dont parlent Jacobi et Miège recouvrent en réalité un champ assez large, comprenant différents niveaux de systèmes d'écriture, parmi lesquels l'écriture critique, les textes d'histoire de l'art ou encore les discours institutionnels. Mon mémoire n'entend pas mobiliser cette notion dans une acception aussi étendue. Les médiations écrites qui m'intéressent se limitent aux supports apparaissant sous forme écrite dans l'espace même de l'exposition et assumant, au moment de la rencontre entre le spectateur et l'œuvre, une fonction de nomination, de cadrage, de contextualisation ou d'orientation interprétative. Il s'agit principalement du titre, du cartel et du texte de salle.

Il convient d'ailleurs de souligner que ce mémoire recourt à la forme plurielle, médiations écrites, et non au singulier, afin de reconnaître la diversité de ces supports écrits, qui se présentent selon des formes et des densités variables. Si l'on tient compte du fait que la lecture effective du spectateur est discontinue et fragmentaire, chaque médiation écrite doit pouvoir fonctionner de manière relativement autonome et posséder une certaine cohérence interne, au lieu de ne prendre sens qu'au sein d'un ensemble global[6]. À l'inverse, les catalogues, livrets

[4] *Ibidem*, p. 115.

[5] SERRELL Beverly, "Part 1: Overview", dans *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Walnut Creek, AltaMira Press, 1996, p. 9.

[6] *Ibidem*, p. 21.

de visite, textes critiques et discours médiatiques participent eux aussi à la circulation et à l'interprétation des œuvres, mais la relation qu'ils entretiennent avec celles-ci demeure indirecte, différée et facultative, le spectateur peut choisir de ne pas les prendre, de les lire après coup ou de les ignorer partiellement. Les médiations écrites présentes dans l'espace d'exposition se distinguent au contraire par leur caractère immédiat et par une présence imposée, elles coexistent inévitablement avec l'œuvre dans le temps et l'espace mêmes de la rencontre. C'est cette distinction qui délimite le champ d'analyse du présent mémoire.

L'installation artistique

Toutefois, les fonctions de nomination ou d'interprétation assumées par ces médiations écrites n'affectent pas toutes les formes artistiques avec la même intensité. Face à une installation artistique, cette question devient particulièrement aiguë. C'est donc à ce point qu'il faut introduire le second terme de la réflexion, à savoir l'installation artistique.

Contrairement à la peinture, qui se présente comme un objet visuel aux contours relativement délimités, l'installation n'est généralement pas un objet aux frontières nettes que le regard pourrait embrasser d'un seul coup. D'un point de vue étymologique, le terme installation renvoie à l'action d'installer, d'agencer, de mettre quelque chose en place[7] ; il suggère d'emblée une configuration spatiale plutôt qu'un objet fixe. Claire Bishop souligne elle aussi qu'en installation, ce qui est éprouvé comme œuvre ne se réduit pas à un objet isolé, l'espace ainsi que les différents éléments qui l'occupent doivent être envisagés comme un tout unifié, lequel produit une situation dans laquelle le spectateur doit entrer physiquement[8]. L'installation se distingue ainsi des médiums plus traditionnels, sculpture, peinture, photographie, vidéo, en ce qu'elle ne s'adresse pas à un

[7] Définition de « Installation » : « Action ou manière d'installer, de mettre en place des appareils en vue d'un usage déterminé. », dans *CNRTL*, [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/installation, consulté le 28 mars 2026.

[8] BISHOP Claire, *Installation Art: A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005, p. 6.

observateur abstrait, mais présuppose un sujet regardant qui fait l'expérience de l'œuvre en y entrant corporellement, un spectateur réellement présent, pour lequel le toucher, l'odorat et l'ouïe comptent autant que la vue[9]. Boris Groys va plus loin encore lorsqu'il affirme que le médium de l'installation n'est pas un matériau déterminé, mais l'espace lui-même, cela ne revient pas à nier la matérialité de l'installation, au contraire, celle-ci est la plus matérielle, dans la mesure où exister dans l'espace constitue la forme la plus générale de l'existence matérielle[10]. Cette insistance sur la spatialité élargit les frontières de l'installation, elle sollicite le corps, occupe un espace réel, engage une durée et un déplacement, et se déploie dans un ici et maintenant qui ne peut être entièrement reproduit.

[9] *Ibidem.*

[10] GROYS Boris, "Politics of installation", dans *e-flux journal*, n° 2, janvier 2009, [en ligne], URL : https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation, consulté le 28 mars 2026.

C'est précisément cette spécificité qui rend particulièrement nécessaire d'interroger la relation entre l'installation artistique et les médiations écrites. D'un côté, une écriture fixe, lisible et unidirectionnelle ; de l'autre, un événement spatial et corporel, qui ne peut être éprouvé que dans l'ici et maintenant. Lorsque les deux coexistent dans un même espace d'exposition, quel type de relation se forme entre eux ? Que font les médiations écrites à une installation, et jusqu'où peuvent-elles agir sur elle ? C'est de là que prend forme la question centrale de ce mémoire :

L'installation artistique est-elle réductible aux médiations écrites ?

Analyse sémantique

Dans cette problématique, le terme qui produit la tension est « réductible ».

Issu de réduire, le terme « réductible » fait apparaître, à travers les exemples donnés par l'Académie française pour définir réduire, plusieurs niveaux de sens. Il renvoie aussi bien à des acceptions courantes, telles que diminuer une quantité ou raccourcir un texte, qu'à des opérations consistant à transformer une figure en une forme plus simple ou à ramener quelque chose à un état plus fondamental[11]. Dans cette question, l'expression « réductible à » comporte donc au moins trois dimensions sémantiques, d'abord le passage du complexe vers le plus simple ; ensuite la réduction du multidimensionnel à des éléments plus fondamentaux ; enfin la possibilité de ramener un mode d'existence initialement autonome à un autre mode d'existence tenu pour plus originaire ou plus fondamental.

[11] Définition de « réduire », dans *Dictionnaire de l'Académie française, 9e éd.*, [en ligne], URL : https://academie.atilf.fr/9/consulter/r%C3%A9duire?page=1, consulté le 28 mars 2026.

Il ne s'agit pas d'un terme descriptif neutre, mais d'un mot traversé par une force directionnelle : quelque chose d'abord plus vaste, plus complexe et plus multidimensionnel se trouve resserré dans une chose plus étroite et plus univoque. L'expression « réductible à » suggère ainsi une structure de réduction asymétrique : ce qui est réduit, c'est l'installation artistique ; ce à quoi elle est ramenée, et qui est supposé pouvoir en porter la charge, ce sont les médiations écrites. Cette formulation reconnaît déjà en elle-même la complexité de l'installation, sans cela, la question même n'aurait pas lieu d'être.

La véritable pointe du problème est donc la suivante : les médiations écrites suffisent-elles à rendre compte de l'installation artistique ? Peuvent-elles en épuiser le sens ? Si l'installation est un objet complexe et composé de plusieurs couches, les médiations écrites sont-elles

réellement capables d'en porter une telle complexité ?

Le terme « réductible » appelle en outre presque automatiquement son contraire, irréductible. Même si ce mot n'apparaît pas explicitement dans la formulation de la question, il y demeure en filigrane. Car ce n'est que si l'« irréductible » constitue une possibilité réelle que le « réductible » mérite d'être interrogé. Dès que le terme « réductible » est posé, deux voies s'ouvrent simultanément, et une faille se creuse entre elles : soit l'installation artistique peut, en dernière instance, être absorbée par les médiations écrites ; soit l'œuvre comporte une dimension qui déborde toujours leur emprise et ne se laisse jamais entièrement prendre en charge par l'écriture, un reste, un excédent, une part qui résiste à toute mise à plat. C'est précisément dans cette faille que ce mémoire entend s'engager avec sérieux.

Les différentes étapes de réflexion

Face à la faille ouverte par le terme « réductible » , une première hypothèse prend la forme de la réponse la plus intuitive : en tant que forme artistique fondée sur la spatialité et la matérialité, l'installation excède-t-elle par essence ce que les médiations écrites peuvent recouvrir ? Il s'agira de revenir sur les traits fondamentaux de l'installation en tant qu'événement perceptif, qui exige du spectateur qu'il y entre corporellement et qu'il en fasse l'expérience dans le mouvement et la respiration. À partir de là, une question s'impose : face à une présence qui ne peut être éprouvée que dans l'ici et maintenant, les médiations écrites se heurtent-elles toujours à une limite infranchissable ? L'installation artistique conserve-t-elle ainsi, à l'égard des médiations écrites, une irréductibilité fondamentale ?

Toutefois, dans cette première hypothèse, l'irréductibilité de l'installation n'est envisagée qu'à partir d'un seul

niveau, celui de l'expérience corporelle et de la présence matérielle.

C'est à partir de là qu'une seconde hypothèse se dessine dans une autre direction. L'installation artistique est souvent composée d'objets ordinaires et de matériaux communs, on peut penser, par exemple, aux vêtements usagés de Christian Boltanski. Hors de l'espace d'exposition, la frontière entre de tels éléments, une simple présentation d'objets, voire des rebuts, n'a peut-être rien d'évident. Sous cet angle, l'intervention des médiations écrites dans l'installation artistique apparaît comme particulièrement décisive. Le cartel la nomme, le texte curatorial lui attribue un sens. Dans cette perspective, il faudra donc se demander si les médiations écrites participent à un niveau plus profond à la constitution même de l'installation artistique. Ne sont-elles que des supports destinés à orienter la compréhension, ou bien comptent-elles parmi les conditions à travers lesquelles l'installation peut apparaître comme œuvre, être reconnue comme telle et devenir accessible à l'expérience ? Si tel est le cas, l'installation artistique peut-elle alors, dans une large mesure, être réduite à ses médiations écrites ?

Cependant, dès lors que l'on examine sérieusement la question de la réductibilité de l'installation artistique aux médiations écrites, une autre idée apparaît aussitôt : n'existerait-il pas encore, entre l'installation et les médiations écrites, dans l'expérience esthétique du spectateur, une relation qui n'aurait pas été suffisamment décrite ? C'est pourquoi une troisième hypothèse conduit à envisager entre l'installation artistique et les médiations écrites une relation plus complexe, faite de pénétration réciproque et de coprésence dynamique, difficile à dissocier nettement. Hans Ulrich Gumbrecht décrit la structure singulière de l'expérience esthétique comme une oscillation continue entre « effets de présence » et « effets de sens[12] ». Nous nous appuierons sur cette logique pour

[12] GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 107.

interroger la situation suivante : lorsque le spectateur entre dans l'espace de l'installation et tente de comprendre et de ressentir l'œuvre au sein d'une situation perceptive constituée conjointement par l'installation et les médiations écrites, cette oscillation se produit-elle dans son expérience ? Constitue-t-elle la singularité de l'installation artistique en tant que forme artistique ?

Projet

Si ce mémoire interroge la relation de réductibilité entre l'installation artistique et les médiations écrites, le projet qui l'accompagne cherche à déplacer cette question sur le terrain de la pratique du design. S'il existe entre l'installation artistique et les médiations écrites une relation de tension complexe, le travail du designer consiste peut-être précisément à chercher, au sein de cette tension, des formes de médiations écrites plus honnêtes, plutôt qu'à tenter de l'effacer.

Mon projet part de cette hypothèse. Il s'agit d'un projet de « 4e hypothèse », il propose une possibilité nouvelle, en concevant des différentes formes de cartels qui prennent l'oscillation comme point de départ. Ces cartels formeront ensemble une installation intitulée *Cartel*. Celle-ci repose sur une structure autoréférentielle : une série de cartels y constitue à la fois les éléments de l'installation et les médiations écrites de cette même installation. À travers cette structure, je tente de construire une oscillation poussée à l'extrême, impossible à ignorer.

I. Une expérience corporelle déborde les médiations écrites

1.1 De l’état de l’art au corpus

Ma problématique a émergé progressivement, dans les interstices de trois directions existantes. La théorie de l'installation artistique montre de façon assez complète comment l'installation produit une expérience spécifique à travers l’espace, les matériaux et le corps du spectateur. Les recherches sur le discours artistique et les médiations écrites établissent comment le discours participe à la construction du sens en art. Quant aux théories de la matérialité et de l'affect, elles soulignent l’existence, dans l'expérience esthétique, d'une dimension perceptive qui ne se laisse pas entièrement absorber par le discours.

Ces trois directions ont leur cohérence propre, pourtant elles sont rarement envisagées dans un même cadre d'analyse, ce qui m’a semblé étrange, et c’est ce décalage qui a nourri mon intérêt de recherche. La théorie de l’installation se concentre sur la structure interne de l’expérience de l’œuvre, mais interroge peu la manière dont les textes qui l’accompagnent interviennent dans cette structure. Les recherches sur le discours artistique mettent souvent de côté la dimension matérielle de l’expérience pour se concentrer sur les mécanismes discursifs eux-mêmes. Les théories de la matérialité et de l’affect, bien qu’attentives à la perception, établissent rarement un lien avec des pratiques concrètes, en particulier à celles qui se déploient avec des textes.

C’est à partir des limites propres à chacune des trois directions que ma question de recherche peut prendre forme : face à l’art d’installation, une forme qui repose si fortement sur l'entrée corporelle, la présence spatiale et la rencontre avec la matière, la médiation écrite vient-elle compléter l’expérience, l’organiser, ou la réduire d’une certaine façon ?

Première direction : théorie de l’art d’installation

Pour saisir ce problème, il faut remonter à la formation historique de l’installation artistique elle-même. Les recherches de Julie H. Reiss montrent que l'*environment art* des origines avait déjà introduit dans la structure de l’œuvre la participation du spectateur et la temporalité[13], ces deux éléments qui allaient devenir les questions centrales dans le champ de l’installation. La participation du spectateur est ici décisive, si l'installation a une signification particulière dans les années 1960 et 1970, ce n’est pas seulement parce qu’elle s’écarte des voies traditionnelles de la peinture ou de la sculpture, mais parce qu’elle reconstruit en profondeur la relation entre le spectateur et l'œuvre, la participation du spectateur rompt avec l’étiquette habituelle du regard au musée, celui-ci n’est plus simplement là, silencieux devant l'œuvre[14]. Dès ses origines, l’installation intègre ainsi dans sa structure même le corps du spectateur, le flux du temps et les relations spatiales.

[13] REISS Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art,* Cambridge, MIT Press, 2001, p. 36.

Les travaux de Claire Bishop vont plus loin, en cherchant à définir les caractéristiques fondamentales de l’installation en tant que forme artistique. Selon elle, l'installation constitue une situation globale, produite par l’espace et par l’ensemble des éléments qui s’y trouvent ; elle forme un tout spatial dans lequel le spectateur doit entrer physiquement[15]. Elle exige sa présence et, dans cette

[14] *Ibidem*, p. 78.

[15] BISHOP Claire, *Installation Art: A Critical History, op. cit.*, p. 6.

présence, active deux mouvements entrelacés : l'activation du sujet regardant et la décentration de sa position[16]. D'un côté, le spectateur est invité à entrer dans l'œuvre avec son corps ; de l'autre, il perd la stabilité d'un centre de vision unique, confronté à la multiplicité des points de vue, à la fragmentation de l'espace et à l'impossibilité de saisir l'œuvre comme un tout pleinement maîtrisable. Je pense que Bishop fournit ici un point de départ théorique décisif, si le sens de l'installation ne peut se constituer qu'à travers l'entrée corporelle et la rencontre spatiale, alors toute médiation qui tenterait de cadrer cette expérience de l'extérieur, sous une forme écrite, se trouve déjà confrontée à une tension structurelle. C'est précisément à partir de cette tension que se déploie la problématique de ce mémoire.

[16] *Ibidem*, p. 11.

Sur la question des matériaux, l'installation ne dépend en réalité d'aucun matériau déterminé[17]. Toute tentative de définir l'installation par un médium est vouée à l'échec, car l'installation artistique ne cesse elle-même de mettre à l'épreuve ses propres frontières, elle peut mobiliser des objets, des sons, des images, des actions ou des matériaux ordinaires, et réorganiser la forme artistique à partir de ces éléments hétérogènes, cette mise en question des frontières transforme en même temps la relation entre l'artiste et le spectateur[18], au point que l'installation artistique se caractérise de plus en plus par sa diversité et sa polyphonie, en recouvrant des formes aussi différentes que l'intervention, l'interaction, l'environnement ou l'événement[19]. Boris Groys pousse encore cette réflexion lorsqu'il affirme que le médium de l'installation artistique est l'espace lui-même[20], dans lequel le spectateur est appelé à entrer pour faire l'expérience d'un ensemble. C'est cette hétérogénéité des matériaux, cette spatialité forte et cette instabilité des frontières qui font avancer la question centrale de ce travail, puisque l'installation ne s'appuie sur aucun médium unique, le périmètre de l'œuvre reste toujours ouvert, et la relation entre médiation écrite et installation devient une question qu'il

[17] MANRESA Gemma Argüello, "Towards a Philosophy of Installation Art: Symposium", dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 78, n° 3, 2020, p. 334-335.

[18] DE OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicola et PETRY Michael, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, London, Thames & Hudson, 2003, p. 14.

[19] *Ibidem*, p. 27-28.

[20] GROYS Boris, "Politics of Installation", *op. cit.*

faut sérieusement interroger.

Les recherches de Reiss font également apparaître un autre tournant, qu'il me semble indispensable de prendre en compte. Au début des années 1970, l'installation artistique intègre les caractéristiques physiques du lieu d'exposition dans la structure même de l'œuvre[21]. Elle possède ainsi une dimension située ou *site-specific*, elle n'existe pas indépendamment de son espace d'exposition, mais entretient avec ce lieu une relation constitutive. Avec le développement de la critique institutionnelle, le sens du mot *site* ne se limite plus à sa dimension physique, il en vient progressivement à désigner aussi un cadre culturel produit par l'institution muséale, les dispositifs d'exposition, les discours critiques et le marché de l'art[22]. De fait, à la fin des années 1980, l'installation commence déjà à se normaliser et à être intégrée par les grandes institutions, ce processus d'institutionnalisation modifie inévitablement et affaiblit même en partie sa dimension avant-gardiste[23]. Cette transformation nous rappelle que l'installation artistique ne peut pas être comprise uniquement à partir de l'espace et de l'expérience corporelle. Dès lors que son site inclut déjà des discours et des structures institutionnelles, il devient légitime de se demander si l'expérience *in situ* de l'installation n'est jamais une expérience purement confrontée aux matériaux et à l'espace, mais se produit toujours dans un lieu de regard déjà organisé par l'institution. Les médiations écrites constituent l'une des composantes discursives majeures de ce lieu.

[21] REISS Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, *op. cit.*, p. 110-111.

[22] KWON Miwon, "Genealogy of Site Specificity", dans *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 11-14.

[23] REISS Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art, op. cit.*, p. 131-137.

Deuxième direction : discours artistique, mécanismes institutionnels et médiations écrites

La théorie de l'*artworld* d'Arthur Danto montre ici toute sa portée analytique. À partir d'exemples d'objets

visuellement indiscernables, Danto souligne que, pour qu'une chose puisse être considérée comme de l'art, elle doit s'inscrire dans un contexte théorique et historique : ce qu'il appelle l'*artworld*[24]. L'intérêt de Danto pour ce mémoire tient au fait qu'il transforme l'identité artistique en un problème à expliquer. La matière n'apparaît pas naturellement comme art, elle est reconnue comme telle dans certaines conditions discursives et institutionnelles. L'analyse d'Anne Cauquelin renforce cette idée en montrant que l'accomplissement de l'art contemporain est étroitement lié aux mécanismes par lesquels il est nommé, exposé, mis en circulation et rendu visible[25]. Danto et Cauquelin établissent le premier fondement théorique de mon analyse des médiations écrites, l'identité artistique d'une œuvre ne peut pas être confirmée par sa seule matérialité, elle suppose l'intervention de discours. Par rapport à d'autres formes artistiques, l'installation artistique, en raison de l'extension de ses frontières et de son refus d'un médium unique, nous conduit plus encore à interroger la dépendance de son identité artistique à l'égard d'un cadre discursif capable de la stabiliser.

[24] DANTO Arthur C., "The artworld", dans *The journal of philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 575-581.

[25] CAUQUELIN Anne, « Le régime de la communication ou l'art contemporain », dans *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2018, éd. électronique, (non paginé).

Les travaux de Daniel Jacobi et Delphine Miège[26], de Beverly Serrell[27], entre autres, examinent plus concrètement les textes écrits présents dans l'espace d'exposition et de musée. Ces recherches montrent que les médiations écrites ne relèvent pas d'une simple transmission neutre d'informations, mais participent activement à la production du sens. Elles offrent ainsi des outils d'analyse utiles pour le deuxième chapitre de ce mémoire. Cependant, ces études traitent surtout du fonctionnement général des médiations écrites, et non de la tension particulière qui peut se produire entre ces médiations et une forme artistique spécifique. Lorsque les médiations écrites se trouvent face à l'installation artistique, c'est-à-dire à une forme centrée sur la corporéité et la présence matérielle, quelle fonction assument-elles exactement ? Cette question reste presque absente dans ce deuxième champ de recherche. C'est

[26] JACOBI Daniel, MIÈGE Delphine, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *op. cit.*, p. 113-130.

[27] SERRELL Beverly, "Part 1: Overview", dans *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, *op. cit.*, p. 1-36.

ce manque qui conduit ce mémoire vers la troisième direction.

Troisième direction : matérialité et affect

La troisième direction pose une autre question : existe-t-il, dans l'expérience esthétique, une dimension qui échappe fondamentalement à toute absorption par le discours écrit ? C'est précisément cette dimension qui donne tout son sens à la question de savoir si les médiations écrites réduisent l'installation artistique.

Gernot Böhme comprend l'atmosphère comme une médiation entre les facteurs objectifs d'un environnement et le ressenti corporel du sujet, selon lui, l'atmosphère d'un milieu donné détermine la manière dont le sujet s'y éprouve lui-même[28]. Cette approche critique ramène l'esthétique du côté de l'expérience, de la perception et de la présence corporelle, en soulignant le déplacement du sens vers l'éprouvé[29]. La contribution principale de Brian Massumi consiste à distinguer théoriquement l'affect et l'emotion, puis à montrer qu'un décalage temporel irréductible intervient dans la formation de la conscience[30]. Ces théories désignent ensemble une dimension esthétique que le discours ne peut jamais entièrement saisir. Elles nous amènent ainsi à interroger la capacité des médiations écrites à intervenir dans le processus perceptif, ainsi qu'à demander si cette intervention fait elle-même partie de l'expérience esthétique.

Le corps et l'espace, le discours et le système, la perception et le surplus, ces trois directions me semblent construire une tension, et c'est cette tension que mon mémoire veut réellement poursuivre.

[28] BÖHME Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, London, Routledge, 2017, p. 1, « And what mediates objective factors of the environment with aesthetic feelings of a human being is what we call atmosphere. The atmosphere of a certain environment is responsible for the way we feel about ourselves in that environment. ».

[29] *Ibidem*, p. 6-13.

[30] MASSUMI Brian, "The Autonomy of Affect", dans *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation, Durham*, Duke University Press, 2021, p. 29.

Corpus

À partir de ce parcours en trois directions, la logique de choix du corpus se précise. J'ai besoin d'une structure théorique permettant d'analyser la manière dont la matière et les médiations écrites agissent ensemble dans la rencontre du spectateur avec l'installation.

Le premier choix est *Aesthetics of Installation Art* de Juliane Rebentisch. L'autrice y interroge, sur le plan de la philosophie esthétique, la structure de l'expérience propre à l'installation artistique. Elle souligne que l'installation occupe une place particulière dans l'esthétique contemporaine, car elle ne donne pas seulement au spectateur une forme de participation plus active, elle lui attribue aussi un rôle constitutif dans l'ontologie même de l'objet esthétique, le sens de l'œuvre se produit à travers la participation performative du spectateur[31]. Le choix de Rebentisch répond à une double nécessité. Son analyse se situe au croisement de la philosophie de l'art et de la théorie de l'installation, elle possède une rigueur philosophique réelle, tout en conservant un lien constant avec les œuvres, cette position correspond à celle de mon mémoire. Plus encore, ses analyses sur l'instabilité ontologique de l'objet esthétique, sur la participation performative du spectateur et sur la production du sens dans l'expérience offrent à cette recherche un appui théorique difficilement remplaçable.

[31] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, traduit par Daniel HENDRICKSON avec Gerrit JACKSON, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 15.

Le deuxième choix est Hans Ulrich Gumbrecht. Dans *Production of Presence*, il met en avant la tension persistante entre les effets de présence et les effets de sens. Selon lui, la singularité de l'expérience esthétique tient précisément à la coexistence de ces deux effets, ainsi qu'aux frictions qui naissent entre eux[32]. Ce choix tient au fait qu'il propose un cadre capable d'accueillir à la fois la matérialité et la signification. La structure d'oscillation qu'il décrit ne se réduit ni à l'idée selon laquelle la matière possède sa propre force, ni à celle selon laquelle le

[32] GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, *op. cit.*, p. 108.

discours construit le sens. Elle permet plutôt de penser la manière dont ces deux effets coexistent dans l'expérience esthétique, sous une forme tendue, instable, et réciproquement contraignante. C'est cette structure d'oscillation que mon mémoire mobilise pour décrire la manière dont les médiations écrites et l'installation artistique agissent ensemble dans l'expérience du spectateur.

1.2 Méthodologie et Terrain

Mon mémoire s'inscrit dans une perspective de philosophie de l'art. Sa méthode principale est l'analyse des textes théoriques, il s'agit de lire, d'analyser et d'organiser différents travaux, afin de faire dialoguer des cadres conceptuels déjà existants et de faire avancer la réflexion autour de ma problématique. Dans ce cadre, les entretiens ainsi que la recherche documentaire et iconographique sont mobilisés comme deux moyens complémentaires au service de l'argumentation théorique.

Recherche documentaire et iconographique

Pour permettre de vérifier les questions de recherche dans des œuvres concrètes, mon mémoire choisit les installations de trois artistes comme terrain d'analyse : Christian Boltanski, Doris Salcedo et Chiharu Shiota.

Une fois l'exposition terminée, l'installation artistique est difficile à conserver dans son intégralité. Cette difficulté tient presque à la condition même de cette forme artistique, et constitue aussi l'un des problèmes incontournables lorsqu'on cherche à l'étudier. C'est pourquoi les documents mobilisés dans mon mémoire proviennent principalement de textes curatoriaux publiés, d'entretiens avec les artistes, d'archives d'exposition, de publications institutionnelles, ainsi que d'images d'installations artistiques et de médiations écrites accessibles en ligne.

Pour les installations qui ont déjà été démontées, la photographie ouvre une possibilité d'analyse. Il faut pourtant reconnaître qu'une fracture fondamentale sépare l'installation telle qu'elle apparaît dans l'image de l'installation elle-même. Regarder une installation à travers des photographies, c'est déjà quitter la position du spectateur pour adopter celle du lecteur[33]. Or la participation du spectateur est si essentielle à l'installation artistique qu'il devient difficile d'analyser véritablement une installation sans avoir fait l'expérience d'être présent dans l'œuvre[34]. Cette limite impose une vigilance constante dans l'analyse de ces documents. Dans ce mémoire, toutes les analyses qui s'appuient sur des images seront strictement limitées aux relations visuelles et spatiales observables dans l'image, ainsi qu'aux contenus que l'on peut lire dans les images de textes. Quant aux dimensions sensibles qui ne peuvent être saisies qu'à partir d'une présence effective dans l'œuvre, elles seront

[33] DE OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicola et PETRY Michael, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, *op. cit.*, p. 80.

[34] REISS Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, *op. cit.*, p. xiii.

explicitement traitées comme des déductions théoriques, et non comme des descriptions d'expérience venant remplacer l'expérience elle-même.

Au cours de la collecte des matériaux, une autre difficulté impossible à éviter est apparue. Parmi les trois artistes que j'ai choisis, seule l'exposition de Chiharu Shiota au Grand Palais à Paris, a fait l'objet d'une visite directe de ma part. L'analyse des œuvres de Boltanski et de Salcedo, y compris celle de leurs médiations écrites, dépend donc de ressources en ligne. Les images publiées par les institutions et les photographies prises par les visiteurs privilégient généralement la vue d'ensemble de l'œuvre ou les détails dotés d'un fort impact visuel. Les médiations écrites qui apparaissent en même temps que l'œuvre sont souvent considérées comme des éléments secondaires et se trouvent ainsi négligées. Nous ne pouvons qu'apercevoir, de temps à autre, à la marge d'une photographie générale de l'installation, la présence d'un support écrit, sans pouvoir en lire intégralement le contenu.

Dans mon mémoire, la plupart des matériaux relatifs aux médiations écrites de Doris Salcedo et de Christian Boltanski proviennent finalement de comptes personnels sur les réseaux sociaux. Cette difficulté de collecte confirme la position contradictoire des médiations écrites dans la circulation de l'art contemporain : elles remplissent une fonction importante dans l'expérience in situ, mais restent presque systématiquement absentes des archives iconographiques et des supports de diffusion.

Entretiens

Mon mémoire s'appuie également sur trois entretiens, menés avec trois spectateurs ordinaires recrutés en ligne. Ces entretiens ne constituent pas une enquête empirique autonome et n'ont pas pour objectif de dégager des lois

générales. Leur fonction est illustrative. Ils servent à vérifier si les arguments développés dans ce mémoire trouvent un écho dans des expériences réelles de visite.

Le fait de situer ces entretiens comme exemples et non comme fondement de la démonstration correspond au positionnement disciplinaire de mon mémoire, inscrit dans une perspective de philosophie de l'art. C'est aussi un choix de rigueur. Un échantillon de trois personnes ne permet pas de formuler des conclusions inductives sur des comportements généraux du spectateur. Mais, à certains moments précis de l'analyse, ces entretiens suffisent à donner à l'argumentation théorique un ancrage sensible. Ils permettent à des propositions qui resteraient autrement au niveau des concepts de revenir vers une expérience concrète de regard.

Choix du terrain

Le terrain de ce mémoire est constitué par les installations de trois artistes : Christian Boltanski, Chiharu Shiota et Doris Salcedo.

La raison principale de ce choix tient au fait que les matériaux présents dans leurs installations possèdent tous une forte agentivité matérielle. C'est seulement lorsque la matière affirme suffisamment sa propre présence que la tension entre les médiations écrites et la matière peut véritablement apparaître. Si les œuvres choisies étaient constituées de matériaux dont la présence matérielle est très faible, ou volontairement effacée, la tension entre l'œuvre et les médiations ne se manifesterait pas avec la même intensité, et la question « L'installation artistique est-elle réductible aux médiations écrites ? » perdrait en grande partie sa force. Parce que la présence matérielle des œuvres de ces trois artistes est suffisamment récalcitrante, ces œuvres font de l'intervention de la médiation écrite un véritable objet d'étude conflictuel.

En même temps, leurs installations comportent aussi une dimension thématique qui ne peut être approchée qu'à travers un cadre discursif : la mémoire, la présence dans l'absence, le deuil, etc. C'est cette combinaison qui fait de leurs œuvres un terrain pertinent pour examiner la relation entre l'installation et les médiations écrites : d'un côté, la présence matérielle y est assez forte ; de l'autre, la dimension thématique engage des contenus abstraits.

Enfin, ces trois artistes ont tous exposé dans des institutions importantes. Cela signifie que les documents relatifs à leurs œuvres sont relativement accessibles, ce qui fournit à l'analyse documentaire une base matérielle nécessaire.

1.3 Ce que le corps éprouve : de la matière à l'immersion

A. La matière comme présence agissante

Dans de nombreuses théories de l'art, la matière est souvent abordée à partir des relations et du sens. Les matériaux de l'œuvre sont compris comme des supports passifs de signification, ils restent silencieusement là, dans l'attente qu'un discours leur donne un contenu, ou qu'un texte dise au spectateur ce qu'ils sont. Une telle compréhension néglige pourtant l'agentivité propre de la matière, elle laisse aussi de côté la dimension physique et sensible la plus immédiate de notre relation aux choses[35].

La critique que Tim Ingold adresse à l'hylomorphisme montre que l'idée selon laquelle fabriquer consiste à imposer une forme, déjà présente dans l'esprit, à une matière passive est erronée, au contraire, la forme de l'œuvre se produit dans l'interaction avec les matériaux[36]. La matière participe à la production du sens par ses propres forces. Ce qui importe n'est donc pas seulement la présence physique des matériaux, mais aussi leur toucher, leur surface, leurs traces. Ces qualités matérielles organisent, à leur manière, la perception du spectateur qui entre dans l'espace. Cela nous rappelle qu'il n'est pas possible de traiter l'installation artistique comme un objet achevé et clos sur lui-même, elle continue à actualiser sa présence dans l'espace[37]. Analyser la matière dans l'installation artistique ne consiste donc pas d'abord à demander ce qu'elle représente, mais à se demander ce

[35] DUDLEY Sandra, "Materiality Matters: Experiencing the displayed object", dans WATSON Sheila, BARNES Amy Jane et BUNNING Katy (dir.), *A Museum Studies Approach to Heritage*, London, Routledge, 2018, p. 418.

[36] INGOLD Tim, "The materials of life", dans *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, p. 20-29.

[37] INGOLD Tim, "Bodies on the Run", dans *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, p. 93-94.

qu'elle fait, et comment elle agit sur le corps qui entre en relation avec elle.

Dans *In Silence* de Shiota, le fil est le matériau qui rend le plus clairement visible la logique d'action de la matière. Une grande quantité de fils noirs s'étend du sol jusqu'au plafond, relie étroitement tous les éléments et forme un réseau dense et opaque. Dans les œuvres de Shiota, le fil n'est pas bidimensionnel, il est un matériau doté de quantité, de densité, de direction et d'épaisseur spatiale.

L'agentivité du fil vient surtout de la contradiction structurelle qu'il produit. Pris isolément, un fil est extrêmement fin et fragile. Mais lorsqu'ils s'accumulent en masse, les fils gagnent en poids par leur densité, leur nombre crée une forme d'obstruction visuelle. Une tension nette se forme alors entre la fragilité du fil individuel et l'effet produit par leur accumulation, donnant lieu à une

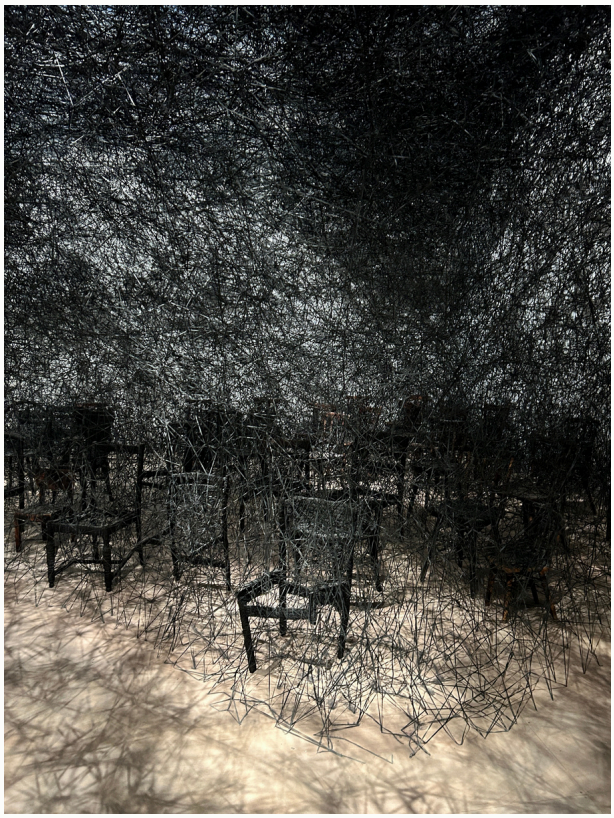


Fig. 3 : Chiharu Shiota, *In Silence,* Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

expérience matérielle qui oscille entre la fragilité et l'oppression. La couleur noire rend les couches de fils plus compactes, réduit la transparence de l'espace, et le fil réorganise l'espace à partir de ses propres qualités.

Le piano brûlé, par son volume et sa surface carbonisée, crée dans le réseau de fils un point d'ancrage de poids. Sa combustion enferme le son au niveau matériel et introduit le silence dans l'espace comme un état corporellement perceptible. La chaise, elle aussi carbonisée, abîmée et vide, laisse dans la structure matérielle la forme sensible d'un corps absent. Shiota explore depuis longtemps l'absence dans la présence. Mais elle ne projette pas un sens sur les objets, ce sont les états matériels des fils, des lits, des vêtements ou des bateaux qui portent déjà cette dimension. Le sens n'y est pas déposé de l'extérieur, il naît à partir de leurs états matériels.



Fig. 4 : Chiharu Shiota, *In Silence,* les détails du piano, Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

Boltanski saisit la mémoire et l'émotion de manière abstraite, sans désigner un événement précis, sans situer le temps, sans assigner de signification. Ce choix repose sur une confiance accordée à la force de la présence matérielle. Dans ses œuvres, la forme et le contenu sont indissociables[38], la présence matérielle est elle-même la condition sans laquelle aucun sens ne peut émerger. Beaucoup de ses œuvres sont composées de photographies en noir et blanc, de boîtes à biscuits rouillées et d'un grand nombre de vêtements usés. Ces qualités matérielles produisent, au niveau du corps, ce que Deleuze appelle une « synesthésie », une sensation relevant d'un registre sensoriel active des résonances dans d'autres registres sensibles[39].

Les traces de rouille brun rouge sur les boîtes métalliques, ainsi que leurs bords durs et fermés, donnent une impression de froid, de poids, d'ancienneté et de conservation prolongée. La dureté froide du métal et la temporalité portée par les marques d'oxydation activent simultanément une perception presque cutanée, jusqu'à nous faire sentir une forme d'odeur de l'histoire. Les visages photographiés sont agrandis et floutés ; l'image en noir et blanc perd ses contours nets. Pour Boltanski, l'image en noir et blanc crée une distance, porte une dimension historique et donne le sentiment qu'elle appartient au passé[40]. La lumière jaune et chaude des ampoules éclaire des pupilles qui percent l'obscurité. Avec les abat-jours et les fils électriques, elle produit des effets d'éblouissement, de reflet et d'obstruction, obligeant le regard du spectateur à tenter sans cesse de faire le point entre le reconnaissable et l'indiscernable. Cette impossibilité visuelle d'atteindre pleinement l'image relève d'une stratégie matérielle, elle produit d'elle-même un état sensible de voilement et d'inaccessibilité, sans qu'aucun texte ait besoin d'intervenir.

[38] MOURE Gloria (dir.), *Christian Boltanski: Advent and Other Times*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1996, p. 40-41.

[39] DELEUZE Gilles, "Painting and Sensation", dans *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, traduit par Daniel W. SMITH, London, Continuum, 2003, p. 42.

[40] « Entretien avec Christian Boltanski | Centre Pompidou », dans *Centre Pompidou*, avril 2020, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=WicQEIEF1uk, consulté le 06 avril 2025.



Fig. 5 : Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases,* 1988, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Fig. 6 : Christian Boltanski, *Réserve de Suisses morts,* 1991, crédits : MACBA Collection. MACBA Foundation, © Christian Boltanski, VEGAP, Barcelona.

Salcedo mobilise abondamment des matériaux tels que des meubles en bois aux tonalités douces, du béton ou du métal, auxquels elle ajoute des matériaux organiques comme des cheveux ou des vêtements, autant d'éléments chargés de traces humaines. Ces matériaux activent simultanément leur dimension synesthésique et leur dimension sociale, la chaleur du bois, la froideur pesante du béton, les empreintes corporelles inscrites dans les cheveux agissent directement sur la vue et le toucher, tandis que la mémoire culturelle attachée à ces matériaux du quotidien domestique opère en même temps dans la perception, se fait sentir à la manière d'un rayonnement[41].

[41] BÖHME Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, op. cit., p. 145-147.

Dans *Atrabiliarios*, par exemple, l'organicité et la texture semi-transparente de la membrane animale, les traces de suture du fil et les silhouettes à peine discernables des chaussures transmettent une impression d'étrangeté familière, une forme d'étouffement, de choc et d'inquiétude. Dans *Plegaria Muda*, les tables en bois sont solides et anciennes, la terre prise entre les plateaux possède une épaisseur, une humidité et une pesanteur. L'herbe traverse lentement la structure comprimée et transmet une forme de vitalité. Le conflit matériel entre l'organique et l'artificiel agit directement sur le corps. Dans la série des *Untitled* de 1989-1990, des chemises blanches figées par le plâtre sont transpercées par des barres d'acier. Entre le vêtement souple, la surface solidifiée et le métal dur, le choc matériel s'impose avec une force immédiate.

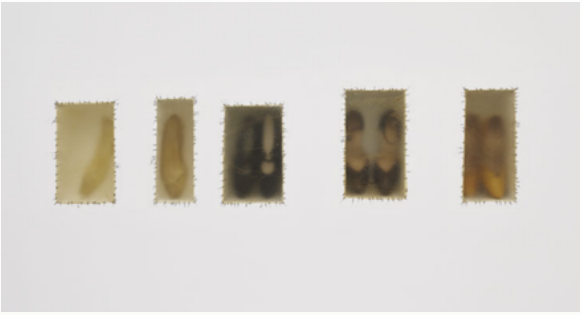


Fig. 7 : Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1996. Institute of Contemporary Art/Boston. Gift of Barbara Lee, The Barbara Lee Collection of Art by Women. Courtesy Alexander and Bonin © Doris Salcedo.

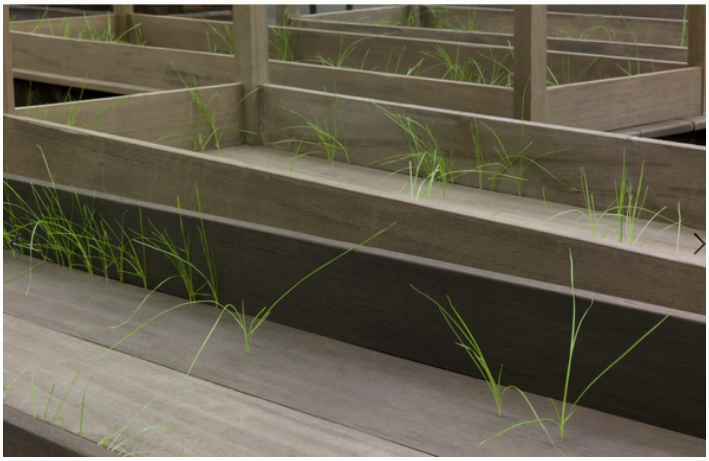


Fig. 8 : Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, 2008-2010, Vue de l'installation, CAM–Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2011. Photo : Patrizia Tocci.



Fig. 9 : Doris Salcedo, *Untitled (detail)*, 1989–90/2013. Capture d'écran : WIDHOLM Julie Rodrigues, GRYNSZTEJN Madeleine (dir.), *Doris Salcedo*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago / The University of Chicago Press, 2015, p. 51.

Les matériaux employés par ces trois artistes possèdent également une dimension temporelle : le métal s'oxyde, les vêtements s'usent et se froissent, le piano se carbonise. La matière ne cesse pas de se transformer une fois l'œuvre achevée par l'artiste, elle continue de se soumettre au temps. Le spectateur se trouve face à une matière déjà traversée par le temps, une temporalité directement inscrite à la surface des matériaux sous la forme de leurs états physiques.

La matière ne fonctionne donc pas comme un support transparent du sens. Par sa présence propre, elle constitue les conditions mêmes de l'apparition de la perception. Reste alors à interroger la manière dont cette agentivité de la matière atteint le corps du spectateur. Que laisse-t-elle dans le corps ?

B. L'affect et la production d'une atmosphère

L'agentivité de la matière ne se transmet pas par un seul sens, ni à travers un élément isolé. Elle se diffuse sous la forme d'une atmosphère globale, qui enveloppe tout l'espace et existe déjà au moment où le corps du spectateur y entre. Pour comprendre cela, il faut saisir la relation entre deux niveaux : la manière dont l'affect se produit dans le corps avant la conscience, et la manière dont l'atmosphère, comme condition spatiale d'ensemble, rend cet affect possible.

Brian Massumi indique que l'émotion est un état déjà saisi, nommé et situé par le langage et par la conscience, elle est déjà entrée dans le circuit du récit et du sens et devient un contenu que l'on peut dire ; l'affect, en revanche, précède la conscience claire et la nomination, il est l'intensité elle-même, la réaction la plus primitive du corps lorsqu'il est stimulé, cette réaction est plus rapide

que la conscience, plus rapide que l'intervention de tout cadre sémantique[42]. Elle se produit sur un registre asignifiant et, à la différence du langage, elle ne peut pas être lue, elle est immanente à l'expérience[43]. Ainsi, lorsque l'intensité corporelle est transformée en émotion racontable, elle est déjà passée par un processus de sélection, d'organisation et de réduction.

Deleuze le confirme également dans son analyse de la peinture de Bacon, lorsqu'il distingue la violence de la sensation de la violence de ce qui est représenté. La première agit directement sur le système nerveux, elle relève d'une intensité purement physiologique et ne dépend d'aucune médiation par un objet représenté, la seconde dépend au contraire de la représentation, de la description et de la nomination ; elle atteint le sujet percevant par la voie du sens[44]. Les médiations écrites fonctionnent précisément selon ce second mode. Elles transforment l'affect suscité par la matière en un texte nommable et descriptible. Leur mécanisme passe donc nécessairement par l'esprit du spectateur et par sa cognition rationnelle. Pour cette raison, les médiations écrites ne peuvent pas atteindre l'intensité même au moment où l'affect se produit. La présence matérielle de l'installation conserve ainsi un reste qui ne peut pas être assimilé par le texte. Toute tentative de la ramener entièrement au texte implique une réduction de cette intensité première.

L'affect n'est cependant pas l'opposé du sens, il est une condition corporelle qui permet à la compréhension de commencer. Certaines œuvres agissent d'abord sur le spectateur par l'affect, la réaction du corps précède alors l'inscription d'un récit, d'une émotion morale ou d'une empathie[45], avant d'entrer ensuite dans un processus de compréhension.

Comment cet affect antérieur à la conscience est-il alors organisé par l'espace dans son ensemble ? Il ne circule pas

[42] MASSUMI Brian, "The Autonomy of Affect", dans *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*, *op. cit.*, p. 25-29.

[43] O'SULLIVAN Simon, "The aesthetics of affect: Thinking art beyond representation", dans *Angelaki: journal of theoretical humanities*, vol. 6, n° 3, 2001, p. 126.

[44] DELEUZE Gilles, "Painting and Sensation", dans *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, *op. cit.*, p. 35-40.

[45] BENNETT Jill, "Insides, Outsides: Trauma, Affect, and Art", dans *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art,* Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 35-36.

de manière unilatérale de la matière vers le spectateur, il se génère dans la relation réciproque entre matière, espace et corps. C'est ce processus que décrit la théorie de l'atmosphère de Gernot Böhme. Celui-ci définit l'atmosphère comme un « espace tonalisé » (*tuned space*), elle est toujours spatiale, emplit et imprègne l'environnement tout entier, et elle est toujours affective[46]. Si l'atmosphère possède ce caractère global, c'est parce que les propriétés de la matière, telles que la couleur, le volume, la texture ou le poids, ne sont pas enfermées à l'intérieur des objets, elles se manifestent dans l'espace, rayonnent vers l'extérieur et teignent l'environnement alentour, conférant à l'espace une certaine tension, c'est ce que Böhme nomme « les extases de la chose » (*the ecstasies of things*) [47]. Ce qui est décisif dans cette conception, c'est la quasi-objectivité de l'atmosphère : elle existe bel et bien, mais sans un sujet qui la perçoit par sa présence corporelle, elle se dissipe[48]. Böhme précise encore que le premier objet de la perception n'est ni une donnée sensorielle isolée, ni une forme ou un objet reconnaissable, mais l'atmosphère elle-même[49]; c'est seulement sous son emprise que le regard analytique du spectateur parvient à distinguer les détails des objets[50]. L'affect et l'atmosphère forment ainsi une structure d'ensemble, l'atmosphère est le résultat de la manière dont la matière organise l'espace tout entier de façon diffuse, et l'affect éprouvé par le spectateur au moment où il y pénètre n'est autre que l'émergence de cette atmosphère globale au niveau corporel.

[46] BÖHME Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, *op. cit.*, p. 5.

[47] *Ibidem*, p. 18-19.
[48] *Ibid.*, p. 1-2.
[49] *Ibid.*, p. 22-23.
[50] *Ibid.*, p. 73-74.

Ce point se vérifie dans l'expérience réelle des spectateurs. La personne interrogée KAI décrit en détail ce qu'il a ressenti en entrant dans l'installation de Shiota : « C'était immense, la hauteur sous plafond était très grande, et tout se superposait en couches successives. Quand je regardais de dessous, j'avais l'impression de voir des feuilles, des formes à peu près losangées, ou comme des voiles de bateau. [...] Tout cela m'a vraiment bouleversé, profondément touché[51]. »

[51] Voir Annexe 2.



Fig. 10 : Chiharu Shiota, *Where Are We Going ?,* 2024, vue partielle de l'installation, Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

Tout cela se produit avant même qu'il ne prête attention à une quelconque explication écrite. Il affirme : « Cette atmosphère dépend beaucoup des matériaux. Il m'est difficile de nier que la matérialité elle-même donne à ces installations une certaine qualité. Mon bouleversement, d'une certaine manière, est inséparable des matériaux[52]. » Ce bouleversement a déjà lieu au moment où il rencontre la matière. Comme Shiota l'indique, lorsque les spectateurs entrent dans ses œuvres, ils sont souvent d'abord frappés par la quantité des objets et par l'échelle de l'espace, cette ampleur peut provoquer directement une forte émotion chez eux[53]. L'artiste souligne aussi clairement qu'elle ne cherche pas à transmettre une information rationnelle par ses œuvres, ni à les expliquer avant que le spectateur ne les regarde, ce qui l'intéresse davantage est la capacité de l'œuvre à produire, dès le premier moment, un choc émotionnel[54]. Dans ses nombreuses œuvres réalisées avec des fils, ceux-ci produisent un champ atmosphérique diffus, situé entre le sujet et l'objet, et transforment profondément la qualité de l'espace.

Doris Salcedo s'attache elle aussi à créer une atmosphère dans ses œuvres. Même lorsque celles-ci sont ancrées dans des événements réels et intègrent de véritables traces matérielles, elle refuse la représentation directe de la violence et le récit transparent, la violence apparaît à travers des objets quotidiens retravaillés, sous la forme d'un état suspendu, semi-lisible et irrésolu[55], produisant un affect antérieur à toute pensée et à toute identification, le spectateur éprouve progressivement un malaise dans l'étrangeté de ces objets familiers. Dans *A Flor de Piel*, des centaines de pétales de rose cousus à points serrés couvrent le sol comme un linceul ou une peau, instaurant dans l'espace tout entier un sentiment diffus d'étrangeté, de fragilité et d'inquiétude. Bennett considère que l'affect dans ces œuvres est à la fois relationnel et dynamique, tout en étant inhérent à l'installation elle-même[56]. Il se produit de manière dynamique dans la rencontre continue

[52] Voir Annexe 2.

[53] *Chiharu Shiota. The Soul Trembles*, catalogue d'exposition, Paris, GrandPalaisRmn Éditions, 2024, p. 186.

[54] DAL ZOTTO Sara, "Chiharu Shiota", entretien avec Chiharu Shiota, *Nasty Magazine, Sacred issue*, s. d., [en ligne], URL : https://www.nastymagazine.com/art-culture/interview-chiharu-shiota/, consulté le 07 novembre 2025.

[55] WIDHOLM Julie Rodrigues, GRYNSZTEJN Madeleine (dir.), *Doris Salcedo*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago / The University of Chicago Press, 2015, p. 12-13.

[56] BENNETT Jill, "The Force of Trauma", dans *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 67.

entre le spectateur et la matière, et s'active différemment selon les moments du processus perceptif. De même, dans *Réserve du Musée des Enfants I* de Boltanski, l'odeur particulière des vêtements usés, peut-être mêlée à celle de la poussière et du moisi, se répand déjà dans tout l'espace fermé et atteint directement le corps, en contournant la vision et la compréhension.

Cette atmosphère ne se réalise pleinement qu'au moment où le corps pénètre dans l'espace. La matière rayonne, le corps reçoit et participe lui aussi à la formation de l'atmosphère ; tout interagit en ce lieu, et ce que le spectateur éprouve est une pesanteur et une tension difficiles à nommer, produites conjointement par l'ensemble de ces éléments.



Fig. 11 : Doris Salcedo, *A Flor de Piel*, 2011-2012, Vue de l'installation, White Cube, Mason's Yard, London, 2012. Photo : Ben Westoby.



Fig. 12 : Christian Boltanski, *Réserve du Musée des Enfants I*, 1989, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris © Christophe Fouin © ADAGP.

C. L'immersion : l'expérience du *hic et nunc*

L'installation artistique révèle une dimension souvent refoulée dans la théorie de l'art traditionnelle au profit de la forme et du sens : la présence, celle du corps et celle de la matière[57]. Cette présence est *un hic et nunc* radical, ni reproductible ni transférable, elle se produit en cet instant précis, dans cet espace précis, puis disparaît.

Certes, toute œuvre d'art existe dans un temps et un lieu déterminés. Benjamin souligne que l'autorité de l'original s'enracine dans son existence unique, située dans un temps et un lieu particuliers, il nomme cette existence l'« aura », la reproduction technique peut conserver l'image de l'œuvre et ses informations visuelles, mais elle ne peut pas préserver la singularité de cette présence[58]. Dans le cas de l'installation, cette question atteint toutefois une profondeur supplémentaire, car l'installation exige que le spectateur entre corporellement dans un espace concret. Le spectateur fait l'expérience de l'œuvre selon les modalités mises en place par l'artiste et en perçoit certaines qualités, l'expérience produite fait partie de l'œuvre elle-même[59]. Cette présence active le spectateur et lui permet d'accéder à une expérience immersive qui engage l'ensemble des sens.

Cette immersion ne signifie pas seulement que le spectateur entre dans un espace tridimensionnel, elle signifie aussi que sa position de regard et sa perception corporelle sont réorganisées par l'installation. Les variations de distance entre le corps et l'œuvre, les manières dont le champ visuel se trouve obstrué, les modifications du parcours de déplacement, tous ces éléments amènent en retour le spectateur à prendre conscience de sa propre présence. Cette attention portée aux transformations de son propre état perceptif, au fait de se déplacer, de perdre sa stabilité ou d'être interrompu,

[57] BÖHME Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, *op. cit.*, p. 26.

[58] BENJAMIN Walter, « 技术复制时代的艺术作品 [L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique] », dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Bushi HU, Hangzhou, Zhejiang Literature & Art Publishing House, 2005, p. 88-92.

[59] CALDAROLA Elisa, "On experiencing installation art: symposium: installation art", dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2020, vol. 78, n° 3, p. 342.

joue un rôle essentiel dans l'expérience esthétique de l'installation[60]. Elle rend l'expérience de l'installation plus intense qu'un simple regard posé sur l'œuvre[61]. Une telle expérience demeure, pour chaque spectateur, singulière.

Shiota donne à voir très clairement la dimension immersive de ses œuvres. L'artiste souligne que son travail dépend de l'espace et de l'intuition du moment, ce n'est qu'après l'entrée dans le lieu d'exposition que l'œuvre se forme peu à peu, à travers des ajustements successifs[62]. Dès sa réalisation, l'œuvre refuse donc toute forme fixe déterminée à l'avance, dans chaque espace concret, elle se produit de nouveau. Pour le spectateur, ce *hic et nunc* se manifeste dans une expérience corporelle très précise. Chacun de ses déplacements réorganise les relations visibles entre les fils, la lumière, les ombres et les objets. Le sens et la forme de l'œuvre se produisent continuellement dans la rencontre concrète entre le spectateur et les matériaux.

Personnes de Boltanski exige également que le spectateur marche dans l'immense espace du Grand Palais, dont l'ensemble fait partie intégrante de l'œuvre[63]. L'expérience immersive naît de la combinaison d'un lieu précis, d'odeurs particulières, de sons déterminés et de sensations corporelles, l'ampleur de l'espace rend l'individu minuscule, le battement de cœur produit l'illusion d'une vie encore présente, et le déplacement entre la matrice de vêtements et l'échelle architecturale engendre une pression physique et psychique continue[64]. Boltanski affirme aussi que la plupart de ses installations sont détruites après l'exposition, et que les œuvres créées dans un espace spécifique ne sont pas appelées à réapparaître, ces œuvres sont brèves et éphémères[65]. Nous pouvons chercher dans les médiations écrites des traces de ces œuvres, mais ce qu'elles conservent n'est que l'information relative à cet événement, et non l'événement lui-même. La rencontre matérielle qui n'existe que dans un temps et un lieu donné a déjà disparu au moment où

[60] KÜHNAPFEL Corinna, FINGERHUT Joerg et PELOWSKI Matthew, "The role of the body in the experience of installation art: a case study of visitors' bodily, emotional, and transformative experiences in Tomás Saraceno's "in orbit"", dans *Frontiers in psychology*, 14:1192689, 2023, p. 4-5, [en ligne], URL : https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2023.1192689/full, consulté le 20 décembre 2025.

[61] *Ibidem*, p. 18.

[62] "Artist Chiharu Shiota Uses String to Draw in Space | Louisiana Channel", dans *Louisiana Channel,* avril 2022, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=cyDc7hU29gM, consulté le 28 octobre 2025.

[63] « Christian Boltanski », dans *Paris Art*, [en ligne], URL : https://www.paris-art.com/christian-boltanski-2/, consulté le 20 avril 2026.

l'exposition se termine.



Fig. 13 : Christian Boltanski, *Personnes*, 2010 / Monumenta 2010, Grand Palais, Paris. © Didier Plowy / Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery, New York, Paris, London.

Salcedo a réalisé de nombreuses œuvres *site-specific* qui sont, sur les plans physique et conceptuel, très sensibles à l'espace dans lequel elles prennent place[66]. Elles imposent aussi directement certaines postures au corps du spectateur. Dans *Shibboleth*, par exemple, l'immense fissure oblige le spectateur à s'approcher, à se pencher et à baisser la tête pour observer à l'intérieur de la faille la section du béton et la structure métallique qui y est insérée. Dans *Palimpsest*, le spectateur doit marcher, baisser les yeux, attendre, afin de reconnaître les noms qui apparaissent provisoirement au sol sous forme de gouttes d'eau, avant de s'effacer. L'œuvre est éprouvée dans la variation continue de la distance entre le corps et l'œuvre. Sans ce mouvement d'approche, l'une de ses dimensions n'apparaîtrait tout simplement pas.

La participation corporelle du spectateur manifeste la dimension processuelle et interactive de l'installation. Celle-ci peut être comprise comme une situation spatio-temporelle, les actions propres à chaque spectateur conduisent l'œuvre à se réaliser de manières différentes.

[64] PALAGRET, « Monumenta 2010, Boltanski : Personnes, l'absence, la présence et le hasard », dans *curiosus, cupidus, studiosus,* février 2015, [en ligne], URL : https://palagret.eklablog.com/monumenta-2010-boltanski-personnes-l-absence-la-presence-et-le-hasard-a114822944, consulté le 20 avril 2026.

[65] MOURE Gloria (dir.), *Christian Boltanski: Advent and Other Times, op. cit.*, p. 110.

[66] WIDHOLM Julie Rodrigues, GRYNSZTEJN Madeleine (dir.), *Doris Salcedo, op. cit.*, p. 13-14.

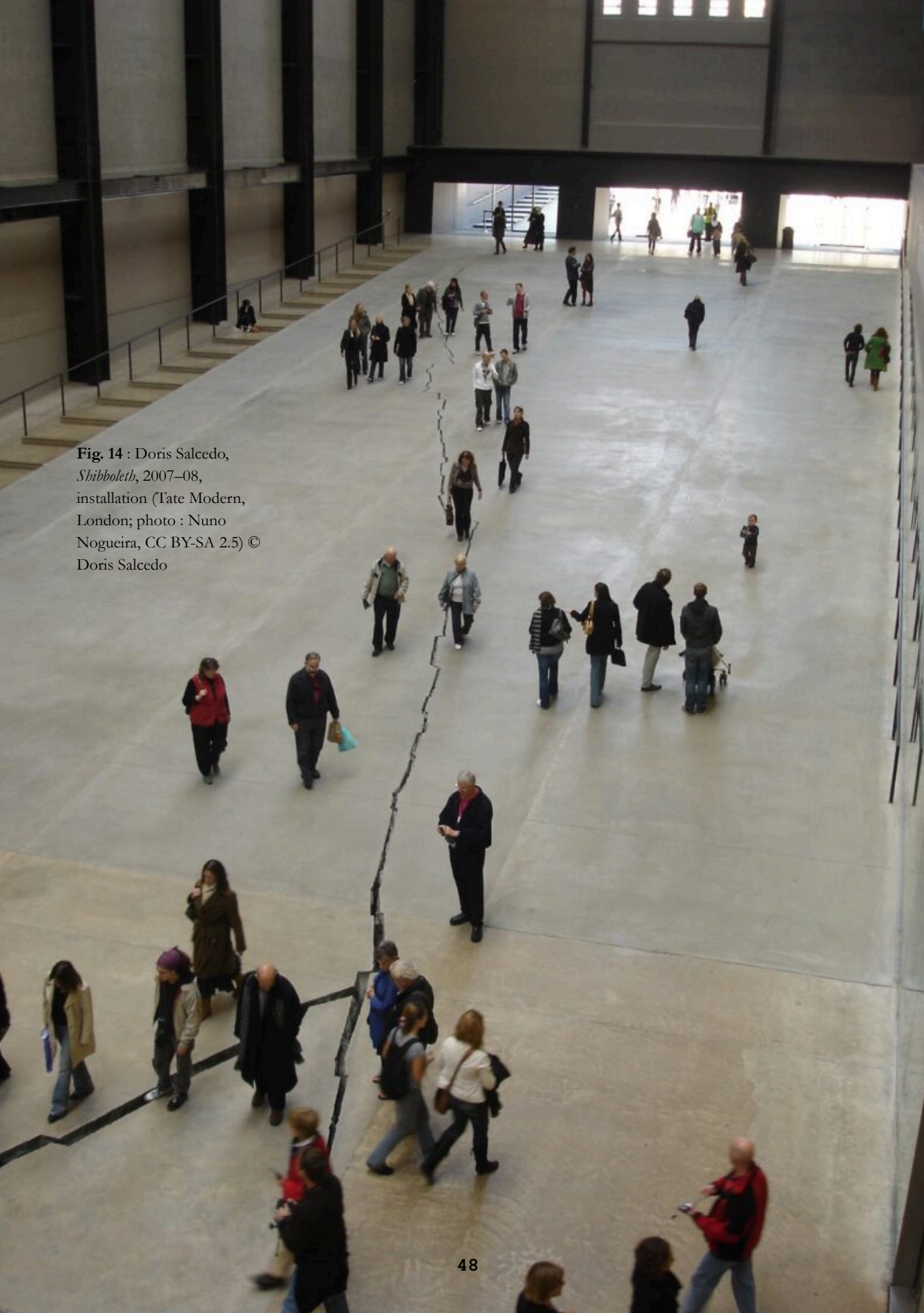


Fig. 14 : Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007–08, installation (Tate Modern, London; photo : Nuno Nogueira, CC BY-SA 2.5) © Doris Salcedo

La personne interrogée KAI souligne que chacun éprouve cet espace différemment[67]. Yan, de son côté, comprend cette différence comme un moment par lequel le sens de l'œuvre s'accomplit : « Certaines personnes peuvent trouver cette œuvre agréable, d'autres peuvent accorder plus d'importance à la réflexion, d'autres encore peuvent y voir de la tristesse. Je pense que ces différents ressentis permettent en réalité au sens de l'œuvre de s'élever[68]. » Nous pensons que cette formulation touche un point important, cette différence est une conséquence inévitable de la caractéristique de l'installation qui consiste à réaliser sa propre signification dans la participation du public. Chaque corps qui entre dans l'installation apporte une rencontre impossible à déterminer à l'avance.

[67] Voir Annexe 2.
[68] Voir Annexe 3.

Le sens de l'installation se forme progressivement au cours de l'entrée du spectateur. Il dépend de la manière dont celui-ci s'y situe et entre en relation avec les matériaux. Sans la présence et l'approche du spectateur, l'événement artistique n'a pas lieu[69]. Lorsque nous consultons sur place les médiations écrites, nous entrons d'abord dans un échange d'informations. La description de l'installation dans les médiations écrites, aussi détaillée soit-elle, appartient à cette catégorie de l'échange d'informations. Elle ne peut pas faire réapparaître l'événement artistique, ni remplacer ce que le spectateur éprouve sur place. C'est en ce sens que l'expérience corporelle de l'installation constitue une dimension sensible que les médiations écrites ne peuvent pas recouvrir.

[69] MILLS Christina Murdoch, "Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art", *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers,* University of Montana, 1289, 2009, p. 25-26, [en ligne], URL : https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2308&context=etd, consulté le 11 octobre 2025.



Fig. 15 : Doris Salcedo, *Palimpsest*, 2013–2017, © the artist. Photo: © White Cube (Theo Christelis).

1.4 Une pureté illusoire

Les trois premières sections ont mis en évidence la force réelle de la présence matérielle dans l'installation. Elles reposent toutefois sur un présupposé implicite : il existerait un moment perceptif pur, prélinguistique, où la matière agirait directement sur le corps, avant toute intervention des médiations écrites.

Or, dans la situation concrète, ce moment n'est jamais pur. Dès l'instant où le spectateur arrive à l'entrée, les médiations écrites sont déjà présentes. Sur le chemin qui le mène vers l'œuvre, il a déjà vu le texte inscrit au mur, avant même de s'arrêter, son regard a déjà parcouru le cartel. Les médiations écrites existent dès l'entrée du spectateur dans l'espace, elles influencent le processus perceptif de manière discrète et subtile.

« Dans une installation l'œuvre ne peut se réduire aux éléments matériels qui la composent, parce qu'au-delà de leur matérialité elle est faite de leur sélection, de leur assemblage et, surtout, de leur présence dans le contexte pour lequel elles ont été conçues[70]. »

[70] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, éd. électronique, (non paginé).

Le spectateur se trouve face à une œuvre déjà organisée, agencée, inscrite dans une situation artistique qui se présente à lui. Nous pourrions même dire que l'installation peut être vécue comme une installation parce qu'elle se situe, dès le départ, dans un cadre qui excède la matérialité de ses éléments. L'hypothèse d'une expérience

corporelle pure débordant les médiations écrites, développée en 1.3, tend souvent à imaginer les médiations écrites comme une couche explicative extérieure, ajoutée après coup, et l'expérience corporelle comme quelque chose qui se serait déjà accompli de manière indépendante avant leur intervention. Elle décrit ce que les médiations écrites ne peuvent pas recouvrir, mais elle n'interroge pas ce qui rend ce débordement possible.

L'analyse de Danto montre que, lorsque deux objets sont parfaitement identiques en apparence, mais que l'un est reconnu comme œuvre d'art tandis que l'autre reste un simple objet ordinaire, notre réaction esthétique à leur égard n'est pas exactement la même, cela signifie que la réaction esthétique n'est pas seulement le résultat de la perception sensible, elle est déjà traversée par une médiation conceptuelle[71]. Cette identité artistique amène le spectateur à adopter une attitude esthétique, elle fait aussi apparaître, dans cet objet, des traits dignes d'attention que son correspondant ordinaire ne possède pas[72], et pousse le spectateur à le regarder d'une certaine manière, à l'analyser, à l'interpréter, puis à produire une expérience esthétique correspondante. Autrement dit, les effets perceptifs de la matière supposent que le spectateur soit déjà entré dans un certain cadre de regard, et ce cadre ne vient pas de la matière elle-même.

[71] DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 91.
[72] *Ibidem*, p. 94-99.

À partir de ces théories, nous pouvons revenir aux œuvres des artistes. Si une installation de Boltanski composée de vieux vêtements peut produire un choc émotionnel plutôt qu'une anxiété liée à la saleté, si une fissure au sol chez Salcedo peut être perçue comme une réflexion sur l'exclusion et la frontière plutôt que comme un simple défaut architectural, c'est qu'un certain mécanisme est nécessairement à l'œuvre derrière cela. Quelque chose est déjà en place avant même que le spectateur ne rencontre la matière. Ce quelque chose détermine la nature de cette rencontre et fait que la rencontre du spectateur avec la

matière devient une rencontre esthétique plutôt qu'un autre type de rencontre.

L'agentivité de la matière, l'intensité de l'affect, la diffusion de l'atmosphère, tout cela produit des effets déterminés dans des conditions déterminées. La question est alors la suivante : d'où vient cette condition ?

Par ailleurs, lorsque l'hypothèse 1 insiste sur l'irréductibilité de l'expérience corporelle, elle risque parfois de glisser vers une autre forme de réduction, ramenant la dimension signifiante de l'installation à un pur événement perceptif. Ses matériaux ne peuvent ni être entièrement relevés dans une signification symbolique, ni être saisis sous la forme d'une prétendue présence pure[73]. Le choc corporel produit par les artistes reste toujours entrelacé avec des dimensions de sens telles que la mémoire, l'absence, la mort ou la violence. Si nous insistons seulement sur le fait que le spectateur est entouré par les matériaux, affecté par l'espace et touché par l'atmosphère, on risque de négliger les contextes historiques et sociaux portés par ces œuvres, ainsi que leur complexité. Cela constituerait également une réduction de l'installation.

[73] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art, op. cit.*, p. 114, « The material can be neither sublated in symbolic meaning (Kandinsky) nor, on the other hand, grasped as such, in its "pure existence" (Cage, Judd). ».

II. L'installation artistique cadrée par les médiations écrites

Lorsqu'un spectateur entre dans un espace et se trouve face à de vieux vêtements ou à une fissure au sol, comment peut-il déterminer qu'il s'agit bien d'une œuvre ?

Heinich souligne que, dans l'art contemporain, le discours contrôle presque l'accès à l'œuvre, ces œuvres se présentent rarement comme des objets purement autosuffisants, elles apparaissent presque toujours accompagnées d'un certain discours, sans cet accompagnement discursif, elles ne pourraient pas se présenter dans le monde de l'art[74]. Dans l'espace d'exposition, les formes les plus directes et les plus visibles de ces discours au sens large sont les médiations écrites telles que le titre, le cartel et le texte mural.

[74] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique, op. cit.*, (non paginé).

Le deuxième chapitre suit cette compréhension et examine successivement la manière dont les médiations écrites agissent dans l'espace : comment elles confirment l'identité artistique de l'installation (2.1) ; comment elles établissent une autorité (2.2) ; comment elles construisent un cadre de signification et distribuent les priorités de l'attention (2.3) ; enfin, où cette structure de pouvoir trouve sa limite (2.4).

2.1 L'attribution d'une identité artistique

Depuis que Duchamp a présenté un *ready-made* comme œuvre d'art, une question est devenue de plus en plus manifeste dans l'art contemporain : comment un objet ordinaire peut-il être reconnu comme art ? Heinich montre que le *ready-made*, l'art conceptuel, la performance et l'installation constituent les paradigmes des quatre genres majeurs de l'art contemporain, dans ces pratiques, l'œuvre n'existe plus entièrement dans l'objet fourni par l'artiste, elle acquiert valeur et existence à travers le récit[75]. Le centre de gravité de l'art s'est ainsi déplacé du contenu vers le contenant, c'est-à-dire les mécanismes de nomination, les réseaux de diffusion et le cadre institutionnel de l'ensemble du monde de l'art[76]. Nombre d'œuvres d'art contemporain cessent dès lors d'exister en tant qu'œuvres dès qu'elles sont arrachées à ce réseau contextuel.

L'installation rend ce problème particulièrement visible, elle dépend fortement des conditions d'accès, des relations spatiales et du cadre de regard. La composition de l'œuvre y est toujours mixte, « soit qu'ils reposent sur l'assemblage d'objets hétéroclites, soit qu'ils introduisent des éléments du monde ordinaire, non ou à peine transformés, dans le monde de l'art[77] ». Si ces œuvres étaient présentées ailleurs au spectateur, elles risqueraient fortement d'être ignorées, et de perdre ainsi leur qualification d'œuvres d'art. En bref, dans ce processus d'introduction du monde ordinaire dans le monde de l'art, le contexte artistique

[75] *Ibidem*, (non paginé).

[76] CAUQUELIN Anne, « Les embrayeurs », dans *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2018, éd. électronique, (non paginé).

[77] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, *op. cit.*, (non paginé).

joue un rôle aussi important que ces éléments ordinaires eux-mêmes[78].

Dans sa théorie de l'*artworld*, Danto affirme qu'un objet ne devient pas une œuvre d'art simplement parce qu'il posséderait naturellement une forme signifiante ou parce qu'il serait une expression[79]. L'attitude esthétique du spectateur ne suffit pas non plus à faire d'un objet une œuvre d'art, car on peut apprécier n'importe quel objet quotidien de manière détachée[80]. Un objet ne se transforme en œuvre que lorsqu'il est placé dans un certain cadre d'interprétation[81]. Lorsque le spectateur est face à une œuvre, son attitude esthétique est souvent momentanément suspendue, dans ce contexte, ce qui se produit d'abord n'est pas la question de savoir ce que j'en pense ?, mais le fait d'être amené à reconnaître qu'il s'agit bien d'art, « il s'agit avant tout qu'ils se rendent compte qu'il s'agit d'art [82]». Cette confirmation dépend d'un processus de désignation et de présentation, c'est-à-dire d'un cadre de présentation qui rend l'œuvre visible, la nomme et l'intègre au monde de l'art.

Les théories exposées ci-dessus posent les bases de l'analyse. Mon mémoire ne porte cependant pas sur des dimensions macroscopiques telles que le monde de l'art ou le marché de l'art, il resserre la question sur les médiations écrites les plus immédiates et les plus visibles dans l'espace d'exposition. Cela ne signifie pas que les médiations écrites produisent l'identité artistique de manière isolée, si une œuvre peut entrer dans un espace artistique, c'est bien sûr grâce à des mécanismes plus larges. Mais les médiations écrites constituent le nœud condensé de l'ensemble du système intertextuel, là où les énoncés s'appuient et se répondent les uns aux autres, elles compriment en quelques mots le discours critique et l'histoire de l'art, puis agissent de tout ce poids sur la rencontre entre le spectateur et la matière ; tout texte cite et renvoie, explicitement ou implicitement, à de nombreux autres textes[83]. Lorsque le spectateur lit un cartel ou un

[78] *Ibidem,* (non paginé).

[79] DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art, op. cit.*, p. 63-65.

[80] *Ibidem*, p. 22-23.
[81] *Ibid.*, p. 125-126.

[82] CAUQUELIN Anne, « Le régime de la communication ou l'art contemporain », dans *L'art contemporain, op. cit.,* (non paginé).

[83] JACOBI Daniel, MIÈGE Delphine, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *op. cit.,* p. 115.

texte mural, ce qu'il reçoit n'est pas seulement quelques lignes d'explication, mais la condensation visible d'un réseau entier de discours institutionnels.

L'installation a particulièrement besoin de la désignation écrite, précisément parce que ses frontières et son identité ne vont pas de soi. Pour un tableau accroché au mur ou une sculpture, le cadre et le socle jouent un rôle analogue à celui des guillemets, ils extraient le contenu de son contexte ordinaire et le neutralisent[84]. L'installation affaiblit ou supprime ces repères traditionnels, l'artiste retire le socle, brise le cadre, laisse les matières occuper directement l'espace d'exposition. Ces matières peuvent être des objets du quotidien, des composantes architecturales, des sons ou des lumières, autant de matériaux qui ne possèdent pas naturellement d'aura artistique. Dans ces conditions, même le spectateur déjà présent dans un musée ou une exposition n'est pas nécessairement en mesure de déterminer immédiatement si ce qu'il a devant lui est bien l'œuvre, ni où celle-ci commence ni où elle s'arrête. Les médiation écrites deviennent dès lors d'autant plus indispensables.

[84] DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, *op. cit.*, p. 21-23.

Dans ce système de médiations écrites, le cartel ou tout dispositif équivalent d'identification de l'œuvre assume généralement la fonction la plus fondamentale de validation. Il constitue la condition minimale de l'établissement de l'identité de l'œuvre, ainsi qu'un maillon indispensable. Sans cette désignation minimale, la fonction de contextualisation des autres médiations écrites devient instable, car le spectateur doit d'abord savoir quels éléments matériels doivent être regardés comme œuvre.

Le cartel peut, par le seul titre, le nom de l'artiste, la date, ainsi que par sa proximité avec l'œuvre, détacher un objet, un ensemble de matériaux ou une configuration spatiale de son environnement immédiat. Il fixe, institutionnalise et rend publique dans l'espace d'exposition la décision de

nomination déjà opérée par l'artiste, afin qu'une certaine configuration matérielle puisse apparaître comme œuvre. Il agit comme une sorte de frontière rituelle, en déplaçant la question du spectateur de « qu'est-ce que c'est ? » vers « c'est une œuvre, comment dois-je la regarder ? »

L'analyse que Genette consacre à la « force illocutoire[85] » du paratexte nous permet de comprendre le cartel comme une action, il accomplit un acte de désignation, de confirmation ou d'autorisation. La fonction indispensable du titre est la désignation, dont le but est l'identification, c'est la fonction la plus importante du titre en pratique[86]. Transposée à l'espace d'exposition, cette analyse montre que le cartel accomplit d'abord cette fonction, il permet à une certaine configuration matérielle d'être nommée, identifiée, et d'entrer comme objet dans une relation publique de regard.

L'expérience de la personne interrogée Siqi le confirme clairement. Dans un musée, elle est passée devant deux grandes colonnes sans comprendre, dans un premier temps, qu'il s'agissait d'œuvres, elle les a prises pour des éléments faisant partie du musée, ce n'est qu'en voyant le texte présent sur place qu'elle a compris qu'il s'agissait d'œuvres d'art[87]. Cet exemple montre clairement que même lorsque le spectateur se trouve déjà dans un musée, l'identité de l'œuvre ne se manifeste pas automatiquement. Pour certaines installations dont la forme se rapproche d'objets ordinaires, les médiations écrites indiquent d'abord au spectateur qu'il s'agit bien d'une œuvre.

C'est ce que nous rappelle également *Shibboleth* de Salcedo. La fissure creusée dans le sol pourrait tout à fait être lue comme un dommage architectural, une trace de travaux ou une zone dangereuse, certains enfants pourraient même y voir un espace de jeu[88]. Il s'agit en un sens d'un *ready-made*, quelque chose d'inhérent à la structure même du sol[89]. C'est précisément sous l'effet

[85] GENETTE Gérard, « Introduction », dans *Seuils*, op. cit., (non paginé).

[86] GENETTE Gérard, « Les titres », dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1987, éd. électronique, (non paginé).

[87] Voir Annexe 1.

[88] WIDHOLM Julie Rodrigues, GRYNSZTEJN Madeleine (dir.), *Doris Salcedo*, *op. cit.*, p. 201.

[89] *Ibidem*, p. 203.

des médiations écrites que cette fissure est reconnue comme une œuvre d'art, et cette reconnaissance influe en retour sur la manière dont le spectateur la regarde.

Les matériaux des installations de Christian Boltanski peuvent facilement être pris pour des déchets, des archives ou un stockage d'entrepôt. Dans *Réserve du Musée des Enfants I et II*, le spectateur se trouve face à une grande quantité de vêtements empilés sur des étagères métalliques. Cette scène peut évoquer l'espace de stockage d'une friperie quelconque dans les rues de Paris. En entrant dans une boutique de vêtements usagés du Marais, on pourrait sentir la même odeur particulière de moisi, percevoir la même présence de poussière, voir des vêtements pareillement accumulés et classés. C'est le cartel qui nomme clairement cet ensemble de vêtements comme *Réserve du Musée des Enfants I et II* de Christian Boltanski. C'est à partir de là que le spectateur le regarde comme une installation artistique. Cette transformation ne se produit pas au niveau de la matière, les éléments matériels n'ont pas changé. Elle se produit dans un acte de désignation accompli par la médiation écrite.



Fig. 16 : Christian Boltanski, *Réserve du Musée des Enfants I et II*, 1989, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Christophe Fouin © ADAGP

La fonction de validation des médiations écrites ne s'arrête pas à la désignation élémentaire du cartel. D'autres médiations, telles que les textes de salle, inscrivent la configuration matérielle déjà reconnue comme œuvre dans un cadre thématique plus large, un contexte historique ou la trajectoire globale de la pratique de l'artiste, permettant au spectateur de savoir qu'il se trouve face à une œuvre appartenant à une problématique ou un champ particulier. Ces médiations écrites constituent ensemble les conditions de base qui permettent à l'installation d'être reconnue et comprise, elles concrétisent, rendent visible et lisible, sur le lieu même de l'exposition, l'identité artistique préalablement établie par le monde de l'art. C'est à travers ce système que le spectateur confirme qu'il se trouve bien face à une œuvre, et entre ainsi dans un mode de regard spécifiquement artistique.

Mais l'action des médiations écrites ne se joue pas seulement sur le plan sémantique, elle ne peut pas non plus être comprise comme l'effet d'un texte isolé. Ces médiations ne fonctionnent pleinement que lorsqu'elles se trouvent, avec l'œuvre qu'elles désignent, dans une même situation d'exposition. Elles sont donc situationnelles, il faut alors examiner sous quelle forme matérielle elles existent, et comment cette forme commence déjà à produire ses effets avant même que le spectateur n'entre en contact avec le contenu du texte.

2.2 Les médiations écrites dans l'espace : une autorité incarnée

A. Une autorité formelle

Analyser les médiations écrites présentes sur place ne consiste pas seulement à demander ce que le texte dit. Il faut aussi examiner sous quelle forme il le dit. Le terme « écrite » signifie qu'un contenu est inscrit sur un support déterminé, il ne produit pas seulement du contenu, mais aussi une forme.

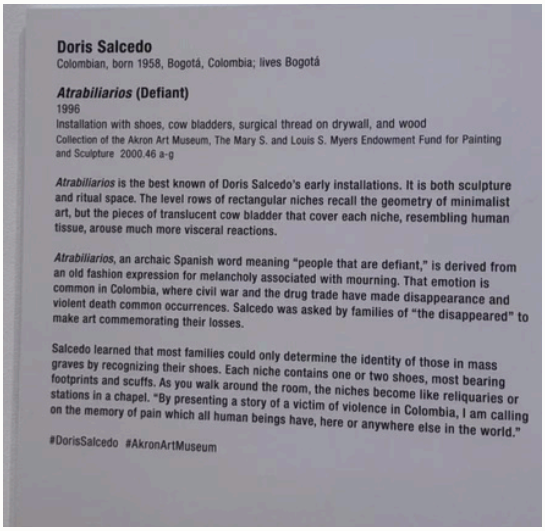
L'autorité formelle des médiations écrites vient d'abord du contexte spatial dans lequel elles s'inscrivent. L'analyse du *white cube* proposée par Brian O'Doherty nous rappelle que l'espace d'exposition est lui-même un dispositif idéologique[90]. Dans un tel espace, les objets semblent être retirés du temps ordinaire et acquièrent une solennité et une légitimité qui les placent au-delà de la vie quotidienne. Cet espace indique d'avance au spectateur que ce qui se trouve ici est de l'art et doit être pris au sérieux. Les médiations écrites héritent de cette autorité et la renforcent. Elles s'insèrent dans cet ordre spatial et présentent le sens de manière silencieuse, concise, objective et dépersonnalisée, elles deviennent ainsi le prolongement de l'idéologie du *white cube*. Avant même de les lire, le spectateur identifie déjà ces textes comme des informations importantes : ce sont des textes institutionnels, reconnus et publiés par l'institution.

[90] O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press, 1986, p. 79-80.

Dans l'espace, le texte est toujours appliqué, tissé, inscrit

dans la matérialité du support médiatique, le sens que le spectateur attribue au texte est toujours influencé par le médium qui porte l'écriture[91]. Une même phrase imprimée sur une simple feuille A4 ou gravée sur le mur d'un musée ne transmet pas du tout le même sentiment d'autorité. Le contraste visuel, la taille de la police, la texture du matériau et le mode de fixation modifient tous la perception que le spectateur a du texte.

[91] POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », dans *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 132, 2010, p. 10, [en ligne], URL : https://journals.openedition.org/ocim/377#quotation, consulté le 12 janvier 2026.


Doris Salcedo
Colombian, born 1958, Bogotá, Colombia; lives Bogotá

***Atrabiliarios* (Defiant)**
1996
Installation with shoes, cow bladders, surgical thread on drywall, and wood
Collection of the Akron Art Museum, The Mary S. and Louis S. Myers Endowment Fund for Painting and Sculpture 2000.46 a-g

Atrabiliarios is the best known of Doris Salcedo's early installations. It is both sculpture and ritual space. The level rows of rectangular niches recall the geometry of minimalist art, but the pieces of translucent cow bladder that cover each niche, resembling human tissue, arouse much more visceral reactions.

Atrabiliarios, an archaic Spanish word meaning "people that are defiant," is derived from an old fashion expression for melancholy associated with mourning. That emotion is common in Colombia, where civil war and the drug trade have made disappearance and violent death common occurrences. Salcedo was asked by families of "the disappeared" to make art commemorating their losses.

Salcedo learned that most families could only determine the identity of those in mass graves by recognizing their shoes. Each niche contains one or two shoes, most bearing footprints and scuffs. As you walk around the room, the niches become like reliquaries or stations in a chapel. "By presenting a story of a victim of violence in Colombia, I am calling on the memory of pain which all human beings have, here or anywhere else in the world."

#DorisSalcedo #AkronArtMuseum

Fig. 17 : Capture d'écran du cartel d'*Atrabiliarios*, Doris Salcedo, extraite du compte Instagram *@chiarascureaux*.

Prenons comme exemples les médiations écrites des œuvres de ces trois artistes. Le cartel d'*Atrabiliarios* de Doris Salcedo incarne la forme la plus classique de médiation écrite : fond blanc, texte noir, panneau rectangulaire autonome fixé au mur, généralement en acrylique, en métal ou en carton rigide. L'effet visuel est net, ordonné, lisible. Les informations y sont clairement organisées en plusieurs niveaux hiérarchiques : le nom de l'artiste, en plus grands caractères et en gras, occupe la position supérieure ; le titre de l'œuvre est mis en valeur en gras italique ; les données de base, telles que les matériaux et les dimensions, sont indiquées en corps plus petit ; le texte explicatif apparaît enfin sous forme de paragraphes plus denses, alignés à gauche, avec un interlignage régulier. Cette structure obéit à une

convention muséographique bien établie qui inscrit l'œuvre dans un cadre institutionnel. Avant même que le spectateur n'ait lu quoi que ce soit, la mise en page elle-même communique visuellement que ce qui est écrit ici mérite d'être pris au sérieux.

L'autorité formelle des médiations écrites autour des œuvres de Shiota provient davantage d'un système de textes muraux. Celui-ci comprend notamment les titres, les textes de présentation générale, les textes muraux développés autour d'un matériau ou d'un thème, ainsi que les textes d'identification propres à certaines œuvres. Ces médiations écrites sont directement imprimées sur des murs blancs ou de couleur claire. Elles deviennent ainsi une partie du mur lui-même. Le spectateur est confronté à un mur déjà organisé par le texte, ce qui donne à celui-ci une stabilité spatiale plus forte.



Fig. 18 : Titre de l'exposition *The Soul Trembles* de Chiharu Shiota, Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

Ce système de médiations écrites établit d'abord son autorité par l'échelle. À l'entrée, l'immense titre « Chiharu Shiota / The Soul Trembles » occupe directement le mur en grandes lettres rouges, créant un fort contraste visuel avec la paroi blanche. De même, l'exposition de Boltanski, « CHRISTIAN BOLTANSKI / FAIRE SON TEMPS », occupe aussi le mur blanc avec de très grands caractères noirs. Par leur agrandissement jusqu'à une taille presque équivalente à celle de l'architecture, ces titres d'entrée annoncent, avant même que le spectateur ne pénètre dans

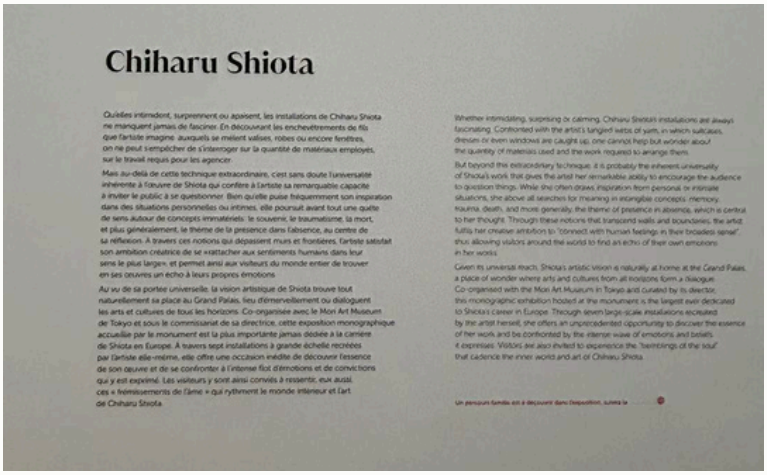
les œuvres, un auteur, un nom d'exposition et un contexte de regard. Ils fonctionnent plutôt comme un seuil de l'exposition, en le franchissant, le spectateur prend conscience qu'il entre dans un monde de l'art déjà nommé et organisé.



Fig. 19 : Capture d'écran du titre de l'exposition *Faire son temps* de Christian Boltanski, 2019, extraite du compte Youtube *@ART VISION TV / C&B JOURNAL*.

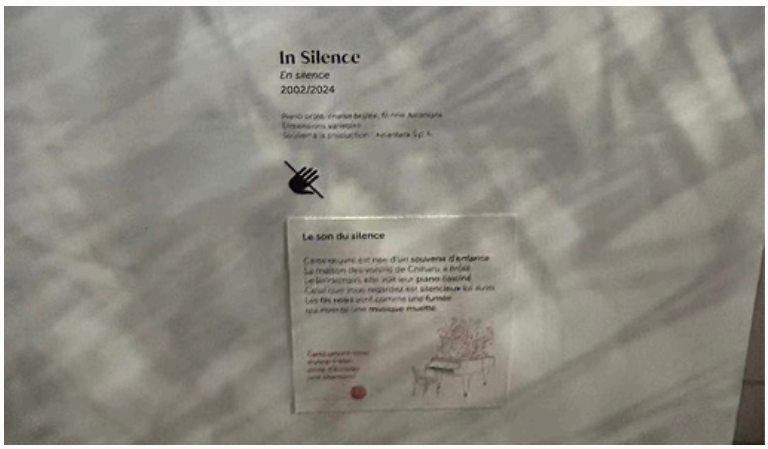
Les textes muraux qui entourent les œuvres de Shiota transmettent aussi un sentiment de formalité par leur hiérarchie typographique et par un effet visuel régulier et cohérent. Par exemple, dans des médiations écrites fournissant un arrière-plan, comme « Chiharu Shiota » : le français et l'anglais y sont répartis selon une structure horizontale ou verticale, avec de larges zones de blanc, des blocs d'information ordonnés et une mise en page claire. Le texte apparaît ainsi calme, retenu et lisible, donnant au spectateur l'impression qu'une lecture brève suffit pour trouver les informations dont il a besoin.

La mise en page de ces textes organise déjà le parcours de lecture : le titre devient un point d'ancrage visuel avant le corps du texte ; le contenu principal est condensé en blocs d'information réguliers et hiérarchisés ; la logique graphique impose à l'acte de lecture un ordre et une direction par défaut.



De plus, la hauteur de ces textes n'est pas entièrement uniforme. Le cartel occupe une position discrète et oblige parfois le spectateur à baisser la tête pour lire ; les textes interprétatifs, en revanche, sont généralement placés plus haut ou dans une zone plus centrale du mur, avec une taille de caractères plus importante. Cette différence permet au spectateur de distinguer les fonctions et les niveaux des médiations écrites. Le petit cartel se rapproche davantage d'un dispositif d'identification de l'œuvre, tandis que le grand texte mural relève plutôt du guidage de l'exposition et du cadre d'interprétation. La visibilité de cette hiérarchie guide le spectateur vers l'œuvre selon un certain ordre.

Fig. 20 et 21 : Médiation écrite de l'exposition *The Soul Trembles* de Chiharu Shiota, Grand Palais, Paris, février 2025. Photos prises par moi-même.



B. Fixité et unilatéralité

L'autorité des médiations écrites tient aussi à une asymétrie structurelle. Le cartel est généralement fixé au mur, le texte de salle est imprimé sur des panneaux fixes ou directement inscrit sur les murs. L'un et l'autre sont en place avant l'arrivée du spectateur et demeurent après son départ. Cette fixité, antérieure au spectateur et indépendante de ses réactions, instaure d'emblée une relation inégale entre les médiations écrites et celui qui les lit. Ces textes attendent d'être lus, non que l'on y réponde, ce sont des énoncés, ils sont stables et prédéfinis, et ne se modifient pas sous l'effet des interrogations du spectateur. Ils sont simplement là, attendant d'être acceptés. Cette silencieuse fixité est en elle-même une posture de pouvoir.

L'autorité des médiations écrites se manifeste aussi profondément dans leur posture discursive. Ces textes ne transmettent pas seulement des informations, ils donnent aussi à voir un certain positionnement à travers le ton, le format, la syntaxe et le lexique, l'intention psychologique du rédacteur, qui cherche à toucher le spectateur sur les plans intellectuel et émotionnel, se traduit toujours par des choix de langue[92], par exemple, les phrases courtes produisent un effet de certitude, tandis que le vocabulaire spécialisé établit un sentiment de compétence et de distance.

[92] *Ibidem*, p. 10-11.

La première phrase du cartel d'*Atrabiliarios* (Fig. 17) indique : « *Atrabiliarios* is the best known of Doris Salcedo's early installations. It is both sculpture and ritual space ». Il s'agit d'une affirmation unilatérale de type scolaire, elle accomplit un acte assertif, sans négocier avec le spectateur. Dans le cartel de *Monument* de Christian Boltanski, une formulation comme « Christian Boltanski's work questions how we view and remember the historical past » peut donner au spectateur l'impression qu'il s'agit d'un sens naturellement contenu dans l'œuvre elle-même, ou d'un contenu spirituel transmis directement par

l'artiste au public. En réalité, ces éléments sont rédigés par un tiers.

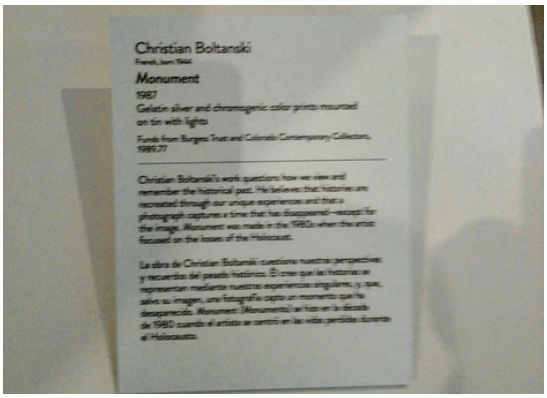


Fig. 22 : Capture d'écran du cartel de *Monument* de Christian Boltanski, extraite du compte Instagram *@razvan_anton*.

Dans l'exposition de Shiota, les médiations écrites placées près de nombreuses œuvres présentent des déclarations de l'artiste à la première personne, sous la forme d'un texte japonais disposé verticalement, accompagné de traductions bilingues en français et en anglais. En apparence, elles affaiblissent le caractère institutionnel du texte d'exposition, puisque le spectateur semble entendre directement la voix de l'artiste elle-même. Mais dès que

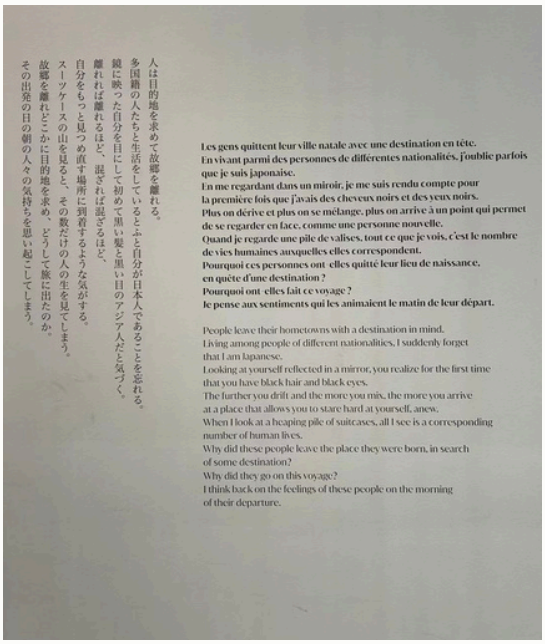


Fig. 23 : Médiation écrite de l'exposition *The Soul Trembles* de Chiharu Shiota, Grand Palais, Paris, février 2025. Photo prise par moi-même.

cette voix en « je » est sélectionnée, traduite, mise en page et fixée au mur, elle devient un discours d'exposition stable et unidirectionnel. Elle organise par avance la compréhension de l'œuvre par le spectateur, sous une forme d'intimité et d'authenticité. La première personne ne supprime donc pas l'autorité des médiations écrites, elle fait agir cette autorité d'une manière plus douce et plus privée.

Cette autorité se renforce encore par une forme particulière d'anonymat. Comme le souligne Heinich, nombre de textes explicatifs sont généralement anonymes, ce n'est pas un individu identifiable qui y prend la parole, mais l'institution elle-même[93]. Ces textes ne portent ni signataire explicite ni position personnelle traçable. Cet anonymat, paradoxalement, renforce leur autorité. Lorsqu'un texte n'appartient à aucun individu susceptible d'être contesté, il tend vers la forme d'un énoncé objectif, d'une assertion qui n'a pas à se justifier. Le spectateur ne se trouve pas face à l'interprétation personnelle d'un critique, mais face à une notice qui semble exprimer un consensus collectif. Fixées dans l'espace d'exposition, ces médiations énoncent la manière dont l'œuvre devrait être abordée dans une posture qui n'appelle aucune réponse.

[93] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, *op. cit.*, (non paginé).

L'autorité des médiations écrites s'enracine ainsi dans deux dimensions à la fois : la fixité matérielle fait exister le texte avant le spectateur et le maintient après son départ, l'unilatéralité discursive fait que ces textes, quelle que soit la forme qu'ils prennent, n'admettent ni questionnement ni réponse. Cette double immobilité constitue le pouvoir silencieux mais efficace que les médiations écrites exercent dans l'espace d'exposition.

2.3 Les médiations écrites comme cadre de signification

A. Fixer un cadre de signification

Une partie de la force des médiations écrites vient du moment où elles interviennent. Elles existent avant le regard concret porté sur les œuvres. Avant même que le spectateur ne rencontre une œuvre particulière, elles ont déjà établi, à travers le titre de l'exposition, le texte d'entrée et les murs thématiques, un champ de signification pour l'ensemble de l'exposition, accomplissant un cadrage préalable.

Jacobi et Miège s'opposent clairement à l'idée de comprendre l'œuvre d'art contemporain comme un objet autosuffisant, qui porterait son sens de manière immanente, l'art contemporain n'est pas un art sans référent ni sans critères de compréhension, la perception de l'œuvre est toujours conditionnée par différents discours[94]. Autour de l'œuvre, les médiations écrites jouent ce rôle de construction et de contrainte du cadre interprétatif.

Toute exposition se déploie autour d'un thème et de ses sous-thèmes, et se constitue à travers une série de choix motivés : quelles questions sont posées, quels cadres de référence sont retenus, de quelle manière ces contenus sont présentés, tous ces choix s'expriment, de façon plus ou moins explicite, dans les textes écrits de l'exposition[95]. Dans sa réflexion sur la rédaction des cartels, Serrell

[94] JACOBI Daniel, MIÈGE Delphine, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *op. cit.*, p. 115.

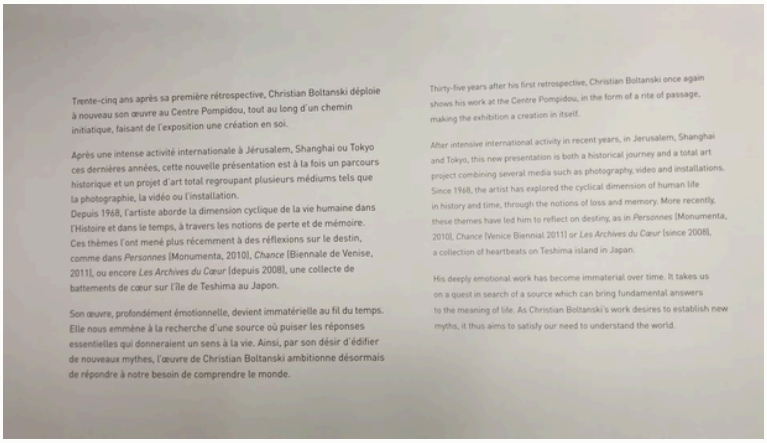
[95] POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *op. cit.*, p. 8-9.

propose le concept de *big idea* pour désigner ce cadre d'ensemble, c'est une idée directrice efficace qui devrait énoncer clairement la nature de l'exposition et fournir une base commune pour la sélection, l'organisation et l'évaluation de tous les éléments[96]. La rédaction des médiations écrites s'appuie sur cette *big idea* et la sert[97], ces médiations resserrent l'expérience ouverte de l'œuvre dans un cadre interprétatif transmissible et identifiable. Le spectateur entre ainsi dans une situation de regard déjà préorganisée par cette idée directrice.

[96] SERRELL Beverly, "Part 1: Overview", dans *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, *op. cit.,* p. 1-2.
[97] *Ibidem,* p. 7.

Ce cadrage préalable trouve son expression la plus condensée dans le titre de l'exposition. Avec le minimum de mots, le titre trace la frontière la plus large du sens et opère avant toute perception concrète des œuvres. *The Soul Trembles* (Fig. 18), titre de la rétrospective de Shiota, installe d'emblée une tonalité perceptive : âme, frémissement, vibration, fragilité. Le texte d'introduction à l'artiste (Fig. 20) relie ensuite la pratique de Shiota à des thèmes tels que la mémoire, le traumatisme, la mort, la présence dans l'absence. Lorsque le spectateur regarde des fils rouges, des fils noirs, des objets usagés, il est déjà influencé par ces thèmes.

Il en va de même pour l'exposition de Christian Boltanski, *Faire son temps*. Le titre (Fig. 19) lui-même introduit déjà


Trente-cinq ans après sa première rétrospective, Christian Boltanski déploie à nouveau son œuvre au Centre Pompidou, tout au long d'un chemin initiatique, faisant de l'exposition une création en soi.

Après une intense activité internationale à Jérusalem, Shanghai ou Tokyo ces dernières années, cette nouvelle présentation est à la fois un parcours historique et un projet d'art total regroupant plusieurs médiums tels que la photographie, la vidéo ou l'installation.
Depuis 1968, l'artiste aborde la dimension cyclique de la vie humaine dans l'Histoire et dans le temps, à travers les notions de perte et de mémoire. Ces thèmes l'ont mené plus récemment à des réflexions sur le destin, comme dans *Personnes* (Monumenta, 2010), *Chance* (Biennale de Venise, 2011), ou encore *Les Archives du Cœur* (depuis 2008), une collecte de battements de cœur sur l'île de Teshima au Japon.

Son œuvre, profondément émotionnelle, devient immatérielle au fil du temps. Elle nous emmène à la recherche d'une source où puiser les réponses essentielles qui donneraient un sens à la vie. Ainsi, par son désir d'édifier de nouveaux mythes, l'œuvre de Christian Boltanski ambitionne désormais de répondre à notre besoin de comprendre le monde.

Thirty-five years after his first retrospective, Christian Boltanski once again shows his work at the Centre Pompidou, in the form of a rite of passage, making the exhibition a creation in itself.

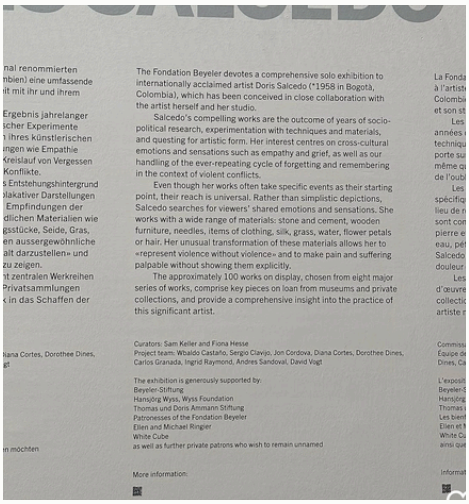
After intensive international activity in recent years, in Jerusalem, Shanghai and Tokyo, this new presentation is both a historical journey and a total art project combining several media such as photography, video and installations.
Since 1968, the artist has explored the cyclical dimension of human life in history and time, through the notions of loss and memory. More recently, these themes have led him to reflect on destiny, as in *Personnes* (Monumenta, 2010), *Chance* (Venice Biennial 2011) or *Les Archives du Cœur* (since 2008), a collection of heartbeats on Teshima island in Japan.

His deeply emotional work has become immaterial over time. It takes us on a quest in search of a source which can bring fundamental answers to the meaning of life. As Christian Boltanski's work desires to establish new myths, it thus aims to satisfy our need to understand the world.

Fig. 24 : Capture d'écran du texte d'entrée de l'exposition *Faire son temps* de Christian Boltanski, 2019, extraite du compte Youtube *@ART VISION TV / C&B JOURNAL*.

le spectateur dans un champ de sens lié à l'écoulement du temps et à la fin. Le texte mural (Fig. 24) placé à l'entrée décrit ensuite l'exposition comme un « parcours historique » et un « projet d'art total », tandis que les œuvres y sont résumées autour de « la dimension cyclique de la vie humaine », des « notions de perte et mémoire » et du « destin ». Ce texte n'explique pas une œuvre particulière. Il établit, avant même la présentation des œuvres, un champ global de signification autour de la vie, de l'histoire et du temps. Les œuvres qui apparaissent ensuite sont dès lors intégrées à ce cadre interprétatif.

Le texte de Salcedo (Fig. 25) inscrit de la même manière ses œuvres dans le contexte de la recherche sociopolitique, des conflits violents, de l'oubli et de la mémoire. Il fixe aussi par avance l'orientation affective de l'entrée dans l'exposition. Des termes conduisent le spectateur à comprendre les œuvres à partir de l'empathie, du deuil et de la perception de la douleur. Les matériaux y sont présentés comme des médiums capables de rendre visibles la douleur et la souffrance, en particulier à travers l'expression « represent violence without violence ». De plus, pour les spectateurs qui connaissent déjà l'artiste, son nom active immédiatement un ensemble d'attentes.



The Fondation Beyeler devotes a comprehensive solo exhibition to internationally acclaimed artist Doris Salcedo (*1958 in Bogotá, Colombia), which has been conceived in close collaboration with the artist herself and her studio.

Salcedo's compelling works are the outcome of years of socio-political research, experimentation with techniques and materials, and questing for artistic form. Her interest centres on cross-cultural emotions and sensations such as empathy and grief, as well as our handling of the ever-repeating cycle of forgetting and remembering in the context of violent conflicts.

Even though her works often take specific events as their starting point, their reach is universal. Rather than simplistic depictions, Salcedo searches for viewers' shared emotions and sensations. She works with a wide range of materials: stone and cement, wooden furniture, needles, items of clothing, silk, grass, water, flower petals or hair. Her unusual transformation of these materials allows her to «represent violence without violence» and to make pain and suffering palpable without showing them explicitly.

The approximately 100 works on display, chosen from eight major series of works, comprise key pieces on loan from museums and private collections, and provide a comprehensive insight into the practice of this significant artist.

Curators: Sam Keller and Fiona Hesse
Project team: Wbaldo Castaño, Sergio Clavijo, Jon Cordova, Diana Cortes, Dorothee Dines, Carlos Granada, Ingrid Raymond, Andres Sandoval, David Vogt

The exhibition is generously supported by:
Beyeler-Stiftung
Hansjörg Wyss, Wyss Foundation
Thomas und Doris Ammann Stiftung
Patronesses of the Fondation Beyeler
Ellen and Michael Ringier
White Cube
as well as further private patrons who wish to remain unnamed

More information:

Fig. 25 : Capture d'écran du texte de l'exposition Doris Salcedo, La Fondation Beyeler, 2023, extraite du compte Instagram *@pring_art_archive*.

Cette force de cadrage préalable ne vient pas seulement de ce que les médiations écrites disent, mais aussi de ce qu'elles ne disent pas. Le champ de signification qu'elles construisent possède des limites. En intégrant certains domaines, il en exclut aussi d'autres. Le silence de certains éléments révèle ce que les concepteurs de l'exposition n'ont pas voulu toucher, n'ont pas pu toucher ou n'ont pas jugé utile de privilégier[98]. Ce silence et cette exclusion exercent eux aussi une force de cadrage, mais ils agissent de manière invisible. Le spectateur ne perçoit souvent pas les possibilités qui ont été écartées, car les frontières du champ de signification ne sont jamais explicitement annoncées.

La personne interrogée KAI manifeste une résistance nette à ce cadrage préalable. Selon lui, cette fonction des médiations écrites ressemble au résumé d'un film, celui-ci donne lui aussi une orientation avant que le spectateur ne regarde réellement l'œuvre. S'il résiste à ces textes, ce n'est pas parce qu'ils seraient inutiles, mais parce qu'ils lui donnent le sentiment que l'œuvre est déjà interprétée à l'avance par un tiers[99].

[98] POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *op. cit.*, p. 9.

[99] Voir annexe 2.

B. Une expérience orientée : hiérarchiser le sens

2.3A examine la manière dont les médiations écrites établissent un cadre global de signification. Mais, dans la visite réelle, les spectateurs n'entrent pas toujours dans le sens selon l'ordre prévu par l'exposition. Ils peuvent passer les textes d'introduction d'une section pour lire d'abord le texte placé près d'une œuvre, ou ne lire que des fragments de textes, sans entrer pleinement dans le récit organisé par l'exposition. Ainsi, chaque médiation écrite doit à la fois être cohérente dans l'organisation d'ensemble et pouvoir fonctionner de manière relativement autonome, avec une complétude interne[100]. 2.3B porte

[100] SERRELL Beverly, "Part 1: Overview", dans *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, *op. cit.,* p. 21.

justement sur ces médiations écrites capables d'agir de façon relativement indépendante, comme les cartels ou les textes explicatifs de section. Dans la lecture discontinue du spectateur, elles réorientent sans cesse la compréhension, redistribuent le poids de l'attention à l'intérieur du champ de signification déjà établi, et construisent ainsi des priorités : ce qui passe au premier plan, ce qui reste en arrière-plan, ce qui doit être vu d'abord, et ce qui est laissé de côté.

L'analyse de Goodman permet d'éclairer davantage la manière dont les médiations écrites établissent une hiérarchie du sens. À ses yeux, le fait qu'un objet possède une propriété ne signifie pas qu'il l'exemplifie nécessairement, un échantillon de tissu de tailleur possède de nombreuses propriétés comme couleur, forme, poids, mais dans un contexte particulier, la seule propriété effectivement mise en avant et désignée peut n'être que la couleur[101]. Ce n'est donc pas l'objet lui-même qui détermine si telle propriété devient un sens lisible, cela dépend de si elle est mise en relief dans un contexte symbolique donné. Les médiations écrites jouent ce rôle, la complexité de l'installation est resserrée, et l'expérience *in situ*, multiple, dispersée et corporelle, peut se trouver convertie en une compréhension guidée, voire homogénéisée.

[101] GOODMAN Nelson, "The sound of pictures", dans *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976, p. 53-54.

Au niveau de l'œuvre individuelle, le cartel exerce déjà une fonction d'orientation du sens. Les titres de certaines œuvres de Salcedo sont souvent très condensés, poétiques, allusifs et chargés de significations culturelles particulières. Ils introduisent le spectateur dans une certaine atmosphère, donnent à l'œuvre une force poétique et suscitent des associations[102], comme *Unland*, *Tenebrae*, *Abyss*, *Neither*, *Shibboleth*, *Plegaria Muda*. Le mot *Shibboleth* vient d'un épisode biblique où la prononciation permet de distinguer l'ennemi de l'allié et de décider de la vie ou de la mort, il active par avance un champ sémantique lié à la frontière, à l'exclusion et à la

[102] WIDHOLM Julie Rodrigues, GRYNSZTEJN Madeleine (dir.), *Doris Salcedo*, *op. cit.*, p. 18.

violence[103]. Nous pouvons dire que l'idée qui constitue la fissure au sol est aussi importante que la matérialité même de l'œuvre, voire plus importante encore, si cette installation n'avait pas de titre, son sens serait radicalement différent[104], et son analyse pourrait rester entièrement limitée à ses caractéristiques formelles.

Dans le contenu textuel plus précis, cette fonction d'orientation est développée de manière plus détaillée. Le cartel d'*Atrabiliarios* (Fig. 17) indique que ce terme est un ancien mot espagnol désignant une personne défiante. Le texte introduit ensuite un contexte historique et inscrit ces matériaux dans le cadre de la guerre civile colombienne, des personnes disparues, de la violence et du deuil. Une priorité de regard tout à fait différente se met alors en place, le spectateur est conduit à lire d'abord, dans ces éléments matériels, des contenus liés à la mort et à la violence. L'explication selon laquelle « most families could only determine the identity of those in mass graves by recognizing their shoes » transforme les chaussures, d'objets ordinaires, en médiums d'identification de la mort. Le texte compare également ces niches à des reliquaires ou à des stations de chapelle. Le mur rectangulaire, qui aurait pu être compris comme une structure répétitive de type minimaliste, devient ainsi un espace mémoriel ou quasi religieux. Le texte opère un classement du sens à travers l'explication des matériaux, l'indication étymologique, le contexte historique et la métaphore spatiale. Il fait apparaître au premier plan les voies d'interprétation liées à la disparition, au deuil, aux reliques et à la commémoration, tout en repoussant d'autres possibilités vers l'arrière-plan.

Cette fonction d'orientation se vérifie dans l'expérience réelle des spectateurs. La plupart des visiteurs lisent les cartels et effectuent souvent un mouvement de retour de type « art-label-art[105]». À propos des deux colonnes, Siqi souligne qu'au départ, elle ne considérait pas leur angle ni leur matériau comme des éléments importants, ce n'est

[103] BRAVO Doris Maria-Reina, "Doris Salcedo, Shibboleth", dans *Smarthistory*, 2015, [en ligne], URL : https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/, consulté le 04 avril 2026.
[104] *Ibidem*.

[105] REITSTÄTTER Luise, GALTER Karolin et BAKONDI Flora, "Looking to read: How visitors use exhibit labels in the art museum", dans *Visitor Studies*, 2022, vol. 25, n° 2, p. 134-138.

qu'après avoir lu le texte qu'elle a compris que ces éléments avaient une signification particulière, et son ressenti a alors changé[106]. Cet exemple montre la fonction d'orientation des médiations écrites, il indique aussi qu'un objet ne peut parfois pas fournir assez d'informations pour permettre au spectateur de comprendre l'œuvre, dans ce cas, des médiations écrites comme le texte peuvent devenir une condition nécessaire pour susciter l'intérêt envers un thème et donner du sens à l'objet[107].

Yan reconnaît également que les textes de présentation contextuelle l'amènent souvent à remarquer des détails auxquels elle n'avait pas prêté attention auparavant, ou à modifier son appréciation de l'œuvre[108]. Ce type d'informations contextuelles peut fournir un cadre de référence extérieur, permettant aux éléments matériels d'entrer en relation avec l'expérience personnelle, des événements historiques ou des questions sociales[109]. KAI indique ainsi qu'il prête attention à des informations de contexte comme les dates, car elles lui permettent de situer la période de création de l'œuvre par rapport à sa propre expérience de vie[110]. Même les informations les plus élémentaires contenues dans les médiations écrites peuvent donc influencer, orienter et transformer la relation entre le spectateur et l'œuvre.

Derrière les informations fournies par les médiations écrites se trouve tout un travail actif d'organisation des hiérarchies du sens. Elles sélectionnent, accentuent, ordonnent, tout en laissant certains éléments de côté. Ce mécanisme s'inscrit profondément dans l'ensemble du processus de rencontre entre le spectateur et l'œuvre, et continue même à agir après la fin de la visite[111]. Les médiations écrites ne sont pas seulement des textes sur l'œuvre, elles participent en profondeur à la production du sens de l'œuvre.

[106] Voir Annexe 1.

[107] SCREVEN Chandler G., « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes », dans *Culture & Musées*, vol. 1, n° 1, 1992, p. 36.

[108] Voir Annexe 3.

[109] CUPCHIK Gerald C., SHERECK Lanny et SPIEGEL Stacey, "The effects of textual information on artistic communication", dans *Visual Arts Research*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 76-77.

[110] Voir Annexe 2.

[111] REITSTÄTTER Luise, GALTER Karolin et BAKONDI Flora, "Looking to read: How visitors use exhibit labels in the art museum", *op. cit.*, p. 140-142.

C. Les médiations écrites paradoxales

Les médiations écrites se voient confier par les institutions culturelles une mission d'explication, d'orientation et de médiation, elles prétendent aider le spectateur à accéder à l'œuvre. Plus celle-ci s'écarte des attentes du monde ordinaire, plus elle a besoin de médiations pour soutenir sa lisibilité, pour nombre d'œuvres d'art contemporain, et en particulier pour les installations, elles assument souvent la fonction d'un mode d'emploi[112]. Pourtant, ces textes recourent inévitablement au vocabulaire artistique spécialisé, afin de maintenir la légitimité de l'identité artistique de l'installation. Pour le spectateur ordinaire qui ne maîtrise pas ces codes, l'accessibilité et la compréhensibilité de l'œuvre s'en trouvent paradoxalement fragilisées. Les médiations écrites tombent ainsi dans une contradiction, elles ne se contentent pas toujours de réduire la distance entre le spectateur et l'œuvre, dans certains cas, elles peuvent en créer de nouvelles. Elles cherchent à rendre l'œuvre intelligible, tout en exigeant du spectateur qu'il maîtrise déjà une certaine culture. Cette exigence peut entraîner une sorte de sélection et de filtrage du spectateur. Et nous pensons que ce type de filtrage ne diminue pas le pouvoir des médiations écrites, mais renforce plutôt leur pouvoir, car elles déterminent qui est qualifié pour comprendre ce sens.

[112] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, *op. cit.,* (non paginé).

L'analyse que Bourdieu consacre à la réception de l'art montre que le sens d'une œuvre ne se révèle pas naturellement à tous les spectateurs. Lorsque celui-ci ne dispose pas des compétences culturelles et des modes de décodage appropriés, il tend à rester au niveau des propriétés sensorielles telles que les sons, les couleurs, les matières, regarder l'art n'est pas une réaction sensorielle purement naturelle, c'est un comportement de décodage socialement acquis[113]. Être capable de lire le contenu d'un texte mural, d'en saisir les sous-entendus, ou d'activer rapidement un réseau de sens à partir d'un bref cartel,

[113] BOURDIEU Pierre, « Introduction », dans *La distinction, critique sociale du jugement,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. II-III.

constitue en soi une compétence qui ne se distribue pas de manière égale parmi les spectateurs.

Face à la prolifération des médiums, des formes et des projets artistiques, les textes d'art contemporain absorbent fréquemment des concepts venus d'autres domaines, formant un vocabulaire spécialisé hybride et en constante évolution[114]. Dans le cas de l'installation, la forme et la composition de l'œuvre sont souvent si riches, et sa portée si vaste, que le spectateur doit mobiliser des connaissances étendues sur la culture artistique contemporaine pour activer les significations implicites contenues dans ces textes. De plus, le contenu des textes trahit « les catégories socioculturelles des visiteurs auxquelles les concepteurs s'adressent en priorité[115] », c'est-à-dire pour qui le texte est écrit, pour qui il exclut, c'est une sélection implicite, ces textes des médiations écrites ne s'établissent pas d'emblée dans une relation d'égalité avec tous les spectateurs.

Cependant, le niveau le plus profond de ce paradoxe ne tient pas à l'inégalité des compétences entre les spectateurs, il tient au fait que les médiations écrites, en cadrant le sens, déterminent aussi quel type de compréhension peut être reconnu comme légitime. Les significations produites par ces médiations écrites autour de l'œuvre ne se dégagent pas toujours naturellement de l'œuvre elle-même, elles sont souvent projetées sur elle par des tiers, comme les commissaires ou les institutions, puis naturalisées comme si elles appartenaient déjà au sens intérieur de l'œuvre. Lorsque le texte montre que l'œuvre a un sens, il montre aussi qu'elle a de la valeur[116]. Cette valeur implique elle-même une hiérarchie interprétative, certaines compréhensions sont construites comme plus justes, plus profondes, plus dignes d'être reconnues. Une fois cette interprétation fixée par les médiations écrites, l'échec de compréhension est déplacé vers le spectateur, il peut alors avoir le sentiment de ne pas posséder un niveau culturel suffisant pour

[114] JACOBI Daniel, MIÈGE Delphine, « La médiation écrite de l'art contemporain : tensions et paradoxes », *op. cit.*, p. 126.

[115] POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *op. cit.*, p. 9.

[116] HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, *op. cit.*, (non paginé).

comprendre correctement l'œuvre. Le pouvoir des médiations écrites se manifeste ici comme une distribution subtile des légitimités : qui peut comprendre, qui peut formuler une interprétation reconnue, et quelles sensations peuvent être considérées comme ayant de la valeur.

Ce paradoxe nous oblige à porter un regard critique sur le pouvoir des médiations écrites, la lisibilité qu'elles offrent exige une compétence de la maîtrise d'un code culturel particulier, et l'aide qu'elles prétendent apporter comporte en même temps un mécanisme d'exclusion.

2.4 Ce que les médiations écrites ne contrôlent pas

L'analyse du deuxième chapitre révèle jusqu'à présent le pouvoir des médiations écrites. Elles attribuent à l'installation artistique son identité artistique, possèdent une autorité, construisent un cadre de signification, orientent la perception du spectateur, et délimitent même, de manière implicite, qui est autorisé à entrer dans l'œuvre. Il s'agit d'un tableau complet du pouvoir des médiations écrites, mais ce pouvoir trouve peut-être sa limite dans le processus de réception du spectateur.

« L'objet lui-même est porteur de multiples sens, non seulement par le contexte dans lequel le concepteur le présente, mais par les lectures que le visiteur peut élaborer. L'objet dans sa présence physique agit comme instrument d'une performance discursive, ce dispositif producteur de signes l'est d'abord par son contexte d'énonciation, mais surtout par sa réception[117]. »

[117] CHAUMIER Serge, « Les langages », dans *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, coll. Musées-Mondes, 2017, éd. électronique, (non paginé).

Dans le cas de l'installation artistique, cette réception est encore plus difficile à prévoir, car l'œuvre résiste à une appréhension frontale. Elle se déploie dans l'espace et peut produire une expérience qui peut déborder les contenus des médiations écrites, dont l'intervention tente de contenir ce débordement. Mais ce qui se constitue finalement pour le spectateur est une narration personnelle, reconstruite à partir de ce qu'il perçoit, sélectionne et comprend. Le cadre établi par les médiations écrites n'est pas équivalent à l'expérience du

spectateur, entre le sens délimité par ces médiations et ce que le spectateur éprouve réellement sur place, subsiste toujours un écart que nulle médiation écrite ne peut combler par avance.

Les expériences des personnes interrogées illustrent cet écart. Siqi indique que le contenu des médiations écrites reste en définitive les idées des autres et ne modifie pas totalement son ressenti personnel[118]. KAI reconnaît que l'intervention des médiations écrites a nécessairement un effet, mais il précise que sans avoir réellement vu l'œuvre, la seule lecture du texte ne lui permettrait pas d'imaginer ce qu'elle est[119], les médiations écrites ne peuvent pas se substituer à l'expérience in situ du spectateur face à l'œuvre. Yan distingue différents types de textes dans sa lecture, pour les informations de nature scientifique, elle tend à les lire attentivement, pour les informations liées aux impressions, elle les parcourt seulement, et la plupart du temps les sensations qu'elle éprouve demeurent les siennes[120]. Ces témoignages montrent que le comportement du spectateur est autonome, il sélectionne, filtre, voire résiste aux différents types de médiations écrites selon ses habitudes et son degré de confiance. Le cadre établi par ces médiations commence à être retraité par le spectateur dès l'instant même où il lui parvient. Même lorsque le spectateur intègre les indices de sens fournis par les médiations écrites, il doit encore se confronter, sur place, à la matière de l'œuvre et éprouver son propre déplacement dans l'espace. Autrement dit, l'expérience esthétique de l'installation ne se réduit pas à la reconnaissance d'un ensemble de relations de sens, la qualité visuelle inhérente des matériaux influence toujours la perception du spectateur.

[118] Voir Annexe 1.
[119] Voir Annexe 2.
[120] Voir Annexe 3.

À partir de là, nous pouvons tirer la véritable conclusion du deuxième chapitre : l'intervention des médiations écrites dans l'installation est profonde et structurelle, elle constitue la condition permettant à l'installation d'être reconnue et accessible, mais elle ne peut pas fermer le

processus de production de sens. Dans ce processus, nous devons réfléchir à la manière dont les médiations écrites sont effectivement traitées, acceptées, contestées et réécrites par le public.

III. Une expérience suspendue : l’oscillation entre présence et sens

Les deux premiers chapitres révèlent chacun la complexité de la question à un niveau différent, en tirant des conclusions qui sont incomplètes et constituent des tensions l’une avec l’autre. Le premier envisage les médiations écrites comme un texte et révèle les limites intrinsèques du texte en tant que vecteur de sens, l’expérience corporelle de l’installation, l’intensité de l’affect et la présence irréproductible du lieu constituent une dimension perceptive qu'aucune écriture ne peut entièrement couvrir. Le deuxième chapitre comprend la médiation écrite comme un mécanisme intermédiaire, ce qui révèle la profondeur de l’intervention de ce mécanisme dans l’installation, dont l’identité artistique, le cadre de vision et la direction du sens dépendent tous de la construction opérée par les médiations écrites, l’installation n'est donc pas une existence matérielle autonome.

Les conclusions de ces deux chapitres constituent ensemble le fondement du troisième. Si les médiations écrites ne peuvent épuiser la dimension perceptive de l'installation, et si l’installation dépend pourtant toujours d’elles pour entrer dans une relation de regard, quelle relation se forme alors entre les deux ? Comment opèrent-

elles conjointement dans l'expérience effective du spectateur ? Qu'est-ce que celui-ci rencontre véritablement sur place ?

Gumbrecht et Rebentisch fournissent le point de départ analytique de ce chapitre. Gumbrecht comprend le terme *presence* comme une référence spatiale, les choses présentes désignent celles qui se trouvent devant nous et que notre corps peut toucher[121]. À partir de là, il souligne que la présence et le sens apparaissent toujours ensemble, et qu'ils se trouvent toujours en tension, l'objet de l'expérience esthétique n'est pas constitué par une présence pure ni par un sens pur, il oscille continuellement entre les effets de présence et les effets de sens, et ces deux dimensions ne forment pas une relation stable de complémentarité, mais produisent une tension inquiète, impossible à dissoudre[122]. L'analyse de Rebentisch rejoint ce constat. Selon elle, l'objet esthétique possède une dualité fondamentale, l'oscillation entre objet et signe ne peut jamais être définitivement résolue, l'objet esthétique ne peut ni être entièrement transformé en signification symbolique unifiée, ni revenir à une matérialité littérale et pure[123].

Leurs positions établissent la base analytique de ce troisième chapitre. Cependant, nous ne pouvons pas simplement assimiler la présence et le sens à l'installation artistique (la matière), et aux médiations écrites. La présence dont parle Gumbrecht n'appartient pas seulement aux objets matériels, le sens qu'il évoque recouvre également un champ bien plus large que celui construit par les médiations écrites. Il comprend le potentiel de signification porté par la matière elle-même, la mémoire culturelle du spectateur, ainsi que les différentes associations activées dans la perception. Ce que j'emprunte ici, c'est la logique même de la structure d'oscillation, la tension entre les effets de présence et les effets de sens constitue un fait structurel impossible à dissoudre. Cette logique me permet d'analyser la manière

[121] GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, *op. cit.*, p. 17.
[122] *Ibidem*, p. 105-108.

[123] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, *op. cit.*, p. 52, « The doubling into thing and sign is indeed incurable, for the oscillation between thing and sign can never be fully sublated into meaning, as in the symbol, but it can also never be reverted into mere literalness. »

dont les médiations écrites et la matière s'entrelacent, s'interrompent mutuellement dans l'expérience du spectateur, et produisent une structure d'expérience qu'aucune des deux ne peut contrôler seule.

L'argumentation de ce chapitre se développera principalement en trois temps. En 3.1, nous montrerons que les médiations écrites et la matérialité de l'installation ne constituent pas deux couches que l'on pourrait traiter séparément sur le plan perceptif. Dans leur contact se forme un nouveau champ perceptif composite et irréductible, dont la structure reste relativement stable indépendamment de la présence effective du spectateur, tout en demeurant traversée par des tensions internes. En 3.2, notre regard se déplace vers les spectateurs. En entrant dans ce champ, ils construisent activement du sens à travers leurs déplacements corporels et leurs tentatives de compréhension. C'est ainsi que se forme un espace de second ordre. Pourtant, cette tentative est structurellement impossible à achever. Le spectateur y est à la fois producteur de sens et sujet transformé par ce processus. L'oscillation se produit au moment où il tente d'intégrer cet espace dans une signification stable. À partir de là, 3.3 interroge la possibilité que cette structure d'oscillation offre des pistes pour des pratiques plus larges de médiation écrite. 3.4 se tourne enfin vers mon projet de design.

3.1 L'enchevêtrement des médiations écrites et de l'installation artistique

A. L'indissociable : contre la fiction des deux couches

Les analyses des deux premiers chapitres reposent sur un présupposé implicite commun : les médiations écrites et la matérialité de l'installation pourraient être analysées comme deux niveaux indépendants. Elles occuperaient des positions distinctes dans l'espace, l'une fournirait de l'extérieur un cadre de signification, l'autre constituerait de l'intérieur la base perceptive. Même lorsque l'on reconnaît leur influence réciproque, elles restent encore considérées comme deux couches séparables sur le plan de l'analyse. Or cette distinction ne tient pas dans le déroulement réel de la perception, car une séparation dans l'espace physique ne signifie pas une séparation dans la structure perceptive.

Nous pouvons penser à plusieurs moments de regard. Lorsque le spectateur est confronté aux meubles ordinaires assemblés de manière inutilisable dans les œuvres de Salcedo, l'inquiétude qui surgit relève-t-elle du choc provoqué par l'étrangeté matérielle, ou des associations suscitées par le contexte historique de la violence donné par le cartel ? Lorsque le spectateur lit des formulations sur le lien, l'enchevêtrement et la mémoire dans ces médiations de Shiota, il lui est difficile de ne pas faire apparaître en même temps, dans son esprit, les fils rouges ou noirs qui se déploient dans l'espace. Lorsque le

spectateur regarde les traces de rouille dans les œuvres de Boltanski, elles sont à la fois des preuves sensibles de la dégradation et les marques matérielles du deuil convoqué par le mot « Autel ». Aucun moment perceptif concret ne peut être attribué proprement au côté de la matière ou à celui des médiations. L'enchevêtrement n'est pas le mélange après coup de deux choses d'abord indépendantes, il est la manière même dont l'expérience advient.

Le concept d'« intra-action » proposé par Karen Barad permet de corriger la conception qui comprend la relation comme la simple rencontre de deux entités indépendantes, contrairement à l'interaction, qui présuppose l'existence préalable de deux entités distinctes, l'intra-action indique que les termes d'une relation ne deviennent ce qu'ils sont qu'au cours du processus relationnel lui-même[124]. Dans ce cadre, si la relation entre l'installation et les médiations écrites est une interaction, on peut d'abord décrire chacune séparément, puis examiner comment elles s'influencent mutuellement, c'est précisément ce que font les chapitres I et II. Mais si leur relation est une *intra-action*, l'installation et les médiations écrites ne peuvent plus être considérées comme deux entités indépendantes préexistant à leur relation, elles deviennent ce qu'elles sont dans la rencontre concrète au sein de l'espace. Que l'installation soit vécue comme objet esthétique, que les médiations écrites puissent opérer comme médiations, que le spectateur entre dans une certaine position de regard, ces trois éléments se co-constituent dans la relation concrète de l'espace d'installation.

La théorie des modalités médiatiques de Lars Elleström peut aider à comprendre que la relation entre l'installation et les médiations écrites relève d'une *intra-action* dans l'expérience esthétique. L'installation est un « qualified medium[125] », comme les autres médiums, elle est constituée par les dimensions matérielle, sensorielle,

[124] BARAD Karen, "Meeting the Universe Halfway", dans LANGE-BERNDT Petra (dir.), *Materiality*. Documents of Contemporary Art, Londres / Cambridge, Whitechapel Gallery / MIT Press, 2015, p. 214-215.

[125] ELLESTRÖM Lars, "The modalities of media: A model for understanding intermedial relations", dans ELLESTRÖM Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality,* London, Palgrave Macmillan UK, 2010, p. 27.

spatio-temporelle et sémiotique, ces quatre modalités peuvent être distinguées de manière assez nette sur le plan théorique, mais dans la pratique, elles s'entrelacent toujours de façon complexe[126]. Plus important encore, son analyse des modalités sensorielles montre que la sensation n'est pas une réception passive de stimuli physiques, mais un pont entre la réalité physique et la compréhension cognitive[127], ce qui implique que les processus d'interprétation et de perception ne sont pas des relations linéaires séquentielles, et que l'acte de perception lui-même contient déjà une activité de recherche de sens[128], et possède donc une dimension symbolique.

[126] *Ibidem*, p. 15-16.
[127] *Ibid.*, p. 17-18.
[128] *Ibid.*, p. 21.

En articulant les perspectives de Barad et d'Ellestrom pour examiner l'installation artistique et les médiations écrites, nous voyons plus clairement que, lorsque le spectateur entre dans le réseau de fils de Shiota et ressent cette pression diffuse, ce ressenti est déjà une activité qui comprend de l'identification, des associations et une recherche de sens. Il ne s'agit pas d'un événement sensoriel pur, encore intact de toute signification. Dans le même temps, lorsqu'une formulation ou un titre appartenant aux médiations écrites est lu, il est déjà traversé et affecté par le corps, l'espace et la matière. Le spectateur n'est pas non plus un pur sujet cognitif, il est un corps situé au sein d'une matérialité et d'une atmosphère, comme celles du réseau de fils. Cet état corporel influence et peut même transformer la manière dont le texte est reçu.

Ainsi, la puissante force de cadrage des médiations écrites et la force de débordement propre à la présence matérielle de l'installation mises en évidence dans les deux premiers chapitres, se produisent toujours au sein d'une même structure d'expérience enchevêtrée. Comprendre l'installation et les médiations écrites comme deux niveaux indépendants revient à méconnaître fondamentalement l'expérience esthétique de l'installation. Cette expérience refuse en elle-même toute

opération qui chercherait à la décomposer en deux termes séparés.

Cette impossibilité de séparation se vérifie aussi dans les comportements concrets des spectateurs. Pour le spectateur d'une installation, le fait de regarder engage simultanément des actes de reconnaissance, d'association, de jugement et de lecture. Il doit mobiliser différentes formes de pensée et d'action, tandis que les médiations écrites participent toujours, à des degrés divers, à son processus perceptif. Même les spectateurs qui résistent aux médiations écrites parviennent difficilement à les séparer véritablement de l'expérience de l'œuvre. La personne interrogée KAI résiste à la lecture des médiations écrites, mais reconnaît que les citations d'artistes imprimées en grands caractères sur les murs, ou même une simple phrase, participent déjà à son expérience globale comme une partie de la perception, même lorsqu'il cherche volontairement à les éviter : « Même si je décide activement de ne pas les regarder, dès que je lève la tête, ces mots entrent déjà dans mon esprit[129]. » Ce qui mérite ici notre attention n'est pas seulement le fait que les mots entrent inévitablement dans le champ visuel, mais aussi sa résistance elle-même. Le geste par lequel il tente de détourner le regard des médiations, le temps qu'il passe devant tel ou tel élément matériel et sa posture de regard sont déjà des effets de la présence des médiations. La résistance est justement déclenchée par cette présence.

[129] Voir Annexe 2.

C'est là le sens de l'*intra-action*, les éléments engagés dans une relation ne deviennent ce qu'ils sont qu'au moment où cette relation se produit. Cela vaut aussi pour le spectateur qui tente de ne pas être influencé. Sa position de sujet à cet instant même est constituée par cette relation.

Cet enchevêtrement apparaît également dans les recherches sur les comportements des spectateurs.

Grassin nomme « jonglage objet-cartel[130] » ce mode de regard dans lequel le spectateur passe sans cesse de l'objet au cartel. Nous avons déjà analysé ce phénomène dans le deuxième chapitre du point de vue de sa fonction. Il s'agit ici d'en faire apparaître la portée structurelle plus profonde. Ces allers-retours ne servent pas seulement à obtenir des informations, ils participent aussi à un processus d'intériorisation du savoir et de construction du sens[131]. Chaque fois que le spectateur passe de l'œuvre aux médiations écrites, il réactive ces médiations à partir des sensations corporelles déjà éprouvées. Chaque fois qu'il revient des médiations vers l'œuvre, ces médiations transforment à leur tour ce qu'il est en train de regarder. L'œuvre et les médiations écrites n'agissent donc pas sur le spectateur selon une succession temporelle simple. Elles se corrigent sans cesse l'une l'autre dans un même processus perceptif, et composent ensemble, à chaque instant présent, ce que le spectateur est en train d'éprouver.

[130] GRASSIN Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », dans *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 2007, n° 110, p. 4-5, [en ligne], URL : https://journals.openedition.org/ocim/776, consulté le 12 décembre 2025.
[131] *Ibidem.*

B. Texte matérialisé, matière textualisée

Que produit donc cet enchevêtrement entre l'installation artistique et les médiations écrites ? La question risque facilement de nous ramener aux conclusions des deux premiers chapitres. Si nous disons que les médiations écrites modifient la manière dont l'installation artistique est perçue, nous revenons encore au chapitre 2; si nous disons que la matière possède en elle-même une force qui excède les médiations écrites, nous revenons encore au chapitre 1. Ce que cette section cherche à démontrer est une troisième situation, les médiations écrites et l'installation présupposent chacune l'existence de l'autre. Dans un même moment perceptif, elles produisent ensemble un troisième terme qui n'existerait absolument pas si l'une ou l'autre existait seule : un nouveau champ perceptif composite, irréductible à l'une quelconque de ses sources isolées.

Nelson Goodman souligne qu'un symbole n'exprime pas une propriété parce qu'un discours extérieur la lui attribuerait arbitrairement, mais parce qu'il possède lui-même certaines propriétés susceptibles d'être activées sur le plan formel ou matériel, le simple fait de qualifier une œuvre de triste ou de lourde ne suffit pas à lui faire réellement exprimer ces qualités; pourtant, parmi les innombrables propriétés qu'une œuvre possède, celles qui sont sélectionnées, mises en relation avec d'autres objets et considérées comme ce que l'œuvre exprime dépendent souvent aussi de l'intervention du discours[132]. L'intérêt de Goodman est donc de nous aider à voir que la matière n'est pas codée arbitrairement par les médiations écrites, et que celles-ci ne peuvent pas créer du sens à partir de rien. La production du sens dépend des propriétés activables offertes par la matière, tout en dépendant aussi de la manière dont les médiations écrites sélectionnent, mettent en relief et organisent ces propriétés.

[132] GOODMAN Nelson, "The sound of pictures", dans *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, *op. cit.*, p. 88-89.

Dans l'installation artistique, ce processus ne peut pas être compris seulement comme une relation entre activation et élément activé. Il relève plutôt d'une co-production à double sens, le texte est matérialisé, tandis que la matière est textualisée. Les deux agissent l'un sur l'autre dans un même moment perceptif, se transforment mutuellement, et produisent finalement un champ perceptif qui n'existait pas avant leur contact.

Par la matière textualisée, il ne faut pas entendre l'imposition unilatérale par un cadre interprétatif extérieur d'un sens sur la matière, telle qu'elle a été décrite dans le deuxième chapitre. Cette expression désigne le fait que certaines propriétés déjà présentes dans la matière, après l'intervention des médiations écrites, ne sont plus seulement éprouvées comme des intensités sensibles immédiates, mais commencent à présenter une certaine lisibilité. Ce processus de mise en lisibilité transforme la manière dont la matière est perçue dans son ensemble, tout en reposant encore sur une base de propriétés

activables déjà offerte par la matière elle-même.

Par le texte matérialisé, c'est le fait que les concepts, les mots ou les récits présents dans les médiations écrites acquièrent, par l'intervention des qualités concrètes de la matière, une épaisseur perceptive qu'ils ne possèdent pas à l'état purement linguistique. Le texte devient un état que le corps peut éprouver.

Comprendre ce processus de génération suppose de prêter attention à une caractéristique structurelle commune aux œuvres des trois artistes, tous trois privent systématiquement les matériaux qu'ils utilisent de leur fonction quotidienne. Le piano est brûlé, les chaussures sont enfermées, les tables sont assemblées de manière inutilisable, les portraits photographiques sont agrandis jusqu'à devenir flous. Ces matériaux entrent alors dans un état de suspension ouverte du sens. Ils n'accomplissent plus leur fonction première, mais ne renvoient pas encore de manière stable à une nouvelle signification.
C'est dans cette ouverture suspendue que la co-génération entre les médiations écrites et la matière peut véritablement avoir lieu. Les matériaux rendus inopérants ouvrent un vide vers le texte, mais ce vide ne peut jamais être entièrement comblé par aucun texte.

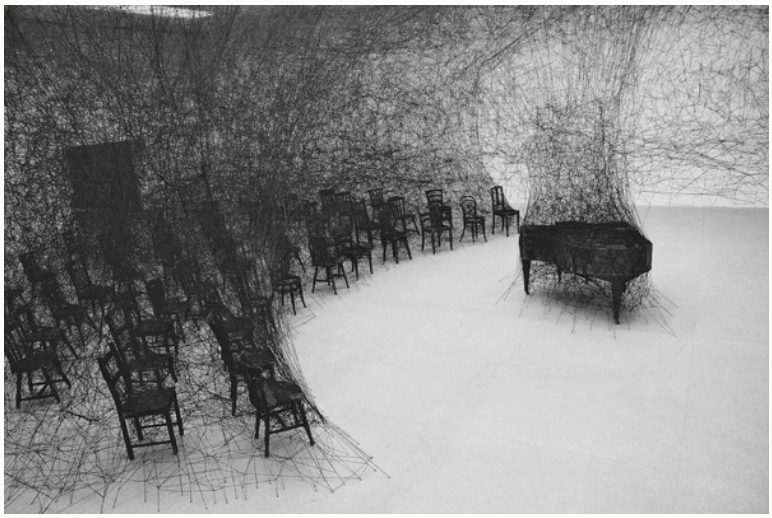


Fig. 26 : Chiharu Shiota, *In Silence*, 2008, Zustand des Seins, photo : Sunhi Mang.

Prenons encore *In Silence* comme exemple. Le piano brûlé produit un vide, le son qui aurait dû être présent n'est plus là. Ce vide peut être compris comme destruction, perte, violence, ou comme bien d'autres choses encore. Le titre *In Silence* intervient dans ce vide. Au niveau purement linguistique, le mot « silence » est un concept que l'on peut comprendre. Mais dans la dimension corporelle, il reste vide, nous pouvons comprendre le silence, mais nous ne pouvons pas en sentir le poids dans le langage. Lorsque ce mot rencontre le piano brûlé, la matière se textualise. Le piano n'est plus seulement un objet privé de sa fonction, il acquiert une forme de lisibilité et devient la forme matérielle du silence. En même temps, le texte se matérialise lui aussi. Le mot « silence » se trouve renvoyé à la texture de la surface carbonisée et à la sensation de figement des fils. Le troisième terme qui se produit alors est le silence comme état corporellement perceptible : une absence dotée d'un poids et d'un volume concrets, un contenu nouveau qui ne peut exister que dans le contact entre une matière déterminée et une médiation écrite. Shiota dit elle-même, à propos de cette œuvre, qu'après avoir été brûlé, le piano survit dans le silence et montre, dans une pièce silencieuse, la mémoire du son[133]. Cette description décrit la forme même de ce champ. Elle ne peut être séparée ni du mot « silence », ni du piano brûlé, sa forme concrète reste toujours déterminée par le texte et par la matière.

[133] *Chiharu Shiota. The Soul Trembles, op. cit.*, p. 190.

Le même processus se produit dans *Autel de Lycée Chases*. Le mot autel convoque un espace de deuil solennel, officiel et collectif sur le plan culturel. Lorsque ce concept rencontre des matériaux comme des boîtes en fer rouillées et des photographies en noir et blanc floues, ceux-ci ne répondent pas aux attentes déjà attachées à l'idée d'autel, ils en élargissent plutôt les limites perceptives. Le champ perceptif qui se forme alors est une nouvelle forme d'autel, c'est un espace de deuil intime, fragile, composé de déchets du quotidien. La rouille est à la fois une dégradation matérielle et le signe d'un deuil

inscrit dans le temps. Elle réduit le concept de deuil, en le faisant passer d'un grand rituel collectif à un geste privé, en train de disparaître. L'autel ne renvoie donc plus seulement à la mort, il renvoie aussi à l'oubli lui-même, et cela vient justement de la matière. Dans ce champ, le mot acquiert une intimité et une fragilité qu'il ne possède pas à l'état purement linguistique. Les traces de rouille acquièrent aussi une dimension de deuil qu'elles n'auraient pas eue comme simple matière.



Fig. 27 : Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases,* 1986-1987, © 2010 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

Unland: the orphan's tunic de Salcedo présente le même mécanisme. Deux tables sont assemblées l'une à l'autre, et leur jointure est cousue avec des cheveux humains. En raison de ce mode d'assemblage, le plateau devient inutilisable, le geste de réparation produit par la couture semble lui aussi pouvoir se rompre à tout moment, à cause de l'extrême fragilité du matériau. Il s'agit donc d'une double privation de fonction, la fonction pratique de la table est supprimée, et la fonction réparatrice de la

couture l'est également. L'intervention du titre introduit des notions de perte, d'orphelin et de corps. Le tissu blanc qui recouvre une extrémité de la table ressemble au fragment d'un vêtement privé du corps qui devait le soutenir. Sa matérialité fait que *the orphan's tunic* se matérialise, elle est perçue comme une surface fragile et sans propriétaire, comme un vêtement qu'aucun corps ne peut plus porter, comme une absence suspendue à la surface de la matière. En même temps, le geste qui



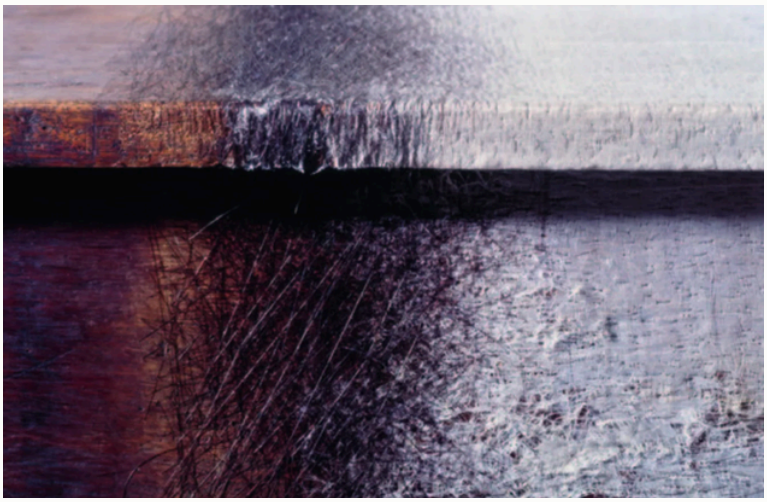


Fig. 28 et 29 : Doris Salcedo, *Unland: the orphan's tunic*, 1997, Vue de l'installation, SITE Santa Fe, 1998–99, photos : Herbert Lotz.

consiste à coudre des cheveux dans le bois possède en lui-même une propriété de liaison. L'intervention de *the orphan's tunic* donne à ce geste une lisibilité particulière, il apparaît comme un geste de réparation. Mais cette lisibilité dépend encore de la fragilité des cheveux face à la dureté du bois. C'est cette qualité matérielle qui fait que la réparation n'est plus ici une action positive, mais prend un sens propre à cette œuvre : une réparation vaine, vouée à la rupture. L'analyse de Bennett souligne que cette œuvre donne trop peu d'éléments pour fonder le récit du personnage absent, mais trop pour annuler l'investissement corporel toujours croissant du spectateur pendant la rencontre avec l'œuvre[134]. Cette structure du trop peu et du trop est la trace laissée sur le spectateur par la co-génération des deux directions. Le troisième terme produit par leur action commune est l'absence d'un corps, il a pour forme matérielle la fragilité des cheveux et le décalage du bois, pour ossature sémantique l'orphelin et le vêtement, et prend la forme d'un geste de réparation endeuillé, impossible à achever.

[134] BENNETT Jill, BENNETT Jill, "The Force of Trauma", dans *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 61.

Dans ces cas, la matérialisation du texte et la textualisation de la matière se produisent toujours en même temps. Les frontières entre l'installation artistique et les médiations écrites, qui semblaient d'abord claires, cessent continuellement de fonctionner dans la situation perceptive. Ce qui reste alors est un champ perceptif indivisible. Ce champ ne peut être réduit ni à l'affect immédiat de la matière, ni au cadre de signification des médiations écrites. Il offre au spectateur un ensemble de conditions perceptives dans lesquelles il peut entrer et qu'il peut réorganiser.

Ce champ existe à l'instant où l'installation est installée et où les médiations écrites sont fixées au mur, il ne dépend pas de la présence du spectateur et est structurellement relativement stable. Tant que l'installation n'est pas démontée et que ces médiations sont encore en place, ce champ est toujours là, attendant l'entrée du spectateur.

Mais stabilité ne signifie pas clôture ni fixité du sens. Ce champ se constitue de la résistance de la matière et de la tension interne produite par les médiations écrites qui cadrent le sens, il contient en lui-même des fissures, ce champ composite est donc ouvert. Les émergences que nous avons analysées, comme le poids du silence co-constitué par *In Silence* et le piano carbonisé, ne représentent pas le point d'aboutissement de ce champ, mais l'état initial qu'il présente au spectateur. La tension interne de ce champ constitue elle-même une invitation, une invitation pour un corps à entrer, pour que le sens continue de se produire dans cette entrée. Tout spectateur qui pénètre dans ce champ éprouvera quelque chose au-delà de cet état initial. Ce « plus » est aussi la condition qui permet à l'oscillation de se produire.

C. Les médiations écrites comme partie intégrante de l'œuvre

Les analyses des sections 3.1A et 3.1B se sont déployées principalement sur le plan du sens et ont révélé l'indissociabilité des médiations écrites et de l'installation dans la perception. Cependant, les médiations écrites ne participent pas seulement à la production du sens, elles entrent aussi dans l'expérience esthétique elle-même en tant qu'éléments matériels.

Qu'un élément soit considéré comme appartenant à l'œuvre d'art ou comme un auxiliaire extérieur à celle-ci n'est pas un fait entièrement naturel, c'est le résultat d'une construction par les institutions et les conventions. Les médiations écrites sont généralement rangées dans la seconde catégorie, non pas parce qu'elles seraient par nature extérieures à l'œuvre, mais parce que les dispositifs d'exposition les ont durablement assignées à une position auxiliaire. Cette classification est stable pour des formes artistiques aux frontières nettes, comme la peinture, et

dans le cas de l'installation artistique, en revanche, elle devient beaucoup plus fragile.

L'installation artistique franchit et perturbe fréquemment la frontière entre l'œuvre et les éléments extérieurs, élargissant la définition de l'œuvre de l'objet isolé à l'expérience spatiale. Plus précisément, elle transforme un espace originellement neutre et public en un espace global appartenant à une œuvre, le spectateur y fait l'expérience de la totalité d'une œuvre d'art, et tout ce qui est inclus dans cet espace peut potentiellement faire partie de cette expérience, la distinction entre œuvre d'art et simple objet se trouve ainsi remplacée par celle entre espace d'installation balisé et espace public non balisé[135]. Ce balisage spatial redistribue la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de l'installation, mais cette frontière n'est pas stable, tout élément intégré dans cette situation et atteignant le spectateur au niveau sensoriel peut potentiellement entrer dans l'expérience de l'œuvre. Dans l'expérience concrète, la question de ce qui constitue l'œuvre et de ce qui n'en est qu'un ajout extérieur demeure toujours ouverte.

[135] GROYS Boris, "Politics of installation", *op. cit.,* « The installation transforms the empty, neutral, public space into an individual artwork – and it invites the visitor to experience this space as the holistic, totalizing space of an artwork. Anything included in such a space becomes a part of the artwork simply because it is placed inside this space. The distinction between art object and simple object becomes insignificant here. Instead, what becomes crucial is the distinction between a marked, installation space and unmarked, public space. »

Si les médiations écrites peuvent être intégrées à l'œuvre, c'est parce qu'elles constituent aussi une présence matérielle. Elles s'inscrivent dans l'espace avec des matériaux, des dimensions, une mise en page et une position spécifique, elles occupent l'espace, réfléchissent la lumière, sont enveloppées par l'atmosphère. Ce point a déjà été abordé dans le second chapitre, dans l'analyse de l'autorité formelle, mais nous y examinions alors ses effets de pouvoir. Ici, c'est son statut en tant qu'élément matériel dans l'expérience de l'installation qui nous intéresse.

Dans les œuvres de Shiota (Fig. 2), le texte inscrit sur le mur est entouré des ombres projetées par l'installation, l'ombre devient le fond du texte, et la zone blanche où il se trouve est elle aussi entraînée dans la structure visuelle formée conjointement par le réseau de fils, les murs et le

jeu d'ombre et de lumière. Le spectateur est face à une scène perceptive unifiée, dans laquelle texte, ombres et présence des fils s'entrelacent. La médiation écrite est ici d'abord perçue comme une présence graphique, elle devient une surface activée par l'espace de l'installation, portant non plus seulement un contenu sémantique, mais aussi l'atmosphère de l'installation, les variations de lumière et la densité de la matière. Dans ce contexte, l'attention du spectateur ne se porte plus sur le contenu narratif du texte, mais sur sa manière d'exister en tant qu'élément visuel. La médiation écrite se transforme en l'un des nombreux composants de l'installation, plutôt que de se poser en métalangage surplombant l'œuvre[136].

[136] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, *op. cit.*, p. 162-163.

Lorsque les médiations écrites se transforment en éléments constitutifs de l'objet esthétique, leur relation à l'installation ne se réduit plus à une relation du texte à la matière, elle devient une interaction dynamique entre deux présences matérielles. Le texte dans son ensemble devient un élément de configuration de l'installation. Il ne se réduit plus à interpréter et participe déjà à la formation de l'expérience. La spécificité de l'installation tient précisément à ce qu'elle redistribue la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, les médiations écrites acquièrent dans ce processus une position ambiguë, mais réelle.

Yan affirme explicitement que ces médiations font partie de l'œuvre. Selon elle, dès lors qu'un élément atteint les sens du spectateur dans l'espace de l'installation, il peut en faire partie : « Je pense que ces médiations écrites sont en réalité une sorte de repère dans l'espace. La dimension spatiale de l'installation est très forte [...] Je pense que dans cet espace, tout ce qui touche nos cinq sens peut faire partie de l'œuvre[137]. » L'objet esthétique se constitue précisément dans cet état de redistribution constante des frontières, il est plus complexe que l'entité physique institutionnellement désignée comme œuvre.

[137] Voir Annexe 3.

En synthétisant les analyses des trois sous-sections de 3.1,

il apparaît que l'installation artistique et les médiations écrites s'enchevêtrent sur le plan de la structure perceptive, de la production du sens et de la matérialité spatiale. Nous pouvons à présent définir plus avant le champ perceptif composite évoqué en 3.1B, il s'agit d'une structure constituée de trois dimensions solidaires, sémantique, matérielle et spatiale. Les médiations écrites, en tant qu'éléments matériels visibles et sensibles, occupent le même espace que les autres composantes de l'œuvre et constituent ensemble la totalité perceptive que le spectateur rencontre en entrant dans l'installation. Il convient de souligner à nouveau que ce champ perceptif composite est structurellement stable, que sa tension interne est ouverte, et qu'il constitue la condition véritable qui permet à l'oscillation de se produire.

3.2 Une oscillation : une expérience indécidable et suspendue

A. Superposition de l'espace physique et de l'espace de second ordre

L'existence du champ perceptif composite constitue la condition préalable qui rend l'oscillation possible, mais elle n'est pas l'oscillation elle-même. Pour qu'il y ait oscillation, il faut qu'un sujet entre dans cette structure ouverte de tension, qu'il y tente de construire du sens, et qu'au cours de cette tentative il éprouve la résistance continue que le champ lui-même oppose à tout effort de stabilisation. Quel espace occupe alors le spectateur qui entre dans ce champ ?

Nous pensons généralement que lorsqu'un spectateur entre dans une installation artistique, il occupe un espace physique. Rebentisch apporte pourtant une réponse contre-intuitive, l'art n'occupe pas seulement un lieu physique, il superpose à l'espace matériel un espace virtuel de second ordre (*second-order space*), constitué par les significations activées par l'œuvre, cet espace demeure toujours dans un état de rupture, et la construction du sens doit être sans cesse tentée par le spectateur au cours de la perception, tandis que l'œuvre elle-même ne fournit aucune garantie objective permettant de fixer sa signification, c'est en ce sens que ces œuvres sont au fond sans lieu[138], l'espace de signification qu'elles activent ne coïncide jamais entièrement avec un emplacement physique stable.

[138] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, o*p. cit.*, p. 251-252.

Il faut ici distinguer clairement plusieurs concepts, car la logique centrale du mémoire repose sur leur différenciation. Le champ perceptif composite analysé en 3.1 est une structure co-produite par les médiations écrites et la matérialité de l'installation. Il ne dépend pas de la présence du spectateur et possède une structure relativement stable.

L'espace de second ordre est tout autre. Son sujet n'est ni l'installation elle-même, ni une couche de sens ouverte par les médiations écrites, mais le spectateur. L'espace de second ordre est l'espace d'expérience que le spectateur construit en entrant dans le champ perceptif composite, à travers ses déplacements corporels et ses tentatives de compréhension. Il commence à émerger dès le moment où le spectateur fait son premier pas dans l'installation, il se transforme avec ses déplacements, ses arrêts, ses lectures et sa pensée, et il se dissipe lorsqu'il s'en va. L'installation continue d'exister après le départ du spectateur, mais l'espace de second ordre ne subsiste pas. Il reste toujours le produit de ce corps qui se déplace, qui ressent et qui tente de comprendre.

Gumbrecht souligne que l'émergence de l'expérience esthétique se produit sous la forme d'un événement, elle semble surgir de rien, se produit dans des circonstances déterminées, possède une dimension spatiale, demeure imprévisible et irrépétable, et se dissout au moment même où elle apparaît[139]. L'espace de second ordre construit par le spectateur fonctionne selon cette même logique. Il émerge au moment où la tension interne du champ perceptif composite se superpose à la présence corporelle du spectateur. La formation de nouvelles sensations accompagne la disparition des sensations précédentes. Il s'agit d'un événement dont le déroulement ne peut être prévu, et non d'un lieu stable.

[139] GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey, op. cit.,* p. 111-114.

Pour les trois artistes, l'espace de second ordre construit par le spectateur présente un trait structurel commun, il

se déploie toujours entre le visible et l'invisible. Les installations de Boltanski, de Salcedo et de Shiota interviennent toutes, de manière physique et à des degrés divers, dans l'espace sur lequel le spectateur s'appuie habituellement pour se stabiliser. Sur l'espace physique visible, elles superposent une autre couche, un espace invisible composé d'anonymes, de disparus, d'ordres de vie interrompus, de mémoire et de mort. Le spectateur se trouve ainsi toujours entre les choses qu'il peut voir et celles qui ne peuvent pas apparaître pleinement. L'absence, selon nous, n'est pas seulement un thème traité par ces trois artistes, elle peut aussi être considérée comme la structure même de leurs installations. La matière visible et le texte désignent ensemble un contenu absent. L'expérience du spectateur oscille entre le visible et l'invisible, et l'espace d'expérience construit constitue la forme concrète de l'espace de second ordre.

Cet espace de second ordre est impossible à achever dans sa structure même. Le spectateur se trouve d'un côté dans un espace réel, mesurable et traversable, de l'autre, il reste continuellement attiré par ce champ produit conjointement par la matière et les médiations écrites. Le déplacement limité du corps ne peut pas se synchroniser avec le déploiement illimité de l'espace de second ordre. L'expérience esthétique demeure ainsi prise dans un mouvement continu, elle possède une structure temporelle et se déroule comme une séquence dans le temps. Mais cette séquence n'a ni point de départ ni point d'arrivée stable. Seul le spectateur peut y mettre fin en décidant du moment où il quitte l'espace. Et cette fin, comme le dit Rebentisch, « Its end will inevitably be arbitrary[140] ».

[140] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, *op. cit.*, p. 166.

B. La position du spectateur : produire du sens sans maîtriser

La position du spectateur dans le champ perceptif peut être comprise à l'aide de la position simultanément centrée et décentrée décrite par Claire Bishop, sur le plan de la perception spatiale, elle souligne que l'installation refuse au spectateur une position idéale depuis laquelle il pourrait embrasser l'ensemble de l'œuvre[141]. Nous étendons ici ce constat au plan de la production du sens. L'installation exige la présence corporelle du spectateur et le place au centre de l'expérience de l'œuvre, il est centré. En même temps, c'est précisément son entrée dans le champ qui l'expose aux tensions internes du champ perceptif, il ne peut pas prévoir à quel moment il rencontre les manifestations inattendues de la matière, ni décider où le sens se produit. Il est donc dans le même mouvement décentré. Ces deux états coexistent tout au long du processus de l'expérience.

[141] BISHOP Claire, *Installation Art: A Critical History*, *op. cit.*, p. 130, « What installation art offers, then, is an experience of centring and decentring: work that insists on our centred presence in order then to subject us to an experience of decentring. »

Rebentisch décrit la position du spectateur dans l'installation comme un prédicament performatif, sa relation à l'objet esthétique est performative, activement créatrice, mais il ne peut ni objectiver ni maîtriser les forces qui y sont à l'œuvre[142]. Il participe effectivement à la production du sens dans son acte de regard, sans pour autant en contrôler le résultat. Tout récit de l'expérience que le spectateur produit lui-même porte ce que Rebentisch nomme « the index of otherness[143] », et ne peut être entièrement ramené sous son emprise.

[142] REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, *op. cit.*, p. 63-64.
[143] *Ibidem*, p. 67.

Dans cette position subjective paradoxale, l'oscillation se produit. Avant d'aller plus loin dans l'analyse, il convient d'en proposer une définition. L'oscillation se produit dans le processus par lequel le spectateur entre dans le champ perceptif et tente d'en stabiliser le sens. Ses deux pôles sont, d'un côté, l'effort du spectateur pour intégrer le champ en une expérience stable, et de l'autre,

l'inépuisabilité du champ lui-même. L'oscillation ne se produit pas entre l'installation et les médiations écrites comme deux entités fixes, celles-ci désignent la tension structurelle interne au champ perceptif, et la condition même de sa constitution. Elle ne se confond pas non plus avec l'espace de second ordre lui-même, qui en est le lieu et le résultat. L'oscillation est un mouvement qui se produit continûment chez le spectateur, chaque fois qu'il tente d'intégrer le champ en une expérience stable, le champ interrompt cette intégration par son ouverture, et chaque interruption réactive à son tour l'effort d'intégration. Ce cycle ne peut se clore tout au long du processus de regard, ce qui signifie que l'espace de second ordre est toujours en cours de genèse, jamais stabilisé.

Cette oscillation ne prend pas fin, en grande partie parce que la matière de l'installation artistique conserve une forme de résistance structurelle dans l'expérience esthétique du spectateur, elle résiste à toute tentative d'épuisement par une interprétation unique, le spectateur peut produire sans cesse du sens dans un échange réflexif avec l'œuvre, mais la matière réapparaît, encore et encore, de manière imprévue, en montrant qu'elle ne peut pas être réduite aux interprétations qui en sont données[144]. C'est cette résistance structurelle qui fait que, lorsque les médiations écrites interviennent, chaque compréhension provisoirement formée est perturbée par la présence effective de la matière. La matière elle-même suggère toujours des significations potentielles et invite le spectateur à en former de nouvelles. Ces nouvelles significations entrent à leur tour, d'une certaine manière, en relation avec les médiations écrites, même si c'est sous la forme d'une résistance. La production de nouveaux sens et la subversion des anciennes sont inévitablement liées, conflictuelles et interdépendantes.

[144] *Ibid.,* p. 238-239.

Il faut ici éviter une simplification. Ce que la résistance de la matière de l'installation interrompt n'est pas seulement le sens fourni par les médiations écrites, nous avons

montré qu'elles constituent elles-mêmes une présence matérielle. Ainsi, lorsque cette résistance se manifeste, ce qu'elle interrompt, c'est l'effort du spectateur pour intégrer l'ensemble du champ perceptif composite en une expérience stable. Prenons *In Silence* comme exemple. Le spectateur tente d'intégrer en une expérience stable la sensation d'oppression du réseau de fils, la texture carbonisée du piano brûlé et le texte mural entouré d'ombres, mais cette intégration est toujours provisoire. Les ombres bougent, la lumière change, le spectateur lui-même se déplace, et la scène visuelle dans laquelle se trouve le texte se transforme au gré de ces mouvements. Les médiations sont une partie de cette scène instable, leur présence matérielle et leur contenu sémantique participent simultanément à l'oscillation. Chaque fois que le spectateur tente d'intégrer tout cela en un sens stable, il s'aperçoit que cette intégration ne peut tenir que provisoirement, le texte fournit une direction, la matière la modifie ; la matière exerce une pression, le texte modifie la manière dont cette pression est reconnue. Et la matérialité propre des médiations écrites rappelle sans cesse au spectateur que le texte lui-même est partie prenante de cette scène instable.

Si l'oscillation se produit dans l'installation artistique avec une densité particulièrement élevée, c'est parce que le spectateur doit se déplacer continuellement. Il subit l'oscillation, et dans cette épreuve il devient le sujet de cette expérience singulière. Plutôt que de confirmer ses propres capacités cognitives ou morales préexistantes, il forme une relation réflexive particulière dans ses rencontres avec des objets spécifiques[145], et c'est dans cet instant que sensations et sens lui adviennent.

[145] *Ibid.*, p. 273-274.

La description de Siqi touche avec précision cette oscillation : « Je pense que, dans le processus de regard d'une installation artistique, mes sensations ne sont pas fixes. J'ai l'impression que certaines sensations se battent entre elles, qu'elles entrent en frottement. Ce n'est pas

stable, en regardant ici, je peux ressentir quelque chose d'une certaine manière, et en regardant là, cela change un peu. C'est pourquoi il est très difficile d'avoir un sentiment fixe face à une œuvre, ou une réponse standard à la fin[146].» Ce qu'elle décrit, c'est bien la manière dont le déplacement du corps transforme continuellement la configuration perceptive, reconstruit sans cesse l'espace de second ordre, et maintient le sens dans un état de génération, sans jamais le laisser se fixer.

[146] Voir Annexe 1.

KAI comprend l'expérience de l'installation comme une structure comportant des blancs. Selon lui, dès que les médiations donnent trop d'explications, l'espace de blanc que l'œuvre lui laisse se réduit, et ses propres sensations se trouvent elles aussi comprimées, mais même dans ce cas, ses sensations ne disparaissent pas[147]. L'oscillation ne s'arrête pas sous l'effet d'une intervention forte des médiations, elle continue simplement à se produire avec une intensité différente. Car la matière et le corps restent présents, ces médiations modifient seulement la marge d'agentivité du spectateur dans l'espace de second ordre.

[147] Voir Annexe 2.

La structure d'oscillation montre que le sens de l'installation ne provient ni de l'action directe de la matière sur le corps, ni du cadre établi par les médiations écrites. Il se produit dans l'interaction continue entre la matière, les médiations écrites et le corps. Il reste toujours en cours de formation, sans jamais pouvoir être fixé définitivement. Le spectateur est à la fois créateur de sens et sujet transformé par ce processus de création. Le caractère inachevable de cette production constitue l'un des traits propres de l'installation artistique en tant que forme artistique.

3.3 Au-delà de l'installation : une ouverture possible de cette oscillation

Notre analyse s'est développée dans le champ spécifique de l'installation artistique et a permis de dégager une structure d'oscillation. Cette structure est-elle alors propre à l'installation artistique ? Où se situent ses limites de validité ? Dans quelles conditions l'oscillation peut-elle apparaître de la même manière dans d'autres pratiques ?

A. Une oscillation partout ?

Répondre à ces questions suppose d'extraire les conditions nécessaires qui rendent l'oscillation possible. En revenant sur l'argumentation précédente, on peut voir que l'oscillation se déploie de manière aussi continue dans l'installation artistique parce que cette forme d'art réunit trois conditions interdépendantes.

Premièrement, il existe une présence matérielle dotée de sa propre agentivité, qui produit continuellement un reste perceptif excédant tout cadre d'interprétation unique.
Deuxièmement, il existe un cadre discursif institutionnalisé et doté d'autorité, qui intervient sous une forme écrite dans la relation entre la matière et le spectateur.
Troisièmement, il existe un sujet appelé à entrer corporellement dans l'espace, et chacun de ses déplacements modifie sa relation au champ perceptif.

Ces trois conditions forment un système, l'absence de l'une d'entre elles peut modifier en profondeur la tension qui s'y produit. Si la présence matérielle est extrêmement faible, ou si elle est volontairement retirée, le reste perceptif ne suffit plus à opposer une résistance continue au cadre de signification. L'intensité de l'oscillation est alors fortement diminuée. Si le cadre discursif est entièrement absent, le spectateur peut ne pas parvenir à confirmer l'identité artistique de l'objet, ni à entrer dans la construction du sens. Et si le sens ne peut pas se former, le spectateur ne peut pas non plus se situer véritablement dans une relation esthétique à la fois expérimentable et compréhensible[148]. L'oscillation perd alors son ancrage et risque de se réduire à un débordement de sensations privées. Si la présence du sujet corporel est supprimée, par exemple dans le cas d'une vision à distance face à une reproduction numérique, la co-présence de la perception et du sens se replie en une lecture purement cognitive. L'oscillation perd alors son fondement temporel et spatial.

[148] GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey, op. cit.,* p. 137.

Nous pouvons ainsi déplacer la conclusion de cette étude vers une situation plus générale : chaque fois qu'une configuration matérielle ou spatiale dotée de sa propre agentivité rencontre une médiation discursive qui participe à l'organisation de l'expérience, et qu'elle implique un sujet obligé d'éprouver ce champ par son action corporelle, la structure d'oscillation apparaît, avec une intensité variable. Elle surgit là où l'on croit pouvoir expliquer quelque chose qui résiste pourtant à l'explication. Les musées, les expositions, les galeries, les lieux mémoriels, ainsi que certaines pratiques dans l'espace public urbain, répondent à cette description à des degrés différents.

B. Reconnaître ou esquiver l'oscillation ?

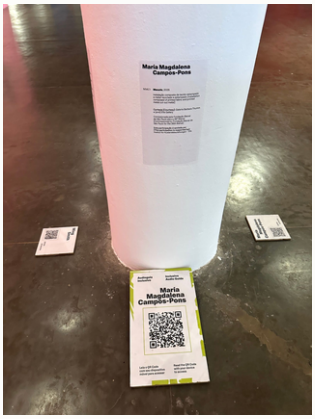
La comparaison de deux cas d'exposition peut nous aider à comprendre dans quelles conditions la structure

d'oscillation se trouve comprimée, voire évitée, et dans quelles conditions elle peut réellement être reconnue.

La 36e Biennale de São Paulo manifeste une logique d'extrêmes. D'un côté, les informations les plus élémentaires sur les œuvres, comme les plaques indiquant le nom de l'artiste et un QR code, sont placées au sol, et les autres informations de base sont souvent loin des œuvres, ou dans des emplacements difficiles à repérer. De l'autre côté, chaque section s'accompagne d'une grande quantité de textes explicatifs, dont la longueur dépasse largement les standards habituels, ainsi que le temps de lecture que la plupart des visiteurs sont susceptibles d'accepter dans l'espace d'exposition. Le spectateur évalue sans cesse si tel ou tel texte mérite qu'il interrompe son parcours, lorsque la médiation écrite semble demander un investissement trop important, ou lorsque son contenu paraît dépasser son horizon de compréhension, beaucoup de visiteurs choisissent de la contourner[149]. Même si l'équipe curatoriale présente ce design comme une posture démocratique, destinée à encourager une rencontre directe entre le spectateur et les œuvres, le résultat produit seulement ce que les commentateurs ont appelé du bruit communicatif[150].

[149] SCREVEN Chandler G., « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes », *op. cit.*, p. 37.

[150] D'SOUZA Aruna, "The Sticky Politics of Wall Texts", dans *Hyperallergic*, 16 février 2026, [en ligne], URL : https://hyperallergic.com/the-sticky-politics-of-wall-texts/, consulté le 10 mai 2026.



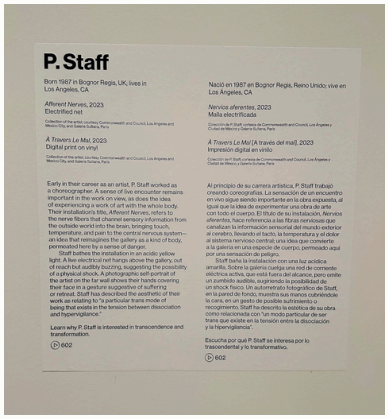


Fig. 30 et 31 : Examples of labels at the 36th Bienal de São Paulo, photos : Aruna D'Souza.

Dans ce cas, la première et la troisième conditions sont pleinement satisfaites. Pourtant, la deuxième condition est volontairement orientée dans deux directions opposées. L'absence des informations de base ou leur difficulté d'accès ne produit pas automatiquement un regard plus libre et plus pur. Elle fait au contraire perdre à l'oscillation son point d'ancrage. À l'inverse, l'accumulation excessive de textes explicatifs comprime l'espace perceptif par une surcharge d'informations et plonge le spectateur dans une forme d'égarement. Le silence et la surcharge semblent opposés, mais tous deux évitent ou répriment l'oscillation. Le problème ne tient pas à la quantité de texte, mais à la posture que le texte adopte par rapport à l'œuvre.

Bien qu'il s'agisse des collections d'une galerie, le projet *Ideas Depot* de Tate Liverpool peut encore nous offrir une piste de pratique plus stimulante pour la création de médiations écrites. Il s'inscrit dans un contexte éducatif précis, et ce qu'il modifie principalement est l'autorité épistémologique des médiations écrites, dans ce projet, les cartels sont placés sur des porte-blocs, les interprétations produites par les enfants sont juxtaposées aux textes de l'équipe curatoriale sans distinction hiérarchique, et l'exposition est présentée comme une recherche en cours plutôt que comme un jugement définitif[151]. Selon nous, cette opération transforme la posture des médiations écrites : elles ne fonctionnent plus selon une autorité unidirectionnelle, et cherchent à suspendre un savoir autoritaire et fixé, afin de maintenir la présentation des œuvres dans un état provisoire et ouvert. La raison pour laquelle cette ouverture facilite l'oscillation n'est pas simplement qu'elle démocratise la production de connaissances, mais que les médiations écrites n'apparaissent plus comme un jugement final, ce qui facilite la génération et l'oscillation continues du sens.

[151] RIDING Deborah, "Curating Spaces for Not-Knowing", dans *Tate Papers,* n° 34, 2021, [en ligne], URL : https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/curating-spaces-for-not-knowing, consulté le 02 mai 2026.

C. Une posture humble des médiations écrites

Les cas analysés ci-dessus nous amènent à concentrer notre regard sur les médiations écrites. La structure d'oscillation formule une exigence à leur égard face à la présence matérielle, exigence que nous nommons la posture humble des médiations écrites. La modestie désigne une conscience lucide du texte quant à ses propres limites, il reconnaît honnêtement ses frontières et transforme cette limitation en invitation, une invitation pour le spectateur à éprouver l'oscillation.

La posture humble n'est pas seulement un ajustement de style, mais une reconfiguration fondamentale de la compréhension de la fonction des médiations écrites. Si l'oscillation est un fait structurel inhérent à l'intervention des médiations écrites dans l'expérience matérielle, alors toute médiation qui tenterait de l'éliminer ou de la diminuer accomplit une opération contradictoire, elle prétend aider le spectateur à entrer dans l'œuvre, tout en fermant l'espace ouvert de la rencontre entre le spectateur et l'œuvre. C'est une méprise sur la finalité même de la médiation.

Concrètement, une posture humble exige que les médiations écrites partent des problèmes perceptifs concrets suscités par l'œuvre ou par la matière, afin de ramener le spectateur vers l'œuvre, plutôt que d'enfermer celle-ci dans une interprétation close. Ces médiations devraient conserver une certaine ouverture, de sorte que le spectateur ait encore, après les avoir lues, une raison de revenir vers l'œuvre. Une posture humble suppose aussi que ces médiations reconnaissent le rôle du corps du spectateur. Elles doivent pouvoir éveiller son attention et stimuler ses déplacements. Mais cette humilité n'exclut pas le savoir, elle ne refuse pas l'information elle-même, mais le monopole de l'information sur l'expérience.

L'humilité ne signifie pas non plus le silence ou l'absence. Les médiations écrites sont puissantes, elles peuvent contribuer à façonner la lisibilité de l'œuvre, ainsi que la relation entre le spectateur et l'œuvre[152]. Schaffner souligne également que les médiations écrites devraient faire appel à quelqu'un qui en sait plus, moins et autant que vous, elles ne doivent donc ni adopter une position de surplomb, ni paraître redondantes pour ceux qui savent déjà[153]. Cela exige des médiations écrites qu'elles réfléchissent à leur propre posture, à qui elles s'adressent exactement, quel destinataire présupposent-elles, et quel type d'attention cherchent-elles à inviter ?

Du point de vue de la théorie de la médiation, la posture humble renvoie à une nouvelle compréhension de la finalité même de la médiation. Son objectif consiste « moins à informer et transmettre des savoirs qu'à inviter les publics auxquels elle s'adresse à se les approprier en les discutant[154] ». Lorsque la parole du médiateur est comprise comme l'une des voies possibles parmi d'autres, elle commence véritablement à assumer une fonction de liaison.

Il ne s'agit pas seulement d'une transmission du sens, mais d'une production de sens par l'acte même de transmettre, c'est une mise en mouvement de « brassage des contenus et des interprétations, mais plus encore de l'interaction de ceux-ci avec l'intériorité d'un individu qui s'en trouve interpellé[155]. » Ces textes peuvent donner au spectateur des impulsions, stimuler sa réflexion, organiser une oscillation dans laquelle il puisse entrer et qu'il puisse poursuivre, tout en préservant un espace pour le mouvement continu entre la matière et le sens.

Ce geste d'humilité est également une forme de conscience de soi en matière de design, qui reconnaît l'existence d'imperfections dans l'acte de design et admet que la présence physique de l'utilisateur produira des dimensions de perception qui ne peuvent être entièrement

[152] SCHAFFNER Ingrid, "Wall Text", dans MARINCOLA Paula (dir.), *What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia, Philadelphia Exhibition Initiative, 2006, p. 154-167, [en ligne], URL : https://ingridschaffner.com/2013/06/wall-text-what-makes-a-great-exhibition/, consulté le 28 avril 2026.
[153] *Ibidem*.

[154] CHAUMIER Serge et MAIRESSE François, « Chapitre 3 - Le renouveau des formes », dans *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2013, p. 116, [en ligne], URL : https://shs-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/la-mediation-culturelle--9782200276584-page-115?lang=fr, consulté le 18 janvier 2026.
[155] *Ibidem*, p. 136.

prédites par le concepteur. Une fois que ces médiations reconnaissent cela, ce qu'elles offrent est une invitation à voir la matière autrement, à ressentir la présence autrement.

En bref, l'oscillation est une tension structurelle difficile à éliminer lorsqu'un discours écrit intervient dans l'expérience matérielle, et la qualité des médiations écrites est déterminée par le fait qu'elles reconnaissent cette situation et, dans cette reconnaissance, trouvent des moyens de maintenir l'oscillation.

3.4 Le projet

Si l'oscillation est une tension structurelle impossible à dissoudre entre les médiations écrites et la matérialité de l'installation, cette oscillation et les limites des médiations écrites peuvent-elles devenir elles-mêmes un point de départ pour le design ? Peut-on concevoir une médiation écrite qui ne dissimule pas ses propres limites, une forme qui présente son insuffisance comme une faille assumée ?

A. Une série de cartels différents

Mon projet part de ce point. J'ai d'abord conçu une série de cartels de formes différentes. Ces cartels ne sont pas pensés autour d'une œuvre déjà existante, ils sont conçus de manière autonome. Chaque forme propose une nouvelle manière d'imaginer la relation entre la médiation écrite et le spectateur, et reconnaît, à sa façon, les limites propres des médiations écrites.

Les cartels que je produis maintenant incluent :
Cartel à retardement : Le texte est enfermé dans une enveloppe. Le spectateur doit l'ouvrir, en extraire le contenu ou le déplier pour pouvoir le lire. Sur l'extérieur de l'enveloppe, une seule phrase est imprimée :
« Regarder avant de lire. Ou ne pas lire. C'est votre droit. »
Le cœur de cette série repose sur l'initiative de la lecture. Cartel à retardement introduit un moment de choix entre le spectateur et le texte.

Cartel incomplet : Une série de petites cartes blanches rigides ne comporte que des informations partielles, peut-être seulement une phrase, un mot, une question, une invitation. Et une longue série d'autocollants d'exposition sous forme de ruban adhésif s'étend du mur au sol avec un grand nombre de fragments de texte détaillé, répétés et incomplets. Cette forme fait de l'incomplétude un langage de design. Qu'il s'agisse de peu ou de beaucoup de texte, il manque plus ou moins de lisibilité. Dans ce cas là, ils peuvent peut-être eux-mêmes être considérés comme des œuvres.

Cartel participatif : Une partie du cartel est laissée à remplir par le spectateur, une ligne vide, un crayon, une consigne. Peut-être : « Qu'avez-vous ressenti ici ? » « À quoi cette œuvre vous fait-elle penser ? » Cette forme ouvre l'unidirectionnalité des médiations écrites et fait de la réaction perceptive du spectateur une composante du texte lui-même.

Cartel périphérique : Le texte apparaît le long des bords du cartel central. Il est fin, dispersé, et ne peut être lu entièrement qu'à travers le déplacement. La logique de cette série vient de l'analyse de la spatialité de l'installation artistique menée dans ce mémoire, le sens s'accumule progressivement dans le mouvement du corps.

B. Une boucle fermée autoréférentielle

Une fois cette série de cartels conçue, je me suis alors demandé : de quoi sont-ils les cartels ? Je n'ai pas choisi une installation artistique précise, car cette série de cartels constitue déjà en elle-même des objets matériels. Ils occupent l'espace, établissent des relations entre eux, et forment ensemble un tout dans lequel on peut entrer, que l'on peut regarder et que l'on peut éprouver. Ce tout est une installation. J'ai pour l'instant décidé de donner à cette installation le titre *Cartel*.

Ensuite, le projet a produit, pour cette installation, c'est-à-dire pour l'ensemble constitué par cette série de cartels, un cartel qui respecte entièrement la forme traditionnelle : une petite plaque rectangulaire blanche, portant le titre *Cartel,* le nom de l'auteur et la date. Ce cartel traditionnel est photographié, placé dans un cadre, puis disposé au centre de l'espace final d'exposition, comme l'œuvre médiatisée. La série de cartels aux formes diverses se déploie alors autour de ce cartel central, en l'expliquant et en le médiatisant à travers différentes postures matérielles et stratégies textuelles.

Ici se forme une boucle autoréférentielle fermée. Ces cartels aux formes diverses sont à la fois les composantes de l'installation *Cartel* et les médiations écrites de cette même installation. Le cartel traditionnel placé au centre désigne l'ensemble de l'installation, tout en étant lui-même médiatisé par cette série de cartels. Ces cartels sériels sont le dispositif qui accomplit la médiation, l'œuvre qu'ils expliquent n'est autre qu'eux-mêmes.

En plus des séries mentionnées ci-dessus, le projet comprend également un groupe de comparaison : une série de photographies de cartels traditionnels prises dans des musées ou des expositions. La logique de prise de vue de cette série est inverse de celle des visiteurs ordinaires. Les visiteurs photographient généralement les œuvres et négligent les cartels. Ici seuls les cartels sont photographiés, et non les œuvres. Cette série de photographies met en regard la forme institutionnelle des médiations écrites traditionnelles et les différentes séries de cartels conçues dans le projet. Elle rend visible leur relation de contraste, elle transforme aussi l'analyse théorique menée dans le deuxième chapitre sur les mécanismes de l'autorité des médiations écrites en archive visuelle. La recherche et la pratique se rejoignent ici.

C. Relation entre le projet et le mémoire

Cartel est une « quatrième hypothèse ». Il tente de concevoir une forme de médiation écrite qui prend l'oscillation comme point de départ. Sa radicalité tient pourtant au fait qu'il traite le cartel lui-même comme une installation, et l'acte de médiation comme un objet susceptible d'être examiné. En ce sens, l'installation *Cartel* prolonge la question de recherche du mémoire. Elle produit une oscillation particulière, intensifiée, dans laquelle les conditions qui rendent cette oscillation possible sont juxtaposées sous leur forme la plus condensée : la présence de la matière, le cadre du sens, et leur inséparabilité.

Cartel possède une forme de tautologie. Lorsque le cartel devient lui-même un objet exposé, lorsque les médiations écrites commencent à expliquer les médiations écrites, le caractère non évident de l'acte de médiation ne peut plus être ignoré. *Cartel* prend l'acte d'expliquer lui-même comme objet de design. Le spectateur se tient devant cette installation et circule entre « ceci est un cartel » et « ceci est une œuvre », entre « je suis en train de lire » et « je suis en train de regarder ». Il reste pris dans une boucle continue entre l'effort de compréhension et le glissement constant de l'objet à comprendre. Les deux pôles de l'oscillation sont désormais deux faces inséparables d'un même objet, chaque fois que l'on tente de stabiliser l'une de ces faces, l'autre surgit aussitôt et interrompt cet effort de stabilisation.

Il s'agit d'une radicalisation du geste humble. *Cartel* fait disparaître la frontière entre la médiation écrite et l'art de l'installation, et comme l'acte de médiation lui-même devient l'objet médiatisé, cet inachèvement et cette oscillation se révèlent sous la forme la plus claire possible comme une expérience esthétique en soi, qui attend que chaque corps qui pénètre dans cet espace en fasse l'expérience. *Cartel* ne prétend pas avoir trouvé la forme

parfaite du cartel, il présente un processus qui tente d'amener le public à prendre conscience qu'il lit une médiation et à ressentir une oscillation. Si ces prises de conscience et ces sentiments persistent ne serait-ce qu'un instant chez un spectateur particulier, *Cartel* a accompli ce qu'il pouvait.

Fig. 32 : Croquis de présentation du projet.



Conclusion

Ce mémoire part d'un moment de trouble face à une installation artistique. Devant In Silence de Chiharu Shiota, après avoir lu le texte inscrit au mur, j'ai relevé la tête et regardé l'œuvre une seconde fois. Quelque chose avait changé, sans que je puisse dire clairement ce que ce texte m'avait fait. Cette impossibilité de le formuler est devenue le point de départ de toute cette recherche.

La question de recherche, « l'installation artistique est-elle réductible aux médiations écrites ? » choisit le terme « réductible » parce qu'il porte une force directionnelle, il présuppose la complexité de l'installation artistique, tout en ouvrant une faille entre le réductible et l'irréductible. Ce mémoire entre dans cette faille, et y découvre que le véritable enjeu de la question consiste à interroger la relation que l'installation artistique et les médiations écrites construisent dans l'expérience du spectateur. L'argumentation traverse trois déplacements théoriques, chacun portant une correction et un dépassement du précédent.

Le premier déplacement se produit à la fin du premier chapitre. Après avoir montré la puissance affective de la présence matérielle, nous avons pris conscience que cette

affirmation reposait sur un présupposé intenable, celui de l'existence d'un moment perceptif pur, prélinguistique. L'ébranlement de ce présupposé nous oblige à poser une autre question : qu'est-ce qui fait que la rencontre entre le spectateur et l'installation devient une rencontre esthétique, et non autre chose dès le départ ?

Le deuxième déplacement se produit à la fin du deuxième chapitre. Après avoir mis en évidence le pouvoir profond des médiations écrites dans la construction de l'identité artistique et dans le cadrage du champ de signification, les expériences des personnes interrogées nous rappellent pourtant que ce cadre commence à être retravaillé dès l'instant où il atteint le spectateur. Les médiations écrites établissent une structure, mais elles ne peuvent pas contrôler ce qui se produit à l'intérieur de cette structure.

Le troisième déplacement, le plus décisif, se produit dans le troisième chapitre. Nous comprenons alors que les deux premiers chapitres partageaient un présupposé fondamentalement erroné, l'idée que les médiations écrites et la matérialité de l'installation pourraient être analysées comme deux niveaux indépendants. Ce présupposé ne tient jamais dans le déroulement réel de la perception.

C'est sur cette base que ce mémoire propose le concept central de champ perceptif composite, les médiations écrites et la matérialité de l'installation agissent l'une sur l'autre dans un même moment perceptif, le texte se matérialise, la matière se textualise, et elles produisent ensemble un troisième terme qui n'existe dans aucune source isolée. Ce champ possède une stabilité structurelle, mais ses tensions internes restent ouvertes, il attend l'entrée d'un corps. Lorsque le spectateur entre corporellement dans ce champ, et qu'il circule sans cesse entre la tentative d'intégrer son expérience et l'impossibilité d'épuiser ce champ, l'oscillation se produit. Le sens demeure toujours en train de se former, sans

jamais pouvoir être fixé. C'est là que réside véritablement l'irréductibilité de l'installation artistique en tant que forme artistique, c'est aussi la réponse que ce mémoire apporte à sa question de recherche : une réponse non dualiste. L'installation artistique ne peut pas être réduite aux médiations écrites, mais elle ne peut pas non plus exister indépendamment d'elles. La faille ouverte par le terme réductible n'est finalement ni comblée ni refermée. Elle reste ouverte, parce que le spectateur est toujours là, entrant avec son corps dans cette structure de tension.

Cette conclusion ne s'arrête pas à l'installation artistique, nous avons dégagé trois conditions nécessaires à l'apparition de l'oscillation : une présence matérielle dotée de sa propre agentivité, un cadre discursif institutionnalisé, et un sujet appelé à entrer corporellement dans l'espace. Toute pratique qui réunit ces trois conditions, la salle de musée, le lieu mémoriel, certaines formes d'espace public urbain, ne peut éviter cette tension structurelle.

L'oscillation constitue un fait difficile à éliminer chaque fois qu'un discours écrit intervient dans une expérience matérielle. La qualité des médiations écrites réside dans leur capacité à reconnaître cette situation et, à partir de cette reconnaissance, à préserver un espace pour l'oscillation plutôt qu'à chercher à la supprimer. Tel est le sens du concept normatif de posture humble proposé par ce mémoire, et c'est aussi à cet endroit qu'intervient le projet de design *Cartel*.

Cette recherche commence par un moment impossible à dire clairement, elle ne s'achève pas sur l'idée que tout serait devenu clair. Car tout effort visant à tout expliquer jusqu'au bout aurait déjà méconnu la nature de ce à quoi il se confronte. La production inachevable du sens constitue la structure interne de l'expérience de l'installation artistique, et l'oscillation n'atteint jamais le repos.

En arrivant à ce point, je prends de nouveau conscience que ce que le mémoire peut faire n'est pas de clore la question, mais de la rendre plus précise, de rendre sa faille plus nettement visible. Et la valeur des médiations écrites ne consiste pas à combler cette faille, mais à reconnaître son existence et à préserver pour chaque corps entrant dans l'espace de l'installation la possibilité que l'oscillation ait lieu.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BISHOP Claire, *Installation Art: A Critical History*, London, Tate Publishing, 2005.

BÖHME Gernot, *The Aesthetics of Atmospheres*, London, Routledge, 2017.

DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

DE OLIVEIRA Nicolas, OXLEY Nicola et PETRY Michael, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, London, Thames & Hudson, 2003.

GUMBRECHT Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, éd. électronique, (non paginé).

O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, The Lapis Press, 1986.

REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, traduit par Daniel HENDRICKSON avec Gerrit JACKSON, Berlin, Sternberg Press, 2012.

REISS Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art,* Cambridge, MIT Press, 2001.

Chapitres d'ouvrages

BARAD Karen, "Meeting the Universe Halfway", dans LANGE-BERNDT Petra (dir.), *Materiality,* Documents of Contemporary Art, Londres / Cambridge, Whitechapel Gallery / MIT Press, 2015, p. 213-215.

BENJAMIN Walter, « 技术复制时代的艺术作品 [L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique] », dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* traduit par Bushi HU, Hangzhou, Zhejiang Literature & Art Publishing House, 2005, p. 79-166.

BENNETT Jill, "Insides, Outsides: Trauma, Affect, and Art" et "The Force of Trauma", dans *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 22-69.

BOURDIEU Pierre, « Introduction », dans *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. I–VIII.

CAUQUELIN Anne, « Le régime de la communication ou l'art contemporain » et « Les embrayeurs », dans *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2018, éd. électronique, (non paginé).

CHAUMIER Serge, « Les langages », dans *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, coll. Musées-Mondes, 2017, éd. électronique, (non paginé).

CHAUMIER Serge et MAIRESSE François, « Chapitre 3 - Le renouveau des formes », dans *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2013, p. 115-146, [en ligne], URL : https://shs-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/la-mediation-culturelle--9782200276584-page-115?lang=fr, consulté le 18 janvier 2026.

DELEUZE Gilles,"Painting and Sensation", dans *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, traduit par Daniel W. SMITH, London, Continuum, 2003, p. 34-43.

DUDLEY Sandra, "Materiality Matters: Experiencing the displayed object", dans WATSON Sheila, BARNES Amy Jane et BUNNING Katy (dir.), *A Museum Studies Approach to Heritage,* London, Routledge, 2018, p. 418-428.

ELLESTRÖM Lars, “The modalities of media: A model for understanding intermedial relations”, dans ELLESTRÖM Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London, Palgrave Macmillan UK, 2010, p. 11-48.

GENETTE Gérard, « Introduction » et « Les titres », dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1987, éd. électronique, (non paginé).

GOODMAN Nelson, “The sound of pictures”, dans *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976, p. 45-95.

INGOLD Tim, “The materials of life”, dans *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, p. 17-31.

INGOLD Tim, “Bodies on the run”, dans *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013, p. 91-108.

KWON Miwon, “Genealogy of Site Specificity”, dans *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 11-32.

MASSUMI Brian, “The Autonomy of Affect”, dans *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2021, p. 23-45.

SCHAFFNER Ingrid, “Wall Text”, dans MARINCOLA Paula (dir.), *What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia, Philadelphia Exhibition Initiative, 2006, p. 154-167, [en ligne], URL : https://ingridschaffner.com/2013/06/wall-text-what-makes-a-great-exhibition/, consulté le 28 avril 2026.

SERRELL Beverly, “Part 1: Overview”, dans *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Walnut Creek, AltaMira Press, 1996, p. 1-36.

Articles

CALDAROLA Elisa, “On experiencing installation art: symposium: installation art”, dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 78, n° 3, 2020, p. 339-343.

CUPCHIK Gerald C., SHERECK Lanny et SPIEGEL Stacey, “The effects of textual information on artistic communication”, dans *Visual Arts Research*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 62-78.

DANTO Arthur C., “The artworld”, dans *The journal of philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 571-584.

DAVALLON Jean, « Pourquoi considérer l’exposition comme un média ? », dans *Médiamorphoses*, vol. 9, n° 1, 2003, p. 27-30, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2003_num_9_1_2301, consulté le 2 avril 2025.

GRASSIN Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », dans *La Lettre de l’OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 2007, n° 110, p. 4-12, [en ligne], URL : https://journals.openedition.org/ocim/776, consulté le 12 décembre 2025.

GROYS Boris, “Politics of installation”, dans *e-flux journal*, n° 2, janvier 2009, [en ligne], URL : https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation, consulté le 28 mars 2026.

JACOBI Daniel, MIÈGE Delphine, « La médiation écrite de l’art contemporain : tensions et paradoxes », dans *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*, vol. 10, 2005, p. 113-130, [en ligne], URL : https://turia.uv.es/index.php/qfilologia/es/article/view/5084/4878, consulté le 10 janvier 2026.

KÜHNAPFEL Corinna, FINGERHUT Joerg et PELOWSKI Matthew, “The role of the body in the experience of installation art: a case study of visitors' bodily, emotional, and transformative experiences in Tomás Saraceno's “in orbit””, dans *Frontiers in psychology*, 14:1192689, 2023, [en ligne], URL : https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2023.1192689/full, consulté le 20 décembre 2025.

MANRESA Gemma Argüello, “Towards a Philosophy of Installation Art: Symposium”, dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 78, n° 3, 2020, p. 333-338.

O'SULLIVAN Simon, “The aesthetics of affect: Thinking art beyond representation”, dans *Angelaki: journal of theoretical humanities*, vol. 6, n° 3, 2001, p. 125-135.

POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans l’exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », dans *La Lettre de l’OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 132, 2010, p. 8-13, [en ligne], URL : https://journals.openedition.org/ocim/377#quotation, consulté le 12 janvier 2026.

REITSTÄTTER Luise, GALTER Karolin et BAKONDI Flora, “Looking to read: How visitors use exhibit labels in the art museum”, dans *Visitor Studies*, vol. 25, n° 2, 2022, p. 127-150.

SCREVEN Chandler G., « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes », dans *Culture & Musées*, vol. 1, n° 1, 1992, p. 33-55.

Mémoire

MILLS Christina Murdoch, “Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art”, *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*, University of Montana, 1289, 2009, [en ligne], URL : https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2308&context=etd, consulté le 11 octobre 2025.

Pages Web

“Artist Chiharu Shiota Uses String to Draw in Space | Louisiana Channel”, dans *Louisiana Channel,* avril 2022, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=cyDc7hU29gM, consulté le 28 octobre 2025.

BRAVO Doris Maria-Reina, “Doris Salcedo, Shibboleth”, dans *Smarthistory*, 2015, [en ligne], URL : https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/, consulté le 04 avril 2026.

« Christian Boltanski », dans *Paris Art*, [en ligne], URL : https://www.paris-art.com/christian-boltanski-2/, consulté le 20 avril 2026.

DAL ZOTTO Sara, “Chiharu Shiota”, entretien avec Chiharu Shiota, dans *Nasty Magazine*, Sacred issue, s. d., [en ligne], URL : https://www.nastymagazine.com/art-culture/interview-chiharu-shiota/, consulté le 07 novembre 2025.

Définition de « Installation » : « Action ou manière d'installer, de mettre en place des appareils en vue d'un usage déterminé. », dans *CNRTL,* [en ligne], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/installation, consulté le 28 mars 2026.

Définition de « réduire », dans *Dictionnaire de l’Académie française, 9e éd.*, [en ligne], URL : https://academie.atilf.fr/9/consulter/r%C3%A9duire?page=1, consulté le 28 mars 2026.

D’SOUZA Aruna, “The Sticky Politics of Wall Texts”, dans *Hyperallergic*, 16 février 2026, [en ligne], URL : https://hyperallergic.com/the-sticky-politics-of-wall-texts/, consulté le 10 mai 2026.

« Entretien avec Christian Boltanski | Centre Pompidou », dans *Centre Pompidou*, avril 2020, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=WicQEIEF1uk, consulté le 06 avril 2025.

PALAGRET, « Monumenta 2010, Boltanski : Personnes, l’absence, la présence et le hasard », dans *curiosus, cupidus, studiosus*, février 2015, [en ligne], URL : https://palagret.eklablog.com/monumenta-2010-boltanski-personnes-l-absence-la-presence-et-le-hasard-a114822944, consulté le 20 avril 2026.

RIDING Deborah, “Curating Spaces for Not-Knowing”, dans *Tate Papers*, n° 34, 2021, [en ligne], URL : https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/curating-spaces-for-not-knowing, consulté le 02 mai 2026.

Catalogues d’expositions

Chiharu Shiota. The Soul Trembles, catalogue d’exposition, Paris, GrandPalaisRmn Éditions, 2024.

MOURE Gloria (dir.), *Christian Boltanski: Advent and Other Times*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1996.

WIDHOLM Julie Rodrigues, GRYNSZTEJN Madeleine (dir.), *Doris Salcedo*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago / The University of Chicago Press, 2015.

Sources

Fig. 5 : Christian Boltanski, *Autel De Lycee Chases*, 1988, [en ligne], URL : https://www.moca.org/collection/work/autel-de-lycee-chases-altar-to-chases-high-school, consulté le 23 décembre 2025.

Fig. 6 : Christian Boltanski, *Réserve de Suisses morts*, 1991, [en ligne], URL : https://www.macba.cat/en/obra/r0088-reserve-de-suisses-morts/, consulté le 23 décembre 2025.

Fig. 7 : Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1996, [en ligne], URL : https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/, consulté le 22 décembre 2025.

Fig. 8 : Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, 2008-2010, [en ligne], URL : https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-plegaria-muda-4, consulté le 22 décembre 2025.

Fig. 11 : Doris Salcedo, *A Flor de Piel*, 2014, [en ligne], URL : https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-a-flor-de-piel-1, consulté le 22 décembre 2025.

Fig. 12 : Christian Boltanski, *Réserve du Musée des Enfants I*, 1989, [en ligne], URL : https://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/r%C3%A9serve-du-mus%C3%A9e-des-enfants-i-et-ii, consulté le 22 décembre 2025.

Fig. 13 : Christian Boltanski, *Personnes*, 2010 , [en ligne], URL : https://www.admagazine.fr/adactualites/article/christian-boltanski-5-oeuvres-phare, consulté le 18 octobre 2025.

Fig. 14 : Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007–08, [en ligne], URL : https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/, consulté le 04 avril 2026.

Fig. 15 : Doris Salcedo, *Palimpsest*, 2013–2017, [en ligne], URL : https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/user_upload/Ausstellungen/Ausstellungen_2022/Doris_Salcedo/FR_Dossier_de_Presse_Doris_Salcedo_Palimpsest.pdf, consulté le 24 avril 2026.

Fig. 16 : Christian Boltanski, *Réserve du Musée des Enfants I et II*, 1989, [en ligne], URL : https://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/r%C3%A9serve-du-mus%C3%A9e-des-enfants-i-et-ii, consulté le 7 octobre 2025.

Fig. 17 : Capture d'écran du cartel d'*Atrabiliarios*, Doris Salcedo, extraite du compte Instagram @*chiarascureaux*, [en ligne], URL : https://www.instagram.com/p/DUcTtLtjV8y/?img_index=2, consulté le 24 avril 2026.

Fig. 19 : Capture d'écran du titre de l'exposition *Faire son temps* de Christian Boltanski, 2019, extraite du compte Youtube @*ART VISION TV / C&B JOURNAL*, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=sDOQUXejv9U, consulté le 24 avril 2026.

Fig. 22 : Capture d'écran du cartel de *Monument* de Christian Boltanski, extraite du compte Instagram @*razvan_anton*, [en ligne], URL : https://www.instagram.com/razvan_anton/, consulté le 24 avril 2026.

Fig. 24 : Capture d'écran du texte d'entrée de l'exposition *Faire son temps* de Christian Boltanski, 2019, extraite du compte Youtube @*ART VISION TV / C&B JOURNAL*, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=sDOQUXejv9U, consulté le 24 avril 2026.

Fig. 25 : Capture d'écran du texte de l'exposition Doris Salcedo, La Fondation Beyeler, 2023, extraite du compte Instagram @*pring_art_archive*, [en ligne], URL : https://www.instagram.com/p/Ctd_SMjpkvX/?igsh=cDBvaXhneHk5aDh2, consulté le 22 avril 2026.

Fig. 26 : Chiharu Shiota, *In Silence*, 2008, Zustand des Seins, photo : Sunhi Mang, [en ligne], URL : https://www.chiharu-shiota.com/in-silence-1, consulté le 16 décembre 2025.

Fig. 27 : Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases*, 1986-1987, © 2010 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris, [en ligne], URL: https://artblart.com/tag/autel-de-lycee-chases/, consulté le 11 octobre 2025.

Fig. 28 et 29 : Doris Salcedo, *Unland: the orphan's tunic*, 1997, Installation view, SITE Santa Fe, 1998–99, Photo: Herbert Lotz, [en ligne], URL : https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-unland-the-orphans-tunic, consulté le 16 décembre 2025.

Fig. 30 et 31: Examples of labels at the 36th Bienal de São Paulo, photos: Aruna D'Souza, [en ligne], URL : https://hyperallergic.com/the-sticky-politics-of-wall-texts/, consulté le 10 mai 2026.

Index

B
BARAD Karen : p. 84.
BENJAMIN Walter : p. 42.
BENNETT Jill : p. 40, 92.
BISHOP Claire : p. 9, 17, 18, 100.
BÖHME Gernot : p. 21, 38.
BOLTANSKI Christian : p. 13, 25, 26, 27, 32, 41, 43, 48, 56, 60, 63, 67, 83, 99.
BOURDIEU Pierre : p. 73.

C
CAUQUELIN Anne : p. 20.

D
DANTO Arthur C. : p. 19, 20, 48, 53.
DELEUZE Gilles : p. 32, 37.
DUCHAMP Marcel : p. 52.

E
ELLESTRÖM Lars : p. 83, 84.

G
GENETTE Gérard : p. 7, 55.
GOODMAN Nelson : p. 70, 87.
GRASSIN Anne-Sophie : p. 86.
GROYS Boris : p. 10, 18.
GUMBRECHT Hans Ulrich : p. 13, 22, 80, 98.

H
HEINICH Nathalie : p. 51, 52, 65.

I
INGOLD Tim : p. 29.

J
JACOBI Daniel : p. 7, 8, 20, 66.

M
MASSUMI Brian : p. 21, 36.
MIÈGE Delphine : p. 7, 8, 20, 66.

O
O'DOHERTY Brian : p. 58.

R
REBENTISCH Juliane : p. 22, 80, 97, 99, 100.
REISS Julie H. : p. 17, 19.

S
SALCEDO Doris : p. 25, 26, 27, 34, 40, 44, 48, 55, 59, 63, 68, 70, 82, 90, 99.
SCHAFFNER Ingrid : p. 109.
SERRELL Beverly : p. 8, 20, 66.
SHIOTA Chiharu : p. 4, 25, 26, 27, 30, 31, 38, 40, 43, 60, 61, 64, 67, 82, 84, 89, 94, 99, 116.

Annexes

Annexe 1

Entretien avec Siqi, l'entretien s'est déroulé à distance (appel vidéo), le 26/04/2026, traduit du chinois vers le français

QIU : Bonjour, je suis étudiante en design à l'Université Paris 1. Mon mémoire porte sur l'installation artistique et les médiations écrites sur place. J'aimerais comprendre les impressions et les habitudes réelles des spectateurs lorsqu'ils regardent les installations artistiques. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont vos expériences et vos pensées personnelles. L'entretien durera environ trente minutes, est-ce que cela vous convient ?

Siqi : Oui, ça me va.

QIU : Est-ce que vous allez habituellement voir des installations artistiques sur place ?

Siqi : Oui, ça m'arrive, mais pas très souvent.

QIU : Pouvez-vous essayer de vous rappeler, lorsque vous regardez ce type d'œuvres, quel est généralement votre premier geste ?

Siqi : Mon premier geste, je pense que c'est de regarder le grand titre sur le mur à l'entrée, ainsi que certaines informations détaillées. Cela présente l'histoire de l'œuvre, son contexte, ce genre d'informations.

QIU : Et face à une installation précise, est-ce que vous lisez d'abord ces textes avant de regarder l'œuvre, ou est-ce que vous regardez d'abord l'œuvre avant de lire les textes ?

Siqi : Je regarde d'abord l'œuvre. Ensuite, comme il y a généralement un cartel à côté de l'œuvre, je vais lire ces petits textes après l'avoir regardée, pour voir la démarche de l'artiste et la présentation de l'œuvre.

QIU : Pouvez-vous nous parler de votre expérience la plus récente face à une installation artistique ?

Siqi : Récemment, le mois dernier, je suis allée au Musée national des beaux-arts

du Danemark. Il y avait une installation composée d'une rangée de téléviseurs qui diffusaient des images en noir et blanc. Quand je l'ai regardée, j'étais complètement perdue. Je ne comprenais vraiment rien. Je trouvais seulement cela très abstrait. En plus, il n'y avait pas d'explication autour, donc pendant toute l'expérience, j'étais très confuse. J'ai déjà vu quelques installations artistiques au Centre Pompidou auparavant, pour moi, elles étaient aussi un peu difficiles à comprendre, mais ce qui était mieux, c'est qu'il y avait des textes de présentation autour.

QIU : Pour les œuvres que vous ne comprenez pas, est-ce que vous ressentez tout de même quelque chose ?

Siqi : Oui, quand même. Comment dire… Quand on regarde les choses qui sont devant soi, même si on ne les comprend pas, on produit quand même des impressions personnelles. Rien qu'en regardant l'œuvre, cela peut déjà éveiller en moi certaines sensations personnelles, des sensations assez pures, je dirais. Ces sensations peuvent être liées à mon état d'esprit du moment. Parfois, elles peuvent même me faire penser à certains phénomènes sociaux, même si, sur le moment, je ne sais pas vraiment ce que l'œuvre cherche à exprimer.

QIU : Est-ce que vous commencez par observer attentivement les détails de l'installation artistique ?

Siqi : Si c'est une œuvre qui m'intrigue au premier regard, oui, je vais l'observer très attentivement.

QIU : Et ensuite, est-ce que vous allez lire les textes autour ?

Siqi : Oui, bien sûr. Parce que j'ai envie de voir si le sens que cette installation veut exprimer est proche de celui auquel j'ai pensé, ou s'il est complètement différent.

QIU : Maintenant, essayez de vous rappeler, si vous comparez le contenu de ces textes avec ce que vous avez ressenti directement sur place, est-ce qu'ils parlent de la même chose ? Ou bien y a-t-il quand même des différences ?

Siqi : Il y a quand même beaucoup de différences, haha. Surtout parce que les démarches de création dans l'installation artistique sont souvent assez abstraites. Donc, après avoir lu les textes, je ressens parfois un écart entre ce qui

est écrit et ce que j'avais moi-même perçu.

QIU : Est-ce que ces textes vous donnent l'impression que l'œuvre devient plus claire ?

Siqi : Oui.

QIU : Donc, pour vous, dans une installation artistique, qu'est-ce qui est le plus important, vos propres sensations, ou le contenu que le texte vous transmet ?

Siqi : Je pense quand même à ce que j'ai ressenti moi-même sur le moment. Oui, parce que le contenu du texte reste l'idée de quelqu'un d'autre. Et même après avoir lu le texte, quand je regarde de nouveau l'œuvre, je ressens en fait la même chose. Quand je repense maintenant à ce que j'ai ressenti face à cette œuvre, ma première réaction reste mon impression personnelle.

QIU : Est-ce que le texte peut influencer votre ressenti face à l'œuvre ?

Siqi : Oui, cela arrive. Par exemple, certaines œuvres me semblent très ordinaires au début, mais après avoir lu les textes de cartels, je comprends que l'artiste a fait beaucoup d'efforts, qu'il y a investi beaucoup de travail, et que cette œuvre exprime telle ou telle émotion. Une fois, dans un musée, il y avait une installation composée de deux très grandes colonnes. Quand je suis passée devant, au début, je n'ai pas du tout pensé que ces deux colonnes étaient une œuvre d'art, je croyais qu'elles faisaient partie du musée. Ensuite, en lisant les textes, j'ai compris que ces deux colonnes étaient bien une œuvre, une installation, et que leurs différents angles représentaient des significations différentes. Quand je les ai regardées de nouveau, mon ressenti a vraiment changé. Ce n'étaient plus deux colonnes ordinaires, elles étaient porteuses de sens, leur matériau était aussi recyclable. Tout cela, je n'y avais pas prêté attention au départ.

QIU : Donc, dans cette situation, sans ces textes, vous n'auriez peut-être même pas compris qu'il s'agissait d'une œuvre d'art ?

Siqi : Oui, exactement. Au début, je pensais que l'œuvre était celle qui se trouvait juste à côté, mais je n'avais pas imaginé que ces deux éléments, que je n'avais presque pas remarqués, étaient eux aussi une œuvre. Donc, pour ce type d'œuvres, je pense que le texte comme cartel est vraiment nécessaire, surtout

lorsque certaines œuvres sont déjà très abstraites. Une ou deux phrases seulement, je trouve que cela ne suffit pas à expliquer ces œuvres.

QIU : Vous auriez plutôt tendance à préférer que les textes autour des installations artistiques soient un peu plus détaillés, parce que cela vous aide à comprendre ces œuvres ?

Siqi : Oui. Le texte est très important, parce qu'il me signale parfois que ce que je regarde est une œuvre, il m'aide à comprendre, surtout lorsqu'il s'agit d'installations artistiques trop abstraites.

QIU : Est-ce que vous craignez parfois qu'un texte trop détaillé ou trop riche vous dérange ? Qu'il influence vos impressions personnelles ?

Siqi : Non, je ne pense pas. Pour moi, les médiations écrites ne produisent pas vraiment un processus d'identification, elles me permettent seulement de mieux comprendre la démarche de création de quelqu'un d'autre. Mais je ne pense pas que mes impressions personnelles soient très fortement influencées, surtout si l'œuvre elle-même me touche beaucoup, si elle me donne une sensation très forte. Je pense que le texte m'apporte plutôt une autre lecture, une possibilité, ou une autre forme de ressenti. Mais mes impressions initiales restent là. Il peut simplement y avoir plusieurs ressentis en même temps, ce n'est pas quelque chose de fixe.

QIU : Est-ce que vous pensez qu'à la fin, votre ressenti face à une installation artistique peut avoir une version fixe ?

Siqi : Laissez-moi réfléchir… Non, je pense que mes sensations sont toujours en train de se heurter les unes aux autres. Quand je suis devant une œuvre qui m'intéresse beaucoup, j'ai une pensée subjective, j'ai une impression personnelle assez pure. Si le contenu du texte est différent de mon ressenti subjectif, alors je vais forcément réfléchir à l'intention de l'artiste, à sa pensée. Et je vais aussi marcher par moi-même, tourner autour de l'œuvre, regarder cet espace. Finalement, je pense que, dans le processus de regard d'une installation artistique, mes sensations ne sont pas fixes. J'ai l'impression que certaines sensations se battent entre elles, qu'elles entrent en frottement. Ce n'est pas stable, en regardant ici, je peux ressentir quelque chose d'une certaine manière, et en regardant là, cela change un peu. C'est pourquoi il est très difficile d'avoir un sentiment fixe face à une œuvre, ou une réponse standard à la fin.

QIU : Cette sensation de frottement est-elle fréquente ?

Siqi : C'est courant. Je pense que c'est le cas lorsque l'on regarde une installation artistique. Après tout, il s'agit d'un tel espace, et lorsque je le regarde, mes sentiments changent certainement. Lorsque je vois celui-ci, je peux me sentir un peu plus fort, puis lorsque je vois celui-là, mes sentiments sont à nouveau différents.

QIU : Je vous en prie, merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien.

Annexe 2

Entretien avec Kai, l'entretien s'est déroulé à distance (appel vidéo), le 28/04/2026, traduit du chinois vers le français.

QIU : Bonjour, je suis étudiante en design à l'Université Paris 1. Mon mémoire porte sur l'installation artistique et les médiations écrites sur place. J'aimerais comprendre les impressions et les habitudes réelles des spectateurs lorsqu'ils regardent les installations artistiques. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont vos expériences et vos pensées personnelles. L'entretien durera environ trente minutes, est-ce que cela vous convient ?

KAI : Pas de problème.

QIU : Tout d'abord, j'aimerais vous demander si vous avez déjà vu des œuvres d'installation artistique.

KAI : Oui, bien sûr.

QIU : Selon vous, par rapport à d'autres types d'art, quelles sont les particularités de l'installation artistique ?

KAI : D'abord, elle doit forcément se trouver dans un espace, sa dimension spatiale est très importante. Ensuite, les matériaux qui la composent sont aussi très importants, tout comme la manière dont ces matériaux sont assemblés. Mais le plus important reste l'espace. L'installation artistique est nécessairement spatiale.

QIU : Pouvez-vous nous parler de certaines installations artistiques que vous avez vues récemment, ou d'expositions liées à l'installation artistique ?

KAI : Récemment, en visitant des musées en Espagne, j'ai vu certaines œuvres qui relevaient de l'installation artistique. Mais l'exposition d'installation artistique qui m'a le plus marqué reste probablement celle de Chiharu Shiota, que j'ai vue l'année dernière.

QIU : Est-ce que vous vous souvenez, en général, lorsque vous visitez une exposition ou lorsque vous entrez dans un espace artistique, de votre premier geste ?

KAI : En général, je vois d'abord une grande présentation sur le mur. Parfois, il y a des images qui montrent certaines œuvres d'installation assez symboliques de l'artiste. Pour Shiota, par exemple, ce sont les fils rouges. Ensuite, en entrant, je me souviens que la première installation que j'ai vue n'avait aucune présentation. Elle était composée de blanc et de noir, suspendue dans le couloir d'entrée, un couloir circulaire. L'installation se trouvait juste au-dessus. Je l'ai vue dès le premier regard, elle m'a beaucoup marqué, je l'ai trouvée très impressionnante, mais je ne me souviens pas s'il y avait un texte autour.

QIU : Vous venez de dire que vous ne vous souvenez pas s'il y avait un texte autour, mais vous avez quand même mentionné que vous aviez été très impressionné. Pouvez-vous décrire plus précisément ces sensations ?

KAI : Comme elle était suspendue juste au-dessus de l'escalier, on la voyait dès qu'on levait la tête. C'était immense, la hauteur sous plafond était très grande, et tout se superposait couche après couche. Quand je regardais de dessous, j'avais l'impression de voir des feuilles, des formes à peu près losangées, ou comme des voiles de bateau. Au début, je ne savais pas vraiment avec quel matériau elle était faite. Je pouvais seulement en percevoir la forme générale. Elle me faisait penser à des feuilles, parce que ses nervures donnaient cette impression. Dans cet environnement, avec ce mélange de noir et de blanc, tout cela m'a vraiment bouleversé, profondément touché. Mais je ne me souviens pas s'il y avait un cartel ou un texte de présentation. Je n'y ai pas fait attention, et je ne m'en suis pas préoccupé. Je me souviens qu'une fois arrivé en haut, je pouvais la voir de près, et c'est seulement à ce moment-là que j'ai découvert que le matériau ressemblait plutôt à des cordes, à des fils.

QIU : Après avoir découvert le matériau, l'avez-vous observé très attentivement ? Ou bien, de manière générale, lorsque vous regardez des installations artistiques, est-ce que vous prêtez vraiment attention aux matériaux ?

KAI : Si vous me demandez si j'y fais vraiment attention, en réalité, pas tant que ça. Mais pour cette œuvre de Shiota, lorsque je l'ai vue de près, j'ai eu une sorte de révélation : ah, c'était donc fait avec ce type de matériau. Mais si vous me demandez à quel point je prête attention aux matériaux quand je regarde habituellement des installations, je dirais que je n'y fais peut-être pas particulièrement attention. Je suis seulement un spectateur ordinaire, mes goûts esthétiques personnels ne se situent peut-être pas vraiment du côté du matériau. Je suis sans doute plus sensible à l'impression que l'œuvre me donne au premier regard, à une impression d'ensemble. Mais en disant cela, je me rends compte qu'inconsciemment, j'y prête peut-être attention, parce que le matériau peut déterminer l'atmosphère générale d'une œuvre. Cette atmosphère dépend beaucoup des matériaux. Il m'est difficile de nier que la matérialité elle-même donne à ces installations une certaine qualité. Mon bouleversement, d'une certaine manière, est inséparable des matériaux. Je me souviens qu'en plus des cordes, ou des fils, il devait aussi y avoir du métal. Je pense que si cela avait été fait avec des matériaux complètement différents, et si les effets de réflexion et d'absorption de la lumière avaient été différents, le résultat final aurait probablement été très différent. En le disant comme ça, je me rends compte que je fais en fait assez attention aux matériaux, haha. Et je pense aussi que si l'artiste a choisi ce type de matériau, elle devait avoir ses propres raisons.

QIU : Le sentiment très fort que vous avez éprouvé face à l'œuvre de Shiota, est-ce que vous diriez qu'il était assez pur ?

KAI : Oui. C'était l'œuvre comme un tout, apparaissant devant mes yeux, sans aucun texte. Rien qu'à partir de l'œuvre elle-même, j'ai éprouvé quelque chose de très fort.

QIU : Je me souviens que vous avez mentionné tout à l'heure que vous n'aviez pas vu de cartel ni d'autres informations de présentation, mais que cela ne vous importait pas vraiment. Donc devant une installation artistique, on voit souvent différents types de textes autour de l'œuvre : le plus souvent un cartel, mais aussi des informations de contexte écrites sur le mur, l'intention de création, le grand titre à l'entrée, etc. Quelle est votre attitude face à ces textes ?

KAI : Pour être honnête, personnellement, je n'accorde pas beaucoup d'importance à ces textes. On peut même dire que je les déteste vraiment. Comment dire… À mes yeux, une installation contient beaucoup de possibilités. Quand j'entre dans l'espace et que je la vois pour la première fois, la sensation que j'éprouve à ce moment-là est très importante. Ces textes, je les ressens personnellement comme une interprétation imposée par un tiers. Le mot imposée n'est peut-être pas tout à fait exact, parce qu'il s'agit quand même d'une explication nécessaire, et il y aura certainement beaucoup de personnes qui auront besoin des informations fournies par ces textes. Mais moi, je n'aime pas cette impression. Très souvent, j'ai l'impression qu'un tiers est en train de me dire ce que cette œuvre veut dire, ou ce que cette œuvre devrait être. Parce que je pense toujours que ma première sensation est la plus importante, même si ce que je ressens face à l'œuvre est complètement différent de ce que l'artiste voulait exprimer, je trouve que ce n'est pas un problème. Mais je n'ai pas envie que quelqu'un me dise ce que c'est.

QIU : Vous êtes donc plutôt réticent face à ces textes. Vous avez l'impression qu'il s'agit d'une interprétation qu'un tiers vous impose ?

KAI : Oui, je déteste vraiment cette impression. Je vais donner un exemple qui n'est peut-être pas parfaitement approprié. Comme j'étudie moi-même le cinéma, avant de regarder un film, je refuse vraiment de lire son résumé. Parfois, quand on va à des projections de presse ou à des festivals de cinéma, on reçoit toujours les informations de base du film, le nom du réalisateur, des acteurs, ainsi que le synopsis. Je suis très réticent à lire cela, parce que le synopsis me donne l'impression d'un spoiler. Je préfère découvrir l'histoire par moi-même, même pour des films très difficiles à comprendre, si l'histoire que je perçois est complètement différente de celle décrite dans le synopsis, cela ne me dérange pas. J'ai l'impression que le synopsis dévoile quelque chose à l'avance et influence ma manière de regarder l'œuvre, l'intervention de ces textes ressemble beaucoup, selon moi, à ce type de présentation, comme le synopsis d'un film. Je pense qu'elle influence forcément mon expérience de regard.

QIU : En général, vous regardez donc d'abord l'œuvre ?

KAI : Oui, je regarde toujours l'œuvre en premier.

QIU : Et après avoir regardé l'œuvre, est-ce que vous allez quand même lire ces textes ?

KAI : Je vais peut-être les lire, parce qu'ils sont là, après tout. Et aussi parce que tous les autres visiteurs vont les lire. Le comportement des autres m'incite à les lire aussi. J'ai un peu l'impression que si je ne les lis pas, ce serait comme un manque de respect, cela me donne ce sentiment-là. Mais en réalité, je n'ai vraiment pas beaucoup d'intérêt pour ces textes. Pour moi, ce qui compte le plus dans une installation, c'est mon propre ressenti. Même si ce ressenti est différent de ce que l'institution ou même l'artiste lui-même cherche à exprimer, je ne trouve pas cela important. Je pense toujours que, face à une œuvre, ce que l'on ressent soi-même est le plus important.
Par exemple, les œuvres très connues de Shiota réalisées avec des fils rouges ou avec des fils noirs occupent chacune un très grand espace, la surface était immense, la hauteur sous plafond aussi. Dès que j'entrais, j'avais l'impression d'être entouré par ces éléments, puis je levais la tête presque malgré moi, vraiment sans m'en rendre compte. Je ressentais une atmosphère figée, et je ne pouvais pas m'empêcher d'être impressionné. Cette sensation d'être plongé dans l'espace est très étrange, comme si l'on entrait dans une grotte mystérieuse. Pour moi, c'est ce ressenti qui est le plus précieux. Quant à ce que disent les textes, je n'y accorde pas beaucoup d'importance. Ensuite, je ne suis pas allé les lire.

QIU : Votre attitude envers les textes est donc assez ferme ?

KAI : Oui, parce que je pense que si quelqu'un lit les textes, il sera forcément influencé par eux.

QIU : Est-ce que vous pensez que l'intervention du texte peut affaiblir notre ressenti face à l'œuvre ?

KAI : Le mot affaiblir est peut-être un peu trop fort. Quand je parle d'influence, cette influence n'est pas forcément négative, mais elle n'est pas forcément positive non plus. En tout cas, elle existe, c'est plutôt une modification de votre propre point de vue. Elle peut ajouter quelque chose, ou enlever quelque chose, sans être nécessairement négative ni nécessairement positive. Elle peut vous permettre de mieux comprendre l'œuvre, mais elle peut aussi, parfois, influencer votre manière de la regarder. Cela me fait penser aux blancs dans les œuvres littéraires. La littérature laisse des blancs, elle donne au lecteur le droit de participer à la constitution de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il peut prendre part à sa création. Les blancs laissés par le texte permettent au lecteur de déployer lui-même son imagination, et le ressenti du lecteur constitue alors lui aussi une partie de l'œuvre artistique. Par exemple, quand je vais voir une installation de

Shiota, je suis physiquement plongé dans l'œuvre, il existe dans cette œuvre une forme de blanc, et ce blanc est constitué avec la participation de mon imagination ou de mon ressenti. Donc, si le texte me donne beaucoup d'explications, par exemple de très longs textes décrivant le contexte de l'œuvre, les blancs que je ressens en regardant l'œuvre deviennent moins nombreux, il y a forcément quelque chose qui change, ou qui se trouve influencé. Dans ces blancs, à l'origine, je peux laisser agir mon imagination, c'est purement mon propre ressenti, porté à son maximum. Mais si le texte donné par un tiers est très abondant, ces blancs sont comprimés, et mon propre ressenti est aussi comprimé. Cette compression ne veut pas dire que mon ressenti disparaît. Même si les blancs diminuent, l'effet du texte ne suffit pas à encadrer entièrement mon ressenti. Je peux seulement dire que les deux coexistent. Mais pour moi, ma propre part reste certainement la plus importante.

QIU : Vous pensez donc que l'œuvre a besoin de blancs, et que ces blancs doivent être ressentis, puis comblés par le spectateur lui-même ?

KAI : À mes yeux, le ressenti du spectateur fait aussi partie de l'œuvre. Surtout dans le cas de l'installation artistique, je pense que c'est vraiment le ressenti du spectateur qui achève l'œuvre à la fin. Et ce ressenti est impossible à reproduire, parce que, d'abord, chaque personne est différente, donc le ressenti de chacun est différent aussi. Ce ressenti peut être lié à l'expérience personnelle de chacun, mais aussi à son arrière-plan de connaissances. Et il est très difficile de le restituer par des mots, même si les textes sur les murs disent beaucoup de choses, ils ont en réalité du mal à résumer nos ressentis, surtout parce que le ressenti de chacun est différent.

QIU : Est-ce que vous faites habituellement attention à la forme de ces textes ?
KAI : Ce qui m'a particulièrement marqué, en dehors des petites cartels placés à côté des œuvres, ce sont certaines expositions où il y a de grands mots sur les murs, par exemple une phrase, une question, ou parfois une citation de l'artiste. Ces textes sont affichés en grands caractères noirs sur le mur, quand on regarde l'ensemble de l'environnement curatorial, ces mots, y compris leur mise en page, je les trouve assez beaux. Mais je pense que ces textes sont probablement produits par l'équipe curatoriale, qu'ils relèvent de la pensée du commissaire, et non de celle de l'artiste. Donc, parfois, même si je peux dire que ces textes sont beaux sur le plan formel, je trouve qu'ils orientent trop fortement le regard. La subjectivité d'un tiers me paraît parfois trop présente. Et il est très difficile de ne pas voir ces textes, parce que cette forme textuelle met justement en avant les

mots. Par moments, je trouve que c'est un peu trop, que cela va un peu trop loin. En plus, ces textes font partie de l'expérience globale, et on peut même dire qu'ils en constituent une partie assez importante. Leur contenu peut susciter des émotions, il peut guider le spectateur dans sa manière de regarder les œuvres. Même si je décide activement de ne pas les regarder, dès que je lève la tête, ces mots entrent déjà dans mon esprit. Mais il m'est difficile de dire si c'est positif ou négatif, je n'arrive pas vraiment à en juger. Personnellement, j'ai plutôt tendance à ne pas aimer cette forme. Mon attitude générale envers les textes reste plutôt négative.

QIU : Pensez-vous que sans ces textes vous pourriez quand même entrer dans l'œuvre ?

KAI : Je pense que oui. Très souvent, le simple fait de regarder l'œuvre peut déjà provoquer des ressentis personnels. Mais je reconnais aussi que certaines personnes veulent savoir dans quelles conditions l'artiste a créé l'œuvre, dans quel but elle a été faite, ce qu'elle cherche à exprimer. Pour certaines personnes, cela peut être extrêmement important. Pour moi, ce n'est pas que ce ne soit pas important, mais c'est relativement moins important. Même si je ne comprends pas tout cela, cela me va. Je regarde cette chose, je la trouve belle, elle me touche, et cela me suffit. Ces ressentis sont très privés, très subjectifs, et je pense que, même si les textes autour de ces œuvres les décrivent de manière très détaillée, si je n'ai pas vu l'œuvre elle-même et que je lis seulement ces textes, je ne peux pas imaginer à quoi ces œuvres ressemblent.

QIU : Est-ce que vous ne lisez vraiment aucun texte ?

KAI : Je vais peut-être regarder, tout au plus, le nom de l'auteur et l'année, puis éventuellement les matériaux utilisés. Ce sont les informations les plus élémentaires que je peux aller lire, mais ces éléments influencent rarement ma manière de regarder l'œuvre. L'année va peut-être influencer, parce que, personnellement, je m'intéresse beaucoup aux dates. Par exemple, si l'œuvre a été créée à telle ou telle décennie du siècle dernier, je vais situer ce moment par rapport à ma propre date de naissance, et le comparer à ma propre expérience de vie. Par exemple, si c'est dans les années 1980, je n'étais pas encore né à ce moment-là, je vais penser à ce qu'était la situation en Chine à cette époque, ou à ce que pouvait être l'état du monde. Ensuite, je replace cette œuvre dans ce contexte historique, je trouve que cela peut être assez intéressant. Si une œuvre comme celle-là a été produite à cette époque, cela peut me paraître incroyable.

Ce type de ressenti sera alors un peu plus présent.

QIU : Est-ce que ce ressenti peut entrer en conflit avec votre impression initiale ?

KAI : Oui, cela peut arriver. Par exemple, pour beaucoup d'installations artistiques contemporaines, si l'on ne connaît absolument rien autour de l'œuvre, on peut d'abord se dire que c'est quelque chose de très simple, que l'on pourrait même le faire soi-même. Mais dès que l'on sait qu'elle a été créée à telle époque, le ressenti change.

QIU : Merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien !

Annexe 3

Entretien avec YAN, l'entretien s'est déroulé à distance (appel vidéo), le 01/05/2026, traduit du chinois vers le français.

QIU : Bonjour, je suis étudiante en design à l'Université Paris 1. Mon mémoire porte sur l'installation artistique et les médiations écrites sur place. J'aimerais comprendre les impressions et les habitudes réelles des spectateurs lorsqu'ils regardent les installations artistiques. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont vos expériences et vos pensées personnelles. L'entretien durera environ trente minutes, est-ce que cela vous convient ?

YAN : Ok.

QIU : Est-ce que vous avez déjà vu des installations artistiques ?

YAN : Oui. Par exemple, j'ai vu auparavant une exposition d'installation artistique au Musée de Ningbo.

QIU : Selon vous, quelles sont les caractéristiques de l'installation artistique ?

YAN : Il y a des installations artistiques plutôt petites, et il y a aussi des installations plus immersives. Sa dimension spatiale est très évidente, il faut se déplacer. À l'époque, dans ce musée, je me souviens qu'il y avait des installations

de très grande taille, c'est difficile à décrire, elles n'avaient peut-être pas de forme fixe, mais elles produisaient un très fort impact par la couleur. La dimension spatiale permet davantage de se sentir immergé. Et beaucoup d'installations artistiques, contrairement à la peinture, accordent plus d'importance à l'atmosphère d'ensemble, y compris à la lumière, et même parfois à l'odeur. Cette atmosphère donne un sentiment plus immersif.

QIU : Lorsque vous regardez des installations artistiques, est-ce que vous lisez les textes placés à côté des œuvres ?

YAN : Oui, bien sûr. En général, je lis ces présentations, puis je regarde l'œuvre. En réalité, la plupart du temps, quand je m'approche, j'ai déjà vu l'ensemble de l'œuvre, j'en ai déjà une impression générale, un ressenti approximatif. Ensuite, je lis généralement une fois le texte placé à côté, son contexte, ce dont il s'agit, le créateur, la date de création, ces informations de base, tout cela m'aide à comprendre. Puis, quand je regarde de nouveau l'œuvre, certains éléments qui m'avaient paru confus, ou même certains éléments que j'avais ignorés, peuvent devenir plus clairs.

QIU : Vous avez dit que, lorsque vous vous approchez de l'œuvre et que vous en voyez l'ensemble, vous avez déjà une impression générale et un certain ressenti. Pouvez-vous nous parler de ce ressenti ?

YAN : Ce qui marque le plus, je pense, c'est que l'œuvre produit un effet très impressionnant. Quand on la voit, on se dit : waouh, cette installation est très spectaculaire, ou bien ses couleurs sont très vives. Je pense que les gens ont davantage d'attentes visuelles envers l'installation artistique, ils ont plus envie de voir des œuvres qui produisent un fort impact, avec une grande puissance expressive.

QIU : Vous avez dit que vous lisiez toujours ces textes. Pouvez-vous décrire la forme que prennent ces textes sur place ? Est-ce que vous en gardez un souvenir ?

YAN : En général, ce sont plutôt des cartels sur fond blanc, par exemple dans une zone carrée délimitée, placés dans un coin de cette zone. Et, en général, ce sont des textes que l'on rencontre facilement en suivant le parcours de visite. Mais en réalité, la forme de ces textes ne m'a pas laissé un souvenir particulièrement fort. Pour moi, par rapport à l'œuvre elle-même, ils sont

forcément plus discrets, et les formes que j'ai vues étaient toutes assez semblables.

QIU : Quelle impression vous donnent les contenus de ces textes ?

YAN : Certains contenus relèvent plutôt de la vulgarisation, des informations scientifiques. Par exemple, quand c'est lié à l'histoire, avec un contexte historique, je pense que ce type de contenu peut avoir une certaine autorité. La grande majorité des textes que j'ai vus étaient aussi des présentations du contexte. Mais si le texte décrit un ressenti, par exemple s'il présente certaines émotions du créateur, alors je le lis simplement comme ça, sans forcément m'y attacher beaucoup. Dans l'ensemble, j'ai l'impression que ces textes sont nécessaires, comme un complément qui me permet de mieux comprendre l'œuvre. Mais, dans leur forme, ils pourraient peut-être être plus créatifs, afin que le texte s'intègre mieux à l'œuvre. Pour l'instant, la plupart des formes me donnent l'impression d'être assez indépendantes, sans beaucoup de créativité.

QIU : Est-ce que le contenu décrit par le texte peut entrer en conflit avec votre propre ressenti ?

YAN : En général, il reste quand même assez cohérent avec mon ressenti.

QIU : Lorsque vous regardez une installation, est-ce que vous faites attention aux détails de l'œuvre ?

YAN : Parfois, j'y fais un peu attention, mais la plupart du temps, je regarde plutôt de manière assez rapide, un peu en passant.

QIU : Face à une installation est-ce que vous avez parfois l'impression que certains ressentis sont difficiles à décrire avec des mots ?

YAN : Oui, cela arrive. Surtout avec certaines œuvres qui sont peut-être assez proches d'un flux de conscience. Je ne les comprends pas forcément très bien, mais elles suscitent quand même quelque chose en moi. En fait, je pense que dès qu'une installation entre dans mon champ de vision, il y a toujours une forme de mouvement en nous, il y a toujours des ressentis. Ce sont des ressentis assez personnels, assez privés, même si je n'ai peut-être pas compris l'œuvre.

QIU : Pouvez-vous me parler encore une fois de vos gestes lorsque vous regardez

une installation artistique ?

YAN : Je me déplace, ce n'est pas la même chose que regarder une peinture. Pour une peinture, il suffit de rester debout devant elle. Mais pour une installation, comme c'est une œuvre plus tridimensionnelle, on se déplace. Avant, j'ai vu une exposition liée aux enfants, certaines œuvres étaient des miroirs déformants, on s'accroupissait vraiment devant ces miroirs, on prenait des photos, on interagissait avec l'œuvre. Mais certaines œuvres sont déjà délimitées, avec une frontière très claire. Dans ce cas, je me contente peut-être de les regarder de loin.

QIU : Pensez-vous que, sans ces textes, vous sauriez quand même ce que vous étiez en train de regarder ?

YAN : Oui, bien sûr. Même si je lis les textes, beaucoup de ressentis restent personnels. Ces ressentis peuvent être liés à l'expérience de chacun, à sa culture personnelle. En fait, même si je dis que le texte est important, il reste pour moi quelque chose d'auxiliaire. Lorsque je regarde une œuvre, ce qui compte davantage, c'est le ressenti que l'œuvre elle-même me donne. Même après avoir lu le texte, la plupart du temps, les sensations que j'éprouve restent les miennes, le texte, je le prends seulement comme une référence.

QIU : Est-ce que vous pensez que ces textes influencent votre ressenti lorsque vous regardez une installation artistique ?

YAN : Du point de vue psychologique, dès qu'on les lit, ils produisent forcément une influence dans le subconscient. Mais mon point de vue reste que le ressenti personnel est important, même si j'ai déjà lu le texte, beaucoup de sensations que j'éprouve viennent davantage de moi-même, je reste fidèle à moi-même. Le texte, quoi qu'il en soit, n'est qu'un élément auxiliaire. Mais en réalité, je pense que ces médiations écrites sont en réalité une sorte de repère dans l'espace. La dimension spatiale de l'installation artistique est très forte. Dans cet espace, il y a beaucoup d'informations : les odeurs, la lumière, l'atmosphère, mais aussi les textes sur les murs, tout cela nous influence. Je pense que dans cet espace, tout ce qui touche nos cinq sens peut faire partie de l'œuvre. Nous produisons des ressentis dans cet espace, c'est comme lorsqu'on lit une œuvre littéraire, dès qu'une phrase est dite, l'auteur n'en est plus le propriétaire. Autrement dit, la manière dont nous, spectateurs, l'interprétons devient notre propre affaire.

QIU : Vous pensez donc que, pour ce type d'installation artistique, le ressenti du spectateur constitue un élément très important ?

YAN : Oui. C'est comme dans la lecture, l'interprétation du lecteur accomplit le dernier moment de l'œuvre. L'artiste crée l'œuvre, elle circule ensuite, puis le spectateur la reçoit, chacun éprouve quelque chose, et ce ressenti est très important. En plus, le ressenti de chacun face à cette œuvre est différent. Chaque personne, en se tenant dans cet espace, éprouve quelque chose de différent. Une œuvre n'a pas le même sens pour tout le monde, c'est comme l'expression selon laquelle il y a mille Hamlet dans mille esprits. Certaines personnes peuvent trouver cette œuvre agréable, d'autres peuvent accorder plus d'importance à la réflexion, d'autres encore peuvent y voir de la tristesse. Je pense que ces différents ressentis permettent en réalité au sens de l'œuvre de s'élever.

QIU : Ces ressentis sont donc difficiles à résumer par le texte ?

YAN : Oui. Les véritables ressentis personnels renvoient toujours à nous-mêmes. Face à une installation, chaque personne ressent quelque chose de différent. J'ai aussi remarqué que différents groupes peuvent traiter ces textes de manières différentes. Par exemple, les simples touristes, ou certaines personnes plus âgées, qui viennent manifestement regarder assez rapidement, ne connaissent peut-être pas vraiment ce type d'installation artistique. J'ai observé qu'ils lisent sans doute moins ces textes. Mais beaucoup de parents, lorsqu'ils viennent avec leurs enfants, sont très disposés à les accompagner dans la lecture des textes de vulgarisation.

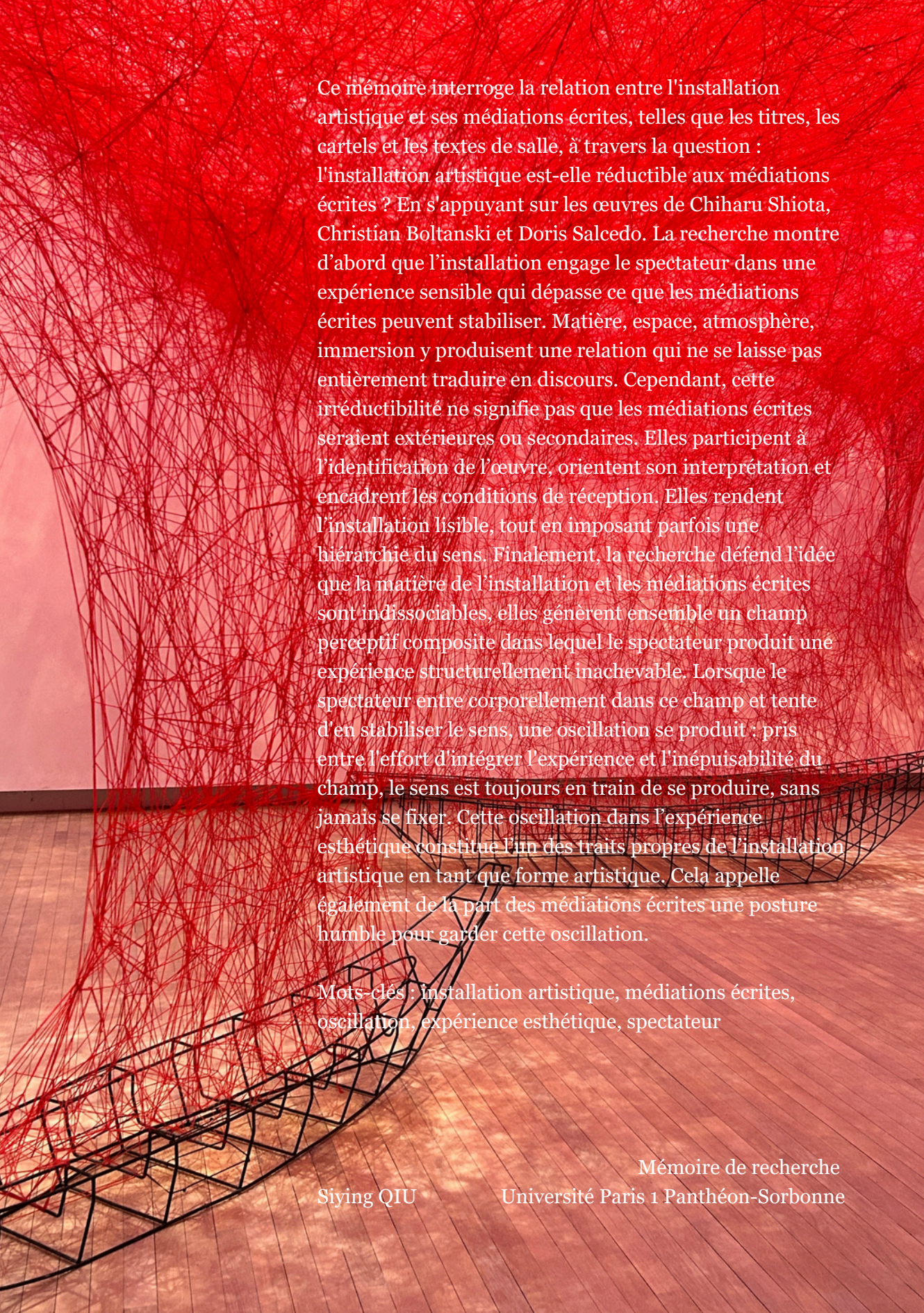
QIU : Est-ce que vous pouvez ressentir une contradiction lorsqu'il existe un écart entre ce que le texte vous fait éprouver et votre propre ressenti ?

YAN : En général, assez rarement, parce que j'accorde beaucoup d'importance à mon propre ressenti. Même lorsque celui-ci entre en conflit avec des textes liés aux émotions, j'ai plutôt tendance à maintenir mon propre ressenti. En revanche, certains contenus de présentation contextuelle peuvent m'amener à remarquer des points auxquels je n'avais pas prêté attention, ou bien ce contexte peut me toucher. Par exemple, au départ, je peux trouver une œuvre assez ordinaire, puis, après avoir lu la présentation du contexte, la percevoir autrement. Mais les textes de nature émotionnelle, honnêtement, je n'y prête pas vraiment attention.

QIU : Pouvez-vous résumer ce que vous pensez de la relation entre l'installation artistique et ces textes ?

YAN : Je pense qu'ils ont une fonction d'accompagnement, c'est probablement mon point de vue principal. Si l'on devait absolument sacrifier une partie et ne pas l'inclure, je pense que l'absence de texte ne poserait pas un très grand problème. Mais s'il est présent, l'ensemble peut sans doute être plus complet. Pour moi, face à une installation artistique, le plus important reste d'abord de ressentir, d'éprouver quelque chose dans cet espace. Ce qui compte le plus, c'est l'expérience. Si le texte permet d'apprendre certaines informations de vulgarisation, bien sûr, c'est très bien. Mais le ressenti personnel, par exemple le choc que l'installation produit en moi, reste certainement au premier plan.

QIU : Merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien.



Ce mémoire interroge la relation entre l'installation artistique et ses médiations écrites, telles que les titres, les cartels et les textes de salle, à travers la question : l'installation artistique est-elle réductible aux médiations écrites ? En s'appuyant sur les œuvres de Chiharu Shiota, Christian Boltanski et Doris Salcedo. La recherche montre d'abord que l'installation engage le spectateur dans une expérience sensible qui dépasse ce que les médiations écrites peuvent stabiliser. Matière, espace, atmosphère, immersion y produisent une relation qui ne se laisse pas entièrement traduire en discours. Cependant, cette irréductibilité ne signifie pas que les médiations écrites seraient extérieures ou secondaires. Elles participent à l'identification de l'œuvre, orientent son interprétation et encadrent les conditions de réception. Elles rendent l'installation lisible, tout en imposant parfois une hiérarchie du sens. Finalement, la recherche défend l'idée que la matière de l'installation et les médiations écrites sont indissociables, elles génèrent ensemble un champ perceptif composite dans lequel le spectateur produit une expérience structurellement inachevable. Lorsque le spectateur entre corporellement dans ce champ et tente d'en stabiliser le sens, une oscillation se produit : pris entre l'effort d'intégrer l'expérience et l'inépuisabilité du champ, le sens est toujours en train de se produire, sans jamais se fixer. Cette oscillation dans l'expérience esthétique constitue l'un des traits propres de l'installation artistique en tant que forme artistique. Cela appelle également de la part des médiations écrites une posture humble pour garder cette oscillation.

Mots-clés : installation artistique, médiations écrites, oscillation, expérience esthétique, spectateur

Mémoire de recherche
Siying QIU Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne