Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*.
Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Histoire des idées et des arts, 2003, 252 p.

Dans son ouvrage, Pascale Weber invite à considérer « le corps à l'épreuve de l'installation-projection ». Ce riche intitulé mérite d'être déployé, examiné ; on verra progressivement que de corps, il sera relativement peu question sauf à dire, de façon peu précise mais insistante, que tout « se cogne » dans l'espace clos de l'installation-projection : artistes, images, objets, visiteur… Mais tout s'entrechoque aussi dès l'entame de ce livre qui peine à trouver ses marques et sa respiration. Du corps dans l'art contemporain, et en particulier dans ce type de réalisation, on cherchera en vain une phénoménologie, une sociologie, même une typologie ou une approche théorique. D'épreuve, il sera bien question, mais essentiellement dans le sens de l'épreuve photographique sur laquelle nous reviendrons. Reste le gros, le beau morceau, à retailler d'emblée pour savoir à quoi l'on a affaire et qui constitue, bien plutôt que le corps, le sujet véritable : l'installation-projection. Terme judicieusement préféré par l'auteur à « installations audiovisuelles », « installations multimédias » ou « installations vidéo » (qui « assimil[e]nt la diapositive à un simple photogramme » p. 7). Terme qui, surtout, « permet de recentrer le problème autour du phénomène lumineux, de déplacement de l'image mais aussi de l'aspect projectif, transportant le spectateur dans un espace-temps particulier. Cette terminologie […] permet également d'inscrire ce type de dispositif dans une perspective historique incluant les fantasmagories, la lanterne magique et la naissance du spectacle cinématographique » (p. 7). Hélas, les promesses de clarté jetées sur ces bases feront long feu : les contours précis de la définition et les lignes portantes de l'histoire vont trop rapidement s'effacer, jusqu'à disparaître.

Bien sûr, l'installation-projection est un genre (ou un non-genre) ingrat et difficile à manipuler : vu l'absence totale d'illustrations ici, et la difficulté à rendre compte par tout autre support, et *a fortiori* par les mots, de l'expérience vécue *in situ* par le *sensator* (*spectator* mobile, participatif et pluri-sensoriel envisagé et défini par l'auteur), il faut en passer par des descriptions (rares) et des évocations d'exemples difficilement partageables par qui ne les a pas approchés et intimement expérimentés. Mais la perspective adoptée ne part guère d'exemples concrets, décrits et analysés pour aboutir à quelques conclusions générales ou à des regroupements d'œuvres selon des courants, des parentés ou des thématiques. Au contraire, on parvient à une généralisation excessive, parsemée de courtes études de cas, qui fait perdre tout le fruit de certaines ébauches d'analyse pertinentes ou de quelques commentaires ciblés (notamment sur « La dimension érotique du lieu », pp. 23-28 ; « Le rapport à l'institution », pp. 37-44 ; ou encore « l'espace d'isolement » que constituent ces cellules multimédias, pp. 57-66). Et s'il s'agit d'essayer de dégager des traits communs à toutes les installations-projections, c'est encore plus contestable et, pour le lecteur, désorientant. Le « L' » de **l**'installation-projection, avec son côté réducteur, globalisant, monolithique, s'étend d'ailleurs à d'autres ensembles et contamine bientôt de manière indifférenciée un propos qui tourne alors quelquefois à la caricature naïve ou à l'emporte-pièce : « **L**'esthétique moderniste définissait la photographie comme […] » (p. 22) ; « À quels tabous **l**'installation-projection s'attaque-t-elle ? » (p. 25) ; « Dans son entêtement à se cogner aux murs, **le** plasticien […] » (p. 24) ; « **L'**espace de **l'**installation est un lieu de transgression » (p. 45) ; « Pour **les** cubistes, […]. **Les** collages cubistes sont bien plus proches de la réalité visuelle que **les** constructions monoperspectivistes […] » (p. 244), tout cela ne manque-t-il pas de pluralité, de nuances, de précisions et de la conscience diffuse de l'existence de contre-exemples probablement nombreux et indomptables ?

Quant à l'histoire, elle subit le même type de généralisations malhabilement énoncées (confondre, dans un même paragraphe sur la naissance de la photo, « l'invisible », « l'infiniment petit », « l'infiniment lointain » et la « simulation », p. 184) ou voit se

concasser des temporalités et des contextes fort différents, dans un style très « post-moderne » (ou plutôt anhistorique) : les comparaisons avec le théâtre Nô ou la musique de John Cage sont peu argumentées et, quand il s'agit de rapprocher en trois pages Jean-Marc Matos, Abel Gance, Pierre Barboza, Paul Virilio, la *Mimesis*, la société du spectacle, la culture techno, Dick Higgins, l'intermedia, Moholy-Nagy, le photomontage, le Cinéorama, Abel Gance encore, Claude Autant-Lara, Frederick Kiesler et Régis Durand (pp. 158-161), c'est moins pour tracer des diagonales fécondes et inédites que pour aboutir à un méli-mélo inextricable. D'ailleurs, Pascale Weber n'hésite pas à récrire certains petits paragraphes du passé de la photographie ou du cinéma : « C'est avec les débuts du cinéma parlant, que visuel photographique et sonore sont pour la première fois confrontés » (p. 91) ! Dans l'expérience célèbre du cinéaste Lev Koulechov visant à explorer les effets du montage, on entend ici que les plans qui alternent avec le visage – par ailleurs impassible – de l'acteur Ivan Mosjoukine sont « une table chargée de nourriture, le cadavre d'une femme et un enfant joyeux », afin d'induire les signes de « la gourmandise, la détresse et la joie » (p. 210). Voilà qui tranche singulièrement, et audacieusement, avec le bol de soupe, la femme alanguie et le corbillard entérinés par une majorité d'historiens du cinéma parmi les plus fiables, et qui tranche en tout cas avec la prudence affichée par chacun d'eux à l'égard d'une expérience dont ne nous sont parvenus que des témoignages postérieurs, plurivoques, et aucune trace filmique ni photographique probante… Quant à la définition de « l'*épreuve photographique* » (p. 243), elle ne s'énonce dans le glossaire qu'en des termes référant… à la vidéo.

Pourtant, l'ouvrage se signale par une volonté estimable d'ancrer ces pratiques souvent élitistes dans le concret et le social, et d'en découdre avec maints *a priori* et idées reçues. D'emblée et par la puissance d'évocation de ces quelques mots, « Le visiteur clandestin », « La tentation totalitaire », « La perception éclatée », « Au bazar de la technologie » sont le cœur même du sujet ; mais les belles intentions de ces intitulés de chapitres inspirés, alléchants et découpés avec à-propos, se noient peu à peu… corps et biens.

Le suspense reste entier sur ce que peut bien être en fin de compte une « figure du concave », non définie, mais que l'on « arpente » (p. 12) avant de la développer, comme tête de section, sur un tiers du livre (pp. 13-65) et plusieurs chapitres, avant de la recroiser, par-ci, par-là (p. 187)… De « l'installation-projection » du début et du titre, seule reste la capacité à installer certaines choses (quelques idées, quelques noms, certaines descriptions), mais certes pas une visée ni un projet, ou alors à l'image de son objet : évanescent, immatériel, fantomatique, pauvre en substance, en effet. Voici donc, il faut bien en convenir, un ouvrage qui manque de maturation, sur bien des plans : positionnement historique, définition et constitution de l'objet et d'un corpus, établissement d'un point de vue ; mais aussi tout simplement sur le plan des idées et de leur liaison, sur le plan de la forme et du produit (in)achevé (un « livre »). Les éditions L'Harmattan n'y gagneront certes pas en crédit, maison par ailleurs appréciée pour la haute tenue, la rigueur et la richesse de certains de ses ouvrages, et même de collections tout entières, mais qui tombe ici dans un travers récurrent dont elle n'est pas seule coutumière. Il ne servirait à rien de s'appesantir sur ce cas particulier : ce sont des pans entiers de la recherche (notamment en esthétique, et aux confins mal définis des beaux-arts et des sciences humaines), de la communication et de la vulgarisation scientifiques, mais aussi du champ livresque et des logiques éditoriales dominantes, qu'il faudrait reconsidérer et remettre en question. Ce qui ne constituerait plus une épreuve, mais une gageure…

Emmanuel d'Autreppe
Université d'Anvers
École supérieure des Arts Saint-Luc, Liège
emmanuel.dautreppe@ccrv.be