

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RÉHABILITATION DU CONCEPT D'AMBIANCE EN ESTHÉTIQUE  
PHILOSOPHIQUE ET EN ART ACTUEL

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
ANTOINE BERGERON

MARS 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens d'abord à exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, M. Jean-Philippe Uzel, pour tous les conseils pertinents qu'il m'a fournis au cours de mon parcours à la maîtrise. Ses rétroactions m'ont permis de creuser davantage mon sujet de recherche afin d'offrir un mémoire plus approfondi.

Je remercie également tous les professeurs qui m'ont enseigné dans les séminaires effectués lors de ma première année de maîtrise. Leurs méthodes d'enseignement et leurs astuces m'ont apporté de plus amples connaissances en histoire de l'art, en méthodologie et en recherche.

Finalement, je tiens à remercier tous mes collègues, amis et proches qui m'ont encouragé et supporté lors de mon parcours à la maîtrise. Je suis très reconnaissant pour leur aide puisque la rédaction de mon mémoire aurait été beaucoup plus ardue sans eux.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
0.1 Petit parcours de l’ambiance, une notion dynamique et polysémique.....	2
0.2 Division des chapitres .....	8
CHAPITRE 1 APPROCHE DYSTOPIQUE ET ANXIOGÈNE DE L’AMBIANCE EN ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE.....	12
1.1 Theodor W. Adorno : L’art autonome et la critique de l’ambiance .....	13
1.1.1 L’autonomie de l’œuvre d’art .....	14
1.1.2 Mépris de la non-autonomie : l’engagement, Walter Benjamin et le Jazz.....	15
1.1.2.1 Engagement.....	15
1.1.2.2 Walter Benjamin et L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique .....	16
1.1.2.3 Adorno et le jazz .....	18
1.1.3 Craintes de l’industrie culturelle et essor de l’ambiance .....	19
1.1.4 <i>La dialectique de la raison</i> et la naissance de l’industrie culturelle .....	19
1.1.5 <i>Théorie esthétique</i> : vers une nouvelle autonomie de l’œuvre d’art et de l’ambiance?..	22
1.2 Michael Fried : Mépris contre l’art minimaliste et l’ambiance .....	26
1.2.1 Michael Fried : brève présentation et préférence du formalisme américain .....	27
1.2.2 <i>Art and Objecthood</i> : attaque farouche contre l’art minimaliste.....	29
1.2.3 Le spectre de l’ambiance dans la critique du minimalisme .....	33
1.3 Yves Michaud : Amertume de l’art contemporain et de l’ambiance.....	35
1.3.1 L’apparition de l’ambiance chez Michaud.....	36
1.3.2 L’essor de la vision négative de l’ambiance chez Michaud.....	39
1.3.3 Vers une définition finale de l’ambiance chez Michaud : synthèse des deux ouvrages .	48
1.4 Trois auteurs, trois conceptions, une ambiance dystopique .....	49
CHAPITRE 2 L’AMBIANCE ESTHÉTIQUE EN ART ACTUEL ET CONTEMPORAIN : TRANSGRESSIONS RÉVÉLATRICES .....	53
2.1 Tradition esthétique, <i>L’œuvre de l’art, Atmosphäre</i> .....	53
2.1.1 La relation artistique et esthétique .....	53
2.1.2 La théorie des <i>Atmosphäre</i> de Gernot Böhme .....	56
2.2 Robert Morris et son exposition à la Green Gallery : Ambiance critique et révélatrice .....	60
2.2.1 Robert Morris : nouveau regard de l’ambiance pour l’art minimaliste.....	61

2.2.1.1	La réflexion de l'espace d'exposition dans la démarche de Morris .....	63
2.2.2	Le Cube Blanc : critiques et influences sur l'ambiance .....	63
2.2.3	Même objet minimaliste, ambiances différentes : comparaisons entre Fried et Morris ..	65
2.2.4	L'exposition « Robert Morris » à la Green Gallery : révélation de l'ambiance et possibilités d'interprétations négatives.....	66
2.2.4.1	Réponse au Cube Blanc et à Fried : Prise de conscience heuristique dans l'ambiance de l'exposition .....	69
2.3	Tokujin Yoshioka : Rencontre entre art, design et ambiances .....	74
2.3.1	Les atmosphères de manipulation dans le monde du commerce .....	75
2.3.2	La Maison Hermès à Tokyo : ambiance luxurieuse, accapatement de l'art et <i>Blow</i> .....	76
2.3.3	<i>Rainbow Church</i> : ambiance resplendissante et bain de lumière .....	80
2.3.3.1	Une ambiance perçant l'art gazeux et l'hyper-esthétique .....	83
2.4	Ryoji Ikeda : ambiances exploratrices et critiques : datas et <i>Théorie Esthétique</i> .....	85
2.4.1	Ryoji Ikeda et son univers unique des datas .....	86
2.4.2	<i>Test Pattern</i> : présentation du projet .....	89
2.4.3	<i>Test Pattern</i> à <i>Times Square</i> : influence artistique de l'ambiance et disruption de l'industrie culturelle.....	90
2.4.4	<i>Test Pattern</i> en tant qu'installation audiovisuelle : ambiance artistique et dialectique ..	93
	CONCLUSION .....	101
	ANNEXE A FIGURES .....	109
	BIBLIOGRAPHIE .....	116

## LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Exposition « Robert Morris » (Green Gallery, New York, décembre 1964 - janvier 1965) .....	109
Figure 2.2 Exposition « Robert Morris » (Green Gallery, New York, décembre 1964 - janvier 1965) .....	110
Figure 2.3 <i>Blow</i> par Tokujin Yoshioka (vitrines de la maison Hermès, Tokyo, 2009-2010).....	111
Figure 2.4 <i>Rainbow Church</i> par Tokujin Yoshioka (exposition <i>Crystallize</i> , musée d'art contemporain de Tokyo, 2013) .....	112
Figure 2.5 <i>Test Pattern [Times Square]</i> par Ryoji Ikeda (festival <i>Crossing the Line</i> , New York, octobre 2014).....	113
Figure 2.6 <i>Test Pattern [no. 3]</i> par Ryoji Ikeda, théâtre de Gennevilliers, Genevilliers, du 1 <sup>er</sup> au 11 décembre 2010).....	114
Figure 2.7 <i>Test Pattern [no.9]</i> par Ryoji Ikeda (Musée des confluences, Lyon, du 1 <sup>er</sup> au 27 mars 2016).....	115

## RÉSUMÉ

L'ambiance est une notion qui est à la fois abordée dans notre langage du quotidien et qui est également théorisée dans plusieurs disciplines académiques. Les ambiances et les atmosphères sont des termes qui sont généralement employés avec des caractéristiques descriptives et qualitatives qui permettent de préciser un certain sentiment au sein d'un espace. Alors que certains penseurs en esthétique philosophique voient dans l'ambiance une dimension sensible et intrigante, d'autres la conçoivent comme étant manipulatrice au point où elle saperait l'art de ses valeurs les plus sacrées. Le philosophe allemand Theodor W. Adorno, le critique d'art Michael Fried et le philosophe français Yves Michaud parviennent tous à travers leurs écrits à une vision assez négative de l'ambiance. Or, plusieurs artistes de notre époque élaborent leur processus artistique autour de cette notion en y voyant un potentiel critique et esthétique.

Ce mémoire se concentrera sur une réhabilitation de la notion d'ambiance en réfutant les critiques négatives élaborées par les philosophes mentionnés ci-haut. De plus, cette recherche mettra en évidence le fait que l'ambiance possède une dimension heuristique, artistique et esthétique, notamment en donnant un rôle plus autonome au spectateur dans son interprétation des œuvres. Les artistes abordés seront le sculpteur Robert Morris, le designer Tokujin Yoshioka et l'artiste pluridisciplinaire Ryoji Ikeda, qui manifestent à travers certaines de leurs œuvres des ambiances artistiques et esthétiques qui déjouent les conceptions négatives d'Adorno, de Fried et de Michaud. Les analyses montreront également que le dédain philosophique de l'ambiance provient d'une vision de l'art qui est ancrée sur la tradition esthétique issue de la philosophie romantique, tandis que l'ambiance est un concept dynamique qui nécessite une plus grande ouverture en esthétique philosophique. En montrant son potentiel dans l'art, ce mémoire espère offrir une plus grande autonomie théorique à la notion d'ambiance dans notre discipline.

Mots clés : ambiance, atmosphères, esthétique philosophique, art contemporain, art actuel, Theodor W. Adorno, Michael Fried, Yves Michaud, Robert Morris, Tokujin Yoshioka, Ryoji Ikeda, théorie des arts

## INTRODUCTION

Les mots « ambiance » et « atmosphère » sont souvent employés dans notre langage quotidien sous plusieurs contextes, que ce soit dans la promotion, la critique ou la description de certains lieux, événements et productions artistiques. Par exemple, il est possible de parler d'une musique d'ambiance pour décrire son aspect instrumental permettant de nous accompagner dans diverses tâches, ou de l'ambiance achalandée et charmante d'un restaurant de quartier. Des caractéristiques et adjectifs descriptifs peuvent aussi être employés avec le terme d'ambiance, comme une ambiance chaleureuse, accueillante, mélancolique, une atmosphère de travail, etc. Il est également possible de décrire des œuvres d'art sous cet aspect, comme une installation qui nous transporterait dans une ambiance particulière par sa conception, ses matériaux, ses éléments sonores et son jeu avec l'espace. Or, l'utilisation de cette notion dans notre quotidien semble parfois abstraite, dans un sens où l'on sait vaguement en quoi consiste une ambiance, sans pour autant en avoir une définition plus théorisée et concise. Il est alors possible de se demander ce que peut être une ambiance exactement. Est-ce que ses différentes manifestations selon le contexte spatial, la manière dont le terme est employé ou la façon qu'elle est ressentie font en sorte que sa signification change constamment? Peut-on modifier une ambiance par notre présence ou sommes-nous au contraire influencés par celle-ci? Dans le contexte de l'art contemporain et actuel, certaines œuvres permettraient l'émanation d'ambiances particulières qui entourent les spectateurs. Autrement dit, ces atmosphères émergeraient selon divers agencements provenant du processus critique et de la démarche de certains artistes.

Ce mémoire de recherche se concentrera sur la notion d'ambiance sous l'angle de l'histoire de l'art et de l'esthétique philosophique. En effet, plusieurs théoriciens réfléchissent depuis quelques décennies à cette notion par rapport au monde de l'art et des diverses expériences esthétiques que produisent les œuvres. Entre autres, certains philosophes se sont penchés sur l'ambiance dans le but de comprendre ses caractéristiques, sa consistance, ainsi que sa valeur artistique et esthétique. Tandis que quelques approches se placent en faveur de l'ambiance en y voyant un phénomène intrigant, d'autres la critique vivement de manière directe ou indirecte. Ces critiques peuvent parfois se montrer assez négatives, puisque certains philosophes croient qu'une ambiance possède le risque d'être orchestrée à des fins de manipulation, au point où elle deviendrait

privée de toute valeur artistique et esthétique. Notamment, Theodor W. Adorno, le critique d'art Michael Fried et le philosophe français Yves Michaud ont défini ce concept de manière négative à travers leurs théories sur l'art. Tandis que l'art d'ambiance devient de plus en plus présent en art actuel, certaines théories dans notre discipline<sup>1</sup> se montrent plus ou moins en sa faveur, ce qui rend son autonomie théorique plus difficile à légitimer. Avec cette idée en perspective, ce mémoire s'orientera autour de questionnements sur l'ambiance, que ce soit autour de ses différentes conceptions, ses réceptions critiques ainsi que ses multiples manifestations en art contemporain et actuel. Le but de ce mémoire sera alors de réhabiliter l'ambiance en histoire de l'art pour lui donner une autonomie théorique et pour apporter une vision plus positive qui sera en mesure de reconnaître son potentiel artistique. En d'autres mots, tandis que plusieurs artistes réfléchissent à leur conception d'œuvres afin qu'elles puissent émettre des atmosphères heuristiques et esthétiques, les philosophes mentionnés ci-haut critiquent l'ambiance en la considérant comme étant néfaste pour l'art. Ce mémoire tentera alors de prouver que l'ambiance détient une valeur critique et artistique qui mérite pleinement d'être interrogée dans le champ de l'esthétique philosophique. Plusieurs artistes produisent des atmosphères heuristiques et exploratrices qui intègrent mieux les spectateurs et qui leur permettent une meilleure prise de conscience de leur entourage.

### 0.1 Petit parcours de l'ambiance, une notion dynamique et polysémique

Avant d'aborder l'ambiance sous l'angle de l'esthétique philosophique, il est important de comprendre la provenance et les applications de ce terme. Pour ce faire, un parcours généalogique de la notion d'ambiance permettra de montrer son caractère polysémique et de donner une vision plus concise de ce concept pour ce mémoire de recherche. Effectivement, différentes variations de ce terme existent selon l'étymologie du mot, son usage historique, sa sémantique, ses multiples traductions ainsi que ses théories provenant de penseurs rattachés à plusieurs disciplines. D'abord, l'étymologie du mot ambiance provient du latin *ambire*, qui signifie « entourer ». Le *Larousse* définit l'ambiance comme un « Ensemble de caractères définissant le contexte dans lequel se trouve quelqu'un, un groupe; climat; atmosphère<sup>2</sup> ». Le mot « atmosphère » n'apparaît pas par hasard et

---

<sup>1</sup> Bien évidemment, les développements théoriques autour de l'ambiance en études urbaines, en architecture et en philosophie peuvent être utilisés en histoire de l'art pour soutenir certaines thèses et idées, mais il reste que cette notion est moins directement abordée dans notre discipline d'une manière à ce qu'elle puisse mieux répondre à des enjeux sur l'art.

<sup>2</sup> *Le Larousse*, « ambiance » [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ambiance/2711>.

même si celui-ci possède une connotation scientifique (selon le grec ancien *atmos* (vapeur) et *sphaîra* (balle) : « enveloppe gazeuse entourant une planète, en particulier la Terre<sup>3</sup> »), il est aussi étroitement lié et similaire à l’ambiance. En effet, une atmosphère se définit aussi comme étant un « milieu dans lequel on vit, considéré par rapport à l’influence qu’il exerce sur les êtres qui y vivent; climat; ambiance<sup>4</sup> ». Bref, les deux mots s’insèrent dans la définition de l’autre et renvoient à quelque chose qui entoure et qui influence des personnes, des choses, des lieux, etc. Cette proximité entre l’ambiance et l’atmosphère s’explique notamment par l’usage historique de ces deux mots.

L’ambiance en tant que concept dans la langue française fait son apparition par l’entremise des domaines des sciences et des lettres et son lien avec l’atmosphère provient notamment du fait que l’ambiance en dérive. Plus précisément, le terme « atmosphère » se voit employé dès le 18<sup>e</sup> siècle et possède une connotation scientifique puisqu’il se rattache particulièrement aux domaines de l’astronomie, de la mécanique et de l’hydrographie<sup>5</sup>. L’atmosphère est alors sujette à des calculs et se voit plus tangible et quantifiable, ce qui l’écarte du domaine de la sensibilité et des émotions. Toutefois, le terme connaît une plus grande diffusion vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, ce qui enclenche de nouvelles manières d’utiliser ce concept afin qu’il adopte une connotation plus métaphorique. Entre autres, les *Salons* de Diderot abordent parfois la peinture de paysage avec la notion d’atmosphère, qui commence alors à prendre une tournure qui l’éloigne d’une signification purement scientifique afin d’en posséder une qui est davantage esthétique. L’usage descriptif du terme se généralise de plus en plus et permet au fil du temps l’apparition de la notion d’ambiance, qui s’éloigne de la connotation scientifique et savante de l’atmosphère pour posséder un potentiel plus artistique, littéraire et sensible. Par exemple, la littérature symboliste conçoit l’atmosphère comme quelque chose entre le domaine de la physique et de l’esthétique (donc une synthèse de ses connotations), tandis que l’ambiance se rapproche plus d’une dimension sensible. Ce terme se voit alors davantage employé par les auteurs symbolistes qui y voient au travers de leur travail créatif

---

<sup>3</sup> *Le Larousse*, « atmosphère », [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/atmosph%C3%A8re/6126>.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Olivier Gaudin et Maxime le Calvé, « La traversée des ambiances », *Le seuil « communications »*, vol. 1, no 102, 2018, p. 7.

un potentiel métaphorique et subjectif<sup>6</sup>. Aussi, l'ajout du mot « ambiance » dans la littérature symboliste et impressionniste s'explique par leur grand thésaurus de mots finissant par « ance »<sup>7</sup>.

La dimension sémantique des ambiances contribue également à son dynamisme et à sa polysémie. Par exemple, le préfixe *amb* a déjà signifié par le passé comme étant quelque chose des deux côtés et non autour. Plus précisément, cette étreinte des deux côtés était associée à quelque chose de physique et de chaleureux, ce qui apporte une connotation positive à l'ambiance. De plus, si la notion d'ambiance se rattache à la sensibilité artistique par son usage historique dans la langue française, l'adjectif « ambiant » provient de son côté du domaine scientifique. Notamment, le milieu ambiant, tel que théorisé par Isaac Newton, est pour lui une sorte d'atmosphère régie par des lois de la nature qui sont hors de notre contrôle. L'humain s'y voit ultimement soumis, ce qui peut ajouter une froideur et une distance dans certaines conceptions de l'ambiance<sup>8</sup>. La dimension affective de l'ambiance et son évolution sémantique rendent alors une définition formelle de ce terme plus complexe. Par exemple, ce concept pourrait posséder à la fois un caractère chaleureux et froid, tout dépendamment de la manière et du contexte dont il est utilisé. Le théoricien Jean-Paul Thibaud propose alors d'aborder l'ambiance sous l'angle de ses différents discours et que « le terme ne prend de sens relativement aux jeux de langage dans lesquels il s'inscrit<sup>9</sup> ».

Mis à part la sémantique des ambiances, le domaine des traductions contribue également à sa complexité. En effet, les études académiques de différentes disciplines dans la langue française favorisent beaucoup l'emploi du terme « ambiance », alors que dans d'autres langues (notamment l'anglais et l'allemand), des questionnements similaires sont abordés par l'usage du terme « atmosphère ». Les traductions employées dans des écrits sur les ambiances peuvent donc autant s'orienter sur un « mot pour mot » (par exemple en passant du terme « *atmosphere* » en anglais à « atmosphère » en français) ou par une traduction plus terminologique en choisissant de prendre le

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 6-8.

<sup>7</sup> *Les contes Cruels* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam consiste en un exemple d'ouvrage symboliste faisant usage du mot « ambiance » sous un angle sensible, et non que concentré sur une connotation scientifique et esthétique. Jean-Paul Thibaud. « Petite archéologie de la notion d'ambiance », *Communications*, no 90, 2012, p. 156.

<sup>8</sup> *Ibid.* 157-158.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 159.

terme dans sa langue d'origine et de la traduire par le mot « ambiance »<sup>10</sup>. En ce sens, les équivalences entre l'ambiance et l'atmosphère s'identifient aussi par les choix en traduction et dans l'interchangeabilité qui est repérable dans des articles académiques. Ces deux concepts sont en effet des phénomènes expérientiels qui entourent des corps et un environnement en plus de créer un climat particulier ou une sorte d'humeur. Toutefois, l'ambiance se situerait plutôt dans un contexte spatiotemporel précis alors que celui lié aux atmosphères serait plus large et abstrait<sup>11</sup>. Une autre distinction se remarque dans certaines approches théoriques des ambiances, qui ne pourraient préexister avant la présence du sujet, contrairement aux atmosphères<sup>12</sup>.

L'ambiance a aussi été développée dans plusieurs disciplines, théories et discours, comme dans les études urbanistiques francophones. Jean-François Augoyard est une figure phare de cette orientation intellectuelle et ce dernier propose une approche interdisciplinaire de l'ambiance, principalement en voulant aborder plusieurs types d'ambiances. Pour lui, l'ambiance prévaut comme phénomène, suivi ensuite de plusieurs caractéristiques distinctes. Comme mentionné plus tôt, le domaine de la philosophie réfléchit également à la notion d'ambiance, souvent sous un angle esthétique. Par exemple, le philosophe allemand Gernot Böhme, qui sera une référence centrale de ce mémoire, souhaite comprendre les différentes expériences sensibles au sein d'une ambiance. Rapidement, Böhme conçoit une atmosphère comme une coprésence et une rencontre des choses, du médium et des sens dans un espace avec des sujets qui peuvent la vivre. Bien que les angles d'approche d'Augoyard et de Böhme diffèrent sous certains aspects, ces deux penseurs contribuent tout de même à offrir des définitions esthétiques de l'ambiance<sup>13</sup>. Comme souligné plus tôt, plusieurs autres philosophes qui concentrent leurs interrogations principales sur l'art ont creusé la notion d'ambiance de manière directe ou indirecte afin d'étayer leur vision de l'art. Theodor Adorno, Michael Fried et Yves Michaud contribuent sous un angle assez négatif au développement

---

<sup>10</sup> À titre d'exemple, les théories de *l'Atmosphären* d'Hermann Schmitz et celles des *Atmosphäre* de Gernot Böhme développent à leur manière la notion d'ambiance dans la langue allemande, mais les traductions et les références en français utilisent conjointement les termes « ambiance » et « atmosphère ».

<sup>11</sup> Olivier Gaudin et Maxime le Calvé, *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> Peter Adey et al., « Pour votre tranquillité : ambiance, atmosphere and surveillance », *Geoforum*, no 49, 2013, p. 301-302.

<sup>13</sup> Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 166-170.

théorique de l'ambiance en critiquant ce concept dans leurs multiples réflexions sur l'art et la culture de leur époque.

Il est aussi important de distinguer le concept d'ambiance et celui d'immersion (du moins celui développé en histoire de l'art) afin de ne pas les confondre, malgré le fait qu'ils partagent certaines similarités. Une définition générale de l'immersion que l'on peut trouver dans un dictionnaire réside dans le « Fait de se retrouver dans un milieu étranger sans contact direct avec son milieu d'origine : stage linguistique en immersion <sup>14</sup> ». Au niveau de son étymologie, le mot provient du latin *Immergo*, qui signifie plonger ou être plongé. L'immersion peut aussi être complexe à définir puisque son contexte et son interprétation linguistique peuvent changer sa signification. Ce mot possède entre autres des utilisations littéraires et métaphoriques liées à des expériences affectives, à la présence et à l'absorption <sup>15</sup>. Une confusion entre l'ambiance et l'immersion en art provient du fait que l'expérience immersive comporte aussi une participation corporelle et sensorielle qui convoque les affects du sujet. Cette dimension se rapproche du sensible et de la subjectivité qui se retrouve au cœur de certaines théories des ambiances <sup>16</sup>. En ce sens, le rapprochement entre ambiance et immersion ne peut être écarté, mais cela n'empêche pas que certaines distinctions existent et permettent d'aborder l'ambiance en art comme un concept autonome. Effectivement, une immersion (ou un sentiment d'immersion) peut se produire ailleurs que dans une ambiance (une immersion linguistique n'équivaut pas automatiquement à notre présence dans une atmosphère particulière) et une ambiance ne signifie pas automatiquement que nous y sommes immergés, puisqu'il est possible de ne pas la remarquer ou d'y porter peu d'attention. Une autre distinction entre ces deux termes est perceptible au niveau de leurs étymologies. Plus précisément, alors que l'immersion est considérée comme quelque chose qui plonge un sujet, l'ambiance est plus subreptice parce qu'elle environne et entoure ce dernier. Aussi, une immersion peut être amplifiée ou réduite par son degré d'immersivité, qui permet de mieux comprendre son niveau d'influence et de présence dans un environnement. L'immersivité

---

<sup>14</sup> *Le Larousse*, « immersion », [En ligne],

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/immersion/41699#:~:text=1.,origine%20%3A%20Stage%20linguistique%20en%20immersion.>

<sup>15</sup> Freitag Florian et al. « Immersivity: an interdisciplinary approach to Spaces of Immersion ». *Ambiances, varia*, 2020, p. 2-3.

<sup>16</sup> Dominique Gélinas, « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *conserveries mémorielles*, no 16, 2014, paragraphe #9.

permettrait de donner des propriétés et de qualifier une immersion afin d'aider à mesurer à quel niveau cette immersion est présente au sein d'un espace<sup>17</sup>. Dans cette optique, une immersivité réduite ou peu présente n'équivaudrait pas forcément à une ambiance affaiblie. En ce sens, ce mémoire abordera l'ambiance comme son propre concept et non d'une manière interchangeable avec la notion d'immersion.

Comme les quelques considérations précédentes l'ont mis en évidence, l'historicité de l'emploi du mot « ambiance », sa proximité avec le terme « atmosphère », sa sémantique, ses traductions, ses différentes approches théoriques et ses utilisations généralisées mettent en évidence qu'il existe de multiples façons d'aborder cette notion. En ce sens, la volonté d'obtenir une définition concise et immuable de l'ambiance devient difficile à maintenir, mais il reste possible de se concentrer sur une version du concept qui s'applique au champ de l'esthétique philosophique et de l'art actuel<sup>18</sup>. Plus précisément, nous proposons d'utiliser la notion d'ambiance dans ce mémoire en conservant d'abord son sens premier comme une balise de départ, c'est-à-dire de la considérer avant tout comme un « phénomène qui entoure et qui enveloppe ». Lorsque les notions d'ambiance et d'atmosphère seront utilisées de manière interchangeable, nous prendrons soin de justifier cette équivalence en renvoyant aux caractéristiques que les différents auteurs donnent à la notion d'atmosphère. Finalement, nous proposons d'utiliser le terme « œuvre ambientale » (ainsi que l'adjectif « ambiantial ») pour décrire les créations artistiques qui renouvellent et/ou qui produisent une ambiance selon les intentions des artistes de notre corpus. Nous tenons également à souligner que « œuvre ambientale » est une suggestion assez élargie et non un concept à part entière, bien que des études ultérieures puissent potentiellement y parvenir.

L'approche méthodologique de ce mémoire se concentre d'une part sur l'analyse des notions théoriques de l'ambiance et d'autre part sur celle d'œuvres d'art où l'ambiance sert de fil conducteur au propos des créateurs ou des commentateurs de ces œuvres. Le cadre théorique se concentrera sur Theodor Adorno, Michael Fried, Yves Michaud (premier chapitre) et Gernot

---

<sup>17</sup> Freitag Florian et al., *op. Cit*, p. 3-5.

<sup>18</sup> Autrement dit, il est tout à fait possible d'aborder l'ambiance en art contemporain et actuel avec d'autres angles d'approche qui donneraient éventuellement une perception différente de ce phénomène. Ce mémoire souhaite cependant réhabiliter ce concept en esthétique philosophique et lui donner une plus grande place dans ce domaine. Notre intention nécessite donc un approfondissement des outils théoriques capables d'offrir à l'ambiance cette autonomie conceptuelle.

Böhme (deuxième chapitre), que ce soit pour leurs conceptions directes de l'ambiance ou par leurs réflexions philosophiques qui mènent à sa définition. Les artistes à l'étude seront le sculpteur minimaliste Robert Morris, le designer Tokujin Yoshioka et l'artiste pluridisciplinaire Ryoji Ikeda, qui conçoivent des œuvres dans lesquelles les ambiances jouent un rôle central. L'ambiance possédera généralement deux connotations, dépendamment de l'angle théorique choisi. La première est péjorative puisqu'elle se rattachera aux définitions négatives des trois auteurs étudiés dans le premier chapitre et la deuxième, abordée dans le second chapitre, sera plus positive et renverra directement aux œuvres d'art du corpus. Rappelons-le, notre objectif est de démontrer que l'ambiance possède un véritable potentiel artistique et critique et se manifeste au travers de plusieurs œuvres au point où il n'est plus possible d'ignorer sa présence en art actuel. Avant de montrer le potentiel heuristique de l'art d'ambiance, il est essentiel de comprendre comment Adorno, Fried et Michaud la conçoivent au travers de leurs réflexions philosophiques sur l'art et pourquoi ils la méprisent.

## 0.2 Division des chapitres

Le premier chapitre se concentrera sur une approche anxiogène et dystopique des ambiances en se penchant sur les idées principales d'Adorno, de Fried et de Michaud. Cette orientation théorique aidera à élaborer la ligne de pensée en esthétique philosophique qui perçoit l'ambiance de façon négative et qui la considère comme étant quelque chose de manipulateur. En ce qui concerne la partie sur Adorno, sa conception de l'autonomie de l'œuvre d'art servira de point de départ puisqu'elle est cruciale à sa vision de l'art et ultimement à sa dépréciation de la notion d'ambiance. Aussi, ses critiques de la littérature engagée, son débat philosophique avec Walter Benjamin (sur l'art autonome contre l'art politisé) et son attaque du jazz seront examinés puisqu'ils mettent tous en évidence des caractéristiques qui se retrouvent ultimement dans son reniement de l'ambiance. De plus, ces éléments sont directement reliés à la conception de l'«industrie culturelle», qui est intrinsèque à la critique farouche d'Adorno contre l'ambiance. Finalement, l'analyse de son ouvrage *Théorie esthétique* apportera davantage de nuances sur l'autonomie de l'œuvre d'art en plus d'offrir une critique plus directe sur les ambiances et les atmosphères chez le philosophe.

La deuxième section du chapitre portera sur Michael Fried et son dédain de l'art minimaliste, qui mène également à sa définition négative de l'ambiance. Le critique d'art américain attaque vivement le minimalisme lors de son émergence, principalement à travers son fameux essai *Art and Objecthood* (1967). Dans ce texte, le critique d'art attaque farouchement l'art minimaliste et le considère comme étant dépourvu de valeur artistique et esthétique. Cette section essaiera de comprendre comment Fried juge que le minimalisme est néfaste pour l'art dans un but de révéler sa critique de l'ambiance.

La dernière section se penchera sur les écrits d'Yves Michaud, qui attaque directement le concept d'ambiance en art et en esthétique philosophique par le biais de deux essais. En effet, le philosophe français développe sa dépréciation de l'ambiance dans *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003) et dans « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères* (2021). Tandis que le premier essai concentre ses critiques sur les nouvelles formes d'art contemporain et leurs ambiances, le deuxième attaque les atmosphères de manière élargie à travers plusieurs domaines. Une analyse conjointe des idées de ses deux essais sera effectuée dans le but d'explicitier la vision de l'art du philosophe. De plus, elle permettra de révéler les éléments particuliers qui poussent ce dernier à critiquer l'ambiance. Par la suite, une définition finale de la conception de l'ambiance chez Michaud sera élaborée afin de synthétiser les idées provenant de ses deux ouvrages. Le premier chapitre se conclura avec des nuances supplémentaires entre les idées d'Adorno, de Fried et de Michaud pour mettre en commun leurs réflexions philosophiques sur l'ambiance, l'Art et les expériences esthétiques.

Le deuxième chapitre se concentrera sur une réfutation des idées négatives sur l'ambiance d'Adorno, de Fried et de Michaud en révélant pourquoi chacun de ces penseurs définit les ambiances, ou les atmosphères, comme étant quelque chose de contrôlant et de dangereux. Pour approfondir les idées autour de la relation artistique et esthétique, l'ouvrage *L'œuvre de l'art : la relation esthétique* (1997) de Gérard Genette sera convoqué et nous permettra d'éclairer pourquoi les trois penseurs ne peuvent concevoir l'ambiance comme un processus artistique. Finalement, les théories sur les atmosphères du philosophe Gernot Böhme seront analysées afin d'étayer les arguments avancés dans les analyses des œuvres.

La première section de ce second chapitre abordera les œuvres de Robert Morris contre les idées de Michael Fried. Afin d'apporter certaines nuances sur le minimalisme, les théories sur les sculptures de l'artiste seront étudiées par le biais de son texte *Notes on sculptures* (partie 1 et 2). De plus, les idées de Morris sur la phénoménologie et sur l'art minimaliste apporteront un nouveau regard par rapport à l'ambiance. L'analyse principale de la section se concentrera sur son exposition à la Green Gallery à New York (1964-1965). En effet, les œuvres de Morris, selon les propos de l'artiste, permettaient l'émanation d'une ambiance heuristique capable de favoriser une prise de conscience chez le spectateur, conception qui s'oppose de plein fouet à la conception pessimiste de l'ambiance chez Fried. De plus, des critiques autour du Cube Blanc seront abordées afin de montrer que les œuvres de Morris et leur ambiance phénoménologique sont capables de déjouer les conventions de ce dispositif d'exposition, qui comporte le risque d'influencer la réception des œuvres par sa fausse allure objective. Les idées de Fried seront aussi réfutées par la position de divers auteurs de son époque qui font ressortir le potentiel esthétique et critique du minimalisme. Plus précisément, les écrits de Rosalind Krauss, de Richard Wollheim et les idées de John Cage montreront que la lecture du minimalisme et de l'ambiance chez Fried est orientée par rapport à ses préférences pour l'art moderne postimpressionniste.

La deuxième section répondra aux critiques d'Yves Michaud par rapport à l'ambiance avec les œuvres du designer Tokujin Yoshioka. Les atmosphères présentes dans le monde du commerce seront légèrement abordées pour apporter certaines nuances au concept d'ambiance. Par la suite, la première œuvre de Yoshioka, soit l'installation *Blow*, sera mise en contexte par l'étude de cas de la Maison Hermès à Tokyo. L'ouvrage *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste* de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy montrera qu'il est possible d'aborder les mêmes sujets que Michaud tout en renversant ses idées négatives afin de renforcer le potentiel critique que *Blow* détiendrait. La deuxième œuvre à l'étude pour cette section sera la grande installation lumineuse *Rainbow Church*, qui manifeste une ambiance heuristique et révélatrice. L'analyse de l'œuvre montrera que l'atmosphère qui en émane favorise l'exploration libre du spectateur, au lieu de le confiner et de le manipuler comme Michaud le redoute tant.

La dernière section mettra en parallèle les idées théoriques d'Adorno avec les œuvres de l'artiste Ryoji Ikeda, qui est capable de réfuter le lien régressif entre l'ambiance et l'industrie culturelle que le philosophe allemand établit. Tout d'abord, le travail d'Ikeda sera contextualisé

afin de mieux comprendre comment la conception de son univers sonore et visuel se relie à l'ambiance. Les œuvres à l'étude seront deux versions du projet *Test Pattern*, soit celle projetée sur les panneaux publicitaires de *Times Square* à New York en 2014 et celle qui prend la forme d'une installation audiovisuelle plus classique. Nous verrons que dans ces œuvres, le spectateur peut explorer l'ambiance et l'interpréter comme il le souhaite, ce qui charge son expérience esthétique d'une liberté que lui réfute Adorno.

# CHAPITRE 1

## APPROCHE DYSTOPIQUE ET ANXIOGÈNE DE L'AMBIANCE EN ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE

Ce premier chapitre sert de balise théorique pour comprendre certaines réceptions pessimistes de la notion d'ambiance en esthétique philosophique. Notamment, Theodor W. Adorno de l'école de Francfort, le critique d'art Michael Fried et le philosophe français Yves Michaud sont trois penseurs qui ont attaqué la notion d'ambiance en la catégorisant comme quelque chose d'anxiogène et de contrôlant. Bien que ces philosophes proviennent d'époques différentes et que leurs critiques de l'ambiance s'ancrent par défaut autour de leur champ de spécialisation, il est toutefois possible de relier leurs réflexions. D'ailleurs, des liens seront créés entre les idées des trois penseurs tout au long du chapitre afin de mieux révéler les points communs qui les amènent à rejeter l'ambiance en art. Bien évidemment, la notion d'ambiance servira de fil conducteur tout au long du chapitre et chaque idée développée permettra de révéler comment les trois auteurs la conçoivent.

Ce chapitre se divisera en trois sections descriptives, soit une réservée pour Theodor W. Adorno, une autre pour Michael Fried et la dernière pour Yves Michaud. Cette manière de présenter les approches de ces trois penseurs permettra d'analyser avec minutie certains de leurs écrits pour mieux contextualiser, nuancer leur conception de l'ambiance en art et en esthétique. La section d'Adorno se concentrera sur sa conception de l'œuvre d'art autonome et de l'industrie culturelle afin de comprendre ce qu'il déplore ou promeut en art. Les essais du philosophe sur le jazz et sur l'art engagé révéleront davantage le genre de pratiques artistiques qu'il rejette en faveur d'un art autonome. Ces critiques révéleront ainsi plusieurs caractéristiques esthétiques dépréciées par Adorno qui se retrouvent selon lui dans l'ambiance, ce qui le porte à la concevoir négativement. Une analyse des concepts de l'ouvrage *Théorie esthétique* (1969) rajoutera une balise supplémentaire à ses idées et permettra également de montrer l'évolution de sa pensée en ce qui concerne l'autonomie de l'art. De plus, un regard sur ce texte permettra de saisir le cheminement d'idées qui ont forgé la conception négative de l'ambiance chez le philosophe. La deuxième section traitera la critique acharnée de Michael Fried contre l'art minimaliste à l'époque où il écrit *Art and Objecthood*. Après une brève introduction sur Fried, son fameux essai sera minutieusement analysé

afin de comprendre la posture farouche du critique d'art sur l'art minimaliste et ultimement sur la notion d'ambiance. La troisième section présentera deux ouvrages du philosophe Yves Michaud dans le but de comprendre comment il conçoit l'art contemporain et l'ambiance, soit *l'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003) et « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur les atmosphères et l'hyper-esthétique* (2021). Une fois le fil conducteur établi entre ces deux ouvrages, il sera plus facile de comprendre pourquoi Michaud déplore l'envahissement de l'ambiance en art contemporain et en esthétique. Le chapitre se terminera par une synthèse qui regroupera et mettra en corrélation les similarités des trois auteurs par rapport à leur définition de l'ambiance.

### 1.1 Theodor W. Adorno : L'art autonome et la critique de l'ambiance

Theodor W. Adorno (1903-1969) est un philosophe allemand qui se spécialise notamment autour de l'esthétique, la sociologie et la musicologie. Adorno est l'un des représentants principaux de l'École de Francfort, qui est surtout reconnue pour être pionnière de la théorie critique, approche méthodologique qui se concentre particulièrement sur l'historicité et l'analyse culturelle, dont le but est de montrer un chemin vers l'émancipation<sup>19</sup>. La crainte et la répugnance de l'ambiance chez Adorno ne sont pas survenues abruptement et le philosophe l'aborde à plusieurs reprises de manière indirecte. Toutefois, au travers des années et de l'évolution de sa pensée critique contre une société du divertissement capitaliste, il est facile de ressentir le spectre de l'ambiance dans ce qu'Adorno dénonce. Ce parcours idéologique sera explicité afin de montrer la ligne directrice qui a mené à une critique dystopique des ambiances chez le philosophe. Comprendre la manière dont ce dernier conçoit une œuvre d'art autonome est le point de départ qui mène à saisir comment et pourquoi il interprète l'ambiance en esthétique philosophique comme quelque chose de dangereux. Sous un angle plus général, l'ambiance nie la dimension autonome de l'œuvre qu'Adorno juge essentielle en art, ce qui le pousse directement à rejeter ce concept.

---

<sup>19</sup> Jacques-Olivier Bégot, « L'antinomie de l'autonomie : Benjamin, Adorno et les enjeux d'une esthétique critique », *Archives de philosophie*, vol. 80, no 2, avril-juin 2017, p. 231. L'École de Francfort compte plusieurs autres auteurs et philosophes notoires qui ont analysé différents sujets par le biais de la théorie critique, dont Max Horkheimer, Walter Benjamin et Jürgen Habermas.

### 1.1.1 L'autonomie de l'œuvre d'art

La théorie de l'autonomie de l'œuvre d'art chez Adorno voit sa première forme surgir autour du milieu des années 1930. À cette époque, la réflexion intellectuelle autour de ce concept chez le philosophe se traduit par sa mise en valeur, parfois jugée hautaine, contre d'autres formes d'art. Pour Adorno, l'autonomie de l'œuvre d'art est un concept qui est intrinsèquement lié au travail artistique. Cet aspect est essentiel et primordial à une œuvre afin qu'elle puisse posséder un caractère autonome, critique et légitime. Plus précisément, Adorno croit qu'une œuvre d'art détient en elle-même certaines règles historiques et techniques qui guident et cadrent un artiste dans sa démarche de création. L'application minutieuse de ces lois formelles dans le processus artistique (soit l'altération de certains matériaux par l'application de sa technique) est, selon lui, hautement importante pour conserver le statut autonome de l'œuvre. Autrement dit, l'artiste se voit dans l'obligation de respecter le caractère formel de son médium de création afin de produire une création artistique et authentique. Une telle application technique solidifie l'autonomie de l'œuvre ainsi que sa distance par rapport à la société afin qu'elle puisse afficher sa posture critique<sup>20</sup>. Selon Adorno, ce potentiel politique et critique de la société par le biais de l'art autonome passe d'abord par la « technique artistique », capable de modifier les matériaux en œuvres, tandis que des produits marchandisés ne se préoccupent pas de cette loi formelle (notamment au sein de l'industrie culturelle)<sup>21</sup>. Quant à l'ambiance esthétique, celle-ci ne semble pas pour le philosophe être en mesure d'appliquer un travail artistique axé sur une transformation du réel en une œuvre d'art. Au contraire, l'art ambiant s'éloignerait des règles formelles et historiques devant être respectées par des artistes<sup>22</sup>.

Une fois que la « technique artistique » favorise un art autonome, celui-ci peut alors manifester une dimension critique sur la société sans forcément y intervenir directement. Effectivement, l'autonomie de l'œuvre d'art consiste aussi en la conservation de l'art dans sa propre sphère indépendante, au lieu de promouvoir son intégration directe dans la vie politique et sociale. Le philosophe allemand croit à une émancipation sociale par l'art, à condition qu'il ne

---

<sup>20</sup> Skees, Murray W. « Kant, Adorno and the work of art », *Philosophy and social criticism*, 2011, vol. 37, no 8, p. 926 et 931.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, no 3, 1964, p. 14-15.

<sup>22</sup> Rapidement, l'ambiance n'est pas autonome selon Adorno et elle se distancie trop du monde de l'art. Ce point sera davantage expliqué plus tard dans cette section.

participe pas activement à une vie sociale, culturelle et politique. En d'autres termes, pour Adorno, une œuvre d'art autonome possède un potentiel libérateur et agit comme un pilier d'opposition contre l'industrie culturelle, et plus largement contre l'instrumentalisation du monde présente dans la pensée des Lumières. L'œuvre d'art autonome adopte une posture critique contre la société par son retrait et par la conservation de son autonomie, au lieu de la sacrifier pour effectuer une intervention directe, ce qui la laisserait dans un état vulnérable. En effet, pour Adorno, les produits culturels sont un danger pour l'art et son potentiel émancipateur pour contrer la domination capitaliste. Sortir l'œuvre d'art de sa sphère indépendante pour la rapprocher de biens culturels signifierait une absorption qui la viderait de toute qualité artistique et critique. Selon le philosophe, un art autonome détient une dimension politique qui existe grâce à sa distanciation par rapport à la société et qui est renforcée par cet écart. Cet art indépendant agit comme un levier de résistance et de critique sur une culture de masse dans un régime capitaliste<sup>23</sup>.

### 1.1.2 Mépris de la non-autonomie : l'engagement, Walter Benjamin et le Jazz

Alors que le philosophe fait l'éloge d'un art séparé du social qui résiste et refuse de se faire prendre dans l'engrenage capitaliste, Adorno s'attaque farouchement à d'autres formes d'art qui s'éloigneraient d'une autonomie et réfute également certains penseurs qui définissent l'art d'une façon plus hétéronome. Notamment, sa position par rapport à la littérature engagée, son débat avec Walter Benjamin sur son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ainsi que ses écrits sur le jazz sont quelques exemples qui montrent ce que le philosophe allemand dénonce. Une brève analyse de ces critiques ajoutera des détails pour mieux comprendre sa théorie de l'art autonome et son dédain de l'ambiance esthétique.

#### 1.1.2.1 Engagement

La notion d'autonomie de l'œuvre adornienne s'écarte de la pensée philosophique et littéraire de l'engagement. Plus précisément, Adorno dénonce dans son texte *Engagement* les pratiques artistiques engagées (surtout la littérature) qui offrent un message critique trop clair et évident. Pour lui, cette forme d'art politique a pour conséquence le retrait de son autonomie, ce qui

---

<sup>23</sup> Jacques-Olivier Bégot, *op. cit.*, p. 239-243.

vulnérabilise ce genre de pratiques et les fait sombrer dans la soumission et la propagande<sup>24</sup>. Selon le philosophe, un art engagé abandonnerait sa dimension critique puisqu'il interviendrait de manière trop directe sur la société. C'est pour cette raison que l'art autonome doit rester ambigu et posséder un caractère plus distant par rapport au réel. Pour Adorno, un art autonome rejette des dénonciations précises pour se concentrer sur la forme<sup>25</sup>. Le penseur relie l'art engagé et les produits culturels par leur manque flagrant d'autonomie, que ce soit au niveau d'un non-respect de la technique artistique ou dans leur potentiel critique plutôt faible. Ces formes de productions sont trop hétéronomes et fragiles selon lui, ce qui les place en dehors de sa conception de l'art, qui réside dans une autonomie non engagée et non absorbée dans la culture de masse. Dans un même ordre d'idées, un art détenant un message politique dont la réception est unanime est un produit artistique dangereux. La volonté d'Adorno de prôner un art autonome à l'abri des productions culturelles et industrielles montre que pour lui, un art hétéronome et politiquement véhiculé est préconçu par et pour la domination capitaliste ou qu'il est sur le point d'être assujéti. Dans le cas de l'art engagé, l'uniformisation et le contrôle des récepteurs se cacheraient derrière des messages politiques illusoires et parfois radicaux<sup>26</sup>.

#### 1.1.2.2 Walter Benjamin et L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Adorno défend aussi l'autonomie de l'œuvre dans une discussion avec le philosophe allemand Walter Benjamin au sujet de son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935)<sup>27</sup>. Benjamin publie cet essai en forte réaction contre la popularité inquiétante de l'idéologie fasciste en Europe. Le philosophe mentionne que le fascisme prétend être en faveur des masses en leur offrant une fausse opportunité d'exprimer leurs idées. Une conséquence du fascisme serait donc une « esthétisation de la vie politique » ainsi que de la guerre. Benjamin appelle donc à la place une « politisation de l'art.<sup>28</sup> » L'idée centrale de son essai tourne alors autour de la

---

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno (ed. par Rolf Tiedemann), « Commitment », dans *Notes on literature*, trad. par Shierry Weber Nicholsen, New York, Columbia University Press, 2019, p. 348-363.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 349-351.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 357 et p. 362.

<sup>27</sup> L'analyse du débat entre Adorno et Benjamin ajoutera des détails supplémentaires dans la section sur Michaud portant sur *L'art à l'état gazeux* et pourra se relier à ce que le philosophe français conçoit comme étant la fin de l'art (soit celle de l'œuvre auratique et sacrée).

<sup>28</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Œuvres III*, Trad. par M. de Candillac. Paris, Gallimard (folios / essais), 2000 (1935-1939), p. 315-316.

reproduction mécanique d'objets artistiques en de multiples exemplaires au point où ces œuvres perdent leur aura. Cette aura est pour Benjamin le caractère unique et authentique que l'art possédait avant sa reproductibilité multipliée. Walter Benjamin accueille favorablement cette disparition de l'aura puisqu'elle a libéré l'art de ses chaînes. Les nouvelles techniques (cinéma, radio, photographie) et leur capacité de reproductibilité offrent l'opportunité de créer une nouvelle esthétique pour les masses avec ses propres conventions<sup>29</sup>.

Bien qu'Adorno apprécie certains points apportés par Benjamin, le philosophe reste tout de même en profond désaccord en ce qui concerne l'œuvre d'art et son autonomie. L'une de ses critiques principales vise le manque de dialectique dans l'analyse sur l'œuvre autonome par Benjamin. L'autonomie de l'art n'a pas de lien avec le caractère magique intrinsèque de l'œuvre pour Adorno, car elle est conçue « par sa forme en chose<sup>30</sup> ». En d'autres mots, Adorno ne croit pas que la centralité d'une œuvre tourne autour de son caractère auratique<sup>31</sup>. Il reproche à son homologue qu'il ne considère pas son point de vue sous un angle plus négatif, c'est-à-dire où l'art reproduit massivement peut être réutilisé pour la domination des masses en projetant leur goût préconstruit. L'exclusion totale de Benjamin sans nuances de l'art autonome, qu'il rattache au fascisme et à l'idée qu'il est « par définition contre-révolutionnaire » ne plaisent pas à Adorno<sup>32</sup>. Le caractère autonome de l'art lui donne l'opportunité d'entamer des réflexions critiques, tandis que le danger hétéronome de la culture de masse se trouve à l'extérieur de son autonomie<sup>33</sup>. Les descriptions de l'art engagé et des idées de Benjamin permettent de commencer à entrevoir certaines raisons qui expliquent le dédain d'Adorno par rapport à l'ambiance. En effet, la déploration de l'art engagé et de la reproductibilité technique peuvent se relier à la critique négative de cette notion en comprenant qu'elle serait potentiellement véhiculée, non artistique et trop peu autonome selon le philosophe.

---

<sup>29</sup> Bohdana Kurylo. « Technologized consumer culture : The Adorno-Benjamin debate and the reverse side of politization », *Journal of consumer culture*, vol. 20, no 4, 2020, p. 622-623.

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, « Autour de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1990 (1970), p. 170.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 168-172.

<sup>32</sup> Jacques-Olivier Bégot, *op. cit.*, p. 234-236.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 241.

### 1.1.2.3 Adorno et le jazz

La critique adornienne du jazz<sup>34</sup> consiste en une dernière piste montrant le favoritisme de l'œuvre d'art autonome chez Adorno, qui mène inévitablement à une critique de toute forme d'art populaire et aussi à son interprétation négative de l'ambiance. Sous un angle général, Adorno juge assez farouchement que le jazz est une musique qui échoue en tant qu'art<sup>35</sup>. Puisque le jazz s'auto-identifie comme une musique de danse, le philosophe juge que sa forme est dominée par sa fonction, ce qui lui enlève toute forme d'autonomie. Ce style musical remplacerait sa valeur artistique par une valeur d'usage en étant présenté comme une commodité pour les masses. Le style et l'individualité que cette musique met de l'avant attirent autant les classes « hautaines » que les prolétaires. L'écoute du jazz offre un sentiment de supériorité aux classes ouvrières puisqu'elles croient pouvoir s'identifier à la bourgeoise. Toutefois, Adorno dénonce que le fait que le jazz est une pseudo-démocratie et que cette sensation véhiculée n'est qu'un mirage mensonger<sup>36</sup>. Dans un même ordre d'idées, la superficialité du jazz et son style prétendument individualiste se traduisent par une fausse allure optimiste. Cette utopie trompeuse mise de l'avant n'est que mascarade, ce qui engendre l'illusion d'individualités qui semblent immunisées contre tout malheur<sup>37</sup>. Adorno juge même que les spectateurs sont emprisonnés dans la composition musicale du jazz, qui est préétablie, oppressante et envoûtante, bien qu'elle affiche en façade un style géré par l'improvisation<sup>38</sup>. Le philosophe critique alors l'improvisation du jazz en la comparant à la mode puisqu'il considère cet aspect musical comme étant une sorte de vantardise. Alors que l'improvisation est perçue comme quelque chose de nouveau qui brise le banal, la syncope du jazz serait quant à elle la manifestation du contrôle social et une preuve que cette musique n'est qu'un produit manufacturé par le capitalisme. La syncope ne mène nulle part et suivrait le même processus que les technologies de

---

<sup>34</sup> De nos jours, la critique d'Adorno sur le jazz est jugée comme étant assez caricaturée, voire une hyperbole. Bien que son interprétation de ce style musical soit erronée, elle mérite d'être mise de l'avant puisque le philosophe réfléchit le jazz en contraste avec l'œuvre autonome. Cela permet alors de mieux comprendre ce qu'Adorno dénonce en art, et ultimement de révéler plus clairement sa critique négative de l'ambiance.

<sup>35</sup> Theodor A. Gracyk, « Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music », *The musical quarterly*, hiver 1992, vol. 76, no 4, p. 527-528.

<sup>36</sup> Theodor Adorno, « On Jazz », trad. par Jamie Owen Daniel. *Discourse*, vol. 2, no 1, automne et hiver 1989-90, p. 47-50.

<sup>37</sup> Joseph D. Lewandowski, « Adorno on jazz and society », *Philosophy and social criticism*, vol. 22, no 5, p. 105-106.

<sup>38</sup> Theodor W. Adorno, « On Jazz », p. 56.

contrôle des individus. Finalement, le jazz formulerait dans son style et sa forme une promesse libératrice truquée qui prétend délivrer les masses alors qu'il ne fait que les asservir<sup>39</sup>.

### 1.1.3 Craintes de l'industrie culturelle et essor de l'ambiance

La description de l'autonomie de l'œuvre d'art manifeste le désir d'Adorno de doter l'art d'une fonction critique envers la société et plus particulièrement le capitalisme. Les formes d'art qui ne rentrent pas dans l'art autonome deviennent alors son ennemi. Les exemples analysés montrent trois grands aspects qui font en sorte qu'Adorno méprise ou non un objet culturel. Le premier (engagement) est celui d'un message trop clair : si un art met en lumière une signification trop précise, il a alors déjà sombré dans l'hétéronomie et la manipulation. Le deuxième est celui de la reproduction de masse (Benjamin), où des produits sont mis en danger par leur multiplication dans la société. La troisième est celle de la mascarade (jazz) : un art affichant un faux bonheur qui dupe les gens et dont tout potentiel critique est absent. Ces trois aspects qu'Adorno redoute dans la société se retrouvent dans ce que lui et son collègue Max Horkheimer vont nommer « l'industrie culturelle », point culminant de l'hétéronomie assimilatrice. Cette notion apparaît principalement dans l'ouvrage qu'ils ont coécrit, soit *La dialectique de la raison*<sup>40</sup>. L'industrie culturelle est un élément crucial et inséparable pour comprendre la notion d'ambiance chez Adorno, même si elle n'est pas directement théorisée.

### 1.1.4 *La dialectique de la raison* et la naissance de l'industrie culturelle

Adorno, et son homologue de l'École de Francfort Max Horkheimer, fuient l'Allemagne nazie lors de la Deuxième Guerre mondiale et se réfugient en Californie. Les deux philosophes sont happés par un choc culturel et se voient horrifiés devant la société capitaliste états-unienne et sa culture populaire. Cette réception négative pousse Adorno et Horkheimer à écrire *La dialectique de la raison* (1944), qui traitera de la barbarie totalitaire ainsi que de leur critique d'un monde capitaliste aliénant. Dans ce livre, les auteurs dénoncent le triomphe des Lumières et de la pensée rationaliste. Pour eux, l'aboutissement de la Raison a mené à la domination de la nature et des

---

<sup>39</sup> Joseph D. Lewandowski, *op.cit*, p. 107-112.

<sup>40</sup> Adorno ne critique pas l'art engagé en soi dans cet ouvrage, mais sa dénonciation de l'industrie culturelle partage plusieurs points en commun avec ce qu'il déplore dans *Engagement* (notamment celui d'un art trop hétéronome qui risque d'être assimilé).

hommes. La promesse libératrice de la raison et sa prétention de créer des individualités auraient au contraire permis un assujettissement destructeur. Le chapitre portant sur l'industrie culturelle a été décisif pour la philosophie d'Adorno, et cette conception est devenue intrinsèque dans la compréhension de sa perception de l'ambiance.

L'industrie culturelle serait, pour les auteurs, la pensée des Lumières transformée en une tromperie pour les masses<sup>41</sup>. Elle serait en fait une construction méticuleuse afin de les contraindre à une passivité totale. L'industrie culturelle se rattache à la sphère du divertissement et du monde des marchandises en utilisant l'art et la culture comme masques de tromperie. L'industrie culturelle soumet les masses et subjugué leur pensée critique en leur offrant des produits préconçus où toute réflexion devient futile. Cela brime l'individualité pour la remplacer par un contrôle homogène qui pense pour les consommateurs. Selon les deux philosophes, un art subjugué démantèle le rêve et l'imagination chez les masses puisqu'il les contraint à consommer des formes limitées de divertissement qui cadrent leurs goûts. Toutefois, cet art assimilé se montre comme étant rattaché en tout temps aux fondements de leurs ambitions imaginatives afin de conserver l'idiotie et la passivité des consommateurs par le plaisir. En d'autres mots, un art sous l'industrie culturelle semble alimenter l'imagination et le savoir des individus, mais effectue plutôt le contraire en les contraignant par le divertissement. Par exemple, pour Adorno, toute musique dite légère et facile d'écoute devient pour le consommateur de plus en plus facile à reconnaître, puisque la même formule est constamment reprise. Cette répétition procure néanmoins une satisfaction plaisante chez l'individu qui est capable d'identifier ces chansons populaires<sup>42</sup>. Cette identification le satisfait amplement, ce qui diminue sa pensée critique. Cette réduction causée par un art vide facilite alors la soumission de l'auditeur au joug de l'industrie culturelle. L'idée d'Adorno d'un plaisir faux et perpétuel en plus d'envoûter les consommateurs dans un univers illusoire aide à mettre en évidence selon lui le genre d'ambiances présentes dans leur quotidien. L'atmosphère de l'industrie culturelle serait celle d'une construction vide et assimilatrice, mais à la fois agréable et difficile de s'en séparer par son divertissement. Les individus s'y trouvent piégés et extirpés de leur sens critique au prix d'un plaisir qui les convainc à y rester. De plus, l'industrie culturelle nous

---

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialectic of enlightenment*, trad. Par John Cummings, New York, Continuum, 1982, p. 120.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 125.

piègerait et duperait continuellement dans un plaisir trompeur par ses fausses bonnes intentions. Elle promettrait un bonheur absolu aux masses, mais empêche quiconque de l'atteindre en rendant cet état de pure joie inaccessible par son illusion assimilatrice. Plus précisément, l'élément central du spectacle serait une promesse hédoniste, mais complètement illusoire et perpétuellement remise à plus tard pour qu'elle soit inatteignable à la réalité quotidienne, beaucoup plus misérable. Malgré cette atteinte impossible, l'industrie culturelle utilise les productions culturelles et l'ambiance comme un appât faisant croire à cette promesse repoussée<sup>43</sup>.

Tous les biens de l'industrie culturelle sont conçus pour être la même chose, mais leurs légères différences donnent aux masses l'illusion du choix<sup>44</sup>. Les distinctions entre culture, art et divertissement sont dissoutes et réduites à une seule fin sous l'industrie culturelle, soit un amusement perpétuel calculé, mais totalement faux<sup>45</sup>. Cette agglomération entre ces domaines permet également une meilleure accapuration de ces produits, ce qu'Adorno redoute pour l'art s'il perd son autonomie. La pensée capitaliste derrière l'industrie culturelle transforme les créations artistiques en de simples marchandises et leur donne une valeur d'usage. Ces productions (le terme « d'Art » perd sa consistance à ce point) sous le cadre de l'industrie culturelle sont déprivées de leur valeur artistique et deviennent de simples produits de marchandisation. L'œuvre d'art se transforme donc en un produit de consommation au sein de ce système et est utilisée pour poursuivre la régression des masses. Les mécanismes de subjugations de l'industrie culturelle, comme le plaisir trompeur enclenché par les biens marchandisés, favorisent la mise en place d'une ambiance aliénante et intoxicante. Les personnes sont donc entourées des produits de l'industrie culturelle et de son ambiance illusoire sans s'en rendre compte. En comprenant cela, il est clair qu'Adorno n'accorde aucune valeur artistique à l'ambiance, qu'elle soit produite par une œuvre ou non. Un art subjugué serait utilisé et à la merci d'une ambiance contrôlée qu'Adorno juge dystopique. L'atmosphère manifesterait tout ce que le philosophe méprise : une mascarade par son illusion plaisante, la reproduction de masse par le fait qu'elle entoure tout et l'hétéronomie due à sa nature non artistique et esthétisante. Tandis qu'Adorno rédige à la fin de sa vie sa *Théorie*

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>44</sup> Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, Paris, éditions Allia, Trad par Éliane Kaufholz, 2019, p. 14-23.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 25-40.

*esthétique* (1969), il va approfondir et nuancer sa conception de l'autonomie de l'œuvre d'art. On retrouve dans un passage de ce livre, qui sera publié de façon posthume, une analyse de l'ambiance esthétique qui permet de comprendre davantage cette notion chez le philosophe.

### 1.1.5 *Théorie esthétique* : vers une nouvelle autonomie de l'œuvre d'art et de l'ambiance?

*Théorie esthétique* (1969) est un ouvrage qui agit comme une sorte de synthèse dépassant les conceptions précédentes d'Adorno quant à l'art autonome. Il prend ses distances avec une définition de l'autonomie trop rigide afin d'offrir une dialectique entre un art autonome et hétéronome. Adorno avance entre autres qu'un art possédant une autonomie trop forte ne fait que s'enfermer sur lui-même. Une autonomie trop fétichisée est néfaste pour l'œuvre d'art, dont l'isolement mène à son incompréhension totale et donc à la perte de sa portée critique. Adorno avance même qu'une autonomie pure transforme l'art en quelque chose qui lui est opposé<sup>46</sup>. Le philosophe souligne toujours qu'une trop grande hétéronomie n'est pas mieux, car l'œuvre d'art va inévitablement perdre son potentiel libérateur et va aussi tomber sous le joug de l'industrie culturelle. Cette nouvelle posture plus souple s'identifie également lorsque Adorno précise que si l'art agit comme antagoniste contre la société par son autonomie, il est néanmoins un fait social. Son existence est critique par son manque de fonction et d'utilité sociale. L'art ne tourne pas le dos à la société, mais y fait plutôt face, tout en conservant une distance qui le protège d'une accapuration hétéronome<sup>47</sup>. Cette nouvelle vision dialectique de l'autonomie de l'œuvre chez Adorno la place néanmoins encore contre la notion d'ambiance, que le philosophe relie à un hédonisme illusoire et contraignant. Une explication de sa *Théorie Esthétique* montrera quels aspects forment une œuvre d'art critique et révélera ultimement les caractéristiques manquantes à l'ambiance pour qu'elle soit perçue avec un potentiel artistique chez Adorno<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, (1969), p. 16-19.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>48</sup> L'explication de la *Théorie Esthétique* d'Adorno sera d'ailleurs fortement utile au deuxième chapitre. En effet, il sera montré que les idées émergeant de cet ouvrage peuvent se retrouver dans un art d'ambiance, ce qui met en évidence que cette notion en esthétique philosophique dépasse la conception cynique du philosophe tout en étant capable de se rattacher à certaines de ses idées. Il existe donc une manière de relier la conception de l'art qui se trouve dans *Théorie Esthétique* avec des œuvres ambiantiales.

L'art possède un caractère double qui réside dans son esthétique et dans son fait social puisqu'il se situe à la fois à l'écart de la société tout en y prenant part. L'art et son autonomie esthétique ne sont donc pas des immédiats sociaux et ne sont pas identifiables sans médiation<sup>49</sup>. En effet, l'art ne doit pas communiquer son message, mais doit plutôt agir comme médiateur pour révéler son contenu de vérité et pour conserver son autonomie. Le contenu de vérité de l'art se situerait dans son apparence, qui est liée à la matérialité (la forme) et à l'esthétique de l'œuvre. Un art sans apparence serait chaotique puisqu'il ne détiendrait aucun pouvoir sur celle-ci et également parce qu'elle permet de tendre à la vérité<sup>50</sup>. Ce point permet de montrer davantage le mépris d'Adorno envers l'ambiance puisqu'il accorde une place primordiale à la matérialité d'une œuvre pour qu'elle soit considérée comme étant de l'art. L'ambiance en soi ne réside pas uniquement dans la matérialité d'un objet précis (parce qu'elle entoure un espace, des choses et des personnes) et son lien avec l'industrie culturelle (tromperie, promesse perpétuellement repoussée et pacification des masses) la rend trop hétéronome selon le philosophe. Cette notion en esthétique philosophique ne peut se rattacher à sa conception de l'œuvre d'art puisqu'elle ne possède pas une apparence tangible et matérielle.

Selon Adorno, le contenu de vérité est énigmatique et l'œuvre d'art peut pointer vers celui-ci, mais ne peut offrir la réponse sans sacrifier son autonomie pour intervenir. Plus précisément, l'art est capable de montrer le « possible » et de nous guider vers celui-ci, soit un monde émancipé de la domination, mais ne peut réaliser cette possibilité. Le contenu de vérité, autant ambigu qu'il puisse paraître, permet la révélation d'un monde qui n'est pas encore dévoilé<sup>51</sup>. Cette impossibilité de résoudre l'énigme réside dans la tension constante entre l'art et son contenu de vérité. En effet, l'atteinte de la vérité causerait à l'art « la négation de son existence<sup>52</sup> ». Ce caractère énigmatique sert aussi d'argument pour Adorno afin de prôner un art non engagé. Le fait que les œuvres ne donnent pas la réponse, et qu'elles ne peuvent la donner, favorise la médiatisation au lieu d'une communication directe<sup>53</sup>. L'ambiance, qui est dépourvue de valeur artistique pour Adorno, ne peut

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 156-158.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 61, p. 188.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>53</sup> Marc Jimenez, *Theodor W.-Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*. Paris, Union générale d'éditions, 1973, p.279.

posséder un caractère énigmatique qui détiendrait le potentiel de guider les masses. Celle-ci manifeste plutôt le contraire en les subjuguant par son envoûtement. Un art (et surtout un art ambiantial) qui ne possède pas cette dimension énigmatique en lui-même risque d'être transformé en un produit vidé de valeur critique pour répondre à l'industrie culturelle et à son atmosphère hétéronome.

Si l'œuvre d'art autonome doit permettre de montrer la voie vers une réalité réconciliée, elle doit simultanément montrer les lacunes de la société par sa posture critique et « témoigner de l'irréconcilié<sup>54</sup> ». Cette contrainte passant par l'art place celui-ci dans une sorte de limbe, ce qui le fait apparaître comme une consolation pour les individus et le système social en place. Il continue de déjouer la subjugation par son autonomie tout en désirant à tout prix un épanouissement dont la réalisation est possible, mais où ses espoirs sont réduits<sup>55</sup>. Finalement, la nouvelle dialectique autonomie/hétéronomie de l'œuvre d'art chez Adorno détient sa force dans sa dissonance. Celle-ci briserait l'illusion et la dissimulation de l'harmonie. Pour Adorno, une dissonance trop forte la rendrait inaccessible, mais elle permettrait de montrer une parcelle d'apparence contenant la vérité dans l'œuvre d'art<sup>56</sup>. L'envoûtement qu'Adorno dénonce au sein de l'industrie culturelle présume aussi que l'ambiance en fait de même en entourant les masses d'une fausse harmonie séductrice. La dissonance permettrait de briser le charme causé par une atmosphère nocive pour les masses.

Bien qu'Adorno démontre une nouvelle ouverture sur l'art dans sa *Théorie Esthétique*, il continue de renier l'ambiance puisqu'elle ne possède pas un caractère autonome, artistique et critique. En effet, le philosophe continue de relier l'ambiance et l'industrie culturelle sous une loupe négative. Plus précisément, il aborde brièvement et plus directement la notion d'ambiance<sup>57</sup> dans *Théorie esthétique* et il est facile de comprendre que ce concept est encore loin d'être positif pour lui. Adorno décrit l'ambiance comme la « négation de l'ennui causé par le monde des

---

<sup>54</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, p. 236.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>57</sup> La traduction française par Marc Jimenez utilise le mot « ambiance » et Adorno utilise à quelques reprises dans *Théorie Esthétique* le terme « *Atmosphäre* », soit l'équivalent allemand du mot « ambiance » (bien que la traduction mot pour mot soit « atmosphère », qui a en soi plusieurs similitudes avec l'ambiance). Il est donc plus valide d'affirmer qu'Adorno aborde un peu plus directement cette notion à quelques endroits dans son ouvrage.

marchandises, négation elle-même devenue marchandise<sup>58</sup>». Quelques lignes avant cette définition, un passage de l'ouvrage décrit une musique dans un café ainsi que de son rôle hétéronome vers l'extérieur. Plus précisément, la musique remplirait l'atmosphère et se fonderait dans l'espace, derrière des individus conversant ou des petits bruits de vaisselles. Cet art remplirait une fonction, soit celui de vivifier une ambiance, ce qui l'extirperait de son autonomie pour se perdre et se conformer. Si quelqu'un tente de retrouver l'autonomie de la musique en se concentrant sur celle-ci et en omettant le reste de l'atmosphère, cette personne se voit jugée plutôt négativement. Adorno perçoit l'art au sein de l'ambiance comme un simple élément qui lui permet de fonctionner et de mieux divertir les individus qui s'y trouvent<sup>59</sup>. L'art se voit donc subjugué et passe inaperçu puisqu'il se réduit à une fonction extérieure, soit celle de servir l'ambiance, qui agit comme un arrière-plan dépersonnalisant ses composantes. L'ambiance est reliée à l'industrie culturelle, car sa tentative de contrer l'ennui par la surabondance de marchandises échoue en devenant elle-même partie intégrante de ce système.

Pour Adorno, l'ambiance tombe dans la valeur marchande et ne possède pas de valeur artistique en plus de participer à l'arrachement des œuvres d'art qui en possède. Elle reste selon lui un outil supplémentaire de l'industrie culturelle, dont le but est de soumettre les masses en offrant un monde illusoire où tout semble plaisant, mais où tout est en fait vide, passif et non critique. L'ambiance participe et renforce cette dystopie en étant hétéronome et est utilisée pour manipuler ceux qu'elle enveloppe. Adorno juge qu'il n'y a rien d'artistique dans l'ambiance et que tout œuvre ambientale perd également son autonomie. Le philosophe précise dans son ouvrage posthume que l'atmosphère est réduite au monde de la marchandisation et qu'elle est véhiculée pour contrer tout ennui potentiel afin de continuer l'assimilation des masses. L'ambiance esthétique, selon Adorno, est synonyme d'envoûtement, d'aliénation et d'intoxication, ce qui explique son anxiété et tout rejet de versions plus optimistes de cette notion.

Pour conclure, un parcours contextuel et théorique a permis de tracer le cheminement intellectuel menant à la conception pessimiste et dystopique de l'ambiance chez Theodor W. Adorno. Ce cheminement a commencé par son concept d'autonomie de l'œuvre d'art, qui consiste

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 348-349.

en la conservation de l'objet artistique dans son propre domaine indépendant afin de sauvegarder sa valeur artistique, pouvant ultimement émanciper les masses du joug de la société capitaliste. Toute intervention hétéronome met l'art en danger, ce qui pousse Adorno à formuler sa critique contre ce qu'il nomme l'industrie culturelle. Notamment, le philosophe dénonce la volonté de politiser l'art, d'effectuer des pratiques artistiques hétéronomes qui deviendraient sujettes à la propagande en plus de critiquer toute forme d'art émettant, par leur apparence, des promesses mensongères de joie et de liberté. L'industrie culturelle arrache la valeur artistique pour marchandiser des produits afin d'assurer un contrôle des masses en leur enlevant leur jugement critique. L'ambiance est intrinsèque à l'industrie culturelle et Adorno la critique puisqu'elle manifesterait une trop grande hétéronomie, une mascarade contrôlante ainsi qu'une sorte d'omniprésence. Dans *Théorie esthétique*, Adorno devient moins rigide sur son concept d'autonomie de l'œuvre d'art et le place dans une dialectique autonomie/hétéronomie afin qu'il puisse mieux effectuer son rôle libérateur. Adorno poursuit sa critique de l'ambiance en rajoutant qu'elle ne peut être catégorisée en tant qu'art (ou posséder une valeur artistique) puisqu'elle est marchandisée et trop hétéronome. Un art ambiantial aurait, selon lui, son autonomie siphonnée et neutralisée pour le pire.

## 1.2 Michael Fried : Mépris contre l'art minimaliste et l'ambiance

Cette deuxième section porte sur le critique d'art américain Michael Fried. Le penseur n'a pas formulé directement une conception et une définition précise de l'ambiance afin de l'attaquer. Un peu comme Adorno, les points de vue principaux de Fried sur certaines formes d'art révèlent une piste permettant de relier sa critique à la notion d'ambiance<sup>60</sup>. Autrement dit, le positionnement de Fried contre le minimalisme le relie tout droit vers une définition de l'ambiance qui est pessimiste et néfaste. Cette section débutera alors par une brève présentation de Fried pour ensuite se pencher sur une analyse de son texte *Art and Objecthood* (1967) afin de comprendre sa position critique par rapport au minimalisme. Aussi, l'analyse du texte révélera comment Fried perçoit l'ambiance et pourquoi il la conçoit comme quelque chose de manipulateur et de subjuguant. La conception de l'ambiance de Fried se repère en effet entre les lignes de son analyse de l'art

---

<sup>60</sup> On pourrait dire que la conception de l'ambiance chez Fried est « secondaire » à sa théorie, dans le sens où il ne nomme pas directement l'ambiance dans sa critique. Il reste toutefois possible de sentir à travers son essai une hargne envers la dimension ambiantiale des œuvres minimalistes.

minimaliste dans *Art and Objecthood*. Il ne donne pas une définition générale de ce qu'est l'ambiance, mais se penche plutôt sur une critique de sa dimension esthétique et expérientielle lorsqu'elle est engendrée par les œuvres minimalistes. On pourrait même nommer la conception de Fried une « ambiance théâtrale », pour reprendre sa propre définition de la théâtralité non artistique (qui sera prochainement abordée). Des liens seront aussi effectués avec certaines idées d'Adorno et de Michaud, entre autres sur leur conception de l'art moderne, l'autonomie de l'œuvre d'art et les pratiques engagées.

### 1.2.1 Michael Fried : brève présentation et préférence du formalisme américain

Michael Fried (1939-) est un critique et un historien de l'art spécialisé dans le champ de l'histoire et de la théorie de l'art moderne américain. Son parcours dans le monde de l'art débute peu après avoir étudié auprès du critique d'art Clement Greenberg vers la fin des années 1950. Michael Fried a beaucoup concentré ses écrits des années 1960 et 1970 sur le minimalisme. Son essai le plus connu est *Art and Objecthood*, qui a causé de fortes réactions, des débats et des nouvelles positions intellectuelles en histoire de l'art. Fried est aussi connu pour avoir conservé assez fermement ses postures critiques à travers sa carrière (il continue de publier des ouvrages dont les sujets tournent autour des critiques ayant débuté avec *Art and Objecthood*<sup>61</sup>). Les positions fortes de Fried présentent plusieurs similitudes avec la vision de l'art d'Adorno<sup>62</sup>. Notamment, les deux philosophes critiquent vivement l'ambiance d'une manière plus indirecte à travers leurs textes et leurs idées principales. Tandis qu'Adorno fait ressentir le spectre de l'ambiance dans sa déploration de l'industrie culturelle, la conception négative de Fried se dévoile dans sa dépréciation farouche de l'art minimaliste au sein de son essai, qui se rattache ultimement à l'ambiance. Fried se positionne aussi du côté d'Adorno en manifestant une préférence pour des œuvres autonomes (bien que leur conception de l'autonomie diffère sur certains points<sup>63</sup>) et en montrant un certain

---

<sup>61</sup> Encyclopédie Britannica, « Michael Fried », [En ligne], <https://www.britannica.com/biography/Michael-Fried#ref1036742>.

<sup>62</sup> Les visions de l'art d'Adorno, de Fried et de Michaud montrent dans ce chapitre qu'ils ne considèrent pas l'ambiance comme un processus artistique puisqu'ils prônent d'autres formes d'art. Ce point sera précisé et analysé dans le deuxième chapitre en expliquant pourquoi ils ne croient pas au potentiel critique des ambiances.

<sup>63</sup> Notamment, Fried se situe plus dans une conception de « l'art pour l'art » où celui-ci référerait à lui-même, tandis qu'Adorno (selon sa *Théorie Esthétique* et sa position dialectique sur l'art autonome) jugerait que cette forme d'autonomie serait trop hermétique.

dédain envers les pratiques engagées. Il est alors possible de pressentir que leurs visions négatives de l'ambiance se rejoignent sur plusieurs aspects.

Le cheminement intellectuel de Fried l'a amené à défendre le formalisme américain des années 1950 et 1960. En d'autres termes, Fried considère que ce type d'art autoréférentiel possède des caractéristiques spécifiques qui le rend idéal, que ce soit dans sa forme, dans sa réception ou dans l'enclenchement d'expériences esthétiques. Fried conçoit l'art moderne formaliste avec une approche philosophique qui étudie et apprécie les œuvres selon des caractéristiques esthétiques précises. En effet, comme le dit Katrie Chagnon : « le modernisme de Fried se développe autour de deux grands axes : la définition *essentialiste* de l'art et la notion de *valeur* ou de *qualité* associée à l'expérience des œuvres<sup>64</sup> ». Le modernisme américain s'ancre dans une volonté d'atteindre une autonomie et une autoréférentialité par le médium de l'œuvre d'art. La peinture et la sculpture moderne américaine interpellent le spectateur par une visualité immédiate qui enclenche une expérience esthétique unique<sup>65</sup>. Pour Fried, l'influence d'une œuvre sur notre perception et notre état cognitif est un facteur crucial quant à sa valeur artistique. De plus, l'essence de l'art, selon lui, est liée à une question de temporalité et de perception. La force esthétique d'une œuvre d'art se traduit par sa nature instantanée et directe. En d'autres mots, Fried perçoit les œuvres d'art moderne comme étant des vecteurs d'expériences transcendantes qui déjouent le spatiotemporel par une captation instantanée<sup>66</sup>. En comprenant la vision de l'art chez Fried, il est possible de tirer des liens supplémentaires avec les idées d'Adorno. Ces deux penseurs favorisent des œuvres d'art moderne<sup>67</sup> axées sur la matérialité et la forme (contenu de vérité dans l'apparence chez Adorno et capacités esthétiques dans l'œuvre d'art chez Fried). Les deux philosophes accordent aussi une grande importance à une forme d'autonomie au sein de l'œuvre d'art, entendue soit comme résistance critique contre la société ou comme autoréférentialité permettant une perception instantanée qui

---

<sup>64</sup> Katrie Chagnon, « phénoménologie et art minimal : la dialectique œuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal ». Mémoire de maîtrise, UQAM, 2008, [En ligne], <https://archipel.uqam.ca/1773/1/M10711.pdf>, p. 54.

<sup>65</sup> Comme Katrie Chagnon le montre dans son mémoire, les questionnements au niveau de l'autoréférentialité, de la perception immédiate des arts visuels et de leurs expériences intemporelles remontent aux écrits de Lessing. Greenberg est influencé par celui-ci pour avancer ses thèses favorisant l'art moderne et Fried prend quelques idées de son homologue, tout en y ajoutant une dimension phénoménologique et philosophique. *Ibid.* p. 55.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>67</sup> Comme il sera montré dans sa propre section, Michaud partage cette préférence pour des œuvres modernes et matérielles qui seraient, selon lui, plus porteuses d'expériences esthétiques véhémentes.

amplifie sa valeur artistique. Le médium de création, la technique artistique et la tangibilité sont tout autant cruciaux chez Adorno et Fried, puisqu'ils permettent à l'œuvre d'atteindre un statut autonome. Toutes formes d'arts (par exemple le jazz et le minimalisme) qui ne se rattachent pas à leur préférence de l'art moderne se voient alors dépréciées et considérées comme étant trop hétéronomes.

L'émergence des pratiques minimalistes dans les années 1960 fait réagir Fried, qui perçoit des différences majeures par rapport au formalisme américain. Le penseur se trouve en fort désaccord envers ce genre de pratiques et va les attaquer afin de défendre l'art moderne et ses caractéristiques uniques. Ce jugement négatif envers le minimalisme<sup>68</sup> consistera également en l'essor d'une esquisse qui, une fois déchiffrée, mènera à une conception de l'ambiance chez Fried. En effet, les critiques venimeuses contre le minimalisme vont mettre en évidence l'attachement de Fried au formalisme artistique, et en contrepartie éclaireront ce qu'il considère comme étant néfaste en art. Idéalisant un art moderne qui se définit par son autoréférentialité et ses qualités esthétiques formelles, il ne peut que rejeter l'ambiance esthétique. Selon lui, un art ambiantal serait trop lié à son contexte et priverait le spectateur d'une expérience contemplative et transcendante.

### 1.2.2 *Art and Objecthood* : attaque farouche contre l'art minimaliste

Tout d'abord, Fried publie *Art and Objecthood* dans la revue *Artforum* en 1967 afin d'attaquer le minimalisme et de freiner son essor dans la scène artistique. L'essai aura toutefois un effet contraire, puisqu'il offrira aux artistes minimalistes les balises théoriques qui expliquent et détaillent leur pratique. La position défavorable de Fried envers le minimalisme se comprend sous plusieurs aspects, comme la valeur artistique, la mise en scène, la présence, la durée, l'interpellation du spectateur, l'influence sur son état cognitif et son impact sur l'espace. L'impact sur l'environnement sera un point crucial pour comprendre comment et pourquoi Fried interprète l'ambiance et les œuvres minimalistes comme quelque chose de non artistique.

---

<sup>68</sup> Katrie Chagnon prend le temps de souligner dans son mémoire que l'attaque de Fried joue donc moins sur une question d'agenda et d'idéalisme en arts, mais plutôt sur son mépris des différentes expériences esthétiques et artistiques manifestées par les œuvres minimalistes. *Ibid*, p. 57.

Le critique n'accorde pas de valeur artistique au minimalisme, qui s'éloigne nettement de la définition de son modernisme. Fried appelle donc ces œuvres des objets « littéralistes ». Afin de justifier cette appellation non artistique, Fried compare la peinture américaine moderne avec ces nouveaux objets. Pour l'auteur, la forme dans la peinture moderne est picturale et donc non réelle. Tandis que celle-ci se contente de *représenter* la forme, ce qui lui permet de déjouer une objectivité matérielle, les objets minimalistes manifesteraient plutôt le contraire. Plus précisément, Fried avance que la forme est une propriété matérielle intrinsèque de l'objet littéraliste, ce qui la condamnerait dans sa propre objectivité, soit une condition du non-art. Bien que, selon lui, ils n'appartiennent aucunement à la sphère de l'art, le critique reconnaît toutefois que ces œuvres littéralistes ne sont pas que de simples objets. Ceux-ci se situeraient plutôt dans une zone d'entre-deux, ce qui fait en sorte que ces conceptions littéralistes manifesteraient une objectivité étrange et intermédiaire<sup>69</sup>. Devant cette situation, Fried croit alors que le minimalisme s'apparente à une mise en scène méticuleuse. Autrement dit, cette zone serait celle de la théâtralité, ennemie de l'art, puisque ces objets seraient en eux-mêmes dépourvus d'essence esthétique et artistique. Cette forme de théâtralité serait négative et anxigène pour le spectateur<sup>70</sup>. Bref, la théâtralité minutieuse des œuvres minimalistes les éloigne du monde de l'art selon Fried et donc de toute qualité artistique. Ces objets offriraient une fausse illusion de cette essence, ce qui placerait le spectateur dans une sorte d'inconfort<sup>71</sup>. En d'autres termes, le rattachement de l'art littéraliste aux concepts de la théâtralité et de l'ambiance signifie que le critique d'art l'exclut catégoriquement du champ de l'art.

La mise en scène de l'art littéraliste se lie également à sa présence. Effectivement, Fried juge que la théâtralité cause une rencontre inévitable avec l'objet dans une situation dans laquelle il accapare l'espace et le temps. En effet, ce genre d'œuvres s'imposent, se localisent et se projettent dans l'espace au point de créer une présence aberrante qui change la perception du spectateur. La présence et la pesanteur de ces objets dans une situation particulière feraient en sorte qu'ils affrontent le spectateur, qui ne peut leur échapper. Cette fonction obstructive place l'art littéraliste

---

<sup>69</sup> Michael Fried, *Art and Objecthood, essays and reviews*, Chicago et Londres, The university of Chicago Press, 1998, p. 151-152.

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 153 Le concept de la théâtralité est crucial pour Fried, puisque cette zone lui permet de placer toute pratique artistique qui ne correspond pas à ses réflexions esthétiques et à sa façon de défendre l'art moderne. Il continuera d'ailleurs à développer ce point au cours de sa carrière, entre autres avec l'ouvrage *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine* (2007).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 154, p. 160-162.

dans une position où il incarne une altérité étrange et statique. Un autre problème que Fried met de l'avant par rapport aux objets littéralistes consiste en leur temporalité. En effet, la forte présence de ceux-ci ne se place pas sous le registre d'une expérience esthétique instantanée et transcendante comme le permet la peinture moderne. Au contraire, l'art littéraliste s'inscrit dans la durée, qui est reliée à sa lourdeur accablante. Puisque sa théâtralité et son objectivité ne peuvent achever une expérience artistique élevée, toute réception de ces objets est synonyme de malaise et d'épuisement psychologique<sup>72</sup>.

Fried se voit désemparé devant un non-art théâtral qui force sa présence dans le spatiotemporel et qui empêche toute essentialité pure et transcendante. Le critique d'art méprise cette sensation de perte de liberté interprétative, où il sent une aura malveillante autour de l'objet littéraliste qui l'affecte et le trouble. Effectivement, Fried conçoit que le minimalisme est une pratique qui fait perdre les repères des spectateurs et qui l'aliène par sa situation écrasante. L'objet attend le spectateur et le confronte au point de créer chez lui un réel malaise. L'expérience esthétique de l'art littéral préexiste au public sur lequel il exerce une réelle emprise<sup>73</sup>. L'art littéraliste crée également une forme de distance dérangeante par rapport au spectateur. Il y aurait donc une tension constante entre l'implication physique du spectateur, sa distance par rapport à l'objet ainsi que l'espace influencé par celui-ci. La position centrale des œuvres minimalistes les rend impossibles à ignorer et se mettent en travers du chemin du spectateur. Ce dernier voit l'objet repousser constamment son corps et son esprit, et finit par en éprouver une sensation inconfortable<sup>74</sup>. La taille des objets joue un grand rôle dans ce malaise du spectateur, car ils sont vides, aliénants et inanimés. Fried trouve cette prétention fastidieuse et déplore cette imposition par l'objet qui crée un état psychologique désagréable chez le spectateur, ce qui le prive du choix d'observer l'œuvre ou non<sup>75</sup>.

En ce qui concerne la manière dont l'environnement se voit influencé par la présence accablante de l'art minimaliste, Fried stipule que l'objet, par son altérité, transforme l'espace. L'art

---

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 155-157.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 163-167.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 153-155.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 155-157.

littéraliste change et distord la perception de la salle dans laquelle elle est présente. Pour renforcer ce point, Fried utilise les théories de Robert Morris pour mettre en évidence que le minimalisme cherche réellement à modifier l'entourage dans laquelle les œuvres se trouvent. En ce sens, le positionnement de l'objet modifie l'espace et toutes les composantes environnantes, comme les murs, la luminosité et les couleurs qui se voient altérées et alourdies par la présence des œuvres minimalistes<sup>76</sup>. Fried avance aussi que : « the concept of a room is, mostly clandestinely, important to literalist art and theory. In fact, it can often be substituted for the word "space" in the latter : something in my space if it is in the same *room* with me (and if it is placed so that I can hardly fail to notice it)<sup>77</sup> ». Les praticiens de l'art minimaliste reconnaissent d'emblée le potentiel que la pièce possède, par ses différentes formes et proportions, pour affecter le sujet et l'objet. Le désir de ces artistes d'altérer l'espace par la présence de l'œuvre changerait le point focal de l'attention du spectateur, qui ne se concentre plus uniquement sur l'objet artistique, mais aussi sur son entourage<sup>78</sup>. Ce jeu ambiant n'augure rien de bon et corrompt l'espace, selon Fried, puisqu'il renforce le malaise et l'accablement causé par un non-art théâtral.

L'éloignement du minimalisme par rapport à la vision de l'art moderne de Fried l'empêche de concevoir cette pratique comme faisant partie du champ de l'art. Le manque d'autoréférentialité et d'autonomie des œuvres minimalistes, causé par leur présence spatiale et leur impact sur l'environnement, ne lui plaît pas. L'inscription volontaire et désirée du minimalisme dans son contexte ambiant cause une perte de valeur artistique selon lui. Cet aspect rejoint la critique de l'art engagé<sup>79</sup> chez Adorno, qui considère que des pratiques trop politisées sont inartistiques à cause de leur hétéronomie. Du côté de Fried, la théâtralité des pratiques minimalistes cause une perte de l'essence artistique et de toute possibilité de contemplation transcendante. Pour lui, l'art minimaliste perd son autonomie (et donc son potentiel d'enclencher une expérience esthétique) et s'oriente trop sur une pratique qui tente de mettre davantage de l'avant son processus au lieu de rester autoréférentielle. Cette dimension de l'art minimaliste, qui se manifeste par une mise en

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 163-167.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 153-155.

<sup>79</sup> Comme il sera montré dans sa section, Michaud dénonce également dans l'art contemporain une dimension trop politiquement et moralement engagée, ce qui diverge de ses préférences en art.

scène et une présence qui s'inscrivent dans l'espace et la durée, signifie pour Fried une perte de valeur artistique. La dimension engagée et/ou axée sur un impact spatial pousse les deux philosophes à déprécier l'ambiance. Adorno la conçoit comme un outil de manipulation marchandisée qui répond à l'industrie culturelle et non comme quelque chose d'artistique et d'autonome. Fried relie son concept d'ambiance aux pratiques qu'il critique vivement dans *Art and Objecthood* et le place donc à l'opposé du formalisme américain dont il fait l'éloge.

### 1.2.3 Le spectre de l'ambiance dans la critique du minimalisme

Fried considère que la capacité de l'ambiance d'influencer l'environnement forcerait les spectateurs dans une situation anxieuse avec les œuvres littéralistes. L'ambiance théâtrale de l'art minimaliste imbibe la pièce des aspects critiqués dans *Art and Objecthood* par la mise en scène des objets. Pour Fried, cette altération de l'espace consiste en une distorsion atmosphérique causée par les œuvres, qui forment alors un malaise dans l'ambiance. La grande dimension de l'œuvre ambiante et sa rencontre inévitable avec le spectateur forcent un changement de perception et de ressenti de l'espace environnant. Les murs, l'éclairage et d'autres composantes ambiantes se voient altérés par la présence et l'objectivité de l'art minimaliste. Cette nouvelle ambiance adopte les caractéristiques théâtrales, de pesanteur, de distanciation et de confrontation psychologique que Fried dénonce dans son essai. L'art littéraliste forme alors une ambiance lourde par sa situation et force les spectateurs à y succomber. La volonté de certains de ces artistes de vouloir changer la manière dont un environnement est perçu ou ressenti résulterait, selon le critique, en une ambiance anxieuse et contrôlante.

Puisque les objets minimalistes renouvellent l'ambiance de la pièce en faisant percevoir l'entourage d'une manière différente, cela signifierait qu'elle reste hors de portée de toute liberté interprétative. L'aspect asphyxiant et anxieux, causé par le fait que l'objet est le point central de la pièce, participe à cette ambiance qui absorbe et accable le spectateur. Pour le critique d'art, nous serions constamment entourés par des ambiances déplaisantes et accablantes qui nous siphonnent. Bien que l'attaque de Fried porte sur l'art minimaliste, il est aussi possible d'argumenter que toutes autres pratiques s'éloignant de sa définition idéale et essentialiste de l'art peuvent être vecteurs d'atmosphères dérangeantes. La vision de l'ambiance d'Adorno rejoint alors celle de Fried, notamment sur le déplaisir et la pacification qu'elle causerait. Pour Adorno, l'ambiance engendre

un faux plaisir qui dissimule une perte de l'esprit critique chez les masses et Fried considère, de son côté, qu'elle aliène le spectateur et sa liberté interprétative en s'imposant à lui d'une manière désagréable (comme nous le verrons, Michaud partage également cet aspect dans sa critique de l'ambiance en dénonçant un hédonisme mesquin). Bref, Fried voit dans l'objectivité théâtralisée de l'art minimaliste un danger pour une expérience autonome de l'art. Il n'accorde aucune chance à l'art ambiantial de posséder une quelconque qualité esthétique et critique qui réfuterait la dystopie et l'anxiété qu'il dénonce.

Cette section s'est penchée sur la critique de Michael Fried de l'art minimaliste dans *Art and Objecthood* et ultimement sur sa conception pessimiste de l'ambiance. La théâtralité, ennemie de l'art, crée un sentiment de déplaisir et de lourdeur qui s'étend dans la durée. Un malaise et un accablement s'installent donc puisque l'objet « absorbe » le spectateur dans une perception qui n'est plus la sienne. Fried mentionne indirectement le concept d'ambiance en prenant en compte que la mise en scène du minimalisme modifie l'environnement et l'espace dans lequel il est exposé. Cette ambiance reflète les caractéristiques négatives que Fried accorde à l'art littéraliste. Pour Fried, le minimalisme empêche toute expérience esthétique authentique, car il piège le spectateur et engendre chez lui un déplaisir angoissant. Le spectateur se trouve donc emprisonné dans la situation anxio-gène et dans l'ambiance installée par l'œuvre. On comprend dès lors que la peur de cette notion, chez Fried, découle de la crainte de perdre la liberté d'interprétation chère au spectateur moderne. L'ambiance enlève à ce dernier ses repères intellectuels et dérange son état psychologique en l'absorbant totalement. La conception dystopique de l'ambiance chez Fried possède plusieurs points en commun avec la crainte qu'Adorno émet sur l'ambiance à travers sa critique sur l'industrie culturelle. Tandis que ce dernier attaque les produits culturels populaires participant à des atmosphères contrôlantes, Fried se concentre sur une forme d'art particulière dont le jeu avec l'espace engendre des ambiances déplaisantes. Bien que leurs objets d'analyses soient différents, ils perçoivent tous deux l'ambiance esthétique avec une négativité assez catégorique. Il en va de même pour le philosophe français Yves Michaud, qui n'accorde aucun potentiel critique et artistique à l'ambiance dans ses critiques de l'art contemporain.

### 1.3 Yves Michaud : Amertume de l'art contemporain et de l'ambiance

La dernière section de ce chapitre se concentre sur le philosophe français Yves Michaud (1944-), dont les positions sont souvent controversées, même si celui-ci affirme être un observateur impartial qui se contente d'analyser des situations et des phénomènes contemporains. Toutefois, il fait bien reconnaître que ses écrits proposent un mélange savamment dosé d'analyses philosophiques rigoureusement détaillées et de passages explicitement polémiques. Ce théoricien a écrit sur divers sujets, mais s'est aussi beaucoup penché sur les arts visuels. En comparaison avec Adorno et Fried, Michaud est le philosophe qui a le plus développé une définition et une opinion directe de l'ambiance en arts à travers ses essais. En effet, alors que les deux autres auteurs, comme nous l'avons vu, abordent cette notion de façon plus indirecte dans leurs écrits sur l'art, le philosophe français a longuement réfléchi sur le rôle de l'ambiance en esthétique philosophique.

La notion d'ambiance apparaît en premier lieu dans son essai *L'art à l'état gazeux* (2003). Bien que Michaud ne donne pas une définition exacte de l'ambiance, la thèse de l'essai est explicitement rattachée à cette notion. Un deuxième essai, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, apparaît en 2021 et poursuit davantage les idées de celui de 2003. D'une manière générale, le philosophe déplore les formes d'arts de son époque et se désole devant de nouvelles créations qu'il juge impertinentes et trop esthétisées. Sa critique s'élargit à la société et l'ambiance est une cible centrale dans plusieurs de ses réflexions. En ce sens, Michaud présente plusieurs points en commun avec les idées d'Adorno et partage également certaines perspectives de Fried sur l'art et l'ambiance. Plus précisément, le philosophe français se rattache à la critique de l'industrie culturelle en déplorant que l'art contemporain se « gazéifie » en des projections ambiantes vidées de valeur artistique et critique. Aussi, les préférences artistiques de Michaud se relie à la vision de l'art moderne telle que conçue par Fried<sup>80</sup>. Dans cette section, les idées des essais *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* et de « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper esthétique et les atmosphères* seront élucidées conjointement<sup>81</sup> afin

---

<sup>80</sup> Les points en commun entre Michaud et les autres auteurs seront davantage explicités au cours de cette section.

<sup>81</sup> Pour ce faire, le premier et le troisième chapitre (qui portent sur l'art contemporain et sur le domaine de l'esthétique philosophique) de *L'art à l'état gazeux* seront liés à la première partie son essai de 2021 (portant sur l'hyper-esthétique et sur la surcharge de catégories en esthétique philosophique). Le deuxième chapitre de l'essai de 2003 (survol théorique de l'art moderne) et la deuxième section de celui de 2021 (survol théorique de la notion d'ambiance) seront étudiés ensemble puisque ce sont les parties auxquelles Michaud affirme le plus son rôle de philosophe avec des

d'expliciter la perception de Michaud sur l'esthétique, l'art contemporain et sur l'ambiance. De cette manière, il sera aussi possible de mieux comprendre l'évolution de sa critique pessimiste de l'art ambiantial et des atmosphères.

### 1.3.1 L'apparition de l'ambiance chez Michaud

Dans *l'art à l'état gazeux*, Michaud mentionne que l'art contemporain est devenu un véhicule vide et éthéré propagé par la culture populaire et dépourvu d'authenticité. La thèse principale de l'essai tourne autour de la question de l'expérience esthétique et de l'ambiance en arts, puisque les pratiques artistiques contemporaines se seraient transmutes dans un nouvel état phasique. Plus précisément, Michaud stipule que notre monde est plongé dans une ère esthétique où tout est beau et tout doit être beau. Tous les produits de consommation vendus se voient dans l'obligation de se conformer au cadre esthétique du plaisir : « La beauté règne, de toute manière, elle est devenue un impératif : sois beau, ou du moins épargne-nous ta laideur<sup>82</sup> ». Autrement dit, la perte du sacré en art provient pour Michaud d'un lien grandissant entre le monde de l'art et les exigences du monde du commerce<sup>83</sup>. La cause de cette abondance de beauté dans les biens culturels de notre quotidien provient d'une dissolution de l'art. Pour Michaud, les œuvres d'art possédant des auras uniques ainsi que des expériences esthétiques authentiques, voire transcendantes, se sont volatilisées. Le sceau de l'unicité étant brisé, l'art prendrait la forme d'un état gazeux qui se répand et qui imbibe tout ce qui nous entoure : « C'est comme si, plus il y a de beauté, moins il y a d'œuvres d'art, ou encore comme si, moins il y a d'art, plus l'artistique se répand et colore tout<sup>84</sup> ». Fabienne Brugère mentionne aussi dans sa recension de l'essai que, pour Michaud, l'art « tient en une ambiance volatile ou en un milieu qui imprègne toute chose, parfois avec dérision<sup>85</sup> ». La concentration des productions artistiques sur la gazéification esthétique mène vers une perte de

---

analyses rigoureuses. Finalement, les deux dernières parties de ses essais seront analysées conjointement, car les critiques de Michaud sur l'art et sur l'ambiance se font davantage ressentir dans ces passages.

<sup>82</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2004, p. 7.

<sup>83</sup> Fabienne Brugère, recension de *L'art à l'état gazeux*, *Esprit*, no 294 (5), p. 241.

<sup>84</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, p. 9.

<sup>85</sup> Fabienne Brugère, *Op. cit.*, p. 242.

l'objet tangible pour favoriser des expériences agréables qui se manifestent par un jeu ambiant axé sur la beauté<sup>86</sup>.

Michaud rejoint alors les idées de Fried sur l'art moderne et la notion d'ambiance. Il semble y avoir chez lui, tout comme chez le critique d'art, une appréciation de l'expérience esthétique contemplative provenant de l'art moderne, ce que l'art gazeux et le minimalisme empêcheraient. L'expérience authentique provenant de l'aura sacrée et de la dimension autonome de l'œuvre d'art (idée que l'on retrouve chez Fried, Michaud et Adorno) est dissipée par l'ambiance, qui possède alors peu de chances d'être considérée comme étant artistique pour ces penseurs. Chaque section de l'ouvrage de Michaud approfondit l'ambiance et montre de plus en plus comment le philosophe la perçoit et pourquoi il la déplore. Dans cet essai, il relie directement l'essor des ambiances aux nouvelles pratiques contemporaines qui se gazéifient<sup>87</sup>. Bien qu'elle proviendrait *a priori* de l'art contemporain, Michaud généralise aussi l'ambiance en esthétique philosophique avec l'idée de la gazéification des sphères extérieures au monde de l'art. Le bris de l'aura transforme les œuvres ambiantiales et inartistiques en vapeur esthétique et expérientielle.

Comme Michaud mentionne dans l'introduction de *L'art à l'état gazeux* : « L'art s'est volatilisé en *éther esthétique*, si l'on se rappelle que l'éther fut conçu par les physiciens et les philosophes après Newton comme milieu subtil qui imprègne tous les corps<sup>88</sup> ». Michaud relie donc directement art et ambiance en soulignant que les pratiques artistiques s'ancrent vers des productions éthérées. Pour lui, une sorte de fusion entre l'art et les produits industriels de la culture s'opère. D'une part, les œuvres sont reprises dans l'engrenage de la reproduction de masse et ne sont plus des raretés, mais plutôt des biens à consommer. D'autre part, les produits de la culture industrielle sont conçus pour uniformiser les goûts de la masse populaire. Les œuvres ambiantiales et leur nouvelle expérience esthétique se transmutent en objets de la culture industrielle, érigée

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>87</sup> Les liens que Michaud effectue entre le monde de la mode et de l'art sont cruciaux pour « *L'art, c'est bien fini* ». Si l'ouvrage de 2003 semble pointer la naissance de l'ambiance par le bris de l'aura, Michaud remarquera que le monde du design est aussi un domaine riche en atmosphères et que ce phénomène prend son envol ailleurs que dans le monde de l'art.

<sup>88</sup> Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, p. 9.

pour créer des intérêts populaires, ce qui porte à croire que tout est beau<sup>89</sup>. Ce point avancé par Michaud est encore une fois à mettre en lien avec les théories d'Adorno sur l'art et sur l'industrie culturelle, ce qui permet de présumer que sa définition cynique de l'ambiance rejoint celle du philosophe allemand.

L'essai de 2003 montre alors que Michaud refuse de considérer le potentiel de l'ambiance et d'autres innovations artistiques provenant des pratiques contemporaines. Si *L'art à l'état gazeux* met la table sur une crainte des ambiances esthétiques, « *L'art, c'est bien fini* » complète le dédain du philosophe sur cette notion. Dans cet ouvrage, Michaud porte moins son attention sur l'art afin de viser davantage le phénomène d'esthétisation du quotidien qu'il dénonce, où tout se doit d'être impeccable et agréable. En effet, il consacre plusieurs chapitres à analyser avec précision différentes conceptions des ambiances et des expériences sensorielles. Dans « *L'art, c'est bien fini* », Michaud croit que l'esthétique a triomphé et que son éther, libéré par l'art contemporain intangible, a réussi à se propager partout. Michaud déplore que notre société soit désormais hyper-esthétisée et qu'elle vise impérativement à rendre tout beau et sans défauts<sup>90</sup>. L'art et les produits culturels seraient en effet dirigés vers la confection d'ambiances qui nous envoûtent<sup>91</sup>. Pour Michaud, ce genre de créations charmantes sont inauthentiques et aliénantes puisque nous aurions peu de contrôle critique lorsque nous traversons ces atmosphères. Aussi, les frontières entre le design, l'Art, l'architecture et la culture se sont effondrées selon lui, ce qui ne favorise pas une distinction de l'Art par rapport à d'autres domaines. Cet essai révèle de nouveaux approfondissements de la notion d'ambiance depuis *L'art à l'état gazeux* qui renforcent l'opinion négative de Michaud. Plus précisément, chaque section peut se comprendre sous des aspects spécifiques qui approfondissent sa critique de l'ambiance esthétique.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 10-15.

<sup>90</sup> Yves Michaud, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, Paris, France, Gallimard (nrf essais), 2021, p. 9-13.

<sup>91</sup> Cet aspect rejoint de très près les dénonciations d'Adorno en ce qui concerne l'industrie culturelle.

### 1.3.2 L'essor de la vision négative de l'ambiance chez Michaud

Le premier chapitre de *L'art à l'état gazeux* consiste en une analyse ethnographique de l'art contemporain, où Michaud constate une « disparition ou quasi-disparition de la peinture<sup>92</sup> ». La mise en place de l'art contemporain se propage dans l'espace d'exposition, qui serait « alors faite d'installations, de dispositifs, machines et environnements calculés pour produire des effets visuels, sonores ou d'ambiances<sup>93</sup> ». Autrement dit, les œuvres matérielles, comme la peinture, sont remplacées par des productions contemporaines qui sont préconditionnées pour produire un effet ambiant et expérientiel. Le spectateur ne s'arrête plus devant une œuvre pour la contempler de son gré, mais entre plutôt dans un environnement déjà agencé, où il doit vivre l'expérience qui est mise en place<sup>94</sup>. La gazéification de l'art dans toutes les sphères du quotidien brouille les frontières entre art et non-art, et le philosophe français croit qu'il faut connaître le jargon de l'art contemporain et faire partie de son cercle d'initiés. Sans cette appartenance, il serait difficile de différencier une œuvre gazéifiée à un dispositif régulier occupant des fonctions du quotidien<sup>95</sup>. Cette recherche du plaisir et du brouillage des frontières entre ce qui est artistique ou non proviendrait notamment des sources d'influences des artistes contemporains. Pour Michaud, ceux-ci s'inspirent de la mode et des designers, car ils se penchent vers une « préoccupation partagée pour le cadre de vie, l'espace vécu, les ambiances, [...]»<sup>96</sup>. Le spectateur ne se trouve plus devant une œuvre matérielle qu'il peut contempler et interpréter. Au lieu de cela, il entre dans une expérience construite et indifférenciable du quotidien puisque les dispositifs gazéifiés répandent l'ambiance partout. Selon Michaud, l'art contemporain est hautement codifié et cadré au point où il peut être seulement compris par une poignée d'individus<sup>97</sup>. Si le spectateur ne fait pas partie de ce cercle d'initiés, il se voit plongé dans une ambiance qu'il risque de ne pas saisir.

La première section de « *L'art, c'est bien fini* » s'oriente sur une analyse des phénomènes d'esthétisation et d'hyper-esthétique. L'esthétisation du monde, cherchant obsessionnellement la

---

<sup>92</sup> *Id.*, *L'art à l'état gazeux*, p. 31.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 36-38.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 167.

beauté, aurait atteint une phase « hyper » en se répandant de plus en plus et en voulant se parfaire le plus possible<sup>98</sup>. L'hyper-esthétique et les manipulations atmosphériques séduisantes seraient possibles pour Michaud par ce qu'il appelle des « esthétiseurs ». Ceux-ci orientent leur travail pour amplifier le plus possible le niveau de plaisir au sein d'environnements, notamment avec des créations conçues spécifiquement pour amplifier une atmosphère. Les esthétiseurs sont alors des concepteurs de beauté et de modelage devant éviter la vieillesse et la décrépitude<sup>99</sup>. La cause de l'hyper-esthétisation, passant par le design, la beauté et les ambiances, serait inévitablement nous-mêmes, qui cherchons « souvent des états de plaisirs permettant d'échapper à la douleur, au souci, à l'anxiété et à la banalité des occupations. L'esthétisation produit un monde qui n'accroche pas, qui n'est ni rugueux ni blessant. Elle nous installe dans des bulles protectrices<sup>100</sup> ». Cette quête utopique se complèterait par une manipulation de la réalité qui est possible grâce aux atmosphères, enrichies par les progrès techniques, les désirs humains et la recherche de sensibilité<sup>101</sup>. Cette première section montre alors le pessimisme de Michaud par rapport à l'ambiance esthétisée, qui serait grandement dépourvue de portée et de significations profondes puisqu'elle s'oriente sur des expériences agréables.

Le troisième chapitre de l'essai de 2003 se concentre sur les conséquences de l'art à l'état gazeux sur la discipline de l'esthétique philosophique. Michaud se concentre beaucoup sur la thèse de Benjamin dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. La dissolution de l'aura éteint la possibilité d'une « expérience simultanée du proche et du lointain de l'œuvre, de son authenticité dans une localisation unique<sup>102</sup> ». L'expérience auratique moderne se voit remplacée par une autre qui est louangée par l'art contemporain, soit une expérience divertissante et axée sur la consommation<sup>103</sup>. Le philosophe français fait aussi référence au débat entre Benjamin et Adorno en donnant plus souvent raison à Benjamin, tandis que la thèse de

---

<sup>98</sup> *Id.*, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, p. 17-23.

<sup>99</sup> Cette idée rejoint la thèse d'Adorno sur l'industrie culturelle et son danger d'absorber des œuvres trop hétéronomes qui veulent présenter une résistance claire contre le monde capitaliste. D'ailleurs, Michaud mentionne le philosophe allemand aux pages 28-29 et reconnaît que ses idées sur l'industrie culturelle s'attaquent à l'esthétisation dans la culture. *Ibid.*, p.27-29.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 36-38.

<sup>102</sup> *Id.*, *L'art à l'état gazeux*, p. 113.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 117.

l'ouvrage se rapproche davantage des idées d'Adorno<sup>104</sup>. En effet, on note que Benjamin accueillait favorablement la perte de l'aura pour une nouvelle esthétique alors que Michaud ne s'en réjouit pas<sup>105</sup>. La gazéification esthétique de l'art se rattache au spectacle et au plaisir illusoire dénoncés par Adorno et Horkheimer, puisqu'elle se concentre sur un plaisir vide de sens et qui s'éloigne de l'art auratique et tangible. Selon Michaud, l'art gazéifié ne produirait plus d'œuvres sacrées ayant une portée critique, ce qui rejoint les critiques adressées par Adorno à l'industrie culturelle. Michaud croit que l'art s'effrite de plus en plus pour ultimement devenir une esthétique véhiculée par une expérience gazeuse<sup>106</sup>. Le troisième chapitre de *L'art à l'état gazeux* se penche aussi sur un survol de certaines théories en esthétique philosophique (notamment l'essai de 1935 de Walter Benjamin, le concept du monde de l'art chez Arthur Danto et la notion d'expérience de flux de Mihaly Csikszentmihalyi<sup>107</sup>) qui auraient annoncé l'art gazeux et la perte de l'expérience transcendante. L'éther gazeux, autrefois de l'art, se concentre désormais uniquement sur des expériences atmosphériques. L'ambiance émergeant de ces œuvres serait identique à la mode, où il suffirait « d'étiqueter l'impalpable<sup>108</sup> ».

La deuxième partie de la première section de l'essai de 2021 propose une critique ontologique de l'esthétique. En effet, Michaud reconnaît que le terme « esthétique » peut porter à confusion par ses multiples manières de l'utiliser (chose, jugement, expérience, etc.). Michaud constate que la situation ontologique en esthétique est parfois contradictoire et trop vaste. Notamment, l'expérience esthétique sentimentale doit passer par une réflexion méthodique sur les choses qui l'enclenchent et l'intellect est ultimement lié à des jugements subjectifs<sup>109</sup>. La peur,

---

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 127.

<sup>105</sup> Bien que Benjamin réfléchisse à l'expérience transcendante que l'aura donne à une œuvre, ce dernier reste plus incliné envers le potentiel révolutionnaire des produits dépourvus d'auras. Cela nous mène à croire que Michaud commet une erreur en ne respectant pas l'optimisme de Benjamin sur le bris de l'aura. Thijs Lijster, *Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism. Critique of Art*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, p. 149.

<sup>106</sup> Yves Michaud, *l'art à l'état gazeux*, p. 165-167.

<sup>107</sup> Comme mentionné plus tôt, le bris de l'aura des œuvres tel qu'indiqué par Benjamin mène à la naissance de l'art gazeux selon Michaud. Ce dernier puise dans les idées de Danto pour souligner que le degré d'importance dans l'interprétation artistique d'une œuvre aurait mené aux productions contemporaines qui sont seulement comprises par des cercles d'initiés. Le philosophe français considère aussi que la distraction expérientielle de l'art gazeux rejoint les expériences de flux chez Csikszentmihalyi (où l'on se sent complètement absorbé par ce que l'on fait). *Ibid.*, p. 110-111, p. 155-163.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>109</sup> *Id.*, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, p. 39-43.

l'irritation, le laid, l'anxiété et le grotesque feraient tout autant partie de cette branche en philosophie que des concepts plus classiques tels que le Beau, le sublime et la transcendance<sup>110</sup>. Michaud juge que cette ouverture est non pertinente, puisqu'une pléthore de définitions et de catégories enlèverait toute signification à l'esthétique : « Du glamour à l'intéressant, du charmant au vieillot, de l'énorme au cool. Du dingue au 'trop', autant de catégories 'molles' pour dire ces expériences plus ou moins inédites teintées de nuances esthétiques<sup>111</sup> ». Ce nombre élevé de terminologies applicables se rattache directement à l'esthétisation de la société, où tout doit être lisse et peut l'être par ces catégories qui ne voudraient plus dire grand-chose<sup>112</sup>. Michaud remarque aussi que la seule différenciation possible entre la société hyper-esthétique et l'art se réduirait à ce qu'il appelle « ZEP » (zones esthétiques protégées). Les ZEP seraient ce qu'il reste du monde de l'art contemporain et de tout ce qui peut faire sa promotion : musées, galeries, expositions, départements universitaires, etc. Toutefois, les ZEP n'entretiennent plus de lien avec l'éducation et les grandes œuvres d'art, mais plutôt avec le marketing et le divertissement ambiant<sup>113</sup>. Ces zones offrent une protection timide de l'art dans un monde esthétisé, mais elles y participent à la fois selon les trois valeurs prédominantes que Michaud dénonce en art contemporain. La première est monétaire, puisque l'art doit rapporter des profits au sein d'un monde mis en place par des esthétiseurs. La deuxième est hédoniste par une recherche de plaisir, et la troisième est morale, étant donné que l'art contemporain doit véhiculer un message que Michaud considère comme étant politiquement correct<sup>114</sup>. La vision de l'ambiance chez Michaud se fait aussi ressentir dans cette section, où il la relie notamment à un travail minutieux et trompeur. L'ambiance, et sa mise en place dans un espace, agissent comme un masque embellissant et illusoire, et ce même pour l'art et les ZEP. Les œuvres ambiantales reflèteraient les trois nouvelles valeurs en art (argent, plaisir, morale), qui sont évidemment inartistiques selon le philosophe français.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 46-54 Tout comme Michaud, Fried se placerait en fort désaccord avec cette ouverture dans le champ de l'esthétique et de l'art. Comme mentionné plus tôt, sa vision du formalisme américain favorise une expérience esthétique cadrée sur la contemplation et la transcendance et non par d'autres types de catégories.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 57-59.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 60-65.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 73-76 Ce politiquement correct et le moralisme que Michaud déplore rejoint Adorno dans sa critique d'un art engagé et trop politisé.

Le deuxième chapitre de l'essai de 2003 s'oriente sur un survol historique de l'art moderne pour comprendre ses différences et similitudes avec l'art contemporain<sup>115</sup>. Le philosophe croit que l'avènement de l'art contemporain passe inévitablement par l'essor et le déclin de l'expressionnisme abstrait américain. Devant cette flambée d'art formaliste, certains artistes, comme les minimalistes, commencent à concevoir leurs œuvres pour se différencier du modernisme<sup>116</sup>. Les nouvelles méthodes de création qui remplacent la sculpture et la peinture « ne visent plus à représenter ni à signifier. Elles ne renvoient pas à un au-delà d'elles-mêmes : elles ne symbolisent plus. Elles ne comptent même plus en tant qu'objets sacralisés, mais visent à produire directement des expériences intenses et particulières.<sup>117</sup> » Cette perte artistique distincte serait remplacée par une domination du domaine de l'esthétique et de l'état gazeux de l'art. Celui-ci se multiplie massivement et devient un loisir du monde de la culture, au lieu de manifester une apothéose symbolique<sup>118</sup>. Cette description émise par Michaud rejoint alors la critique du minimalisme de Fried, puisqu'il remarque que les nouvelles formes d'art contemporain s'éloignent de leur fonction artistique et sacrée pour se pencher sur des expériences gazéifiées. Les pratiques contemporaines, comme le minimalisme, se concentrent moins sur elles-mêmes et sur la contemplation, contrairement à l'art moderne et son idée d'affirmer une certaine autoréférentialité. Fried dénonce, de façon similaire, l'art littéraliste dans *Art and Objecthood* en critiquant l'impact spatial et environnemental que les objets tentent de créer au lieu de conforter sa définition essentialiste de l'art. Le domaine de la théâtralité, qui inclut l'ambiance, sort l'art de sa dimension sacrée tout comme l'éther esthétique de l'art gazeux. Aussi, Michaud mentionne dans son essai que le minimalisme « [...] est, lui aussi, une critique de l'expressionnisme abstrait et les critiques greenbergiens comme Fried ne s'y trompent pas quand ils dénoncent son impureté théâtrale<sup>119</sup> ». En ce qui concerne l'émergence de la critique de l'ambiance chez Michaud, le deuxième chapitre stipule que la gazéification artistique naît du bris du sacré et de la tangibilité de l'art. Les contrastes entre art moderne et contemporain soulevés par Michaud l'amènent à croire que le premier se met au service de contemplations érudites, contrairement aux œuvres ambiantiales. Comme l'auteur le

---

<sup>115</sup> *Id.*, *l'art à l'état gazeux*. p. 69-71.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 82-84.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 98- 100 (la citation est à la page 100).

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 101-104.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 83.

mentionne : « Le paysage de l'art a considérablement changé : on est entré dans le temps d'une sorte de post-post modernisme, qui n'est à vrai dire plus 'après' rien<sup>120</sup> ».

La rigueur critique de Michaud pour les ambiances<sup>121</sup> se manifeste plus clairement dans la deuxième partie de son essai de 2021, où il s'attarde à mieux saisir cette notion et les expériences sensibles qui en émergent<sup>122</sup>. L'état gazeux de l'art a révélé que la mise en place d'une ambiance est priorisée par rapport à l'œuvre et à ses qualités artistiques. Cela s'explique par le fait que l'esthétisation du quotidien amène davantage de désirs d'enclencher des expériences s'adressant à plusieurs sens et sentiments simultanément<sup>123</sup>. Michaud commence sa fouille de la notion d'ambiance<sup>124</sup> en abordant la conception du milieu. Celui-ci laisse moins de place pour une interprétation subjective puisqu'il est plus déterminé et conditionné. Les sujets dépendent du milieu dans lequel ils se trouvent et leurs réactions sont rattachées à la manière dont il est établi. Michaud poursuit avec des théories autour de l'ambiance, qui enrichit le milieu par une dimension sentimentale et subjective. Michaud considère la notion d'atmosphère (principalement popularisée par Gernot Böhme, qui sera abordé au deuxième chapitre) comme étant un entre-deux avec le milieu et l'ambiance. Celle-ci permettrait à la fois un conditionnement qui nous fait réagir et qui nous accorde une place afin de pouvoir vivre, décrire et influencer l'atmosphère<sup>125</sup>. Michaud se penche aussi vers une étude de théories reliées aux ambiances et aux types d'expériences possibles pour renforcer l'idée que l'objet, artistique ou non, n'occupe plus une fonction première, puisque l'atmosphère et son expérience s'imposent à sa place. Pour Michaud, une atmosphère serait alors assez oppressante si elle est primordiale aux composantes qui s'y trouvent<sup>126</sup>. L'ambiance serait de plus en plus préconditionnée, répliquée et mécanisée. Les nouveaux procédés technologiques

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>121</sup> L'utilisation du mot « ambiance » dans la description des idées de Michaud sert de synonyme à « atmosphère ». Bien qu'il se concentre plus sur les atmosphères dans son essai de 2021, le philosophe s'est penché davantage sur les ambiances dans *L'art à l'état gazeux*. Puisque ses deux essais sont reliés par leurs idées et que des similarités existent déjà entre ces deux termes (comme montré en introduction), le mot « ambiance » convient tout à fait comme synonyme.

<sup>122</sup> D'ailleurs, le style polémiste se fait moins ressentir dans cette partie et Michaud met davantage son rôle de philosophe de l'avant.

<sup>123</sup> *Id.*, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, p. 83-84.

<sup>124</sup> L'analyse de Michaud sur certains aspects théoriques et généalogiques de l'ambiance et des atmosphères ressemble au parcours présenté en introduction. La description de cette partie sera donc moins détaillée pour éviter de se répéter.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 90-93.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 110-119.

facilitent la mise en place et la production d'atmosphères dans plusieurs contextes. Le philosophe remarque alors que les ambiances proviennent de moins en moins de causes naturelles, mais sont plutôt produites par les technologies contemporaines. Ce changement d'émanation décalerait l'ambiance de sa dimension plus subjective pour la mener en un phénomène de plus en plus hors de notre portée. La fabrication atmosphérique englobe les sujets dans des sortes de bulles irréelles. Il est aussi primordial de pouvoir contrôler les multiples composantes d'une ambiance afin de la modeler selon le but visé par les « esthétiseurs ». Le désir de tout intégrer scelle la volonté de parfaire l'ambiance en réunissant le plus de facteurs possibles pour créer des expériences synesthésiques et saillantes<sup>127</sup>. L'intérêt du domaine de l'esthétique se penche beaucoup moins sur le goût et le jugement pour se concentrer à la place sur l'expérience et la réception. Cela impacterait le sujet au sein des ambiances, car il ne serait plus en mesure de se cultiver et de produire des expériences transcendantes<sup>128</sup>. Michaud met alors ses analyses théoriques rigoureuses au service de sa critique de l'ambiance. En effet, si elle est la chose première qui est perçue en sa totalité pour ensuite dévoiler ses composantes et qualités, l'ambiance consisterait donc en une sorte de pression prédéterminée, car elle a toujours une sorte d'avance sur le sujet. Bien que certaines ambiances naissent de causes naturelles, le philosophe ne cesse de rappeler le phénomène d'esthétisation, issu des technologies utilisées pour les mettre en place. Ce genre de productions exercent un plus grand contrôle sur des éléments qui sont hors de notre portée, ce qui nous pousse à subir ces facteurs plutôt qu'à interagir librement avec eux. La bulle ambiante forme une enveloppe expérientielle agréable, mais dangereusement éloignée de la réalité. Michaud voit là un grand risque lié à l'ambiance, qui agit comme un mirage préétabli. Bien qu'elle nous stimule et qu'elle nous fait vivre des expériences plaisantes, elle engendre un contentement pacifiant<sup>129</sup>.

Le dernier chapitre de *L'art à l'état gazeux* porte un regard sur les aspects qui caractérisent les nouvelles expériences esthétiques de l'art contemporain, soit sa forme hédoniste et son lien avec l'industrie du tourisme. Michaud constate que cette jouissance s'éloigne de la contemplation intellectuelle et sublime générée par l'art moderne. Pour lui, l'art d'aujourd'hui engendre une forme

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 129-134.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 173-175.

<sup>129</sup> Michaud reconnaît toutefois que ce ne sont pas forcément toutes les expériences qui sont purement atmosphériques et vides, car certaines pourraient être pragmatiques et informatives. Néanmoins, l'auteur développe peu sur cette nuance et continue rapidement la direction critique de son essai. *Ibid.*, p. 132.

de plaisir qui s'apparente à la promotion de la société contemporaine : lisse, couvert et avec le moins de défauts possibles. En ce sens, la recherche d'un confort fluide et sans disruption s'est manifestée dans un art d'ambiance qui redore l'environnement afin d'offrir satisfaction et excitation pour les spectateurs. Michaud croit qu'il y a constamment une quête de nouveauté en art contemporain pour conserver son caractère divertissant<sup>130</sup>. La nature de l'expérience désirée par les touristes est également esthétique puisque ces derniers recherchent un plaisir simple, au lieu d'un contentement érudit et profond. Un aspect exotique est inhérent à l'expérience du touriste qui chercherait à fuir le quotidien par le divertissement, l'amusement et la nonchalance<sup>131</sup>. Bref, Michaud considère que l'art gazeux est lié à des expériences séduisantes et mentionne que « Un pas de plus, juste un pas, et il ne reste qu'un parfum, une atmosphère, un gaz [...] »<sup>132</sup>. Autrement dit, le quatrième chapitre se concentre à mettre en lumière que le touriste peut s'évader grâce à l'art d'ambiance puisqu'il offrirait un plaisir distrayant et non utilitaire. Cet amusement forme aussi un certain exotisme, où le spectateur peut se rattacher à l'ambiance dans en plus de la porter comme une bannière identitaire grâce à l'expérience vécue. Toutefois, le caractère vide et inartistique de l'ambiance lui conférerait un rattachement identitaire plutôt faible et hédoniste, ce qui ne favorise pas sa réflexion critique.

Dans la troisième section de « *L'art, c'est bien fini* », Michaud se penche sur la disparition du sujet ou de ce qu'il en reste dans un monde hyper-esthétisé qui produit des ambiances voulant l'affecter de diverses expériences sensibles<sup>133</sup>. Le philosophe considère que les individus sont désormais réduits à un plaisir sensoriel qui les rend passifs. Les expériences vécues dans le monde esthétisé sont soumises à la stupidité : « [...] l'individu contemporain vit sa vie d'idiot sensitif. Il s'y trouve d'autant mieux qu'il n'a pas de souci à se faire, aucune réflexion ni aperception à entamer : il est ses affections et ses vécus. Être idiot et vivre des expériences, voilà le comble du bonheur<sup>134</sup> ». L'ambiance entoure le sujet d'un confort hédoniste qui lui plaît, mais qui diminue

---

<sup>130</sup> *Id*, *L'art à l'état gazeux*, p. 169-175.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 190-193.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>133</sup> *Id*, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, p. 175.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 199.

son autonomie intellectuelle et identitaire au point où elle disparaît<sup>135</sup>. Le triomphe de l'hyper-esthétique se manifeste alors par une expansion des ambiances et de leurs expériences pour des individus contemporains qui tombent de plus en plus sous le joug du conformisme et de l'hédonisme. Quant à l'Art, Michaud croit fermement qu'il se plie aux ambiances, soit en se trouvant entouré par celles-ci, soit en engendrant lui-même<sup>136</sup>. Devant cette immanence de l'esthétisation, il y a une sorte de lutte constante entre volonté lucide et plaisir insouciant. La passivité, le plaisir et le confort menant à l'affaiblissement sont tentants à vivre, ce qui teste les limites de la volonté critique<sup>137</sup>. Les ZEP, qui englobent les œuvres ambiantiales, agissent de la même manière que les atmosphères en mettant en place un environnement favorisant des expériences agréables<sup>138</sup>. Il y a désormais un désintéressement de la valeur artistique et esthétique des œuvres. Celles-ci pourraient uniquement attirer le regard selon l'argent produit, le plaisir engendré et leur dimension morale. Michaud conclut avec son « [...] diagnostic terminal --- comme on dit des soins palliatifs qu'ils sont terminaux : dans les ZEP, dans l'Art, il ne reste pas grand-chose et en réalité rien du tout, rien en tout cas que nous puissions trouver à l'extérieur et partout ailleurs<sup>139</sup> ». La dernière section de l'essai révèle que le sujet se dissout dans le décor qui l'entoure et s'oublie inévitablement dans une ambiance quand il la vit. Michaud dénonce alors une atrophie intellectuelle des personnes au sein des atmosphères d'un monde hyper-esthétisé. Ce point rejoint la critique de Fried par rapport à l'ambiance, puisqu'il croit qu'elle diminue la liberté critique et interprétative du spectateur par sa présence suffocante et déplaisante. Également, ces aspects sont directement liés à la critique de l'industrie culturelle et de l'ambiance émise par Adorno, qui croit que cette dernière envoûte les masses dans une illusion séduisante au point de les pacifier et de les contrôler. Adorno mentionne aussi dans sa critique de l'industrie culturelle que celle-ci : « [...] se définit par le fait qu'elle n'oppose pas autre chose de façon nette à cette aura, mais qu'elle se sert de cette aura en état de décomposition comme d'un halo fumeux.<sup>140</sup> » Finalement, Michaud conclut

---

<sup>135</sup> *Ibid.* p. 200-204.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 205-210.

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 225-228.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 231-233. Michaud profite des pages suivantes pour revenir sur les conceptions téléologiques du philosophe allemand Hegel pour mieux expliquer sa pensée d'une « fin finale de l'art ».

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>140</sup> Theodor W. Adorno, « l'industrie culturelle », *Communications*, no 3, 1964, p. 15. Adorno fait mention de l'aura dans ce passage, selon la définition de Walter Benjamin. Le lien entre Michaud et Adorno est alors évident puisque la

que : « Tout l'art est désormais atmosphère, producteur et vecteur d'atmosphères. Ça commence avec les monuments et sculptures plantés dans les villes, les gestes audacieux des 'star-architectes', les œuvres *in situ* immergées dans le paysage<sup>141</sup> ». Pour lui, l'hyper-esthétique, manifestée par une présence abondante d'ambiances, porte le coup de grâce à l'Art.

### 1.3.3 Vers une définition finale de l'ambiance chez Michaud : synthèse des deux ouvrages

Les analyses de *L'art à l'état gazeux* et de « *L'art, c'est bien fini* » montrent simultanément une évolution et une continuité de la conception de l'ambiance chez Michaud. Elle part pour lui d'un éther esthétique qui entoure un espace et qui l'imprègne de composantes permettant le déclenchement d'expériences sensibles et affectives. La cause de l'ambiance provient du processus de désacralisation opéré par l'art contemporain. L'ambiance intangible s'éloigne de l'œuvre sacrée de l'art moderne, qui permet, selon Michaud, d'entamer des réflexions critiques et des jugements esthétiques prononcés. L'aspect plaisant, lisse et sans failles des ambiances ne serait qu'une séduction mensongère. Elles prétendent se rapprocher de la réalité, mais englobent leur entourage dans une vapeur insignifiante. La surprésence des atmosphères les rattachent au monde du commerce, du design et de la mode. Les « esthétiseurs » mettent en place des atmosphères avec des outils technologiques qui contrôlent plusieurs facteurs ambiants afin d'obtenir l'effet désiré. Cette forme de déterminisme propre à l'ambiance enlève une forme d'autonomie et d'influence aux sujets, qui deviennent de plus en plus passifs dans leur environnement. Par les sensations hédonistes qu'elle délivre, l'ambiance hyper-esthétisée permet de distraire les individus et de leur offrir une échappatoire à leur réalité quotidienne. Cette fuite est toutefois nuisible et dangereuse, puisqu'elle finit par complètement effacer et dissoudre les individus. La fausse apparence utopique de productions ambiantiales corrompt constamment notre volonté avec ses tentations hédonistes afin que nous y succombions.

En conclusion, l'analyse des idées pessimistes d'Yves Michaud sur l'ambiance a été effectuée grâce à l'étude conjointe de deux de ses essais. Dans le premier ouvrage, le philosophe français remarque une nouvelle particularité en art contemporain, soit une perte de matérialité des

---

gazéification de l'art se rapproche de l'aura décomposée au sein de l'industrie culturelle (ce qui montre aussi que Michaud s'éloigne des idées de Benjamin).

<sup>141</sup> Yves Michaud, « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*, p. 209.

œuvres. Cette dématérialisation brise l'aura de l'art, ce qui engendre la perte de l'expérience esthétique transcendante. Ce nouvel état de l'art, et sa dématérialisation, font en sorte qu'il se projette partout et qu'il offre désormais des expériences esthétiques aux spectateurs. Les productions contemporaines s'attèlent à la mise en place d'ambiances trompeuses, mais divertissantes. Il y a donc une perte de matérialité et du statut de l'œuvre au profit du plaisir ambiantial. Dans le deuxième essai, Michaud remarque que tout doit être hyper-esthétisé, beau et parfait dans la société afin de plaire aux individus d'une manière à ce qu'ils ne soient jamais brusqués. L'ambiance serait le vecteur principal de l'hyper-esthétique puisqu'elle permet d'imbiber son entourage d'un divertissement plaisant, mais tout autant piégeant. Nous serions pris en leur sein sans trop vouloir en sortir, car elles génèrent des expériences hédonistes et utopiques qui nous rendent passifs. L'art contemporain ne se concentre plus sur des réflexions profondes, mais uniquement sur ce qu'il rapporte financièrement, sur le plaisir qu'il procure et sur ses propositions moralement acceptables.

#### 1.4 Trois auteurs, trois conceptions, une ambiance dystopique

Le premier chapitre de ce mémoire s'est concentré sur les écrits théoriques de Theodor W. Adorno, de Michael Fried et d'Yves Michaud pour éclairer leur mépris de l'ambiance. Du côté d'Adorno, sa répulsion de cette notion s'explique en contraste avec l'autonomie de l'œuvre d'art. Pour lui, l'art ne doit pas intervenir vers l'extérieur et donc directement vers la société, puisqu'il risque de se perdre et d'être absorbé par ce qu'il tente de dénoncer. L'art doit conserver son propre domaine indépendant afin d'occuper une fonction critique. Le fait qu'il n'occupe pas de fonction sociale directe est un fait social en soi qui lui permet d'avoir un impact tout en étant protégé. La conception de l'art autonome a évolué chez Adorno, qui croit qu'une posture dialectique entre autonomie et hétéronomie est nécessaire. Si l'art intervient trop vers l'extérieur, il risque de tomber dans l'engagement politique et risque d'être utilisé comme outil de propagande. Le philosophe conserve l'autonomie de l'œuvre d'art contre ce qu'il appelle l'industrie culturelle, qui se réduit au divertissement, au spectacle et à la marchandisation. Tout produit artistique et culturel en son sein se voit converti en marchandise privée de caractère critique et destinée à la consommation pour les masses. L'industrie culturelle les contrôle en leur offrant un plaisir et un bonheur qui les laisse dans un état de lassitude inoffensif. Le divertissement capitaliste subjugue les masses et les plonge dans une perpétuelle illusion du spectacle et du plaisir. L'ambiance chez Adorno est à mettre en lien

avec sa conception de l'industrie culturelle, puisqu'elle serait un produit marchandisé alimentant le capitalisme. Tout art produisant des ambiances ou participant à celles-ci ne serait pas autonome et tomberait sous le joug de l'industrie culturelle.

L'attaque contre l'ambiance chez Michael Fried passe par sa longue bataille contre l'art minimaliste. Fried conçoit sa propre définition idéaliste et essentialiste de l'art moderne, centrée sur l'autoréférentialité de l'œuvre et la contemplation transcendante du spectateur. Sa critique du minimalisme prend vie dans son essai *Art and Objecthood* de 1967. Notamment, les objets littéralistes occupent une zone que Fried nomme la théâtralité, soit la condition du non-art. De plus, l'art minimaliste s'impose dans un espace par sa lourde présence. Il génère également une situation anxieuse puisque son implantation pesante oblige en quelque sorte le spectateur à observer l'objet, qui l'attend. Fried dénonce alors un manque de contrôle et d'autonomie critique dans l'expérience du spectateur. De plus, ces productions non artistiques influencent délibérément l'espace qu'ils envahissent. Ce jeu sur l'espace force aussi une mise à distance du spectateur qui se solde par une fatigue psychologique. L'objet minimaliste mettrait donc en place des ambiances désagréables selon Fried en modifiant l'espace par leur présence non artistique. En effet, le critique d'art conçoit l'ambiance comme quelque chose d'anxiogène, de désagréable et de troublant. Celle-ci s'impose aux personnes et aux autres choses qu'elle entoure et engendre une lourdeur dans laquelle nous serions pris.

Finalement, Yves Michaud formule dans son essai *L'art à l'état gazeux* la perte de l'objet artistique classique et sacré au profit de productions contemporaines gazéifiées. Le bris de l'aura des œuvres a dissout l'art et a imprégné notre quotidien d'une beauté aseptisée. Les productions de l'art contemporain seraient elles-mêmes vidées de tout potentiel artistique et seraient de plus en plus rattachées au divertissement. L'attaque de Michaud sur les ambiances progresse dans « *L'art, c'est bien fini* », puisqu'elles seraient la cause de l'expansion et de la surenchère du phénomène d'esthétisation. Le monde est désormais hyper-esthétisé dans des ambiances omniprésentes, où tout doit plaire et être parfait. Les expériences stimulantes et sensibles offertes apportent une satisfaction chez les individus, qui régressent progressivement au point de perdre leur pensée active et critique. Quant à l'art, celui-ci n'est devenu qu'atmosphère, puisque soit il est piégé au sein d'ambiances, soit il en produit lui-même.

Il est important de noter quelques différences dans les démarches d'Adorno, Fried et de Michaud. En effet, ces trois penseurs proviennent d'époques et de cultures différentes qui changent leurs angles d'approche et leurs constructions critiques. Par exemple, Adorno base beaucoup ses réflexions sur l'art par des analyses sur la musique et sur le monde du divertissement de son époque. Sa théorie critique le pousse à attaquer toute œuvre ou conception qui menace l'émancipation de la société, ce qui inclut l'ambiance. Fried se concentre davantage sur une nouvelle pratique qui émerge à l'époque de ses critiques et qui sort du canon artistique de l'expressionnisme abstrait américain. Le critique d'art, par ses attaques contre le minimalisme, souhaite défendre l'art moderne et ses caractéristiques esthétiques. Les deux essais de Michaud tournent beaucoup plus autour du concept d'ambiance puisqu'il puise dans des théories existantes afin de justifier sa perception pessimiste de cette notion. De plus, Michaud attaque l'art contemporain, qui présente de nouvelles méthodes de création propulsée par des technologies numériques, technologies qui n'existaient pas au moment où écrivaient les deux autres auteurs.

Toutefois, plusieurs points communs existent entre ces trois penseurs. En effet, Adorno, Fried et Michaud réfléchissent tous à partir des œuvres d'art. Ils émettent leur constat sur la société, les ambiances et l'esthétique, non pas en partant principalement de la théorie, mais en les regardant à travers l'art. Notamment, la mise en valeur de l'autoréférentialité artistique et esthétique dans la défense du modernisme américain de Fried le rapproche de la défense de l'autonomie de l'œuvre d'art effectuée par Adorno. Par ailleurs, les réflexions d'Adorno et de Michaud présentent également des similitudes. Entre autres, le concept d'industrie culturelle et celui de l'hyper-esthétisation se ressemblent puisqu'ils dénoncent un certain envoûtement où tout peut plaire et divertir. L'industrie culturelle et l'hyper-esthétique plongent les masses dans une ambiance hédoniste qui est perpétuellement fautive, mais qui capte sans cesse ceux qui s'y trouvent. Adorno et Michaud dénoncent par ailleurs le monde de la mode et du commerce qui corrompt l'art. De plus, ils définissent l'ambiance comme quelque chose de plaisant et de séducteur, mais à la fois de faux et d'illusoire. Fried et Michaud déplorent un déclin de l'art moderne, caractérisé par des œuvres sacrées qui enclenchent des expériences esthétiques transcendantes, au profit d'œuvres ambiantiales qui s'opposent aux idéaux artistiques de ces auteurs.

D'une manière générale, Adorno, Fried et Michaud perçoivent que l'ambiance est dépourvue de toute valeur artistique et de potentiel critique. Sous un angle plus précis, trois

rubriques interreliées rapprochent les définitions de l'ambiance chez ces trois auteurs, soit la dystopie asphyxiante, le préétablissement assimilateur et la perte de la pensée critique. Adorno, Fried et Michaud voient l'ambiance comme un envoûtement anxiogène qui prétend à la beauté ainsi qu'à une certaine utopie, mais qui ultimement nous enferme dans une fausse réalité contraignante. Du côté du préétablissement, Adorno voit dans l'industrie culturelle des tentatives constantes de contrôler les masses et de les placer dans des contextes divertissants et préconstruits. Fried croit que l'objet minimaliste et l'ambiance qu'elle enclenche par son influence de l'espace attendent le spectateur et impose une rencontre accablante. Michaud pointe du doigt les « esthéticiens », qui régissent et acclimatent des atmosphères. Autrement dit, nous pénétrons constamment dans des atmosphères fabriquées et contrôlées où nous sommes contraints de subir l'expérience qui en émerge. Quant à la perte du jugement critique, les trois penseurs craignent l'ambiance puisqu'elle sape l'intellectualisme et la réflexion contemplative du sujet afin de l'abrutir. Son plaisir envoûtant cause une perte de contrôle chez l'individu, qui devient plus passif qu'actif. Les masses vivent ce que les ambiances leur présentent et ne possèdent aucun recul critique par rapport aux expériences qui leur sont astreintes.

Les théories pessimistes chez Adorno, Fried et Michaud peuvent évidemment *a priori* poser plusieurs questions. S'ils ont raison dans leurs idées, nous serions alors condamnés à vivre dans un monde dystopique. L'art serait également soumis au joug des ambiances, qui nous emprisonneraient dans un cocon esthétique permanent. Toutefois, ces philosophes ont-ils raison de s'inquiéter de la sorte? Devrions-nous craindre l'émergence de l'ambiance, que ce soit en art ou dans d'autres sphères culturelles, ou est-ce que leurs idées frôlent le fatalisme? Bien évidemment, il existe des pratiques ambiantiales qui transgressent les théories élaborées dans ce chapitre et qui prouvent que l'ambiance est un processus artistique véritablement réfléchi. Il est également possible de réfléchir à partir d'œuvres d'art pour montrer que l'ambiance possède un véritable potentiel critique et heuristique. Le deuxième chapitre se concentrera sur ces questionnements et réfutera les idées négatives des trois auteurs.

## CHAPITRE 2

### L'AMBIANCE ESTHÉTIQUE EN ART ACTUEL ET CONTEMPORAIN : TRANSGRESSIONS RÉVÉLATRICES

#### 2.1 Tradition esthétique, *L'œuvre de l'art*, *Atmosphäre*

Comme le premier chapitre l'a mis en évidence, Adorno, Fried et Michaud qualifient l'ambiance comme un plaisir illusoire et contrôlant. En effet, ils ne la voient pas comme étant de l'art ou un processus esthétique légitime. Cette classification catégorique de l'ambiance dans le domaine du non-art s'explique majoritairement par leur vision de ce qui est de l'art ou non. Les conceptions de l'art d'Adorno, Fried et Michaud s'inscrivent en effet dans la tradition de la philosophie romantique, notamment par un attachement au concept de chef-d'œuvre. Adorno renie l'art de masse de son époque pour se concentrer sur des compositeurs et des artistes modernes qui répondent à ses idées sur l'esthétique et à son concept de l'œuvre autonome. Michael Fried s'inscrit également dans le sillage du romantisme esthétique et de la période moderne par son parcours en tant que critique d'art, influencé par les idées de Clement Greenberg. Du côté d'Yves Michaud, son appréciation du modernisme, et de l'esthétique qui s'y rattache, se manifestent par sa thèse sur les ambiances et l'art gazeux, où il s'attriste, selon Olivier Schefer, de la « disparition de l'objet unique et tangible (le tableau, la sculpture...) qu'une certaine modernité avait porté au pinacle<sup>142</sup>». En plus de cela, le philosophe français aborde parfois le domaine de l'histoire de l'art en consacrant des écrits à des artistes de l'art moderne (notamment Jean-Paul Riopelle et Joan Mitchell), ce qui rattache sa vision idéale de l'art à cette période<sup>143</sup>.

##### 2.1.1 La relation artistique et esthétique

Dans son ouvrage *L'œuvre de l'art*<sup>144</sup>, le théoricien français Gérard Genette se penche sur les différences entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique. Plus précisément, Genette s'en prend à une certaine tradition esthétique, celle précisément issue du romantisme, qui considère que seule une expérience esthétique provenant d'une œuvre d'art est légitime et donc que la

---

<sup>142</sup> Olivier Schefer, « Un art "gazeux" ou une esthétique éthérée ? », *Critique*, vol. 5, no 684, 2004, p. 435-436.

<sup>143</sup> Kenneth Brummel et Yves Michaud. *Riopelle-Mitchell*, Éditions 5 continents, Milan, Italie, octobre 2017.

<sup>144</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, Paris, éditions du Seuil, 1997, 302 p.

fonction artistique détermine toujours la relation esthétique. Or, à l'inverse, l'auteur met en évidence que cette forme de relation esthétique est loin d'être complètement fondée et universelle. Genette croit qu'il est légitime de considérer qu'une relation esthétique est tout à fait en mesure de produire une relation artistique, même si l'objet ne semble pas être une œuvre d'art. En effet, un objet régulier est capable d'offrir une expérience esthétique équivalente et même parfois plus riche que celle fournie par une œuvre d'art. La relation esthétique est alors non intentionnelle, ce qui confère une autonomie et une interprétation subjective qui sont amplifiées dans l'expérience artistique du spectateur. Autrement dit, selon Genette, c'est du jugement esthétique que découle la relation artistique. Il est donc possible de considérer une chose comme étant de l'art tout simplement parce qu'on la trouve agréable et belle<sup>145</sup>.

La dissociation de la relation esthétique et artistique par Genette met en évidence que les trois auteurs étudiés dans le premier chapitre partagent une définition de la valeur artistique qui se limite au chef-d'œuvre, seul apte selon eux à produire une expérience esthétique authentique<sup>146</sup>. Adorno, Fried et Michaud affirment en effet que seule une œuvre d'art aboutie, c'est-à-dire un chef-d'œuvre, est capable d'offrir une expérience esthétique complète et légitime. Le spectateur reçoit les propriétés esthétiques innées de ces créations artistiques lorsqu'il les observe, mais n'est cependant pas en mesure de déterminer la relation artistique par son expérience. C'est donc l'art, par le biais d'œuvres tangibles et auratiques, qui dicte la relation esthétique<sup>147</sup>. Pour Adorno, Fried et Michaud, si un objet particulier ne possède pas de propriétés artistiques objectives et universelles, alors ce dernier ne possède pas de fonction esthétique<sup>148</sup>. En ce sens, ils refusent de voir que plusieurs autres dimensions esthétiques existent en dehors de celles produites par le chef-d'œuvre. En réduisant la relation esthétique à une simple modalité de l'expérience artistique, ils s'interdisent de prendre en compte le caractère esthétique des ambiances et des œuvres ambiantiales. À l'opposé, Genette croit au potentiel esthétique des objets qui ne sont pas forcément considérés comme des œuvres d'art. Selon lui, le spectateur détient une réelle agentivité puisque son regard subjectif est capable d'attribuer une valeur artistique positive ou négative à n'importe quel objet lui faisant vivre

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 9 et 33.

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 276.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 98.

une bonne ou mauvaise expérience esthétique<sup>149</sup>. Une attention esthétique éphémère suffit à doter un objet d'une valeur artistique capable de rivaliser avec celle de n'importe quel chef-d'œuvre<sup>150</sup>.

On comprend dès lors que le dédain des ambiances manifesté par les auteurs qui se situent dans le sillage de la tradition romantique de l'art, vient du fait que celle-ci inverse la hiérarchie entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique et menace de faire disparaître le caractère autonome et unique de l'œuvre d'art. En effet, l'ambiance transgresse la tradition romantique du chef-d'œuvre et délie la relation de causalité entre fonction artistique et réception esthétique. La relation dynamique qu'elle propose entre expérience artistique et expérience esthétique nécessite une nouvelle perspective pouvant s'affranchir des catégories issues de la tradition esthétique romantique<sup>151</sup>. Adorno, Fried et Michaud ne peuvent voir le potentiel critique, heuristique et artistique de l'ambiance à cause de leur définition cloisonnée de l'art. Leurs interprétations des atmosphères et des ambiances, et leur déplaisir face à celles-ci, sont selon nous, incomplètes, sinon fautives<sup>152</sup>. Un élargissement conceptuel et un nouveau regard sur des œuvres ambiantiales peuvent réhabiliter le caractère artistique de cette notion qui a fait jusqu'à très récemment l'objet d'un rejet quasi unanime dans le champ de l'esthétique philosophique et de l'histoire de l'art. En effet, l'ambiance intègre le spectateur, l'entoure de quelque chose de spécifique et plaisant tout en possédant un caractère heuristique et critique. En d'autres termes, plusieurs pratiques artistiques peuvent produire des ambiances et des atmosphères tout en déjouant les critiques, teintées de cynisme, que nous avons décrites au premier chapitre. Ces pratiques s'orientent moins sur un contrôle envoûtant, mais plutôt sur la suggestion et la participation libre du spectateur, notamment par une forte prise de conscience. Ces genres d'œuvres se concentrent justement sur la mise en

---

<sup>149</sup> Cette plus grande expérience esthétique et subjective que le sujet éprouve, selon Genette, devant n'importe quel objet offre évidemment une ouverture favorable sur ces enjeux. Cependant, l'auteur omet complètement l'Art en tant qu'institution (expositions, musées, écoles, etc.) en croyant que tout objet peut être élevé au statut d'œuvre d'art.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>151</sup> Genette croit que l'artistique et l'esthétique sont deux pratiques autonomes qui peuvent dialoguer, mais qui ne sont pas forcément liées l'une à l'autre. *Ibid.*, p. 276.

<sup>152</sup> Les orientations théoriques sur l'art chez Adorno, Fried et Michaud ne sont pas forcément fausses et une contextualisation peut facilement expliquer pourquoi chacun d'entre eux perçoit l'art ambiantial de cette façon (Adorno grandit dans une culture « classique » avant de recevoir un choc culturel aux États-Unis, Fried est mentoré par Clement Greenberg et Michaud travaille autour d'artistes modernes et utilise les œuvres contemporaines pour alimenter sa critique). Toutefois, leur orientation esthétique, assez fixe, leur empêche de comprendre la possibilité critique de l'ambiance en art et en esthétique, ce qui les amène à la qualifier comme quelque chose d'inartistique et de pessimiste.

place d'une ambiance capable d'établir un lien plus dynamique entre l'expérience esthétique et artistique. Dans certains cas, la présence de l'œuvre dans un espace particulier permet de revivifier l'ambiance afin de lui apporter un caractère critique et artistique. Dans d'autres cas, l'œuvre d'art produit elle-même une ambiance esthétique, selon les intentions et la démarche de l'artiste. Adorno, Fried et Michaud sont trop focalisés sur la dimension unique de l'œuvre d'art qui limite la force et la diversité expérientielle offerte par des œuvres ambiantiales.

### 2.1.2 La théorie des *Atmosphäre* de Gernot Böhme

Il existe d'autres théories sur les ambiances et les atmosphères dans différentes disciplines<sup>153</sup> qui s'éloignent de la vision négative émise par les trois penseurs du premier chapitre. Par exemple, le philosophe allemand Gernot Böhme a consacré plusieurs écrits à sa théorie des *Atmosphäre*<sup>154</sup> (atmosphères). Sa conception est plus nuancée et apporte des outils pour mieux saisir ce phénomène vaste et dynamique qui est à la fois changeable et changeant. D'un point de vue général, une atmosphère serait pour Böhme « the felt presence of something or someone in space<sup>155</sup> ». En d'autres mots, une atmosphère consiste en une forme de présence, à la fois tangible et intangible, qui entoure un espace ainsi que tout autre élément y participant<sup>156</sup>. L'atmosphère serait la chose primordiale qui se donnerait à la perception sensorielle du sujet, qui pourrait par la suite en décortiquer ses nombreuses composantes<sup>157</sup>. En effet, la nature intangible de l'atmosphère

---

<sup>153</sup> Comme mentionné en introduction, le domaine des études urbaines aborde bien cette notion avec différents penseurs, dont Jean-François Augoyard. Ce corpus est plutôt mis à l'écart dans ce mémoire afin de mieux se concentrer sur l'histoire de l'art et l'esthétique philosophique.

<sup>154</sup> La théorie des atmosphères de Gernot Böhme participe plutôt des domaines de la philosophie, de la phénoménologie et de ce que le penseur appelle la nouvelle esthétique. Böhme aborde les atmosphères sous plusieurs formes et contextes (spectacles, scénographie, musées, etc.) et est donc moins ancré sur une connexion directe entre l'art et l'ambiance, contrairement aux philosophes du premier chapitre. Ses théories restent tout de même pertinentes à utiliser et peuvent facilement s'apparenter à des œuvres ambiantiales. Par exemple, le philosophe Tim Edensor utilise les idées de Böhme pour comprendre les atmosphères de certaines œuvres : Edensor, Tim. « Light Design and atmosphere ». *Visual communication*, vol. 14, no 3, 2015. p. 331-350.

<sup>155</sup> Gernot Böhme, « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres », *Ambiance, Redécouvertes*, 2013 p. 6.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 2-3.

<sup>157</sup> Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures : The Aesthetics of Felt Space*. Trad. par A. Chr. Engels-Schwarzpaul. New York et Londres, Bloomsbury Academics, 2017. [En ligne], <https://philpapers.org/archive/BHMAAT-3.pdf>, p.35.

affecte le sujet d'une manière parfois irrationnelle, celui-ci pouvant *a priori* éprouver une difficulté à cerner précisément sa provenance avant de tenter de la comprendre<sup>158</sup>.

Böhme relie les caractéristiques de l'espace avec la sensibilité humaine puisqu'une atmosphère émanerait d'une coprésence entre ces aspects et serait définie par une connexion entre objectivité et subjectivité. Une atmosphère se forme selon lui autour de trois éléments, soit le médium (espace préexistant son émergence), les choses (objets, individus, lumière, etc.) ainsi que les sens<sup>159</sup>. La dimension objective d'une atmosphère provient de son potentiel de nous attirer et d'influencer notre humeur et notre expérience. De plus, bien qu'elle soit définie par une réception sensorielle subjective, une atmosphère nous préexiste par sa production et les choses qui s'y trouvent avant nous. Son caractère subjectif découle du fait qu'elle nécessite la présence d'un sujet pour qu'elle soit vécue, ressentie et identifiée. En effet, les atmosphères se voient souvent attribuer des qualités et des caractères particuliers (morose, joviale, etc.) par les multiples réceptions des individus. Ce mélange confère une malléabilité aux atmosphères imbibant un espace, car elles détiennent la possibilité de nous influencer tout en étant simultanément influencées par notre agentivité<sup>160</sup>. Elles ne sont donc pas totalement insaisissables, puisqu'il est possible de les décrire et de leur attribuer des qualités qui modifieront leur réception<sup>161</sup>. Les théories sur les atmosphères de Böhme présentent des liens avec la pensée de Genette sur la relation esthétique. En effet, ces deux penseurs accordent une plus grande autonomie au sujet en priorisant la validité de la dimension subjective de l'expérience esthétique. Puisque Genette croit que la relation esthétique peut déterminer la relation artistique et que Böhme souligne qu'une atmosphère est complétée par la présence du sujet, il est possible, en croisant ces deux approches, d'accorder une valeur artistique à l'ambiance.

En ce qui concerne la possibilité des atmosphères de posséder une autonomie, Böhme considère qu'il est difficile de leur en accorder une. Un tel caractère signifierait un trop grand écart entre celles-ci, les choses qu'elles entourent et celles qui aident à leur formation. De plus, en

---

<sup>158</sup> *Id.*, « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres », p. 3-6.

<sup>159</sup> Jean-Paul Thibaud, « petite archéologie de la notion d'ambiance », p. 167-170.

<sup>160</sup> Gernot Böhme, « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres », p. 2-4.

<sup>161</sup> *Id.*, *Atmospheric Architectures : The Aesthetics of Felt Space*, p. 13-14.

possédant une autonomie absolue, elles enlèveraient la capacité aux sujets de les influencer par leurs qualifications, leurs sens et leurs expériences<sup>162</sup>. Quant à leur degré d'hétéronomie, l'état particulier des atmosphères, entre production et réception, insinue un potentiel pour changer leur caractère et la perceptibilité des choses en leur sein. Böhme précise aussi que toute altération de composantes ambiantes modifie le phénomène vécu et ultimement l'atmosphère<sup>163</sup>. Cependant, celle-ci n'est pas immunisée contre des détournements et des changements abrupts. Il existe donc un risque de répression autoritaire et de contrôle dans la conception d'atmosphères, ce qui peut influencer l'expérience du sujet<sup>164</sup>. Toutefois, puisque l'hétéronomie d'une ambiance n'est pas dogmatique, il existe toujours une possibilité de renverser et de transformer une atmosphère manipulée et opprimée en quelque chose de plus libérateur<sup>165</sup>.

En somme, les atmosphères se situent dans une posture unique qui présente à la fois un degré d'autonomie et une forme d'hétéronomie sans pour autant s'étirer vers un extrême ou l'autre. Les atmosphères sont des phénomènes poreux et dynamiques par leurs multiples possibilités, divisées entre le côté qui leur préexiste et leur réception subjective. Une atmosphère ne peut émerger sans ces deux aspects, car le sujet a besoin de composantes qui le précède et l'atmosphère nécessite la présence d'individus afin qu'elle soit qualifiée et perçue. Les théories de Böhme s'éloignent alors de la conception pessimiste et non artistique de l'ambiance développée par Adorno, Fried et Michaud puisqu'elle est capable d'interagir avec le spectateur afin de lui offrir une plus grande liberté critique. Les idées de Böhme se rapprochent de celles de Genette, car l'interaction du sujet avec l'ambiance rend la relation esthétique plus dynamique et lui confère une dimension critique qui la rapproche du domaine artistique. Les auteurs du premier chapitre, qui s'inscrivent dans le sillage de la philosophie romantique de l'art, ne peuvent remarquer cet aspect de l'ambiance et la condamne à tort, car ils concentrent leur vision de l'art sur l'œuvre tangible. Chez Adorno, Fried et Michaud, l'ambiance ne peut être considérée sous un angle artistique puisque l'aura et l'autonomie de l'œuvre sont, selon eux, ignorées.

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>163</sup> *Id.*, « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres », p. 4.

<sup>164</sup> Olivier Gaudin et Maxime le Calvé, « La traversée des ambiances », p. 12-14.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 12.

Ce second chapitre sert de réponse et de réfutation aux théories analysées dans le chapitre précédent et se concentrera sur les créations de trois artistes qui travaillent directement ou indirectement avec les ambiances, soit Robert Morris, Tokuji Yoshioka et Ryoji Ikeda. Chaque analyse sera mise en contraste avec l'un des théoriciens du premier chapitre pour montrer comment l'ambiance en art actuel peut réfuter sa réception négative en esthétique philosophique. Aussi, chaque section débutera avec un léger paragraphe de rappel sur la vision de l'art des trois penseurs précédemment évoqués. Cet aspect est essentiel pour comprendre pourquoi chacun d'entre eux ne peut voir l'ambiance comme quelque chose d'artistique. Cette réponse à travers l'analyse des œuvres ambiantiales de Morris, de Yoshioka et d'Ikeda donnera une vision plus positive et nuancée de l'ambiance en montrant qu'il existe un désir chez ces artistes d'en faire plus qu'un simple outil esthétique et plaisant. La conception des atmosphères de Böhme et les idées autour de la relation esthétique chez Genette aideront à appuyer notre argument principal selon lequel l'ambiance en art est un processus critique et légitime.

Du côté de Robert Morris, les objets minimalistes de l'exposition à la Green Gallery à New York montreront comment l'ambiance qui émane de son art est axée sur la prise de conscience ainsi que sur la révélation critique de l'espace, notamment celui du Cube Blanc. De plus, Morris sera mis en contraste avec la conception de l'ambiance de Fried pour voir comment il la déjoue. Quant à Yoshioka, l'œuvre *Blow* apportera une position nuancée sur l'ambiance et l'installation *Rainbow Church* mettra en évidence que l'aura n'est pas incompatible avec l'ambiance puisque l'atmosphère lumineuse de cette œuvre permet au spectateur d'expérimenter des phénomènes qui dépassent le simple domaine sensible. Puisque Yoshioka vogue entre le monde de l'art et le design, ses créations vont répondre à la critique de l'art gazeux de Michaud. Pour terminer, le projet *Test Pattern* (version à *Times Square* et installations audiovisuelles) de Ryoji Ikeda conçoit une ambiance à la fois harmonieuse et dissonante qui offre un plaisir, mais aussi une réflexion critique par le contenu énigmatique de l'œuvre. L'art d'Ikeda sera mis en parallèle avec le concept d'industrie culturelle d'Adorno. Les œuvres de Morris, de Yoshioka et d'Ikeda montreront aussi que l'expérience artistique peut s'affranchir du chef-d'œuvre unique et se lier à une expérience esthétique qui dépasse cette conception provenant de la philosophie romantique. Le chapitre se conclura avec une synthèse entre les œuvres analysées et les conceptions des trois auteurs du premier chapitre.

## 2.2 Robert Morris et son exposition à la Green Gallery : Ambiance critique et révélatrice

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, Michael Fried affiche une vision de l'art basée sur une préférence de l'art moderne des années 1950 ainsi que sur un mépris de l'art minimaliste. Effectivement, Fried est focalisé sur une conception particulière de l'œuvre d'art, soit celle qui est capable d'offrir une expérience esthétique transcendante. Une œuvre d'art est pour lui un objet unique et autoréférentiel dont l'appréciation doit être faite par la contemplation. Toute mise en scène d'un objet dans l'espace tombe dans le domaine de la théâtralité et du non-art, ce que Fried critique vivement. Aussi, l'attachement de Fried à l'art moderne et à la contemplation est perceptible dans *Art and Objecthood*, où il se place en fort désaccord par rapport au potentiel artistique des œuvres Robert Morris en critiquant ses idées à plusieurs reprises. Fried dénonce entre autres l'effet anxiogène provenant de la distanciation physique et psychique que les sculptures de Morris causeraient chez les spectateurs<sup>166</sup>, alors que les intentions de l'artiste résident aux antipodes et cherchent à offrir une expérience spectatorielle libérée de toute contrainte. Examiner les intentions de Morris et la description de ses œuvres nous semble être un choix pertinent pour montrer que Fried se trompe sur sa conception de l'ambiance et de ses œuvres minimalistes. Cette section débutera alors par une analyse des Notes *on Sculpture*, soit les idées théoriques de Robert Morris sur la sculpture minimaliste, afin de les mettre en parallèle avec *Art and Objecthood*. Les idées de l'artiste peuvent en effet être étudiées sous la loupe des ambiances, ce qui peut leur donner une nouvelle signification plus positive à travers une même forme d'art analysée. Par la suite, une contextualisation du lien créatif étroit entre l'espace d'exposition et les objets minimalistes de Morris dans les années 1960 sera effectuée pour mieux comprendre sa démarche. De plus, une explicitation théorique sera offerte en ce qui concerne des écrits autour du Cube Blanc (dispositif d'exposition d'œuvres) pour comprendre comment les œuvres de l'artiste déjouent certaines de ses conventions. L'analyse principale de cette section portera sur l'ambiance émise par les sculptures de Morris lors de son exposition à la Green Gallery à New York (1964-65). En effet, les objets de l'artiste témoignent de l'émanation d'une ambiance qui favorise une meilleure prise de conscience et qui déjoue les idées de Fried. Aussi, les écrits de Rosalind Krauss, John Cage et Richard

---

<sup>166</sup> Michael Fried, *Art and Objecthood*, p.153-154.

Wollheim, qui réfléchissent autour du minimalisme et de la théâtralité, apporteront davantage de nuances critiques montrant la lecture orientée de Fried sur le minimalisme et l'ambiance.

### 2.2.1 Robert Morris : nouveau regard de l'ambiance pour l'art minimaliste

L'approche minimaliste des sculptures de Robert Morris s'oriente vers une réflexion de l'œuvre d'art, notamment au sein d'un espace d'exposition. Morris théorise sa démarche avec ses *Notes on sculptures*, qui paraissent dans *Artforum* vers la moitié des années 1960. Dans la première partie, la compréhension d'un objet, selon l'artiste, réside dans la sensation de la force gravitationnelle qui agit sur la sculpture au sein de l'espace. Morris conçoit ses œuvres avec une pesanteur et une force qui se présentent dans l'espace et qui permettent au spectateur de prendre conscience de l'objet et de son environnement. Celui-ci influence aussi la sculpture, car des composantes, comme la lumière, modifient l'expérience de l'objet et se voient révélées sous un nouvel angle par ce dernier. La perception et la *Gestalt* des objets en un tout s'avère cruciaux pour Morris, qui conçoit que l'entièreté (« *wholeness* ») de l'objet sera vécue et imbriquée dans l'imagination d'un spectateur dès un premier contact visuel. Cette rencontre proviendrait du résultat d'une expérience phénoménologique du champ visuel. Pour Morris, la caractéristique la plus importante d'une sculpture est sa forme, car elle agit comme un lien avec ses autres valeurs<sup>167</sup>. Également, l'expérience offerte dépasse l'objet pour se projeter dans la forme, la lumière et l'architecture où il se situe<sup>168</sup>.

Dans la deuxième partie de *Notes on sculptures*, Morris renforce l'importance d'une participation du spectateur puisque le corps humain est crucial dans le domaine de la perception. Selon lui, le corps est en constante comparaison de taille et de forme avec l'entourage, ce qui permet de savoir ce qui est plus petit ou grand que nous. L'artiste veut concevoir ses œuvres d'une manière à ce qu'elles possèdent une grande taille afin d'éviter l'intimité et une surcharge de détails. Pour appréhender le tout, une distanciation entre le corps et l'objet, qui crée plus d'espace entre eux, est nécessaire pour engendrer une participation physique. Une meilleure prise de conscience

---

<sup>167</sup> Robert Morris, « Notes on sculptures », *Artforum*, février 1966, vol. 4, no 6, [Article numérisé en ligne], <https://www.artforum.com/print/196602/notes-on-sculpture-36866>, p. 43-44.

<sup>168</sup> Gordon Hall, Object Lessons: « Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture », *Art Journal*, vol 72, no 4, 2013, p. 48.

de soi-même avec l'œuvre permettrait selon Morris de mieux la saisir. Cette compréhension de l'espace aide à son tour à renforcer la sensibilisation du spectateur quand il observe les objets sous différentes conditions. Bien que Morris reconnaisse que les œuvres altèrent l'espace par leur présence, il souligne toutefois que cela ne signifie pas la création d'un nouvel environnement et d'une situation différente. Plus précisément, l'artiste implique que les objets minimalistes n'effectuent pas une sorte de contrôle environnemental<sup>169</sup>.

Bien que Morris semble *a priori* refuser que l'art minimaliste instaure la mise en place d'une nouvelle atmosphère, il est toujours possible d'argumenter que le minimalisme peut former des ambiances particulières par leur présence au sein de l'espace<sup>170</sup>. Ce que l'artiste considère comme un manque de compréhension et une mauvaise interprétation des objets minimalistes n'est pas forcément la création d'ambiances en soi, mais plutôt d'une atmosphère qui serait oppressante et assujétissante. Morris précise que la présence de l'œuvre ne se relie pas à une domination, mais plutôt à une coopération avec l'espace dans la situation. Dans un même ordre d'idée, l'ambiance renouvelée par l'objet minimaliste ne serait pas prédéterminée. Elle émergerait d'une coinfluence entre l'espace (inévitavelmente modifié) et l'œuvre, qui est perçue par l'expérience physique du spectateur<sup>171</sup>. Le concept d'ambiance pourrait donc se comprendre selon Morris comme une ambiance phénoménologique<sup>172</sup> enclenchée en bonne partie par l'œuvre minimaliste. La distanciation entre les œuvres ambiantiales et le spectateur modifie simultanément l'espace et les composantes de la pièce. Un éclairage spécifique peut changer la perception de l'œuvre et son emplacement peut également transformer la manière dont l'espace est perçu. Cette interaction engendrerait l'expérience phénoménologique que Morris souhaite faire vivre au spectateur. L'ambiance déclenchée par l'art minimaliste aiderait à l'expérience du tout par la perception

---

<sup>169</sup> Robert Morris, « Notes on sculptures, part 2 », *Artforum*, octobre 1966, vol.5, no 2 [Article numérisé en ligne], <https://www.artforum.com/print/196608/notes-on-sculpture-part-2-36826>, p. 21-23.

<sup>170</sup> On pourrait alors croire que du côté de Morris, la conception de l'ambiance est plutôt « tertiaire » : elle est beaucoup plus subtile que chez Fried et il faut creuser un peu plus dans sa théorie pour montrer que l'ambiance peut se rattacher à la pratique minimaliste de l'artiste.

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 21-23.

<sup>172</sup> Il est important de préciser que le minimalisme n'est pas primordialement un art ambiantial et qu'il ne cherche pas prioritairement la création d'atmosphères. Il reste cependant possible de voir certaines pratiques minimalistes comme un art qui offre des ambiances ou qui en modifie par la volonté de travailler avec l'espace. Le minimalisme possède *a priori* une dimension critique et phénoménologique chez certains artistes, mais l'interinfluence entre l'œuvre et son contexte nous permet d'étudier cette forme d'art sous la loupe des ambiances.

(*Gestalt*) et le corps. En effet, cette ambiance aboutirait à une meilleure prise de conscience du corps, de l'objet et de la situation. Bien que l'espace précède la présence des objets, leur mise en scène ambiante renouvelle l'environnement en lui apportant une dimension artistique et esthétique.

#### 2.2.1.1 La réflexion de l'espace d'exposition dans la démarche de Morris

Comme mentionné plus tôt, Morris établit un lien essentiel entre son art minimaliste et les espaces d'expositions. Le nombre de galeries commerciales connaît une grande croissance dans les années 1960 à New York. Certains artistes conçoivent leurs œuvres pour un lieu d'exposition précis, au lieu de les créer dans un studio afin de les exposer ensuite. Morris s'inscrit dans cette lignée et voit un intérêt à penser sa pratique en lieu avec son espace d'exposition<sup>173</sup>. L'artiste entreprend dans sa sculpture minimaliste une démarche poussant à interroger l'ontologie de l'art ainsi que ses modes de mises en scène. Morris utilise l'espace d'exposition comme un environnement de partage, qui inclut les spectateurs, les objets et la sensorialité<sup>174</sup>. Plus précisément, Morris souligne au sujet de ses sculptures que : « The object is but one of the terms in the newer esthetic. It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships<sup>175</sup> ». L'objet minimaliste et son lieu de représentation sont donc difficilement séparables pour l'artiste, car ils permettent au visiteur de mieux prendre conscience de ce qui l'entourne<sup>176</sup>.

#### 2.2.2 Le Cube Blanc : critiques et influences sur l'ambiance

Le Cube Blanc (*White Cube*) est un dispositif d'exposition d'œuvres d'art qui émerge avec l'essor de l'art moderne au 20<sup>e</sup> siècle. Le Cube Blanc s'identifie généralement à un espace quadrangulaire, où les murs sont de couleur blanche et où la source de lumière provient du

---

<sup>173</sup> David Hodge, "Robert Morris's Minimal Sculpture, the Rise of the Gallery's Network and the Aesthetics of Commodified Art". *Oxford Art Journal*, vol. 39, no 3, 2016. p. 427-428.

<sup>174</sup> Tom Hastings, « Robert Morris between art criticism and object making, 1961-66 ». *Sculpture Journal*, vol. 30, no 3, 2021, p. 348-349.

<sup>175</sup> Robert Morris, « Notes on sculptures, part 2 », p. 21.

<sup>176</sup> Virginia Spivey, « Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism and Dance ». *Dance Research Journal*, vol. 35, no 2 et vol 36, no 1, hiver 2003 et été 2004, p. 122-123.

plafond<sup>177</sup>. Le Cube Blanc est fréquemment utilisé dans le monde de l'art et connaît son lot d'éloges et de critiques. Plus précisément, les écrits théoriques de certains auteurs depuis le milieu des années 1970 ont ciblé des failles dans l'idéologie du *White cube*. Le critique d'art Brian O'Doherty<sup>178</sup>, qui a consacré un célèbre essai à l'idéologie du *White Cube*, a mis en évidence que cet espace est souvent tenu pour acquis et considéré comme étant inoffensif sur les œuvres. Or, ce dispositif d'exposition s'avère, selon lui, hautement codifié et idéalisé. Par exemple, le critique d'art dénonce l'idéalisme fétichisé autour de la construction du *White Cube* en précisant que cet espace n'est pas neutre et objectif, ce que sa blancheur monochrome mène à croire<sup>179</sup>. En d'autres mots, le caractère épuré du Cube Blanc ne fait pas de lui un espace impartial et objectif envers les œuvres. L'espace du *White Cube* impose aux visiteurs une hiérarchisation au niveau de l'attention et des sens, en priorisant la vue et une contemplation statique des œuvres qui se rattache à l'art moderne<sup>180</sup>.

La non-neutralité du *White Cube* met en évidence que l'utilisation de ce dispositif d'exposition peut avoir un impact sur l'ambiance. Il y aurait alors un certain risque que les conventions du *White Cube* puissent manipuler, au sens où Böhme parle de la malléabilité d'une ambiance, le caractère et les qualités d'une atmosphère. Cette projection de neutralité et de conventions dans l'espace peut influencer les œuvres et la manière dont elles sont reçues par les spectateurs. Dans le *White Cube*, les œuvres sont physiquement proches du spectateur, mais elles sont également distantes de lui, ce qui peut engendrer une forme d'altérité anxieuse qui limite les possibilités interactives<sup>181</sup>. Bien que cette « idéologie » imprègne subtilement l'atmosphère du musée, elle peut aussi être mise en évidence et dépassée par l'exposition des œuvres d'art. En effet,

---

<sup>177</sup> Tate, « Art Term: White Cube », [En ligne], <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube>

<sup>178</sup> Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich et Paris, JRP-RINGER, La Maison Rouge, coll. « Lectures Maison Rouge », 2008.

<sup>179</sup> Brian O'Doherty, « Le contexte comme contenu », dans *White Cube. L'espace d'exposition et son idéologie*. [1976] p. 108-110.

<sup>180</sup> Claire Bishop, « Black Box, White Cube, Gray Zone : Dance Exhibitions and Audience Attention », *TDR: The Drama Review*, vol. 62, no. 2, été 2018, p. 29-30. Malgré toutes les critiques contre ce dispositif, certains auteurs précisent qu'il ne faut pas complètement condamner le Cube Blanc. Par exemple, Elena Filipovic souligne que le *White Cube* possède sa place dans des expositions, à la condition qu'il soit contextualisé au lieu de promouvoir sa fausse apparence objective. Elena Filipovic, « The Global White Cube », *oncurating.org*, issue 22. Zurich, avril 2014. p. 45-54.

<sup>181</sup> Gottfried Korff, John Bendix et Regina Bendix. « Reflections on the Museum ». *Journal of Folklore Research*. Vol 36, no 2/3, mai-décembre 1999. p. 269.

il est possible que l'art mette en valeur une nouvelle ambiance capable de révéler les constructions idéologiques du *White Cube*, ce qui favorise une prise de conscience de ces aspects chez le spectateur<sup>182</sup>.

### 2.2.3 Même objet minimaliste, ambiances différentes : comparaisons entre Fried et Morris

Après avoir compris certaines conceptions théoriques de Robert Morris, il peut être plus facile de comparer comment lui et Fried peuvent interpréter l'ambiance esthétique qui serait créée par un même objet minimaliste. Fried perçoit la distanciation, importante pour l'expérience du tout chez Morris, comme une forme d'aliénation pour le spectateur. Alors que Morris n'insiste pas sur le fait que l'œuvre minimaliste instaure une nouvelle mise en place de l'environnement, Fried mentionne clairement que les pratiques littéralistes se concentrent sur de telles modifications de l'entourage. Ces modifications ambiantiales enclenchent un espace contrôlé et prédéterminé qui attend le spectateur pour que l'objet s'impose à lui. Tandis que Morris prône une rencontre enclenchant une expérience phénoménologique par une participation physique, son adversaire croît plutôt que l'objet force l'expérience du spectateur et l'accable d'une lourdeur psychologique. Pour Fried, il n'y a pas de prise de conscience possible, mais au contraire une prise de contrôle causée par l'art et son ambiance. La conception des œuvres de Morris insinue que l'émanation d'une ambiance artistique coinfluencée favorise l'expérience du tout, tandis que le critique d'art dénonce cette ambiance théâtrale qui entoure le spectateur et le plonge dans un malaise inscrit dans la durée. L'angoisse et l'asphyxie causée par l'objectivité de l'art littéraliste se répand dans l'ambiance, qui devient alors un piège. Pour le critique d'art, ce n'est pas uniquement l'œuvre qui participe au malaise vécu, mais également l'atmosphère, puisque ces deux facteurs se renforcent entre eux et condamnent le regardeur. L'aliénation déplaisante que Fried a ressentie l'amène alors à percevoir l'ambiance comme un concept négatif. Pour lui, il s'agit avant tout d'une atmosphère anxieuse où la force de la présence des œuvres créerait une forme d'interaction aliénante entre œuvre et spectateur.

---

<sup>182</sup> Le Cube Blanc n'est évidemment pas entièrement autonome et cela va de même pour les œuvres qui s'y trouvent. L'œuvre ne se situe pas au-dessus de son contexte d'exposition, qui occupe par exemple un rôle important dans l'art de Morris afin qu'il puisse déjouer le *White Cube*. Avec les idées de Böhme à l'esprit, le risque d'absorber les œuvres et l'expérience du spectateur est hypothétiquement présent, mais la multitude de réceptions critiques permettrait de conférer une charge heuristique et artistique à l'ambiance.

#### 2.2.4 L'exposition « Robert Morris » à la Green Gallery : révélation de l'ambiance et possibilités d'interprétations négatives

Robert Morris est contacté en octobre 1964 par la responsable de la Green Gallery à New York, Monika Schmela, afin d'organiser une exposition pour le mois de décembre (voir fig. 2.1 et 2.2). Les objets de Morris s'inscrivent spécifiquement dans l'espace et dans le contexte de la galerie puisqu'ils sont précisément conçus pour cette exposition<sup>183</sup>. La photographie de l'exposition montre que les objets minimalistes, faits de *plywood* peints en blanc, occupent l'espace par leur positionnement, leur forme, leur dimension et leur jeu avec l'architecture. Notamment, un long objet rectangulaire occupe le centre de l'espace par sa longueur. L'un des côtés montre un *L-Beam* (objet dont la forme ressemble à un « L ») qui touche le mur et le plancher. Deux objets sont suspendus près du plafond et le fond de la salle abrite un grand triangle légèrement décalé du mur et du sol. De cette façon, il devient impossible d'ignorer la présence des sculptures de Morris, qui poussent le spectateur à remarquer physiquement l'ambiance qui l'entoure<sup>184</sup>. L'ambiance de l'exposition<sup>185</sup> possède un caractère intrigant par la simplification des objets et par la *Gestalt* qu'ils génèrent grâce à l'approche phénoménologique et physique de Morris. En d'autres termes, le caractère inusité provenant de l'emplacement des objets à différents endroits suscite la curiosité des spectateurs. L'œuvre et l'espace d'exposition interagissent pour produire l'atmosphère perçue par le déplacement physique des visiteurs. Pour reprendre les catégories de Böhme, on peut dire qu'il existe une coïncidence entre le médium (l'exposition de la Green Gallery), les choses (les œuvres de Morris) et les sens (provenant de l'expérience spectatorielle).

Dans l'exposition de la Green Gallery, les œuvres marquent leur présence au sein de l'espace, notamment par leur taille, leur pesanteur et leur positionnement. Entre autres, les sculptures sortent du domaine de l'accrochage mural (peintures exposées) et du socle distant (sculptures exposées) pour se positionner autant sur le plafond que sur le plancher. L'art au sein de l'exposition forme alors une ambiance révélant de nouvelles manières de recevoir les œuvres minimalistes. Fried ne reconnaîtra jamais le potentiel critique de cet art ambiantial, car pour lui

---

<sup>183</sup> David Hodge, *Op. cit.*, p. 430.

<sup>184</sup> Virginia Spivey, *op. cit.*, p. 124.

<sup>185</sup> La description de « l'ambiance » de la Green Gallery s'appuie sur des écrits provenant de théoriciens (Krauss et Wollheim) et de Morris lui-même, qui ont proposé une perspective différente sur l'art minimaliste que celle de Fried.

l'installation des œuvres dans la galerie répond à une logique d'obstruction (*obtrusiveness*) du spectateur : « But the things that are literalist works of art must somehow *confront* the beholder—they must, one might almost say, be placed not just in his space but in his way<sup>186</sup> ». Or, cette lecture orientée du minimalisme ne prend pas en considération les intentions de Morris, qui désire que ses œuvres altèrent l'entourage de la pièce sans pour autant le contrôler : « The total space is hopefully altered in certain desired ways by the presence of the object. It is not controlled in the sense of being ordered by an aggregate of objects or by some shaping of the space surrounding the viewer<sup>187</sup> ». Il devient alors plus facile de comprendre que l'emplacement des objets minimalistes voulu par Morris invite le spectateur à découvrir sous un nouveau regard l'ambiance et ses composantes au lieu que ces éléments lui soient imposés.

L'ambiance qui émane des objets minimalistes et de leur contexte spatial provient du fait que Morris met en scène une connexion quasi inséparable entre ses sculptures et l'espace de la Green Gallery. Aussi, le positionnement des sculptures demande un déplacement physique et visuel chez le spectateur afin qu'il puisse mieux appréhender et traverser l'espace<sup>188</sup>. Cela lui donnerait une meilleure opportunité d'être un sujet actif et d'accorder des caractéristiques qui catégorisent l'ambiance comme quelque chose d'heuristique et de réfléchi. L'art minimaliste dans l'exposition supporte alors une ambiance non prédéterminée qui laisse le spectateur la qualifier. Ce point est essentiel puisque Fried critique dans *Art and Objecthood* le sentiment d'aliénation et de malaise que l'art minimaliste cause au spectateur : « It is a function, not just of the obtrusiveness and, often, even aggressiveness of literalist work, but of the special complicity which that work extorts from the beholder<sup>189</sup> ». Cette perception de l'art minimaliste n'est pas partagée de manière unanime par tous les historiens de l'art de l'époque de Fried. Rosalind Krauss, notamment, croit que l'art minimaliste offre une expérience esthétique et phénoménologique permettant au spectateur d'expérimenter une plus grande prise de conscience de lui-même<sup>190</sup>. En effet, la théoricienne mentionne que : « Part of the meaning of much of Minimal sculpture issues from the way in which

---

<sup>186</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 154.

<sup>187</sup> Robert Morris, « Notes on sculptures, part 2 », p. 21.

<sup>188</sup> David Hodge, *op.cit*, p. 430.

<sup>189</sup> Michael Fried, *op. cit*, p. 155.

<sup>190</sup> Susan Best, « Minimalism, subjectivity and aesthetics: rethinking the anti-esthetic tradition in late-modern art », *Journal of visual art practice*, vol. 5, no 3, 2006, p. 128-134.

it becomes a metaphorical statement of the self understood only in experience<sup>191</sup> ». La remarque de l'autrice sur le minimalisme montre que l'art de Morris parvient à mieux déjouer la lecture orientée de Michael Fried, pour qui l'objet artistique tangible est le seul vecteur d'une expérience esthétique véhémement. Fried ne parvient pas à reconnaître que l'ambiance dans l'exposition est en mesure d'offrir simultanément une expérience esthétique et artistique. Le spectateur peut recevoir certains attributs de l'ambiance tout en pouvant la qualifier dans un dynamisme où la dimension artistique de l'œuvre entre en dialogue avec la réception esthétique. Comme Genette le souligne dans son ouvrage, une œuvre d'art ne nécessite pas forcément une contemplation statique pour être saisie, car : « [...] la notion de contemplation, et encore moins d'attention, n'exclut pas nécessairement celle d'activité – y compris physique<sup>192</sup> ».

Toutefois, l'ambiance artistique provenant des œuvres de Morris ne se rattache pas uniquement à quelque chose de purement révélateur et de critique. En effet, l'exposition à la Green Gallery est effectuée au sein d'un Cube Blanc, qui possède ses propres conventions pouvant changer la réception des œuvres. La neutralité et la pureté désirée dans le *White Cube* sont présentes dans l'environnement, ce qui peut teinter les œuvres minimalistes d'une forme d'intemporalité et d'universalité. Par exemple, la neutralité du Cube Blanc affectant l'ambiance peut diminuer la reconnaissance du lien essentiel que Morris tisse entre ses objets et l'espace d'exposition. De plus, certains objets de Morris reflètent un peu moins ses théories sur la sculpture. Effectivement, certaines analyses en histoire de l'art ont parfois décrit le grand objet triangulaire comme s'il était connecté au mur. Or, un regard plus minutieux montre un certain retrait par rapport au mur et des roues qui se situent sous la base du triangle, ce qui donne l'impression à la sculpture de flotter. La relation de l'objet triangulaire avec l'espace d'exposition et les théories de Morris est alors plus ambiguë puisque son emplacement est moins gravitationnel<sup>193</sup>. En prenant en compte les idées de Fried, il est possible d'interpréter que Morris instaure une certaine théâtralité par le caractère ambiantial de ses objets minimalistes. Selon Fried, toute mise en scène créant une duperie ou à un manque de contrôle de la part du regardeur prive le minimalisme de valeur artistique. En ce sens,

---

<sup>191</sup> Rosalind Krauss, « Sense and Sensibility, Reflection on Post 60's sculpture », *Artforum*, novembre 1973, vol. 12, no 3, [En ligne], <https://www.artforum.com/print/197309/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-34257>, p. 49.

<sup>192</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, p. 139.

<sup>193</sup> David Hodge, *Op. cit.*, p. 432.

l'ambiance émise par les œuvres et l'espace d'exposition peut être interprétée comme étant théâtrale et même, comme le soutient l'historien d'art, créer chez le spectateur un sentiment d'angoisse. Cependant, comme le montre les descriptions des critiques d'art de l'époque et les propos de l'artiste, les objets minimalistes ne tentent de contrôler le spectateur par une confrontation aliénante. À aucun moment, le visiteur renonce à sa liberté de jugement, et il lui est tout à fait possible de ne pas aimer les œuvres et l'ambiance qui en émerge et de les considérer comme étant non artistiques.

#### 2.2.4.1 Réponse au Cube Blanc et à Fried : Prise de conscience heuristique dans l'ambiance de l'exposition

L'interprétation de l'art de Morris et de l'atmosphère qui en découle proviennent de l'expérience subjective du visiteur, et non d'une ambiance lourde qui le subjugueraient comme le dénonce Fried. Certains spectateurs peuvent bel et bien la trouver déplaisante, mais le fait que chaque visiteur soit libre de son jugement éloigne l'ambiance de la définition dystopique qu'en donne le critique d'art. L'association des objets minimalistes à la théâtralité impure et non artistique est la conséquence du fait que Fried ignore l'intention artistique de Morris en ce qui concerne l'expérience du spectateur : « One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context<sup>194</sup> ». Morris souhaite révéler des expériences artistiques et esthétiques par la présence des œuvres ambiantiales sans vouloir les imposer. L'intention artistique permet cette réversibilité atmosphérique qui libère l'ambiance d'aspects qui la qualifierait comme quelque chose d'aliénant et de non artistique.

La scénographie ambiante conçue par Morris engendre une forme de théâtralité qui s'éloigne la conception de Fried et qui se relie, selon Branden W. Joseph, à celle du compositeur John Cage : « Though Fried's use of the term "theater" likely derived from his reading of Stanley Cavell [...], it was from Cagean theater that Morris's actual "theatrical" practice emerged<sup>195</sup> ». En effet, Cage souhaite, à travers sa conception de la théâtralité, unir les formes d'art au lieu de les

---

<sup>194</sup> Robert Morris, « Notes on sculptures, part 2 », p. 21.

<sup>195</sup> Branden W. Joseph, « The Tower and the Line : Toward a Genealogy of Minimalism », *Grey Room*, no 27, 2007, p. 59-60.

approfondir par des catégories propres à leurs domaines. Le compositeur désire aussi dissoudre l'objectivité et la transcendance par sa vision du théâtre<sup>196</sup>. Le rattachement de Morris au théâtre de Cage se comprend principalement par le potentiel d'interprétation subjective qu'ils souhaitent donner au spectateur. Tout comme Morris, Cage désire que le spectateur remarque qu'il est lui-même en mesure de déterminer son expérience : « "I try to get it so that people realize that themselves are doing their experience and that it's not being *done* to them"<sup>197</sup> ». De plus, le compositeur partage l'idée du sculpteur que l'expérience spectatorielle se concentre dorénavant sur la prise de conscience de l'espace qui nous environne : « But our experience nowadays is not so focused at one point. We live in, and are more and more aware of living in, the space around us<sup>198</sup> ». La théâtralité chez Cage oriente alors l'expérience esthétique et artistique vers une dimension physique et sensorielle (essentiellement la vue et l'ouïe), vécues chez chaque spectateur de manière unique<sup>199</sup>.

Sans assumer que Morris réplique minutieusement la vision de Cage dans son exposition, nous pouvons croire que la théâtralité de ses œuvres s'y rattache beaucoup plus que celle qui est définie par Fried. Rappelons-nous que le critique d'art attaque fermement le minimalisme et la théâtralité puisqu'ils s'éloignent trop de sa vision de l'art moderne : « Art degenerates is at approaches the condition of theater. Theater is the common denominator that [...] distinguishes those activities from the radically different enterprises of the modernist arts<sup>200</sup> ». Or, le philosophe Richard Wollheim stipule dans son essai *Minimal Art*, paru en 1965, que le refus du minimalisme comme une forme d'art légitime proviendrait de critères esthétiques qui ne sont pas adaptés à cette

---

<sup>196</sup> Robert Morris a notamment été influencé par les idées de Cage lors de ses collaborations avec *Fluxus* entre 1957 et 1964 : « Robert Morris was saturated with Cagean aesthetics, both directly and through his interactions with Young, Forti, Ann Halprin, Henry Flynt, and others ». *Ibid.*, p. 60-68. (la citation est à la page 64).

<sup>197</sup> John Cage, Michael Kirby et Richard Schechner, « An interview with John Cage », *The Tulane Drama Review*, hiver 1965, vol. 10, no 2, p. 51.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 51. L'influence des idées de Cage sur Morris se remarque aussi par leurs correspondances entre 1960 et 1963. On remarque dans ces lettres que Morris partage certaines de ses idées artistiques à Cage et qu'ils se sont rencontrés à quelques reprises. Robert Morris et Bob Morris, « Letters to John Cage », *October*, été 1997, vol 81, p. 70-79.

<sup>199</sup> Antonia Rigaud, « Les *Européras* de John Cage : de l'opéra au cirque », *Sillages critiques*, 18, 2014, p. 2- 7.

<sup>200</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 164.

forme d'art<sup>201</sup>. De plus, Wollheim accorde une valeur critique et artistique aux œuvres minimalistes du fait qu'elles nous poussent à reconsidérer la dimension ontologique de l'art : « they force us to reconsider what it is to *make* a work of art : or, to put it linguistically, what is the meaning of the word 'work' in the phrase 'work of art'<sup>202</sup> ». Cette idée du philosophe révèle davantage la lecture orientée de Fried, qui l'empêche de reconnaître le potentiel artistique dans les œuvres de Morris et dans l'ambiance qu'elles dégagent.

L'expérience phénoménologique de Morris transgresse la transcendance et la contemplation prônée par le critique et met au défi ce qui peut être considéré à l'époque comme de l'art ou pas<sup>203</sup>. L'impact sur l'environnement fait en sorte que les objets ne sont plus l'unique point focal dans la pièce. Ce changement au niveau de l'attention du regardeur positionne alors ces œuvres dans le domaine du non-art pour Fried. L'ambiance et l'art de Morris sont étroitement imbriqués et collaborent pour faire émerger une expérience esthétique et artistique. La pensée de Morris sur cette dynamique est proche des idées de Genette et de Böhme en laissant le spectateur qualifier et interpréter son expérience avec une plus grande forme de subjectivité. Genette précise justement que « La réponse est que c'est le *contenu* de l'appréciation [...] qui n'a pas d'existence objective, parce qu'il résulte d'une objectivation erronée de l'appréciation elle-même<sup>204</sup> ». Les œuvres ambiantiales se positionnent alors avec une pesanteur non agressive dans l'espace, ce qui rend l'atmosphère plus observable et appréhendable pour le visiteur. L'art minimaliste de Morris explicite la manière dont l'entourage influence les œuvres et aussi comment l'expérience des objets peut changer la perception de l'espace.

Les théories de Morris, et ses sculptures minimalistes, abordent l'ambiance par une volonté de transformer la perception de l'espace (surtout l'espace d'exposition) par la présence de l'art. L'intention de créer une expérience phénoménologique reste primordiale et celle-ci parvient à intégrer le spectateur en lui offrant une nouvelle expérience consciente de son environnement. La présence d'œuvres d'art enclenche une nouvelle ambiance dans l'espace d'exposition qui est plus

---

<sup>201</sup> Richard Wollheim, « Minimal Art », dans *Minimal art : a critical anthology*, New York, E.P Dutton, 1968, p. 395.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>203</sup> Branden W. Joseph, *op.cit*, p. 64-71.

<sup>204</sup> Gérard Genette, *op. cit*, p. 81.

intégrante et dynamique au point de pouvoir déjouer certains codes du *White Cube*. Par exemple, la présence gravitationnelle voulue par Morris dans ses sculptures brise l'écart entre l'objet et le spectateur en l'invitant à circuler autour d'elles et à les percevoir dans leur entièreté, au lieu de rester immobile à les contempler<sup>205</sup>. Ainsi, l'art s'oriente sur l'expérience du spectateur et sur la formation d'une ambiance heuristique. L'emplacement des sculptures lui offre une expérience phénoménologique au lieu d'une contemplation statique centrée seulement sur la vue. Les œuvres ambiantiales de Morris dépassent l'expérience du Cube Blanc, inhérente à l'art moderne et à la tradition du chef-d'œuvre, pour s'orienter sur un travail de l'ambiance plus révélateur. Comme mentionné plus tôt, Morris conçoit l'exposition comme un espace de coprésence du visiteur et des œuvres déclenchant des expériences sensorielles, tandis que Fried préfère une présentation des œuvres qui évite les distractions et la théâtralité<sup>206</sup>. On comprend dès lors que l'art ambiantial de Morris ne renvoie pas à un contrôle angoissant qui subjugué le spectateur par son caractère écrasant, mais, au contraire, offre à ce dernier une grande liberté critique par le biais d'une expérience esthétique et artistique. La mise en exposition de l'œuvre d'art, et l'ambiance qui l'accompagne, proposent au spectateur de s'interroger de manière critique sur la définition et sur la réception de l'objet d'art et de dépasser ainsi l'idéologie du Cube Blanc.

Pour conclure, on peut dire que Robert Morris oriente ses sculptures vers une inter-influence et une coopération intrinsèque avec l'espace d'exposition dans lequel elles se trouvent. Les *Notes on sculpture* montrent que l'artiste souhaite créer une expérience du tout qui passe par la phénoménologie et qui permet une prise de conscience heuristique chez le spectateur. La distanciation que Fried critique n'est donc pas aliénante, mais cruciale pour appréhender l'entièreté de l'objet. Les intentions artistiques de Morris (autour des années 1960) montrent aussi que celui-ci confère à l'objet minimaliste une meilleure interaction avec son environnement dans un but de former une ambiance critique. L'atmosphère phénoménologique offerte par le travail de l'artiste favorise une découverte de l'espace et montre des choses particulières qui seraient impossibles à percevoir sans les œuvres. L'expérience offerte par Morris dans l'exposition de la Green Gallery facilite une interprétation critique du visiteur, qui peut qualifier les œuvres et l'ambiance comme il

---

<sup>205</sup> Mark Dorian, « Museum Atmospheres: Notes on aura, distance and affect », *The Journal of Architecture*, vol. 19, no 2, 2014, p. 3-6.

<sup>206</sup> Virginia Spivey, *op.cit.* p. 124-125.

le souhaite. L'expérience artistique et esthétique est simultanément présente dans l'ambiance, sans que l'une détermine forcément l'autre. En effet, la plus grande place du visiteur dans l'interprétation de l'ambiance donne lieu à une interaction plus dynamique entre l'expérience artistique et esthétique. Cela permet ainsi à Morris de dépasser la contemplation et la transcendance, soit des concepts propres à l'expérience esthétique moderne qui sont aussi véhiculées par l'idéologie du Cube Blanc.

Le critique d'art croit que le formalisme américain est vecteur d'expériences esthétiques transcendantes, ce qui l'amène à promouvoir son autonomie. Dans *Art and Objecthood*, Fried attaque farouchement le minimalisme qui, selon lui, ne possède pas de valeur artistique et esthétique. Il ne voit pas la dimension critique de l'ambiance puisque sa conception essentialiste d'un art autoréférentiel bloque cette notion de tout mérite artistique et esthétique : « Here again the experience of being distanced by the work in question seems crucial : the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended—and unexacting—relation *as subject* to the impassive object on the wall or floor<sup>207</sup> ». Or, plusieurs théoriciens et historiens de l'art minimaliste, comme John Cage<sup>208</sup>, Richard Wollheim ou Rosalind Krauss, contredisent cette critique négative du minimalisme. Ceux-ci voient dans la sculpture de Morris un dépassement de l'art moderne qui ne l'exclut pas pour autant du domaine de l'art. Krauss souligne à ce sujet que : « en se concentrant sur le moment où l'œuvre accède à l'extériorité, Morris détruit la conception traditionnelle de la surface sculpturale : celle-ci n'est plus le reflet d'une armature préexistante<sup>209</sup> ». Les idées de l'artiste se rattachent également à Böhme et Genette, qui donnent une plus grande agentivité au spectateur et à son expérience esthétique. Les sculptures minimalistes offrent un nouveau regard sur l'ambiance, et le spectateur peut l'interpréter positivement ou non selon son propre jugement critique. Il est en effet possible de considérer l'ambiance avec une forme de déplaisir sans pour autant tomber dans la critique dystopique de Michael Fried.

---

<sup>207</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 155.

<sup>208</sup> Les idées de Cage se penchent plus sur une contradiction de la théâtralité chez Fried en offrant que sur une nouvelle vision du minimalisme. Comme nous l'avons vu, le compositeur conçoit le théâtre sous un angle positif, contrairement au critique d'art. Il est alors possible de rattacher la mise en scène théâtrale de l'exposition de Morris à une dimension critique et non à la conception inartistique de l'historien de l'art.

<sup>209</sup> Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris, France, Macula, p. 276.

### 2.3 Tokujin Yoshioka : Rencontre entre art, design et ambiances

Tokujin Yoshioka est un designer notoire au Japon dont la pratique s'oriente vers une forme de synthèse entre l'art et le design. Yoshioka conçoit notamment plusieurs grandes installations ayant comme inspiration la nature, où il cherche à capter et dépasser les sens de l'être humain. Certaines de ses installations peuvent se lier à une volonté de produire des ambiances, puisque Yoshioka « accumulates large quantities of single materials to generate unpredictable atmospheric effects<sup>210</sup> ». Certaines de ses œuvres ambiantiales pourraient sembler donner raison à Adorno et à Michaud, qui critiquent la marchandisation de l'art par l'accaparement qu'en fait le monde du design. Toutefois, plusieurs de ses conceptions mettent plutôt en place une ambiance plus autonome, heuristique et critique. Cette section se concentrera sur une réfutation des idées de Michaud quant à l'ambiance hyper-esthétisée et à l'art gazeux. Puisque Yoshioka touche le monde du design avec son art, une partie de cette section sera consacrée aux atmosphères manipulatrices pouvant être mises en place dans le monde du commerce. Son œuvre *Blow*, installée dans la maison Hermès à Tokyo, sera analysée sous cet angle afin de voir à quel point les idées de Michaud peuvent s'y appliquer ou non. L'autre œuvre à l'étude pour cette section portera sur l'installation *Rainbow Church*, qui montrera comment Yoshioka parvient à créer des ambiances heuristiques favorisant une prise de conscience critique. La portée révélatrice de l'ambiance provenant de l'installation pourra alors réfuter les idées de Michaud en plus de montrer que l'insertion du design en art n'est pas un synonyme du non-art. Rappelons-nous que le dédain du philosophe français envers l'ambiance esthétique<sup>211</sup> et de toutes formes d'art y participant s'explique par ses préférences artistiques. Celles-ci lui donnent un cadre définitif où il rejette tout ce qui n'entre pas dans sa conception idéale de l'Art. Le philosophe français montre à travers ses analyses dans *L'art à l'état gazeux* et dans « *L'art, c'est bien fini* »<sup>212</sup> un refus de reconnaître la dimension artistique de

---

<sup>210</sup> Blaine Brownell, « Assembling light, PET wall installation », *Journal of Architectural education*, vol. 36, no 2, 2008, p.31.

<sup>211</sup> En ayant accès à de nombreux écrits traitants des ambiances et les atmosphères, il aurait été possible pour Michaud de les concevoir comme étant des phénomènes qui possèdent une valeur artistique et critique. Or, à l'inverse, il attaque ces notions en ignorant volontairement les auteurs qui en présentent une vision plus élogieuse.

<sup>212</sup> Le titre de l'essai lui-même met très bien en évidence que Michaud ne considère pas l'ambiance au même niveau que les grands chefs-d'œuvre artistiques, mais bien comme quelque chose d'inférieur puisqu'il les considère comme un processus hyper-esthétique. Le nombre accru de créations axées sur les atmosphères que le philosophe mentionne dans ses deux essais signifie pour lui que l'art avec son grand « A » est : « *définitivement F-I-N-I* ». Yves Michaud, « *L'art, c'est bien fini* », p. 245.

l'ambiance. En d'autres mots, l'Art pour Michaud renvoie à la peinture, la sculpture, les beaux-arts<sup>213</sup> et non à des atmosphères envoûtantes qui seraient chargées des valeurs esthétiques nocives.

### 2.3.1 Les atmosphères de manipulation dans le monde du commerce

Les écrits sur les atmosphères de Gernot Böhme ont permis de mieux mettre en évidence la particularité poreuse de ces dernières. Il est donc possible de donner un but précis ainsi que des qualités spécifiques à une ambiance générée par un jeu de composantes. Une orchestration minutieuse des choses au sein d'un médium peut alors engendrer des atmosphères agréables, mais aussi répressives. Une ambiance peut, de la sorte, sembler inoffensive, mais tendre à influencer les personnes qui la traverse en les pacifiant et en empêchant une expérience sensorielle libre. Ces genres d'atmosphères dirigées se rapprochent de la définition de Michaud et se retrouvent entre autres dans le monde du commerce, où elles peuvent être utilisées dans une logique publicitaire. Par exemple, certains magasins misent sur des stratégies de marketing orientées sur l'expérience de magasinage, qui influencent notre humeur et notre appréciation de l'espace commercial. Une manipulation atmosphérique peut donc se mettre en place afin de créer une ambiance soignée qui tente de satisfaire les consommateurs : jeux de lumières, couleurs, mise en scène de l'espace, musique, olfaction, etc<sup>214</sup>. Cette mise en scène de composantes peut créer un sentiment de plaisir, mais dans ce contexte, l'ambiance séduit les individus en les orientant vers son objectif précis, soit la consommation des marchandises dans l'espace commercial. L'autonomie critique de ces personnes se voit diminuée pour être remplacée par une idée préconçue qui les influence et qui brouille leur jugement critique. Les ambiances de magasins cachent leur finalité, soit la consommation et le profit économique par un plaisir illusoire<sup>215</sup>. Dans cette logique, il est possible que l'art puisse être accaparé et utilisé au sein d'espaces commerciaux afin de rehausser l'ambiance. Celle-ci gagnerait un certain prestige grâce à l'allure artistique qu'une œuvre peut apporter. Ce genre d'ambiances semble en effet donner du poids à l'argumentaire de Michaud par rapport au

---

<sup>213</sup> Le fait que le philosophe ait été directeur de l'École des Beaux-Arts à Paris peut expliquer (hypothétiquement) pourquoi il ne pense pas que l'ambiance détient un potentiel critique. Aussi, bien que Michaud ait étudié l'art contemporain au cours des dernières décennies, sa déploration sur cette période artistique est plutôt évidente dans ses écrits (caractère polémiste, passages subjectifs, etc.), tandis qu'il prétend avoir une posture d'observateur impartial.

<sup>214</sup> Brigitte Biehl-Missal et Michael Saren. « Atmospheres of Seduction: A critique of Aesthetic Marketing Practices ». *Journal of micromarketing: examining the interactions among markets, marketing, and society*. Vol, 32, no 2, 2012, p. 169-173.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 172-176.

rôle des « esthéticiens » et de l'utilisation de l'art dans le monde du design. La prochaine section explorera la présence de l'art au sein de ce genre d'ambiances soi-disant « oppressantes » afin de comprendre si un danger d'assimilation des œuvres existe, comme le croit Michaud, ou si, au contraire, les œuvres et les ambiances commerciales peuvent coexister sans que l'art perde sa raison d'être.

### 2.3.2 La Maison Hermès à Tokyo : ambiance luxurieuse, accapuration de l'art et *Blow*

La relation entre l'art contemporain et la mode se fait ressentir depuis plusieurs années, comme le prouve le fait que les grandes maisons de haute couture (Giorgio Armani, Hermès, Louis Vuitton, etc.) développent des collaborations avec le monde de l'art. Leur intérêt est bien sûr économique et plusieurs méthodes sont mises en place par ses grands noms de la mode afin d'assurer leur place dans le champ de l'art (commandites, espaces d'exposition, etc.). Ces interventions avantagent beaucoup plus les grandes compagnies, qui gagnent en notoriété et en profits, que les artistes<sup>216</sup>. La maison Hermès à Tokyo, compagnie de haute couture française établie au 19<sup>e</sup> siècle, est un exemple de cette relation entre art et mode qui semble *a priori* philanthropique, mais qui profite au mieux aux grandes marques. L'édifice Hermès à Tokyo, signé par l'architecte Renzo Piano, a été achevé en 2001 au coût de 138 millions de dollars américains et avait pour objectif d'être « "as suffused with art as it is with air"<sup>217</sup> ».

La présence de l'art au sein de la maison Hermès à Tokyo est en effet prépondérante et se remarque principalement dans ses deux espaces d'expositions. Hermès reste cependant une compagnie vendant des produits luxueux et qui a comme but principal de générer de grands profits économiques. L'insertion de l'art au sein de cette compagnie répond à une stratégie visant à favoriser l'expérience de magasinage des individus au sein de l'ambiance du bâtiment. Une galerie répondant au nom d'*Album Museum* expose les avancées et innovations de la maison Hermès depuis sa fondation. Cet espace d'exposition est très restreint et codifié, car les visiteurs doivent réserver une visite trois journées à l'avance pour y accéder. De plus, ils doivent porter des sarraus

---

<sup>216</sup> Chin-tao Wu, « Hermès in Asia: Haute Couture, High Art and the Marketplace ». *Oxford Art Journal*, vol. 39, no 3, 2016. p. 443-444.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 443-445 (la citation est à la page 443).

blancs afin de pouvoir créer une pureté et une harmonie ambiante avec les objets mis en scène<sup>218</sup>. L'exclusivité apportée par cette marque de haute couture transporte l'art vers une forme élitiste axée sur le marché capitaliste. L'art au sein de la maison Hermès possède donc le risque d'être utilisé dans le but de créer une ambiance plaisante et luxueuse qui amplifie l'expérience exclusive désirée<sup>219</sup>. Ce genre d'atmosphères semble renvoyer directement à la critique de Michaud sur l'hyper-esthétisation, où les créations au sein de cet édifice seraient réduites à agir comme un vecteur d'atmosphères non artistiques.

L'œuvre *Blow*<sup>220</sup> (voir fig. 2.3), réalisée par Yoshioka en décembre 2009, est une installation vidéo se situant dans la façade de la maison Hermès de Tokyo. L'œuvre présente deux panneaux vidéo (un dans chaque vitrine) qui mettent en scène le visage d'une femme soufflant vers l'extérieur des écrans. Des foulards de la compagnie y sont exposés et un dispositif technologique manifeste le souffle numérique pour se projeter sur eux, ce qui leur donne une certaine impression de vie<sup>221</sup>. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre d'art exposée, celle-ci peut être interprétée comme étant rattachée à la marchandisation de l'art. Pour Michaud, le caractère artistique de *Blow* serait inexistant puisque l'installation se réduirait au statut de composante du décor ambiant de l'édifice opulent. Selon l'auteur de « *L'art, c'est bien fini* », le lieu d'exposition de *Blow* lui donnerait une valeur hyper-esthétique plutôt qu'artistique, ce qui lui ferait perdre son autonomie.

Reconnaissons en effet que *Blow* semble *a priori* donner raison aux idées de Michaud : l'œuvre répond à l'ambiance et est dépourvue de son caractère critique, contemplatif et artistique pour être remplacée par un aspect hyper-esthétisé et vide de sens profond. Il est toutefois possible de se demander si l'œuvre d'art contribue totalement à la manipulation atmosphérique, axée sur la vente et l'opulence, ou si elle possède un potentiel heuristique. En effet, l'œuvre ambiante pourrait se situer ailleurs et participer à une ambiance d'une manière qui pourrait déjouer les ambiances contrôlantes. Cela vient rejoindre l'idée d'inter-influence des multiples composantes d'une atmosphère selon Böhme (le contexte du lieu, et les personnes qui interprètent l'œuvre,

---

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 445-446.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>220</sup> Vidéo montrant l'œuvre en action <https://www.youtube.com/watch?v=gyNHJQzn3pw>

<sup>221</sup> Tokujin Yoshioka et Tomoe Moriyama (commissaire d'exposition). *Tokujin Yoshioka: Crystallize*. Kyoto, Japon, Seigensha, 2013, p. 114.

peuvent changer sa perception et celle l'ambiance qui l'entoure). Böhme est conscient de la ligne fine entre le plaisir et la manipulation inhérente aux ambiances. Aussi, il reconnaît le danger propre au capitalisme en ce qui concerne la création d'ambiances préconditionnées et oppressantes, mais rappelle qu'il existe toujours une possibilité de renverser la signification d'une ambiance puisque celle-ci est définie par l'expérience subjective d'une multitude d'individus<sup>222</sup>. Cette réversibilité rejoint l'idée de Genette selon laquelle toutes personnes peuvent accorder une valeur artistique à l'objet de leur attention esthétique et donc à la perception qu'ils ont d'une ambiance. De plus, le but principal de l'œuvre ambientale de Yoshioka est de créer un effet organique par le souffle provenant des panneaux vidéo, et non d'influencer les passants qui observent l'œuvre<sup>223</sup>. Autrement dit, la charge artistique de l'œuvre reste en elle-même et ne se dissipe pas, mais elle est plutôt tapissée dans l'ambiance opulente de la maison Hermès. L'installation vidéo n'est pas totalement condamnée à être inartistique et vide de contenu puisqu'une atmosphère particulière dépend de plusieurs facteurs pouvant supporter un rôle plus critique. Il est possible de ne pas apprécier ce genre d'ambiances et de les considérer comme étant quelque chose de manipulateur, comme le fait Michaud dans sa critique, mais cette interprétation est loin d'être définitive.

Les propos de Michaud sur l'influence du luxe et de la mode dans l'art sont loin d'être partagés par tous les philosophes qui réfléchissent autour des mêmes sujets. En effet, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy apportent une position plus nuancée dans leur ouvrage *L'Esthétisation du monde : vivre dans l'âge du capitalisme artiste* (2013). Les deux auteurs français avancent l'idée que l'insertion du capitalisme, du design et du luxe dans le monde de l'art n'a pas pour ultime conséquence la création d'un empire esthétique du vide. Tout comme Michaud, Lipovetsky et Serroy admettent que notre société connaît une surcroissance esthétique dans notre quotidien<sup>224</sup>. Or, les auteurs ne condamnent pas cette réalité et soulignent que bien que l'Art sous le régime capitaliste possède plusieurs lacunes (dont certaines sont dénoncées par Michaud), il y aurait aussi

---

<sup>222</sup> Cette reconnaissance chez Böhme montre que ses théories sur les atmosphères (et l'ambiance en général) ne sont pas des notions utopistes. Il est donc tout à fait possible qu'une atmosphère soit utilisée à des fins réductrices, comme certaines marques de commerce peuvent le faire. Toutefois, une atmosphère qui manifeste le contraire peut prendre naissance par l'influence et la qualification critique des personnes qui s'y trouvent. Brigitte Biehl-Missal et Michael Saren, *op. cit.*, p. 170-171.

<sup>223</sup> Tokujin Yoshioka et Tomoe Moriyama, *op. cit.*, p. 114.

<sup>224</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris, Gallimard, Livre numérique : 2016 (imprimé : 2013), p. 9-13.

des apports fructueux qui n'auraient pas été possibles sans ce système économique<sup>225</sup>. Il est en ce sens possible d'aborder le même sujet que Michaud, mais avec une position moins catégorique capable d'offrir des nuances supplémentaires et une plus grande ouverture en esthétique.

L'intérêt de Yoshioka de créer des effets ambiants par des matériaux inusités dépasse de simples intentions monétaires et commerciales. Ce point est essentiel puisque Böhme différencie clairement une atmosphère reliée au commerce de détail à celle provenant de l'art. Pour le philosophe, l'art a pour objectif de développer la sensibilité humaine par des ambiances qui ne sont pas séductrices ou répressives, mais plutôt émancipatrices<sup>226</sup>. Michaud rattache l'expérience artistique à la contemplation du chef-d'œuvre, ce qui ne se retrouverait pas dans l'installation vidéo de Yoshioka. Or, il est tout à fait possible de vivre une expérience authentique sans nécessairement porter une attention visuelle à un objet au point d'être séduit et absorbé par celui-ci. Genette mentionne dans *L'œuvre de l'art* qu'un regard rapide sur une œuvre reste néanmoins une attention esthétique qui est capable de déterminer une appréciation et une expérience artistique. Le spectateur détient alors une plus grande agentivité en décidant de porter ou non un jugement minutieux à un objet esthétique<sup>227</sup>. De cette manière, il est possible d'observer rapidement *Blow* et d'en tirer une certaine expérience sans qu'elle puisse influencer et leurrer les passants. Le spectateur peut porter une légère attention sur les panneaux et le souffle sans renoncer à sa liberté de jugement comme le redoute Michaud. Bien que les ambiances présentes dans le monde de la vente puissent être assez manipulatrices et séductrices, celles en art actuel sont capables de sortir de ces orientations mesquines par leur caractère heuristique. Bien qu'une œuvre particulière puisse se retrouver au sein d'une atmosphère oppressante, elle a toujours une possibilité de transgresser ces aspects contrôlants. Aussi, il y a toujours une possibilité de placer des œuvres critiques dans une atmosphère commerciale afin de la remodeler (ce qui serait possible selon les idées de Gernot

---

<sup>225</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>226</sup> Brigitte Biehl-Missal et Michael Saren, *op. cit.*, p. 172.

<sup>227</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, p. 31.

Böhme). Michaud ne peut concevoir cette possibilité parce que l'ambiance diffère trop de ce qu'il juge comme étant artistique et esthétique<sup>228</sup>.

Lipovetsky et Serroy reconnaissent, pour leur part, que les atmosphères commerciales ont souvent pour intention d'amener le récepteur à acheter tel ou tel produit, mais ne croient pas forcément que ce dernier est constamment manipulé<sup>229</sup>. Les auteurs croient que nous pouvons flâner dans ces atmosphères et être impressionnés par les produits qui nous entourent sans forcément être manipulé à acheter des biens : « Le capitalisme artiste ne favorise pas simplement l'attitude utilitariste, il porte aussi en lui la gratuité de l'esthétisation du regard<sup>230</sup> ». La promenade et l'appréciation par le regard sont donc des attitudes esthétiques valides qui sont produites par la présence d'objets artistiques dans des atmosphères commerciales<sup>231</sup>. Michaud sous-estime cette forme d'attention puisqu'il croit que l'ambiance est toujours néfaste pour l'art, tandis que les propos de Lipovetsky et Serroy rejoignent les théories de Böhme et de Genette en accordant à l'ambiance un rôle à part entière dans l'expérience artistique.

### 2.3.3 *Rainbow Church* : ambiance resplendissante et bain de lumière

L'installation *Rainbow Church* (voir fig. 2.4), réalisée en 2013 pour le musée d'art contemporain de Tokyo dans le cadre de l'exposition *Crystallize*, manifeste une forte ambiance axée sur la découverte et la prise de conscience du spectateur. L'intérêt de Yoshioka à s'adresser aux sens en offrant des effets atmosphériques et en révélant des phénomènes reliés à la nature se manifeste davantage dans cette œuvre ambientale<sup>232</sup>. *Rainbow Church* met en place une ambiance heuristique au lieu de sombrer dans l'assimilation et une gazéification hédoniste telle que dénoncée par Michaud. Plus précisément, cette installation prend vie après la visite de Yoshioka à la chapelle

---

<sup>228</sup> Michaud va plus loin dans sa critique de la mode et de sa présence dans le monde des arts en attaquant le marché du luxe dans l'essai *Le Nouveau Luxe : expériences, arrogance, authenticité*. Ce marché vaudrait plusieurs milliards de dollars et s'est décuplé en de multiples expériences ostentatoires et vantardes que le philosophe rattache à la débauche. L'attaque de Michaud contre les expériences vécues dans le monde des arts et du luxe peut aussi expliquer son désarroi envers les ambiances. La consommation de contenu par le biais d'une expérience ne résulterait en rien d'authentique et de concret selon lui, peu importe si elle semble artistique, esthétique, ou si elle a d'autres finalités. Yves Michaud, *Le Nouveau Luxe : expériences, arrogance, authenticité*, Éditions Stock, Paris, 2013.

<sup>229</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>232</sup> Blaine Brownell, *op. cit.*, p. 31.

Rosaire, conçue par Henri Matisse à Vence. En effet, l'artiste a été influencé et inspiré par l'expérience de la lumière et des couleurs provenant de ce lieu. *Rainbow Church* se compose de 500 prismes cristalliques sous une hauteur d'environ 12 mètres, ce qui engendre un effet de grandeur spatiale. La transparence des prismes choisis par Yoshioka leur permet d'accueillir une grande quantité de lumière afin de la transposer dans l'environnement. Les multiples rayons de lumières qui traversent les prismes cristalliques se voient alors décomposés en faisceaux dont chaque rayon projette sa propre couleur dans l'espace de l'œuvre. Le designer désire offrir aux spectateurs une expérience dans laquelle ils se trouvent entourés d'un phénomène naturel qui les plonge dans une importante quantité de lumière<sup>233</sup>. Cette dernière, mélangée avec la projection des prismes, parvient à submerger les spectateurs et à leur offrir une expérience à la fois esthétique et artistique. L'œuvre ambientale leur permet de témoigner de la lumière en elle-même, que ce soit sous sa totalité ou sous les multiples tranches lumineuses offertes par les prismes<sup>234</sup>. Les spectateurs se voient donc invités à explorer librement l'ambiance resplendissante de *Rainbow Church*, qui est difficilement répliquable dans un autre contexte spatial. Plus précisément, Yoshioka souhaite laisser les spectateurs ressentir et interpréter l'atmosphère de l'œuvre comme ils le souhaitent, et non pas créer une ambiance préconçue et hyper-esthétisée comme Yves Michaud en fait le reproche aux artistes contemporains. Cette illumination colorée permet de faire prendre conscience aux spectateurs de la beauté de la lumière et de ses multiples déclinaisons. L'œuvre ambientale invite donc à découvrir une ambiance certes plaisante et spectaculaire, mais aussi à s'interroger sur la composition de la lumière et la façon dont elle affecte notre environnement quotidien. L'expérience esthétique et artistique vécu dans *Rainbow Church* rapproche alors l'installation des idées de Genette, de Böhme, de Lipovetsky et de Serroy.

Puisque l'artiste n'a pas doté son œuvre d'intentions précises, l'œuvre ambientale peut être vécue très librement, allant de l'expérience ludique à l'expérience spirituelle. Cela positionne alors l'installation à mille lieux du contrôle axé sur une séduction éthérée, comme Michaud l'affirme quand il dénonce l'art gazeux et l'hyper-esthétique. En se situant entre le tangible et l'intangible et entre l'objectivité et la subjectivité, l'ambiance de *Rainbow Church* peut offrir au sujet toute une gamme d'expériences esthétiques. Ce dynamisme engendre alors une collaboration entre

---

<sup>233</sup> Tokujin Yoshioka et Tomoe Moriyama, *op. cit.*, p. 54 et p. 66.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 177-180.

l'artistique et l'esthétique, sans que l'un ou l'autre mène leur relation. L'installation n'est pas réduite à un rôle où elle servirait de décor ambiant, mais elle possède au contraire une dimension heuristique. L'œuvre rejoint l'idée de l'ambiance artistique que Böhme prône et diffère de l'atmosphère du marketing, centrée sur une manipulation émotive à des fins économiques. De plus, l'installation de l'artiste ne correspond aucunement à l'idée du philosophe français que les atmosphères sont seulement des plaisirs envoutants qui sont produits par des « esthéticiens ». *Rainbow church* ne pense pas pour le spectateur, mais lui révèle plutôt la lumière sous ses déclinaisons naturelles et le laisse libre d'y associer telle ou telle signification. *Rainbow church* offre une ambiance particulière au visiteur, qui contrôle son expérience esthétique et son interprétation du phénomène. L'atmosphère de l'installation se situe alors assez près des idées de Böhme et de Genette par la volonté de mettre de l'avant une plus grande agentivité dans l'expérience spectatorielle. Michaud omet cette inter-influence puisqu'il considère que seule une œuvre d'art autoréférentielle peut déterminer une relation artistique.

Comme mentionné plus tôt, Yoshioka vogue entre le monde des arts et du design afin d'utiliser des matériaux d'une manière originale pour créer une installation lumineuse avec l'objectif d'offrir une expérience « lumineuse »<sup>235</sup>. Le travail de l'artiste va donc à l'encontre, selon nous, de la conception critique de Michaud, qui associe systématiquement le design à « l'art gazeux », autrement dit quelque chose qui reste en deçà de l'art. Au contraire, Lipovetsky et Serroy soulignent que cette hybridation entre art et design engendre de nouvelles créations qui possèdent toutes les qualités de l'œuvre d'art<sup>236</sup>. De plus, les auteurs mentionnent que : « Art industriel, le design s'impose comme un des arts du quotidien<sup>237</sup> ». Bien évidemment, Michaud s'oppose fermement à ce constat et s'éloigne des œuvres ambiantiales pour concentrer sa vision de l'Art sur des œuvres tangibles et auratiques, qui seraient, selon lui, plus précieuses que les productions contemporaines. Cette orientation brouille alors sa prise en considération de l'ambiance comme un processus artistique, authentique et légitime.

---

<sup>235</sup> Tokujin Yoshioka et Tomoe Moriyama, *op. cit.* p. 177-180.

<sup>236</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *op. cit.*, p. 94-96.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 203.

### 2.3.3.1 Une ambiance perçant l'art gazeux et l'hyper-esthétique

L'ambiance de *Rainbow Church* donne tort, selon nous, aux théories de Michaud, entre autres par l'aspect heuristique qu'elle recèle. L'atmosphère de l'œuvre de Yoshioka déjoue l'idée que les ambiances sont prédéterminées et contrôlées par des « esthétiseurs », puisque l'intention de l'artiste s'oriente sur l'exploration libre de la part du spectateur. La matérialité de l'œuvre réfute aussi certains propos de Michaud sur les ambiances, car l'atmosphère qui en découle ne plonge pas le spectateur dans un éther envoûtant, totalement intangible et insaisissable. Le mélange entre art et design par des matériaux inusités ne répond pas aux ambiances hyper-esthétisées. En effet, le désir de l'artiste de doter son œuvre d'une dimension heuristique, c'est-à-dire de faire découvrir au spectateur de nouveaux aspects concernant la diffraction lumineuse, éloigne *Rainbow Church* de l'esthétique gazeuse dénoncée par Michaud. Comme nous l'avons souligné au premier chapitre, le philosophe croit que les atmosphères mènent à un effacement régressif des individus, qui finissent par s'oublier et à être passifs au sein d'ambiances hédonistes. Or, le travail ambiantial de Yoshioka demande une forme d'attention de la part du spectateur et l'invite à réfléchir au sein du puits de lumière projeté dans l'espace, ce qui est l'opposé du pur abandon abrutissant que Michaud déplore.

Les théories de Böhme sur la porosité des atmosphères et leur situation entre objectivité et subjectivité peuvent se rattacher à l'analyse de *Rainbow Church*. Plus précisément, les qualités de l'ambiance de *Rainbow Church* sont belles et bien déterminées par les sujets, mais pas entièrement par eux puisque certaines propriétés de l'atmosphère leur préexistent et leur apportent une dimension affective. Le philosophe français manque ce point parce qu'il croit fermement que l'ambiance ne fait que participer à une hyper-esthétisation abrutissante du quotidien où la beauté est une finalité recherchée. Comme nous avons mentionné plus tôt, Genette précise dans *L'œuvre de l'art* qu'il existe différentes formes de contemplations qui ne sont pas uniquement statiques et transcendantes. Au contraire, un déplacement physique et une attention portée sur l'œuvre (ou l'ambiance qui en émerge) restent une observation capable d'enclencher une expérience artistique<sup>238</sup>. L'ambiance ne dissipe pas les qualités artistiques de *Rainbow Church* afin d'embellir le reste de l'espace par un éther gazeux. Bref, *Rainbow Church* est une œuvre d'art émettant une ambiance qui imbibe l'espace de ses qualités pour amplifier l'effet critique et révélateur de l'œuvre.

---

<sup>238</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 139.

Il n'y a donc pas de dissolution gazeuse qui efface l'artistique dans l'esthétique, mais plutôt une interaction qui projette le caractère heuristique de l'art dans l'espace afin d'être perçu par les spectateurs. Michaud associe le chef-d'œuvre artistique à l'utilisation de matériaux et de techniques plus classiques, tandis que Yoshioka utilise de nouveaux matériaux inspirés d'un autre domaine de création. L'ambiance ne dépend pas d'une relation artistique déterminant la relation esthétique grâce à son dynamisme. Son intégration de multiples composantes et de l'expérience spectatorielle ne brasse pas pour autant l'autonomie de l'œuvre en question.

La deuxième section de ce chapitre s'est concentrée sur une réfutation aux idées théoriques d'Yves Michaud sur l'art gazeux et l'hyper-esthétique, qu'il dénonce dans ses deux essais. Les préférences artistiques et esthétiques du philosophe ont d'abord été mises en lumière afin de montrer pourquoi il ne perçoit pas la charge exploratrice et heuristique des œuvres ambiantiales. L'attachement du penseur français à l'art moderne lui fait voir sous un mauvais œil l'ambiance, les œuvres plus contemporaines ainsi que de nouvelles d'expériences esthétiques jugées trop vastes et sans significations. Cette section a également abordé les atmosphères de manipulation présentes dans le monde du commerce. Il est effectivement possible que des commerçants mettent en place une atmosphère plaisante afin de pouvoir influencer les consommateurs à acheter davantage. Or, la réversibilité possible dans une atmosphère, telle que reconnue et réfléchie par Böhme, ne condamne pas forcément l'ambiance dans un environnement commercial. L'ouvrage de Lipovetsky et de Serroy apporte en effet des nuances au niveau de l'esthétisation contemporaine pour montrer qu'il est possible de renverser la lecture qu'en fait Michaud.

L'installation *Blow* a servi d'exemple pour montrer qu'une œuvre exposée dans un contexte commercial ne crée pas forcément une ambiance aliénante puisque les passants peuvent y porter une attention et une appréciation sans pour autant être manipulés. De plus, l'installation de l'œuvre dans un autre contexte spatial pourrait lui redonner son plein potentiel critique et artistique. L'autre installation de Yoshioka, *Rainbow Church*, a également été analysée afin de mettre en évidence comment l'ambiance est un processus critique qui réfute les idées de Michaud. L'œuvre ambiante du designer ne force pas une signification plutôt qu'une autre, mais offre plutôt au spectateur une grande liberté d'interprétation. La malléabilité de l'ambiance, comme mentionné chez Böhme, offre une inter-influence entre subjectivité et objectivité qui sort de la tradition esthétique du chef-d'œuvre sans pour autant devenir non artistique, puisque les spectateurs

détiennent une plus grande autonomie dans leur expérience esthétique. Comme Genette le souligne dans son ouvrage, il existe une lignée de pensée considérant uniquement le chef-d'œuvre comme étant intrinsèquement esthétique puisqu'il aurait en lui une propriété objective<sup>239</sup>. Michaud participe de cette conception parce que sa vision de l'art réside dans le chef-d'œuvre auratique et non dans l'art d'ambiance. La conception du philosophe français manque de nuances et de perspectives, car il réfléchit l'ambiance avec les mauvais outils. Il est en droit d'interpréter subjectivement l'ambiance comme étant déplaisante et hyper-esthétisée, mais cela ne condamne définitivement pas ce concept en art actuel et en esthétique philosophique.

#### 2.4 Ryoji Ikeda : ambiances exploratrices et critiques : datas et *Théorie Esthétique*

Cette dernière section portera sur l'ambiance propre aux projets de l'artiste pluridisciplinaire japonais Ryoji Ikeda ainsi que sur les théories de Theodor W. Adorno abordées au premier chapitre. L'art d'Ikeda se prête bien à un examen critique des concepts développés dans la *Théorie esthétique* du philosophe, et tout particulièrement à celui d'autonomie de l'œuvre d'art, qui lui est cher. Les ambiances provenant des œuvres d'Ikeda possèdent un caractère critique, heuristique et dialectique qui déjouent, selon nous, la notion d'ambiance et de l'industrie culturelle du philosophe allemand. Toutefois, il reste possible d'utiliser les idées d'Adorno tout en sortant de sa tradition philosophique afin de mieux comprendre les ambiances en art<sup>240</sup>. Nous tenons à rappeler qu'Adorno possède une vision de l'art assez arrêtée en opposant une œuvre authentique, seul apte à préserver la dialectique autonome/hétéronome, aux pratiques artistiques engagées et à celles produites dans le cadre de l'industrie culturelle. De plus, Genette mentionne dans *L'œuvre de l'art* que Theodor W. Adorno n'accepte pas la médiocrité en art. Pour lui, la valeur artistique se rattache uniquement à des créations réussies et complètes. Si une certaine œuvre n'est pas jugée comme étant aboutie, elle n'appartient tout simplement pas au domaine de l'art<sup>241</sup>. Ce rejet de tout ce qui peut être jugé

---

<sup>239</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 18.

<sup>240</sup> En d'autres mots, nous pensons qu'il ne faut pas condamner automatiquement les idées d'Adorno à cause de sa méfiance vis-à-vis de l'ambiance. Pour utiliser une image culinaire, on pourrait dire que l'élargissement esthétique et artistique de la notion d'ambiance conserve les mêmes « ingrédients » que l'œuvre d'art selon Adorno, mais change la recette afin de mieux réhabiliter ce concept en esthétique philosophique et en arts visuels.

<sup>241</sup> Cette sévérité explique également pourquoi plusieurs critiques d'Adorno l'accuse d'être élitiste en arts. Cette position est toutefois plutôt simplificatrice, puisque le rapport du philosophe à l'art et à la culture est plus complexe et nuancé (comme nous l'avons montré au premier chapitre). Autrement dit, l'étiquette d'élitiste n'est donc pas absolument véridique, mais pas entièrement fautive non plus. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*, p. 271-272.

incomplet ou non semblable à des œuvres modernes laisse peu d'opportunités à l'ambiance artistique si une ouverture en esthétique philosophique n'est pas prise en compte. Cette section débutera par la présentation du travail de Ryoji Ikeda afin de mieux comprendre ses intentions artistiques, puisque sa démarche peut paraître *a priori* complexe. La première œuvre à l'étude sera la version du projet *Test Pattern*, présentée à *Times Square* à New York, afin de montrer que l'ambiance artistique ne tombe pas forcément sous le joug de l'industrie culturelle dénoncée par Adorno et qu'elle peut même la déjouer<sup>242</sup>. Par la suite, l'analyse de *Test Pattern* en tant qu'installation audiovisuelle mettra en évidence la façon dont l'ambiance dynamique et émancipatrice se manifeste et en quelle manière elle peut être liée à la *Théorie Esthétique* du philosophe.

#### 2.4.1 Ryoji Ikeda et son univers unique des datas

Ryoji Ikeda situe principalement sa pratique entre les arts visuels et le monde de la musique. L'artiste travaille essentiellement avec les datas, soit des données informatiques immatérielles présentes au sein des nombreuses technologies numériques utilisées dans notre quotidien. À travers ces composantes numériques, l'artiste se concentre sur la nature fondamentale de l'image et du son au travers de l'espace<sup>243</sup>. Ikeda se considère comme un concepteur et un compositeur qui convertit des datas en images et en sons dans ses œuvres d'art<sup>244</sup>. Les sons utilisés dans les œuvres d'Ikeda ne correspondent pas à une musique mélodieuse, populaire et purement harmonique. Au contraire, l'artiste a recours à plusieurs sonorités numériques et immatérielles, comme des signaux sinusoïdaux (sonorité grave ou aiguë définie par une équation sinusoïdale<sup>245</sup>). Ikeda utilise également des impulsions sonores qui émettent des bruitages simples pouvant être maniés sous différentes cadences. Les œuvres peuvent aussi dégager des ondes à hautes et basses fréquences qui mettent au défi la perceptivité du spectateur puisqu'il ne peut pas tout entendre. Cette utilisation

---

<sup>242</sup> Il serait pertinent d'analyser la version de *Test Pattern* à *Times Square* à l'aide du concept des « atmosphères de manipulation » explicité dans la section précédente portant sur Michaud et Yoshioka (le philosophe français partage d'ailleurs plusieurs points de vue d'Adorno). Cependant, cet angle d'étude sera mis à l'écart dans cette section afin de mieux se concentrer sur les concepts adorniens.

<sup>243</sup> Ryoji Ikeda, Site web de l'artiste, « biography », <https://www.ryojiikeda.com/biography/>

<sup>244</sup> Mihály Lakatos « Sights and Sounds of Big Data : Ryoji Ikeda's Immersive Installations ». *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, no 18, 2020. p.110.

<sup>245</sup> Voici un site pour générer des signaux sinusoïdaux pour favoriser leur compréhension. <https://www.szynalski.com/tone-generator/>

d'amplitudes permet aussi une écoute physique, puisque le son vibre dans les organes des spectateurs et peuvent parfois déranger l'ouïe<sup>246</sup>. La musique de l'artiste comprend aussi une utilisation de *glitches*, c'est-à-dire des erreurs informatiques survenant au sein d'appareils numériques et qui se manifestent par plusieurs types de bruits. Dans le cas d'Ikeda, les *glitches* sont délibérés et se voient donc sortis du domaine des dérèglements numériques<sup>247</sup>. Bref, la sonorité qu'Ikeda utilise se rattache à une réduction sonore et des bruitages informatiques naissant de la programmation de données<sup>248</sup>.

Les images présentées dans les œuvres d'Ikeda sont souvent abstraites et émanent également d'une conversion de données<sup>249</sup>. En créant à partir des datas, l'artiste projette visuellement des systèmes binaires (codes 0/1, oui/non). La réduction visuelle se traduit alors généralement par des bandes géométriques (généralement des rectangles et des carrés) noires et blanches à la taille variable, allant d'une minceur infime à une grande épaisseur<sup>250</sup>. Les images projetées peuvent également être saccadées, voire stroboscopiques dépendamment de la composition d'Ikeda. Les particules sonores et visuelles mettent en évidence un travail de réduction formelle qui souhaite simplifier la manifestation du son et de l'image (le style musical d'Ikeda est parfois qualifié de techno-minimalisme). Plus précisément, l'intérêt envers le monde des datas mène l'artiste à vouloir le révéler sous des formes plus dépouillées afin de renforcer la provenance de son univers iconographique et sonore<sup>251</sup>. Les installations audiovisuelles de Ryoji Ikeda

---

<sup>246</sup> Joo Yun Lee, *Infinestimal to Infinity: Ryoji Ikeda's Data Composition and Space of Sensing*. Thèse de Doctorat, Stony Brook University, 2018p. 31-33.

<sup>247</sup> Kim Cascone, « The aesthetics of Failure: "Post-digital" Tendencies in Contemporary Computer Music », *Computer Music Journal*, vol. 4, édition no 4, hiver 2000, p. 15-16.

<sup>248</sup> Voici un exemple d'une piste musicale de l'artiste pour mieux comprendre sa musique.  
<https://www.youtube.com/watch?v=F5hhFMSAuf4>

<sup>249</sup> Maryse Ouellet, « Par-delà le naturalisme : médiatisation du sublime dans les œuvres d'Olafur Eliasson et Ryoji Ikeda », *RACAR*, vol. 41, no 2, 2016, p. 106.

<sup>250</sup> D'autres effets visuels sont possibles dans ses œuvres, comme l'apparition de différentes couleurs ou des formes plus précises (corps humains, objets cosmiques, etc.), mais ceux décrits ci-haut se retrouvent plus fréquemment dans les œuvres et les compositions de l'artiste.

<sup>251</sup> Au premier regard, il pourrait sembler que la démarche d'Ikeda rejoint celle du formalisme moderne des États-Unis, puisque certains de ses partisans réfléchissent l'art par le biais de son médium et s'inscrivent dans une démarche de dépouillement. Or, la dimension critique et exploratoire de certaines réalisations d'Ikeda le place à l'écart du modernisme et de l'autoréférentialité en art. De plus, l'artiste transgresse les frontières entre *High Art* et *Low Art* ainsi que celles entre les arts visuels et la musique. Ikeda porte un grand intérêt pour l'écoute et l'expérience du spectateur et reprend certaines méthodes minimalistes, comme la répétition, afin de l'attirer à écouter la nature du son et de montrer le flux des datas. Cf. Joo Yun Lee, *op. cit.*, p. 30-36.

reflètent son processus de conversion de données en éléments sonores et visuels et leurs grandes dimensions transmettent ces éléments interconnectés dans un espace. Ce type d'œuvre ambiante offre alors une expérience synesthésique, dont les composantes se dirigent simultanément vers les sens du spectateur<sup>252</sup>. Par exemple, si le son utilisé devient plus lent et plus grave, les bandes noires et blanches auront une plus grande taille et seront projetées plus lentement à travers l'espace. Aussi, si l'image commence à déferler rapidement, les bandes deviendront minces et les éléments sonores suivront leurs rythmes en plus de devenir beaucoup plus aigus. La provenance identique de ces deux médiums de composition les place dans une sorte de chiasme simultané dans l'espace, ce qui apporte une dimension dynamique à l'ambiance. De plus, Ikeda accorde une place forte importante au spectateur dans son expérience ainsi que dans l'interprétation de ses œuvres<sup>253</sup>.

Certains auteurs, à l'instar de Maryse Ouellet, vont même jusqu'à affirmer que les installations audiovisuelles de l'artiste permettent aux spectateurs de vivre une expérience du sublime. Effectivement, l'artiste permet de révéler un domaine immatériel et invisible rattaché à l'infiniment grand ou l'infiniment petit grâce aux nombreux potentiels des datas. Ikeda place le contenu précis des données à l'écart afin de pouvoir créer une ambiance qui priorise une expérience plus directe de ce médium. La forme artistique donnée à ces codes engendre un certain sublime mathématique (plus ou moins au sens kantien), qui se réfère « à un pouvoir *propre* à l'objet lui-même – le code – celui de donner corps à une infinité d'informations, et ce, indépendamment de ses référents naturels [...] ou humains [...] auxquels peuvent être associées ces informations<sup>254</sup> ». Les œuvres d'Ikeda sont également « sublimes » dans le sens où elles proposent une expérience artistique qui mêle plaisir et déplaisir. Dans plusieurs de ses installations ambiantes, les éléments visuels et sonores déferlent en rafales devant le spectateur, qui peut se sentir agressé ou surchargé par la vitesse de ces projections. Les *glitches* peuvent quant à eux facilement déranger l'ouïe de certains spectateurs. La projection parfois stroboscopique des bandes noires et blanches peut également agresser leur perception de l'œuvre et produire une ambiance inconfortable. Finalement,

---

<sup>252</sup> Mihály Lakatos, *op. cit.*, p. 114-117.

<sup>253</sup> Joo Yun Lee, *op. cit.*, p. 76 Dans cette vidéo, Ikeda mentionne qu'il ne désire pas forcer le spectateur à recevoir ses œuvres d'une manière particulière. Au contraire, l'artiste souhaite les offrir d'une façon à ce que chaque individu puisse vivre et interpréter sa propre expérience émotionnelle, subjective, esthétique et artistique. (Vers 3 :25). [https://www.youtube.com/watch?v=5y7WZk\\_IVqI](https://www.youtube.com/watch?v=5y7WZk_IVqI)

<sup>254</sup> Maryse Ouellet, *op. cit.*, p. 115.

les œuvres de l'artiste présentent une forme d'incommensurabilité qui nous dépasse en manifestant des parcelles technologiques et des procédés abstraits qui sont impossibles à complètement conceptualiser. Les grandes installations audiovisuelles de Ryoji Ikeda produisent aussi une expérience artistique centrée sur la création d'ambiances qui sont perceptibles pour les spectateurs. La prochaine partie analysera le projet *Test Pattern* (sous la forme d'installations) qui permet de créer une ambiance émancipatrice et exploratoire. De plus, l'œuvre correspond à certaines théories de l'art d'Adorno tout en s'éloignant grandement de la logique de l'industrie culturelle.

#### 2.4.2 *Test Pattern* : présentation du projet

*Test Pattern* est une série d'œuvres provenant originellement d'un album musical paru en 2008<sup>255</sup> et qui a évolué sous d'autres formes de présentation (par exemple en de grandes installations audiovisuelles). L'œuvre est définie de la sorte : « a system that converts any type of data [...] into barcode patterns and binary patterns of 0s and 1s. Through it's application, the project aims to examine the relationship between critical points of device performance and the threshold of human perception<sup>256</sup> ». Autrement dit, la série *Test Pattern* est révélatrice de la démarche artistique d'Ikeda puisque le but est de convertir plusieurs types de données en codes épurés et simplifiés. Ses différentes occurrences offrent un test de performativité aux outils technologiques utilisés (écrans et haut-parleurs, entre autres) afin de voir s'ils sont capables de supporter la composition de l'artiste à ses moments les plus intenses. Elle est aussi en mesure de défier la perception des spectateurs puisque les hautes et basses fréquences rendent une appréhension totale de l'œuvre impossible. Les versions de l'œuvre sous la forme d'installations audiovisuelles sont souvent très grandes et projetées dans un espace sombre. Le travail du son et de l'image chez l'artiste peut être compris comme une démarche critique qui rejoint certaines idées d'Adorno, que ce soit en confortant certains aspects ou en infirmant d'autres. La nature immatérielle de l'univers des datas offre en effet à l'art d'Ikeda une forme d'autonomie, ce qui contredit la croyance du philosophe allemand selon laquelle l'ambiance est condamnée à la marchandisation de l'art. Dans le cas de *Test Pattern*, l'œuvre d'art est un catalyseur principal de l'atmosphère sans pour autant tomber dans son emprise. Au contraire, l'ambiance amplifie la valeur artistique de l'œuvre en

---

<sup>255</sup> Lien pour écouter l'album de 2008 : <https://www.youtube.com/watch?v=-CCRnEjSaFc&t=2s>

<sup>256</sup> Ryoji Ikeda, *Test Pattern* (site web de l'artiste), [En ligne], <https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>

invitant le spectateur à mettre de l'avant sa perception subjective et ainsi à coconstruire avec l'artiste le sens de l'œuvre, au lieu de la « recevoir » de façon uniquement passive. C'est dans cette coconstruction que l'on peut voir une forme d'émancipation du spectateur, au sens où l'entend le philosophe Jacques Rancière<sup>257</sup>.

#### 2.4.3 *Test Pattern* à *Times Square* : influence artistique de l'ambiance et disruption de l'industrie culturelle

Ryoji Ikeda a présenté son projet à New York tous les jours pendant le mois d'octobre 2014 dans le cadre du festival *Crossing the Line*. La version de *Test Pattern* (voir fig. 2.5) à *Times Square*<sup>258</sup> consiste en de multiples projections sur les panneaux publicitaires programmées entre 23 h 57 et minuit. À ce moment, la composition d'Ikeda interrompt la grande série de publicités afin de changer l'environnement de ce carré commercial. Les projections peuvent être vues par tous, mais les spectateurs doivent porter un casque d'écoute afin d'expérimenter la sonorité particulière de l'œuvre<sup>259</sup>. *Test Pattern* influence l'atmosphère de *Times Square* pendant quelques minutes dans le but de lui apporter une dimension heuristique, intime et artistique qui vont à l'encontre des idées d'Adorno sur l'industrie culturelle. En d'autres mots, cette version de l'œuvre ambientale est présentée dans la « Mecque » du commerce mondial, ce qu'Adorno n'aurait pu que condamner. Il est en effet facile de voir dans *Test Pattern* l'ultime fusion de l'art et de la publicité puisque le support de l'œuvre sont les panneaux publicitaires de *Times Square*. Toutefois, l'œuvre

---

<sup>257</sup> Jacques Rancière conçoit le « spectateur émancipé » dans la lignée de son ouvrage *Le maître ignorant* (1987), où il souhaite se séparer de la dynamique linéaire du maître (un expert, par exemple) qui enseigne à ses étudiants sans réciprocité. Pour Rancière, cette logique omet les multiples intelligences que l'on possède et forme une distance entre un enseignant et son élève, au lieu d'un dialogue entre eux. En ce sens, le philosophe remarque que certains critiques dénoncent la situation du spectateur puisqu'il ne ferait qu'observer passivement ce qui lui est présenté. Rancière se place en désaccord avec cette idée en croyant qu'un artiste est tout à fait en mesure de guider un spectateur à travers son œuvre. De cette manière, ce dernier peut l'explorer et l'interpréter avec une plus grande agentivité. Rancière désire aussi briser la dichotomie « actif/passif » du spectateur puisqu'il le considère dans une position double, soit celle d'un observateur et d'un interprète, qui compose sa réception de l'œuvre avec son propre savoir. Les œuvres ambiantales d'Ikeda reflètent cet aspect, car elles désirent intégrer l'expérience spectatorielle sans imposer aux individus une manière de la vivre. Jacques Rancière, *L'émancipation du spectateur*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 7-29.

<sup>258</sup> Vidéo présentant l'œuvre à New York : <https://www.youtube.com/watch?v=JfcN9Qhfr4>

<sup>259</sup> Times Square Art, *test pattern* [*Times square*], <http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/test-pattern/index.aspx>

d'Ikeda s'éloigne de cette perspective troublante en se dotant d'une fonction critique évidente : celle d'interroger une société habituée aux bombardements publicitaires incessants<sup>260</sup>.

Le potentiel critique de l'œuvre d'Ikeda intervient en effet sur l'atmosphère de *Times Square* sans se départir de sa dimension artistique. L'interruption des publicités lumineuses crée un effet de distanciation par rapport aux publicités et attire l'attention du public sur le rôle de ces immenses écrans qui diffusent leurs messages 24h sur 24. En même temps, *Test Pattern* lui permet d'expérimenter la dimension artistique, faite de plaisir et de déplaisir, de cette nouvelle ambiance. Ikeda met ainsi en évidence que l'œuvre d'art peut, dans un environnement hyper-commercial, utiliser l'ambiance pour son potentiel esthétique, mais aussi critique, sans céder à la manipulation et l'aliénation tant redoutées par Adorno. Le contenu abstrait de son art reste autonome et critique même si le contexte de présentation se situe dans un endroit lié au domaine de la vente. La dimension ambiante de l'œuvre ne s'oppose pas à une expérience sensorielle plus intime pour les spectateurs qui portent un casque d'écoute. La présence du son renforce la démarche d'Ikeda de pousser les limites de notre perceptibilité et permet également une meilleure concentration par rapport à l'œuvre. Le spectateur détient l'opportunité de témoigner de l'œuvre d'une façon plus personnelle et active<sup>261</sup>. Il peut alors interpréter ce qu'il voit et entend comme il le souhaite, car il n'est pas dirigé vers une intention précise, sans pour autant qu'il puisse déterminer le statut artistique de l'œuvre étant donné qu'elle possède une forme d'autonomie. Cela rejoint les idées de Rancière en ce qui concerne le spectateur émancipé, puisque chaque individu est à la fois témoin et acteur dans l'œuvre ambiante en rattachant ce qu'il observe à ce qu'il sait. *Test Pattern* agit comme un lieu de cocréation entre l'artiste et le spectateur. Rancière précise que : « Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé<sup>262</sup> ».

---

<sup>260</sup> Mihály Lakatos, *op. cit*, p. 121.

<sup>261</sup> Les personnes interviewées dans cette vidéo témoignent justement de leur expérience intime de l'œuvre (en particulier sa dimension sonore). <https://www.youtube.com/watch?v=E2ymbM7rSGI>

<sup>262</sup> Jacques Rancière, *op. cit*, p. 23.

Comme mentionné plus tôt, Böhme croit au potentiel de l'œuvre d'art d'offrir des atmosphères exploratoires et libératrices, qui peuvent en retour apporter une plus grande part d'autonomie à l'expérience esthétique du sujet. La présence de l'art, mélangée avec une expérience libre, engendre alors une meilleure appréhension de l'ambiance comme quelque chose d'artistique. Elle peut même contribuer à une forme de démocratisation esthétique que Lipovetsky et Serroy perçoivent dans le phénomène d'esthétisation du monde. En effet, les auteurs croient que le nombre grandissant de productions sous le capitalisme artiste offre un plus grand accès aux expériences et aux jugements esthétiques, ce qui brise la hiérarchie esthétique ancienne à laquelle Adorno se rattache<sup>263</sup>. La version de *Test Pattern* à *Times Square* met en évidence que la relation artistique ne se trouve pas uniquement dans une œuvre d'art tangible et auratique, ce qui rejoint les idées de Genette. La proposition d'Ikeda confirme aussi les théories de Böhme selon lesquelles il est possible de renverser l'atmosphère commerciale en quelque chose de plus conscientisant pour les spectateurs (du moins pour la durée de l'œuvre). Adorno ne voit pas le potentiel artistique dans l'ambiance parce que sa définition de l'art postule que toute création artistique doit être un chef-d'œuvre. En d'autres termes, le fait qu'Adorno considère l'ambiance comme un outil marchandisé et non artistique au sein du contexte de l'industrie culturelle explique pourquoi il ne peut considérer cette notion comme un processus artistique et réfléchi. Or, l'art d'Ikeda montre le contraire en dotant les œuvres ambiantiales d'une autonomie au sens où la définit Adorno, qui montre dans *Théorie Esthétique* que l'autonomie de l'œuvre est inséparable de son hétéronomie. L'artiste japonais fait la démonstration qu'une ambiance artistique est possible dans une zone commerciale comme *Times Square* et qu'elle peut même se charger d'une dimension émancipatrice.

---

<sup>263</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, p. 32.

#### 2.4.4 *Test Pattern* en tant qu'installation audiovisuelle : ambiance artistique et dialectique

Les versions de ce projet sous la forme d'installations audiovisuelles dans des espaces clos (espaces muséaux, entre autres) tendent également à nuancer les conceptions adorniennes sur l'ambiance. *Test Pattern*<sup>264</sup> (voir fig. 2.6 et 2.7) produit une ambiance critique et heuristique puisque l'artiste souhaite offrir une certaine liberté interprétative au spectateur. L'œuvre ambientale de Ryoji Ikeda se rattache ainsi à la *Théorie esthétique* d'Adorno, même si ce dernier est très sévère par rapport aux ambiances dans le domaine artistique. Entre autres, l'installation présente une dialectique entre autonomie et hétéronomie. Effectivement, l'œuvre et son ambiance parviennent à intervenir sur l'extérieur tout en conservant une forme d'autonomie qui les protège contre une accapitation par l'industrie culturelle et le capitalisme. L'autonomie de l'œuvre réside dans le fait qu'elle ne possède pas de fonction précise ou de signification claire et évidente. Ikeda désire révéler un domaine immatériel et complexe tout en testant notre perception et les limites performatives des appareils utilisés sans pour autant chercher une finalité spécifique. Rappelons-nous que l'artiste désire que le spectateur puisse vivre sa propre expérience émotive. Autrement dit, Ikeda souhaite explorer l'univers immatériel et infini des datas sans nécessairement vouloir faire passer un message critique clair et précis (ce qu'Adorno dénonce lorsqu'il critique l'art engagé). La dimension hétéronome des œuvres d'Ikeda provient du fait qu'elles sont orientées vers « l'extérieur » puisque l'artiste intègre le spectateur dans la réception de ses créations. Ce dernier possède alors un meilleur jugement critique qui lui permet de qualifier l'ambiance de *Test Pattern* sans que l'autonomie de l'œuvre soit mise en danger.

L'œuvre ambientale d'Ikeda se rattache aussi à la *Théorie Esthétique* d'Adorno par son caractère énigmatique ainsi que par son indécidabilité. Notamment, l'abstraction visuelle et sonore du monde des datas, mélangée à la fluctuation constante des composantes de l'installation, altère l'ambiance pour lui donner une forme équivoque. Les déferlements rapides empêchant une captation absolue du contenu du médium confèrent à *Test pattern* un caractère énigmatique qui la rend plus difficile à appréhender en son entièreté. L'indécidabilité de l'œuvre provient du fait que

---

<sup>264</sup> Courte vidéo pour mieux visualiser l'œuvre : <https://www.youtube.com/watch?v=jCR7KJQtwGE> \*Les images en annexe et la vidéo servent à titre indicatif. L'analyse de l'œuvre et de son ambiance ne se concentre pas sur une version particulière de l'œuvre à un endroit précis, mais plutôt sur son concept général en tant qu'installation audiovisuelle. L'œuvre a été présentée à plusieurs endroits et sa nature reste la même, mais le dispositif, les dimensions et l'espace d'exposition ne sont pas toujours identiques.

son ambiance possède une force critique sans avoir pour autant un but précis qui pourrait la rattacher à une forme d'art engagé. Plus précisément, la nature multiforme de l'installation ambiante génère une atmosphère qui possède elle-même une forme de mystère puisqu'il est pratiquement impossible de l'appréhender dans sa totalité. L'ouverture de l'œuvre par rapport à son public lui permet de détenir un potentiel émancipateur puisque chaque personne peut explorer l'ambiance de la façon qu'elle le souhaite. Autrement dit, la présence simultanée de plaisir et de déplaisir dans l'expérience spectatorielle éloigne l'œuvre ambiante de la séduction manipulatrice, telle que dénoncée chez Adorno. Une fois de plus, les créations artistiques d'Ikeda se rattachent au « spectateur émancipé » par Jacques Rancière. Le spectateur agit, selon le philosophe, comme un traducteur de l'œuvre en l'observant et en l'interprétant activement. De cette manière, le spectateur émancipé prend le contenu artistique de *Test Pattern* et le mélange avec sa propre expérience esthétique et aussi avec ses connaissances<sup>265</sup>. Rancière souligne d'ailleurs que : « C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif<sup>266</sup> ». L'ambiance de l'œuvre reflète les idées de Rancière par sa nature poreuse, puisqu'elle détient un effet sur le spectateur tout en étant influencée par son expérience esthétique et artistique.

La dissonance de *Test Pattern* réside dans tous ses bruitages et éléments visuels difficiles à percevoir en totalité. Le fait que l'œuvre invite le spectateur à se déplacer et que certains bruits peuvent être dérangeants permet de briser l'harmonie qu'Adorno juge régressive dans le domaine de l'art. En effet, l'installation audiovisuelle manifeste régulièrement des modifications sonores et visuelles à des rythmes différents qui peuvent être imprédictibles. D'une part, cela permet à cette œuvre ambiante d'enclencher une prise de conscience chez le spectateur par rapport à ses propres limites sensorielles. Celui-ci est alors constamment interpellé par les rafales changeantes, qui mettent au défi sa vue et son ouïe. L'attention du spectateur est constamment sollicitée afin qu'il remarque mieux l'œuvre et son entourage, au lieu de sombrer dans une ambiance illusoire qui pacifie ceux qui s'y trouvent. D'une autre part, la dissonance aide à révéler que l'ambiance est une construction provenant de multiples composantes artistiques et que tout changement dans ces éléments cause des altérations. Les *glitches* et les projections stroboscopiques brisent une harmonie

---

<sup>265</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 29.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 26.

pure en venant constamment interpellier la sensibilité spectatorielle. L'immatérialité du son et de l'image cause des dissonances saccadées qui sont à la fois plaisantes et déplaisantes, ce qui déjoue l'idée d'Adorno que l'ambiance est une illusion séductrice perpétuellement mesquine et envoûtante. L'expérience esthétique et artistique du spectateur peut alors passer rapidement d'une forme de sublime, devant l'incommensurabilité de l'installation, à des envahissements sonores et visuels qui peuvent le déranger. Cette expérience lui appartient et il ne se trouve pas obligé de réagir de façon univoque à une intention atmosphérique. En ce sens, l'art d'Ikeda s'éloigne encore des conceptions esthétiques adorniennes, qui restent ancrées dans une vision romantique de l'art, et rejoint plutôt les propositions de Böhme et Genette puisqu'il ne détermine pas la relation esthétique ou l'appréciation de l'ambiance. C'est le spectateur, par son expérience subjective, qui est capable de qualifier et d'orienter l'atmosphère au lieu d'être uniquement passif comme Adorno le dénonce dans sa critique de l'ambiance.

De plus, Adorno fait reposer sa vision de l'art sur la matérialité et la valeur authentique d'une œuvre. Pour lui, la reconnaissance de l'authenticité d'une œuvre particulière va altérer l'expérience envers celle-ci. Si un spectateur se trouve devant la version véritable et unique d'une création, il peut alors témoigner d'une expérience artistique plus élevée. L'authenticité et la version primordiale d'une œuvre sont des facteurs clé chez le philosophe allemand<sup>267</sup>. La création première et matérielle compte beaucoup plus chez Adorno, tandis que l'ambiance serait plutôt secondaire puisqu'elle est marchandisée et qu'elle sert avant tout à tromper l'ennui. Toute œuvre ambientale perd alors sa valeur artistique si elle est exclusivement perçue par la vision d'Adorno. Cependant, le point de vue du philosophe de Francfort se marie assez mal avec la réalité esthétique contemporaine telle que décrite par Lipovetsky et Serroy puisque, selon eux : « le capitalisme artiste est le système dans lequel sont déstabilisées les anciennes hiérarchies artistiques et culturelles en même temps que s'interpénètrent les sphères artistiques, économiques et financières<sup>268</sup> ». Le mépris de l'ambiance artistique chez Adorno s'explique aussi par cet aspect, car elle nécessite un angle d'approche qui sort de la tradition esthétique issue de la philosophie romantique.

---

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>268</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *op. cit*, p. 52.

Les installations audiovisuelles composant *Test Pattern* réfutent également les liens qu'Adorno tisse entre l'ambiance et l'industrie culturelle. Dans cette œuvre, l'autonomie de l'œuvre d'art n'est pas fétichisée, car elle permet une polysémie interprétative qui s'oppose au pouvoir de séduction et d'envoûtement que le philosophe voit dans les ambiances générées par l'industrie culturelle. Ikeda propose des œuvres ambiantiales qui privilégient une exploration du sensible et qui permet la participation libre et active du spectateur. Le contenu multiforme de *Test Pattern* par des projections à la vitesse variable empêche une longue stabilité et met constamment au défi les spectateurs<sup>269</sup>. Les caractères et les éléments de l'ambiance peuvent entre autres être façonnés par les multiples interprétations culturelles de l'œuvre. Par exemple, alors que plusieurs individus approchent l'installation avec légèreté et amusement, un public japonais peut se montrer craintif devant l'œuvre, puisque certains sons et images employés font écho à ceux utilisés pour des alertes de catastrophes naturelles<sup>270</sup>. L'ambiance peut être artistique et l'œuvre d'art peut être un élément clé de l'ambiance, ce qui les place dans une fluidité expérientielle, contrairement à la contemplation statique et du chef-d'œuvre qui détermine la relation esthétique par ses supposées propriétés objectives innées. Il faut sortir de cette vision de l'esthétique philosophique pour mieux appréhender l'art d'ambiance et son potentiel expérientiel.

Cette section s'est concentrée sur le travail de l'artiste pluridisciplinaire Ryoji Ikeda afin de montrer en quoi l'ambiance possède un caractère artistique, critique et heuristique. Les créations de l'artiste japonais peuvent se lire grâce à certains concepts esthétiques développés par Theodor W. Adorno tout en étant capable de dépasser ses idées négatives sur l'ambiance. Son rattachement au sillage de la philosophie romantique cause en effet des failles dans son interprétation de l'ambiance. Les œuvres ambiantiales d'Ikeda montrent un univers inconnu qui offrent au spectateur une expérience sublime, mêlant un plaisir chatoyant à une forme de déplaisir dû à l'incommensurabilité des données. Aussi, l'utilisation d'images stroboscopiques et de bruitages sonores comme des *glitches* peuvent agréablement surprendre le spectateur, mais également le déranger puisqu'ils dépasseront à un certain point ses propres limites sensorielles.

---

<sup>269</sup> Mihály Lakatos, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 120.

Selon les théories d'Adorno, la présentation de *Test Pattern* à *Times Square* serait marquée par une profonde hétéronomie qui ferait courir le risque à l'œuvre d'être assimilée par l'industrie culturelle. Or, nous avons essayé de faire valoir un autre point de vue en montrant que l'œuvre d'Ikeda conserve son autonomie grâce à sa nature abstraite et immatérielle. Les versions de *Test Pattern* peuvent en effet être vues comme des œuvres ambiantiales marquée par une dialectique entre autonomie et hétéronomie, car les projections sonores et visuelles interviennent vers l'extérieur en offrant une interprétation libre pour le spectateur. L'œuvre conserve son autonomie puisque les datas ne peuvent être complètement maîtrisées. La dissonance de *Test Pattern*, produite par les multiples changements des bruitages sonores et des images stroboscopiques, est constante. De cette manière, le spectateur ne se voit pas emprisonné au sein d'une ambiance illusoire et purement harmonieuse puisque son attention sensorielle est régulièrement sollicitée par les modifications de l'œuvre. Nous avons alors voulu montrer que même si les théories d'Adorno ne sont pas entièrement fausses, son interprétation de l'ambiance esthétique reste erronée, car elle s'éloigne grandement de la manipulation et de l'hédonisme.

Ce deuxième chapitre avait pour objectif de nuancer les conceptions négatives de l'ambiance en art d'Adorno, de Fried et de Michaud par le biais d'analyses d'œuvres d'art ambiantiales. Pour Adorno, une œuvre d'art doit être authentique, autonome et ne peut se concevoir que comme un chef-d'œuvre. Michael Fried, quant à lui, base son ontologie artistique sur l'art moderne et sur sa définition essentialiste de l'art. Enfin, Michaud préfère un art tangible et unique rattaché au modernisme et qui permet une expérience esthétique directe avec l'œuvre. *L'œuvre de l'art* de Gérard Genette a permis de montrer comment ces trois auteurs considèrent que la fonction artistique d'une œuvre d'art est à l'origine de l'expérience esthétique du spectateur. Or, le théoricien français met en évidence que cette vision transitive entre la fonction artistique et la relation esthétique s'inscrit dans une longue tradition philosophique qui est aujourd'hui dépassée. L'ambiance, précisément, est un phénomène qui permet de faire cohabiter l'expérience artistique et l'expérience esthétique de manière dynamique et fluide sans que l'une détermine totalement l'autre. Pour Gernot Böhme, une atmosphère consiste en un phénomène à la fois tangible et intangible composé de plusieurs éléments qui leur confère une dimension objective et subjective. La porosité de l'atmosphère, selon Böhme, lui confère la chance de recevoir le caractère critique

d'une œuvre d'art qui peut à son tour offrir et amplifier une expérience plus libre pour les spectateurs.

La pratique et les théories sur la sculpture de Robert Morris ont été mises en contraste avec les idées pessimistes de Michael Fried grâce à l'analyse de son exposition à la Green Gallery. L'installation des œuvres prévue par Morris permet le déclenchement d'une ambiance phénoménologique. La déambulation du spectateur lui fait prendre conscience de son entourage et donc de l'atmosphère dans laquelle il se situe. Le spectateur est libre au sein de l'ambiance phénoménologique, ce qui lui permet de mieux l'explorer et d'appréhender ses composantes, y compris les sculptures minimalistes. Cet aspect déjoue l'idée de Fried selon laquelle l'ambiance aliène le spectateur. La vision du minimalisme du critique d'art n'est pas partagée par tous les penseurs de son époque, puisque Rosalind Krauss, John Cage et Richard Wollheim voient dans cette forme d'art (et dans la théâtralité) un potentiel critique et artistique. À l'aune de ces lectures, nous avons essayé de mettre en évidence que l'ambiance émise par les œuvres de Morris favorisent une interprétation critique plus libre dans l'expérience esthétique et artistique du spectateur.

La deuxième section s'est penchée sur les théories d'Yves Michaud, qui ont été confrontées à la pratique du designer Tokujin Yoshioka. L'œuvre *Blow* crée un jeu avec les passants par le biais d'un dispositif qui crée une continuité entre deux panneaux vidéo et leur environnement (un tissu soulevé par un souffle). Selon les idées de Michaud, *Blow* ne serait qu'un objet non artistique qui contribuerait à produire à une ambiance envoûtante et séductrice. Sa vision de l'art, axée sur l'objet unique, l'empêche de comprendre le potentiel de réversibilité que possède l'ambiance. Or, il est possible de soutenir que *Blow*, en tant qu'œuvre ambiante, n'est pas complètement accaparée par son environnement commercial et qu'elle possède tout de même un potentiel critique et émancipateur. Quant à l'installation *Rainbow Church*, elle offre au spectateur une expérience « holiste » de la lumière. Ce jeu de lumière crée une ambiance certes plaisante, mais qui possède également une dimension heuristique et critique. Cette lecture « positive » de l'ambiance rejoint les idées de Böhme, de Genette, de Lipovetsky et de Serroy qui insistent sur la dimension subjective et libre de l'expérience spectatorielle, y compris dans la cadre de la société d'hyperconsommation. Le mépris de Michaud envers l'ambiance, qui se rattache à une conception de l'art ancrée sur l'expérience contemplative, l'empêche de reconnaître la valeur artistique d'œuvres ambiantes comme *Rainbow Church*.

La dernière section s'est penchée sur le rôle de l'ambiance dans les œuvres de Ryoji Ikeda, qui va à l'encontre des conceptions d'Adorno sur l'ambiance et sur l'industrie culturelle, mais en même temps peut être lue à l'aide de certaines notions présentées dans *Théorie esthétique*. *Test Pattern* est en effet en mesure de modifier l'ambiance hyper-consumériste de *Times Square* en lui apportant un caractère artistique capable d'offrir une expérience heuristique au spectateur. L'œuvre se projette dans l'ambiance commerciale de Manhattan et, par un jeu de plaisir et de déplaisir, offre la possibilité au spectateur de développer un regard critique sur son environnement. L'œuvre présente en effet une dissonance qui brise l'envoûtement qu'Adorno dénonce dans sa critique de l'ambiance. La nature abstraite des données produites par *Test Pattern* fait également en sorte que l'œuvre ambiante n'est pas instrumentalisée par l'industrie culturelle, mais parvient à trouver un équilibre entre hétéronomie (l'environnement hyper-commercial dans lequel elle apparaît et les supports publicitaires qu'elle utilise) et autonomie (son caractère d'œuvre d'art et sa dimension incommensurable).

Bien que chaque section se soit concentrée sur un artiste dont la pratique nuance ou réfute les idées de l'un des trois théoriciens du premier chapitre, il aurait évidemment été possible de convoquer les deux autres théoriciens pour étayer notre démonstration. Par exemple, les œuvres ambiantales de Morris sont en mesure d'être opposées aux idées de Michaud et d'Adorno. En effet, les sculptures minimalistes de l'exposition à la Green Gallery réussissent, par le biais de l'expérience phénoménologique qu'elles proposent au spectateur, de révéler de manière critique l'environnement dans lequel elles sont installées. Cela va à l'encontre des propositions d'Adorno selon lesquelles l'ambiance ne fait que séduire et aliéner les spectateurs. De même, la dimension spatiale et matérielle des œuvres de Morris reste en mesure d'influencer et de critiquer l'ambiance muséale, alors que Michaud relie cette négativement cette notion à l'art gazéifié et hyper-esthétique. Du côté de Yoshioka, *Rainbow Church* présente une dimension autonome, chère à Adorno, par le fait que les prismes cristalliques révèlent le phénomène de la lumière au spectateur sans être utilisés à des fins manipulatoires. De même, l'atmosphère de *Rainbow Church* est très largement plaisante et harmonieuse, à l'opposé de l'ambiance dystopique que Fried dénonce dans les œuvres d'art contemporain. Enfin, l'art ambiantal d'Ikeda va à l'encontre des conceptions de Fried sur la théâtralité. En effet, la démarche de l'artiste japonais s'inspire de John Cage et de son souhait

d'offrir une exploration sensorielle par le biais de l'espace<sup>271</sup>. En ce sens, Ikeda ne plonge pas les spectateurs dans une atmosphère angoissante qui les tétaniserait et leur ôterait tout esprit critique. La présence simultanée du plaisir et du déplaisir dans *Test Pattern* s'éloigne enfin de l'idée de Michaud selon laquelle l'ambiance répond uniquement à une intention hédoniste et séductrice. Au contraire, les disruptions visuelles et sonores constantes créent un effet de distanciation qui éveille l'esprit critique du spectateur.

---

<sup>271</sup> Yoo Jun Lee, *Infinitesimal to Infinity: Ryoji Ikeda's Data Composition and Space of Sensing*, p. 30-36.

## CONCLUSION

Pour conclure, ce mémoire de recherche s'est penché sur une réhabilitation de la notion d'ambiance en art actuel et en esthétique philosophique afin de donner une vision plus positive aux pratiques artistiques qui la place au cœur de leur démarche. Comme les lectures de Theodor W. Adorno, de Michael Fried et d'Yves Michaud l'ont montré, l'ambiance a été et continue d'être dénigrée dans le champ de l'art et de l'esthétique. Ce mémoire avait alors pour objectif d'offrir une légitimité conceptuelle, mais aussi artistique, aux œuvres ambiantiales. Il ne prétendait pas proposer une « théorie artistique » de l'ambiance comme notion à part entière en histoire de l'art, mais plutôt de défricher un concept nécessitant encore un approfondissement théorique. Les œuvres ambiantiales sont de plus en plus présentes dans l'art actuel, ce qui renforce l'importance de mieux comprendre le concept de l'ambiance, qui a si longtemps été ignoré ou rejeté.

La conception de l'autonomie de l'œuvre d'art chez Adorno a dévoilé que ce dernier croit que l'art est un levier de résistance crucial dans la société capitaliste et qu'il peut potentiellement mener les masses à l'émancipation. L'autonomie de l'art, qui découle de la « technique artistique » mise en exécution par l'artiste, révèle que le médium et la matérialité d'une œuvre sont primordiaux chez Adorno pour qu'elle puisse posséder une valeur artistique. En ce sens, son mépris de l'ambiance provient entre autres de sa nature plus intangible. Le philosophe attaque aussi la littérature engagée en critiquant son risque d'être utilisée comme un outil de propagande puisqu'elle se défait de son autonomie pour se doter à la place d'un caractère politique et hétéronome. Adorno attaque également le jazz puisqu'il considère que cette musique affiche une fausse allure optimiste qui leurre les masses, tandis qu'elle serait plutôt un produit calculé du capitalisme. Le débat entre lui et Walter Benjamin a montré qu'Adorno refuse de considérer le potentiel esthétique d'un art politisé et provenant de différents procédés techniques parce que son caractère reproductible nuit à son autonomie. La critique de l'ambiance d'Adorno rejoint donc directement son attaque de l'industrie culturelle, qui arrache la valeur artistique des productions culturelles pour offrir aux masses un plaisir perpétuellement faux qui sape leur esprit critique. L'ambiance dans l'industrie culturelle serait alors pour lui un moyen mesquin qui envoûte les individus dans un plaisir séducteur et illusoire. Dans *Théorie esthétique*, Adorno attaque plus directement l'ambiance et la définit comme étant un produit marchandisé qui brise l'art autonome

et son potentiel critique. Toute œuvre qui participe à une ambiance ou qui se trouve en son sein se verrait dépourvue de valeur artistique et pour devenir un simple élément décoratif qui alimente l'industrie culturelle.

À l'opposé de cette vision pessimiste de l'ambiance, nous avons vu que l'art de Ryoji Ikeda est capable de manifester des atmosphères dans des environnements hyper-consuméristes tout en parvenant à conserver à l'œuvre son autonomie et son pouvoir critique. L'univers sonore et visuel de son art provient de la conversion de données en des sonorités et des images synchronisées qui mettent constamment au défi les sens des spectateurs. Le projet *Test Pattern* reflète cette idée et l'étend également aux appareils technologiques employés, puisque les fréquences sonores et visuelles agissent comme un test de performativité pour ces outils. La version de l'œuvre présentée à *Times Square* met en évidence que l'art au sein d'une atmosphère n'est pas totalement condamné à l'hétéronomie et à la marchandisation, car il peut apporter une dimension artistique à une ambiance plus commerciale. En effet, l'utilisation des panneaux publicitaires pour projeter l'œuvre change l'ambiance de *Times Square* afin que les spectateurs puissent émettre leurs propres appréciations artistiques et esthétiques. En ce sens, le spectateur n'est pas pris au sein d'une ambiance illusoire et envoûtante qui le soumet à la passivité comme Adorno le redoute. La version de *Test Pattern* en tant qu'installation audiovisuelle a mis en évidence que les multiples projections sonores et visuelles favorisent l'émergence d'une ambiance esthétique et critique. Également, l'incommensurabilité des datas et le flux continu de l'installation ambiante privilégient une prise de conscience chez le spectateur puisqu'il est constamment interpellé par plusieurs sonorités et images dissonantes au lieu d'être envoûté dans une fausse harmonie qui le subjugué. Aussi, la nature abstraite des data confère à l'œuvre un caractère énigmatique qui invite le visiteur à l'interpréter selon son propre bagage culturel. L'ambiance chez Ikeda favorise alors l'émancipation du spectateur, au sens où l'entend le philosophe Jacques Rancière.

La définition négative de l'ambiance chez Michael Fried apparaît principalement sous le spectre de sa critique de l'art minimaliste dans son essai *Art and Objecthood*. En effet, Fried considère que l'art littéraliste se met en scène dans un but de confronter les spectateurs à une rencontre angoissante avec l'œuvre, dans laquelle ces derniers seraient dépossédés de leur liberté critique. L'imposante présence des objets minimalistes est synonyme de déplaisir pour le critique d'art. Pour Fried, le regardeur, face à la pesanteur dérangeante des objets minimalistes, ne serait

plus maître de sa contemplation esthétique. Plus précisément, l'historien de l'art américain soutient que le minimalisme et l'ambiance s'inscrivent dans le champ de la théâtralité, ce qui est pour lui complètement à l'opposé de ses préférences en art. Dans l'ambiance théâtrale, le spectateur ne peut plus se concentrer sur une expérience transcendante de l'œuvre, mais serait plutôt forcé à remarquer l'impact spatial des objets littéralistes. Or, les théories sur le minimalisme de Robert Morris apportent une perception différente sur cette forme d'art qui permet ultimement de concevoir l'ambiance sous un angle moins négatif. À travers ses *Notes on sculptures*, Morris explique qu'il donne à ses œuvres une forte présence dans l'espace pour enclencher une expérience phénoménologique. Plus précisément, l'artiste souhaite offrir aux spectateurs de son œuvre ambiante une expérience physique afin que ces derniers prennent mieux conscience de l'espace qui les entoure au lieu de le tenir pour acquis. Fried voit dans l'ambiance un outil non artistique et non esthétique qui brime l'expérience des spectateurs et qui les emprisonnent dans quelque chose de désagréable tandis que Morris y voit quelque chose de révélateur.

Les objets minimalistes de l'exposition « Robert Morris » à la Green Gallery à New York peuvent donc donner lieu à une interprétation qui se situe à l'opposé des idées de Fried en montrant qu'ils produisent une ambiance phénoménologique qui favorise une exploration libre. Celle-ci fait aide notamment au spectateur à mieux prendre conscience de l'idéologie du Cube blanc, qui a été largement critiquée par plusieurs critiques d'art. L'interprétation de Morris de ses propres œuvres rejoignent les idées de Gernot Böhme qui croit qu'une atmosphère est réversible et que des sujets critiques sont capables de déjouer certaines influences propres à une ambiance. Ainsi, il est possible d'affirmer que l'ambiance et les sculptures de l'exposition ne s'imposent pas au regardeur comme Fried le croit, mais l'invite plutôt à une exploration critique. En d'autres mots, les objets ne forcent pas le spectateur dans une rencontre angoissante et il lui est possible d'apprécier ou non ce qu'il perçoit.

Yves Michaud attaque quant à lui beaucoup plus directement la notion d'ambiance à travers *L'art à l'état gazeux* et « *L'art, c'est bien fini* » : *essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*. Dans le premier ouvrage, Michaud croit que les œuvres d'art disparaissent de plus en plus pour être remplacées par des dispositifs qui créent des expériences atmosphériques astreignantes. L'art sous la forme d'un éther gazeux perd selon Michaud sa valeur artistique en se dispersant en tant qu'ambiance, contrairement aux œuvres tangibles qui les conservent par leur matérialité et leur

statut. Autrement dit, l'ambiance serait plaisante, mais dépourvue de tout potentiel critique en privilégiant l'hédonisme et le divertissement. Sa critique de l'ambiance se poursuit dans son essai de 2021, où il croit qu'elle est devenue de plus en plus présente de notre quotidien hyper-esthétisé. Ce plaisir hyper-esthétique serait mensonger et dangereux puisqu'il envoûterait les individus dans une atmosphère préconstruite et manipulatrice. Michaud dénonce les « esthétiseurs », qui produisent des ambiances sapant notre liberté critique en nous enveloppant dans un cocon esthétique permanent. L'ambiance abrutit les individus et enlève leur autonomie critique en les entourant d'expériences alléchantes qui s'éloignent de la réalité. Michaud reconnaît bel et bien la présence grandissante de l'art d'ambiance, mais y voit plutôt un danger dépourvu de valeur artistique et esthétique qui signifierait la fin des formes d'art qu'il prône.

Les œuvres ambiantiales de Tokujin Yoshioka ont répondu aux critiques sur les atmosphères de Michaud, dont les idées rejoignent celles qui sont conçues pour le monde du commerce. Rappelons-nous que ces ambiances ont pour but d'offrir une expérience agréable, mais qui nous incite à consommer davantage. Le cas de la Maison Hermès à Tokyo a montré comment ce genre d'atmosphères opulentes se manifestent, mais l'analyse de l'œuvre *Blow* ne prouve pas que Michaud a raison dans sa critique de l'ambiance. Au contraire, même si l'installation se trouve dans l'atmosphère de commerce de la Maison Hermès, l'intention de l'artiste ne consiste pas à contrôler la réception du spectateur. Autrement dit, les passants restent en mesure d'apprécier l'œuvre à leur manière et d'y attribuer une valeur artistique sans se faire manipuler. Ces idées rejoignent la thèse de *L'esthétisation du monde* par Lipovetsky et Serroy, qui soulignent que les consommateurs au sein d'atmosphères commerciales peuvent très bien apprécier ce qui les entoure tout en pouvant vivre plusieurs expériences esthétiques (et potentiellement artistiques) sans vouloir forcément acheter des produits. Autrement dit, l'esthétisation du quotidien ne résulte pas automatiquement en une condamnation de l'ambiance comme un instrument manipulateur. L'analyse de *Rainbow Church* a également réfuté les idées sur l'art gazeux en montrant que l'installation engendre une ambiance ayant une portée critique et heuristique. Plus précisément, les multiples prismes cristalliques de *Rainbow Church* offrent au spectateur une expérience amplifiée de la lumière par le biais d'une ambiance resplendissante. L'atmosphère de l'œuvre peut être éclairée par les idées de Böhme puisque le spectateur est capable de la qualifier et de la découvrir à sa façon. En ce sens, l'ambiance heuristique des œuvres de Yoshioka favorise une prise de

conscience chez le spectateur et non son absorption dans un monde hyper-esthétisé comme le dénonce le philosophe français.

Adorno, Fried et Michaud voient tous dans l'ambiance la perte de l'objet artistique classique ainsi que celle d'une distinction nette entre les arts visuels et d'autres formes de création. De plus, ces trois penseurs conçoivent l'ambiance comme étant une chose préconstruite et manipulatrice qui briserait l'expérience subjective et autonome des individus (alors que les œuvres à l'étude ont plutôt mis en évidence le contraire). Elle ne serait qu'une mascarade hédoniste qui prétend avoir une valeur artistique et esthétique. En approfondissant la vision de l'ambiance chez ces trois penseurs, il est devenu plus évident que leur mépris de cette notion tourne principalement autour d'enjeux sur l'ontologie de l'art. Plus précisément, ils postulent que seules des œuvres offrant des expériences esthétiques, contemplatives et menant à la transcendance peuvent être considérées comme de l'art. En ce sens, leur mépris des atmosphères provient plutôt du fait qu'elle ne correspond pas à leurs préférences artistiques et esthétiques et non parce qu'elle est forcément quelque chose d'oppressant. Adorno, Fried et Michaud considèrent que l'art possède des propriétés esthétiques objectives pouvant être reconnues par le spectateur attentif. Celui-ci, selon eux, ne peut déterminer la relation artistique puisque les œuvres d'art seraient les seuls objets vecteurs d'expériences esthétiques authentiques. Or, comme nous l'avons vu, cette vision de l'art est aujourd'hui critiquée par des théoriciens, à l'instar de Gérard Genette, qui défendent l'idée que les spectateurs peuvent très bien déterminer la relation artistique par leurs appréciations esthétiques. Les idées de Genette rejoignent la théorie des atmosphères de Gernot Böhme, qui conçoit l'ambiance comme une coprésence entre le tangible et l'intangible ainsi qu'entre objectivité et subjectivité. Pour ce dernier, une ambiance peut influencer le sujet-spectateur qui, en retour, peut également modifier une atmosphère par sa propre expérience subjective (ce qui se rapproche aussi des idées de Rancière). Les œuvres ambiantiales à l'étude ont justement mis en évidence, à l'aide des écrits de Böhme et de Genette, que l'ambiance favorise davantage une expérience spectatorielle libre plutôt qu'un envoûtement lié à un plaisir vide et contraignant.

Ce mémoire nous a par ailleurs permis de tirer des enseignements généraux sur la réhabilitation de l'ambiance en art et en esthétique philosophique. D'abord, la présence d'éléments agréables dans une œuvre ambiante n'équivaut pas à une séduction et à un contrôle menant à la subjugation. Ce genre de créations artistiques peuvent très bien présenter une expérience plaisante

tout en possédant un caractère critique qui est facilement identifiable pour le spectateur. L'ambiance est un concept dynamique et poreux qui naît du désir de créer une inter-influence entre l'œuvre d'art et du jugement esthétique des spectateurs. En ce sens, l'ambiance promeut l'expérience spectatorielle et accorde une plus grande agentivité aux personnes en leur sein. L'aspect artistique des œuvres ambiantiales, et leur désir de laisser place à une plus grande subjectivité interprétative, permettent de les différencier des atmosphères (comme celles du monde du commerce) qui cherchent à influencer la réception des individus.

Les analyses des œuvres du corpus ont également montré que l'art d'ambiance s'oriente sur un certain maniement de la lumière, du son et de l'espace afin de créer des atmosphères particulières (pensons à l'emplacement des sculptures de Morris, les prismes cristalliques de Yoshioka et à la synchronicité du son et de l'image d'Ikeda). Autrement dit, la production d'une ambiance ou la modification d'une atmosphère passe par la mise en place minutieuse de plusieurs composantes sensorielles. Tandis que les œuvres ambiantiales de notre corpus suscitent principalement la vue, l'ouïe et un déplacement physique, il serait toujours possible d'en analyser d'autres qui suscitent l'olfaction et le toucher. Bien que la réhabilitation de l'ambiance se soit penchée en art contemporain et actuel, nous pourrions ultérieurement élargir ce concept afin de l'étudier dans plusieurs autres périodes historiques. Il est probable de trouver des artistes du passé qui désirent générer des ambiances et des atmosphères, surtout lorsque l'on considère la plus grande utilisation de ces termes autour des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Le deuxième chapitre a quant à lui montré qu'il est possible d'effectuer de nouvelles approches sur des artistes qui ont été abordés à plusieurs reprises en histoire de l'art. Les intentions artistiques de Robert Morris, de Tokujin Yoshioka et de Ryoji Ikeda n'ont pas directement été prises en considération sous l'angle des ambiances auparavant. En ce sens, l'utilisation soignée d'outils théoriques pour étudier des œuvres offre une ouverture intéressante pour notre discipline qui peut s'appliquer à d'autres sujets.

La réhabilitation de l'ambiance en art a aussi passé par une ouverture en esthétique qui remet en question certaines idées provenant du sillage de la philosophie romantique. Le but n'était pas forcément de s'en défaire, mais plutôt de révéler que les œuvres ambiantiales nécessitent de nouveaux outils afin de percevoir leur potentiel artistique. Les idées d'Adorno, de Fried et de Michaud nous ont permis de comprendre comment une fermeture ontologique en art laisse peu de chances à l'ambiance d'être considérée comme un processus esthétique et critique. Les analyses

théoriques du premier chapitre, suivies de l'étude des œuvres d'art dans le second, témoignent de l'importance de citer nos « adversaires » afin de renforcer l'argumentaire de notre texte. En d'autres mots, il aurait été assez simple de seulement trouver des idées en accord avec la notion d'ambiance et de les utiliser pour prouver notre hypothèse de recherche. Or, le choix de mettre en lumière les conceptions négatives de l'ambiance chez Adorno, Fried et Michaud nous a ultimement permis de retourner leurs idées contre eux tout en évitant de créer des arguments qui les laissent sans défense.

La réhabilitation de l'ambiance nous enseigne par ailleurs que les auteurs du passé restent toujours d'actualité pour aborder des enjeux de notre époque. Il est en effet possible de trouver de nouvelles méthodes pour étudier leurs idées théoriques, comme ce mémoire l'a fait en repérant l'essor de l'ambiance dans la notion d'« industrie culturelle » chez Adorno ou en remarquant le spectre de l'ambiance dans la critique du minimalisme chez Michael Fried. Les enjeux actuels en histoire de l'art ne nécessitent pas toujours des solutions provenant d'auteurs contemporains et nous avons accès à une banque de savoir immense pour tenter de réhabiliter plusieurs concepts théoriques. Sans les idées d'Adorno, de Fried et de Michaud sur l'ambiance, bien qu'elles soient négatives, il aurait été très difficile pour nous de rehausser son étoffe en art et en esthétique philosophique.

Ce mémoire a essayé de mettre en lumière que l'ambiance possède de multiples qualités et caractéristiques qui en font un élément important pour comprendre l'histoire de l'art et l'esthétique philosophique depuis les années 1960. Les artistes contemporains recourent de plus en plus souvent à l'ambiance (on pense, en plus des œuvres du corpus, aux pratiques de James Turrell ou à celle d'Yayoi Kusama) pour offrir aux spectateurs des expériences plus interactives tout en leur laissant une grande liberté interprétative. Cette multiplication des œuvres ambiantiales doit, selon nous, s'accompagner d'une réhabilitation du concept d'ambiance en esthétique philosophique qui, jusqu'à maintenant, l'a soit dénigré, soit ignoré. Le but de ce mémoire était de contribuer à cette entreprise de réhabilitation en accordant une plus grande autonomie théorique à ce concept dans le champ de l'histoire de l'art et de l'esthétique. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur la prise de conscience des spectateurs afin de mettre en évidence le potentiel critique et heuristique des ambiances, mais plusieurs autres attributs ambiantiaux pourraient faire l'objet de recherches ultérieures. Par exemple, il serait possible de mettre en évidence le rôle des ambiances dans des

œuvres d'art ayant une certaine portée politique. On pourrait aussi étudier l'ambiance sous d'autres angles esthétiques, comme celui du sublime et de ses multiples versions théoriques (que nous avons à peine abordé avec l'œuvre d'Ikeda). Aussi, rien n'empêche d'offrir des analyses qui sont axées sur des ambiances agréables et plaisantes sans tomber dans les conceptions dystopiques évoquées dans notre premier chapitre. Il est également possible d'imaginer une approche pluridisciplinaire des atmosphères, afin d'approfondir davantage nos connaissances sur l'ambiance artistique et ses déclinaisons. Les études urbaines, entre autres, pourraient apporter des précisions utiles autour de l'interaction entre l'art, l'architecture et les ambiances. Quoi qu'il en soit, l'ambiance est dynamique, poreuse et polysémique et sa présence de plus en plus croissante sur la scène de l'art actuel engendre un océan d'opportunités pour comprendre les créations ambiantiales de notre époque.

**ANNEXE A**  
**FIGURES**

Figure 2.1 Exposition « Robert Morris » (Green Gallery, New York, décembre 1964 - janvier 1965)

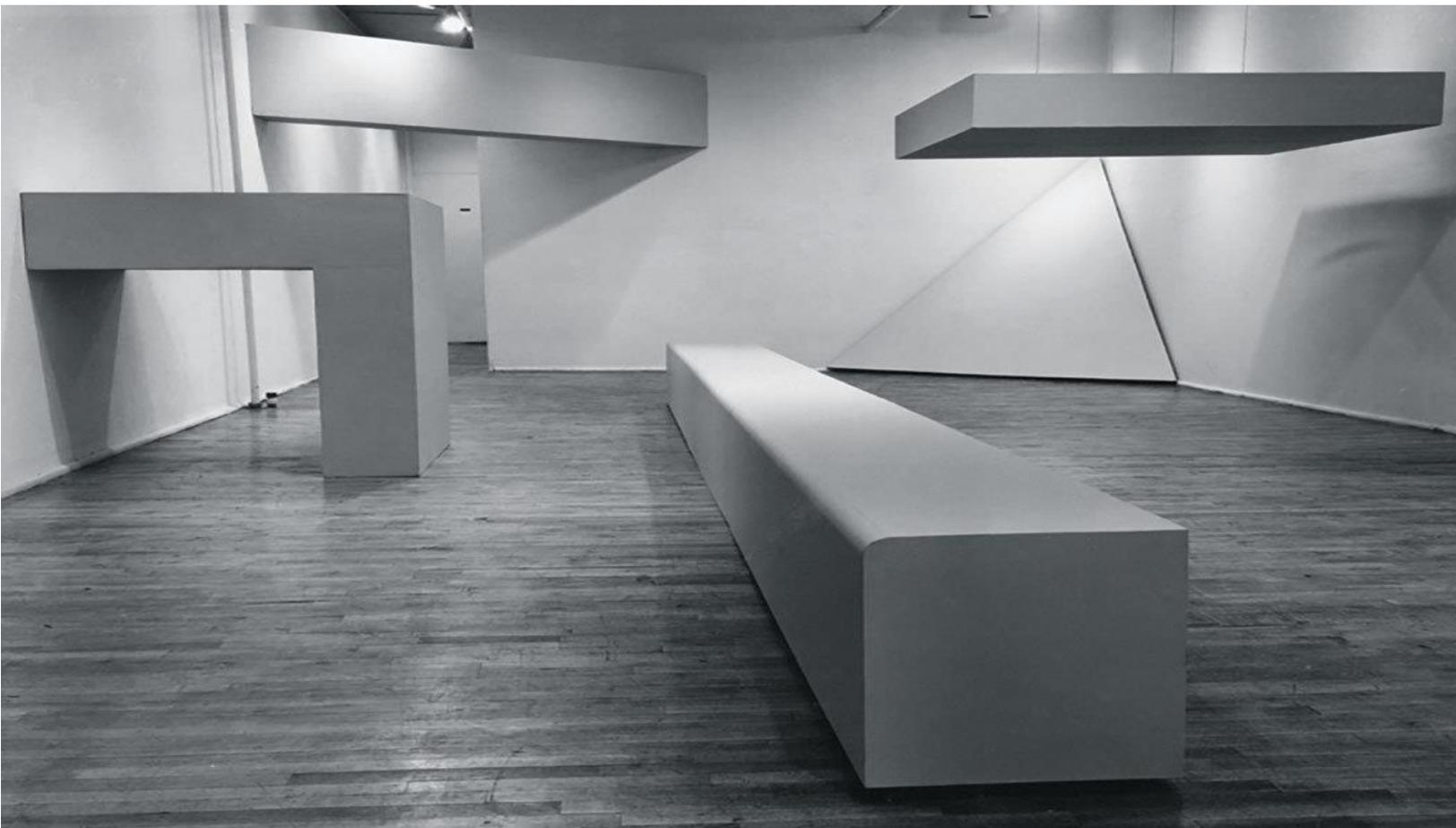


Fig. 2.1 : Morris, Robert. Photographie de l'exposition « Robert Morris » à la Green Gallery, décembre 1964 - janvier 1965, New York, États-Unis. Photographie par Rudolf Burckhardt. ©Artforum Media. [En ligne], <https://www.artforum.com/print/201902/jeffrey-weiss-on-robert-morris-78375>

Figure 2.2 Exposition « Robert Morris » (Green Gallery, New York, décembre 1964 - janvier 1965)



Fig. 2.2 : Morris, Robert. Photographie de l'exposition « Robert Morris » à la Green Gallery, décembre 1964 – janvier 1965, New York, États-Unis. [En ligne], <https://matthewmarks.com/exhibitions/ugo-mulas-new-york-the-new-art-scene-06-2019/lightbox/works/robert-morris-opening-at-green-gallery-1964-45963>

Figure 2.3 *Blow* par Tokujin Yoshioka (vitrines de la maison Hermès, Tokyo, 2009-2010)



Fig. 2.3: Yoshioka, Tokujin. *Blow*. Installation vidéo (2 écrans et dispositif créant le souffle). Maison Hermès, Tokyo, Japon. Présentation de l'œuvre : décembre 2009 – janvier 2010. © Core77. [En ligne], <https://www.core77.com/posts/15409/stunning-video-installation-by-tokujin-yoshioka-for-hermes-15409>

Figure 2.4 *Rainbow Church* par Tokujin Yoshioka (exposition *Crystallize*, musée d'art contemporain de Tokyo, 2013)



Fig. 2.4 Yoshioka, Tokujin, *Rainbow Church*. Installation composée de 500 prismes cristalliques, 12 m de haut. Musée d'art contemporain de Tokyo, exposition *Crystallize*, Japon, 2013. [En ligne], [https://www.domusweb.it/en/news/2013/10/16/tokujin\\_rainbow\\_church.html](https://www.domusweb.it/en/news/2013/10/16/tokujin_rainbow_church.html)

Figure 2.5 *Test Pattern [Times Square]* par Ryoji Ikeda (festival *Crossing the Line*, New York, octobre 2014)



Fig. 2.5 : Ikeda, Ryoji, *Test Pattern [Times Square]*, installation spécifique au site dans le cadre du festival *Crossing the Line*, Times Square, New York, États-Unis. Présentation de 23 h 57 à 24h à chaque nuit du 1<sup>er</sup> au 31 octobre 2014. Photographie : Ka-Man Tse, © Ryoji Ikeda. [En ligne], <https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>

Figure 2.6 *Test Pattern [no. 3]* par Ryoji Ikeda, théâtre de Gennevilliers, Genevilliers, du 1<sup>er</sup> au 11 décembre 2010)



Fig. 2. 6 : Ikeda, Ryoji, *Test Pattern [no.3]*, installation audiovisuelle, 4 projecteurs DLP, ordinateurs et système sonore de 8.2 ch, 12m x 12 m x 25 m. Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, France, du 1<sup>er</sup> au 11 décembre 2010. Photographie : Marc Damage, © Ryoji Ikeda. [En ligne], <https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>

Figure 2.7 *Test Pattern [no.9]* par Ryoji Ikeda (Musée des confluences, Lyon, du 1<sup>er</sup> au 27 mars 2016)

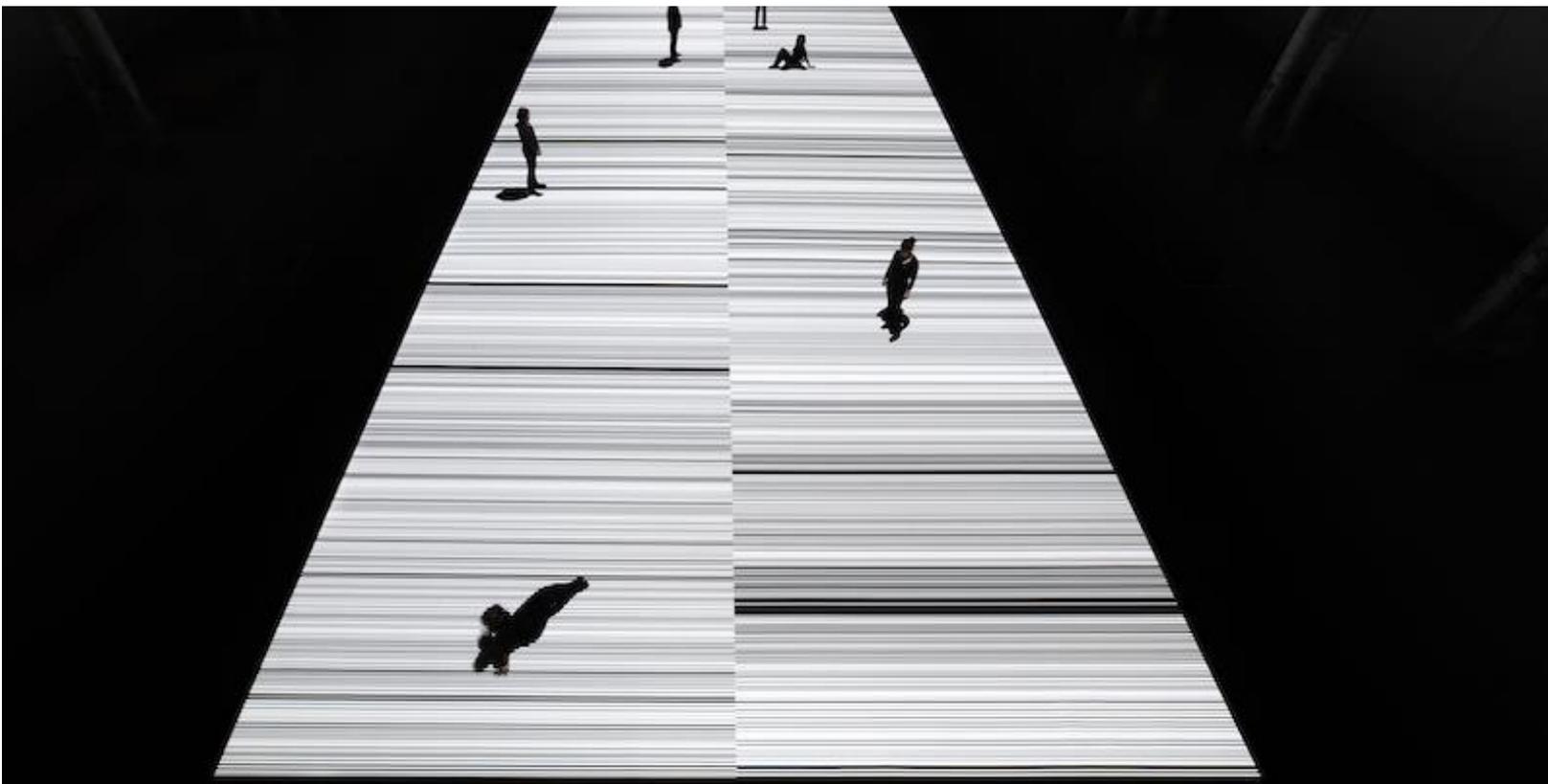


Fig. 2.7: Ikeda, Ryoji. *Test pattern [no.9]*, installation audiovisuelle, 3 projecteurs DLP, 1 ordinateur et 6 hauts-parleurs, 25 m x 13 m x 25 m. Musée des confluences, Lyon, France, du 1<sup>er</sup> au 27 mars 2016. Photographie : Michel Cavalca, © Ryoji Ikeda. [En ligne], <https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>

## BIBLIOGRAPHIE

- Adey, Peter et al. « Pour votre tranquillité : ambiance, atmosphere, and surveillance »  
*Geoforum*, 49, 2013. p. 299-309.
- Adorno, Theodor W. « L'industrie culturelle ». Trad par H. Hildenbrand et A. Lindenberg.  
*Communications*, no 3, 1964. p. 12-18.
- Adorno, Theodor W. *Théorie esthétique*. Trad. par Marc Jimenez. Paris, Klincksieck, 1974. 517p.
- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. par John Cumming.  
New York, Continuum, 1982. 258 p.
- Adorno, Theodor W. « On Jazz », Trad. Par Jamie Owen Daniel. *Discourse*, vol. 12, no 1,  
automne – hiver 1989-90. p. 45-69.
- Adorno, Theodor W. « Autour de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Sur  
Walter Benjamin*, Trad. par C. Davis. Paris, Gallimard (folio/essais), 1999 (1970).  
p. 166-176.
- Adorno, Theodor W. (ed. par Rolf Tiedemann). « Commitment », dans *Notes on literature*. Trad.  
par Shierry Weber Nicholzen, New York, Columbia University Press. 2019. 528 p.
- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. *Kulturindustrie*. Paris, Éditions Allia. Trad. par Éliane  
Kaufholz, 2019. 108 p.
- Augoyard, Jean-François (dir). *Faire une ambiance / Creating an atmosphere*. Actes du colloque  
international, Grenoble, 10-12 septembre 2008. Bernin, À la croisée, impression en 2011.  
527 p.

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: A critical Anthology*. New York, E.P Dutton, 1969. 448 p.
- Bégot, Jacques-Olivier. « L'antinomie de l'autonomie : Benjamin, Adorno et les enjeux d'une esthétique critique ». *Archives de Philosophie*, vol. 80, no 2, avril-juin 2017. p. 231-245.
- Belaval, Pierre. « Une présentation : Dialectique de la raison de Max Horkheimer & Theodor Adorno ». *Germanica*, no 8, 1990. p. 1-6.
- Bellavance, Guy. « Où va donc l'art contemporain? Autopsie d'une controverse ». *Art contemporain et controverse*, no 48, décembre 1999, janvier - février 2000. p. 11-16.
- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Œuvres III*, Trad. par M. de Candillac. Paris, Gallimard (folios/essais), 2000 (1935-1939). (« Épilogue », p. 313-316).
- Bernstein, Jay M. et al. *Art and Aesthetics After Adorno*. Berkeley, The Townsend papers in the humanities, no 3, 2010. 300 p.
- Best, Susan. « Minimalism, subjectivity and aesthetics: rethinking the anti-aesthetic tradition in late-modern art », *Journal of visual art practice*, vol. 5, no 3, 2006. p. 127-142.
- Biehl-Missal, Brigitte, « The atmosphere of the image: an aesthetic concept for visual analysis ». *Consumption markets and culture*, vol. 16, no 4, 2013. p. 356-367.
- Biehl-Missal, Brigitte et Michael Saren. « Atmospheres of Seduction: A critique of Aesthetic Marketing Practices ». *Journal of micromarketing: examining the interactions among markets, marketing, and society*, vol. 32, no 2, 2012. p. 166-180.
- Biron, Dean. « Benjamin, Adorno and modern-day flânerie ». *Thesis Eleven*, vol. 121, no 1, 2014. p. 23-37.

- Böhme, Gernot. « The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres ». *Ambiances, Redécouvertes*, février 2013. p. 1-9
- Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Space*. Trad. par A. Chr. Engels-Schwarzpaul. New York et Londres, Bloomsbury Academics, 2017. [En ligne], <https://philpapers.org/archive/BHMAAT-3.pdf>. 199p.
- Brownell, Blaine. « Assembling Light: PET Wall installation ». *Journal of architectural education*, vol. 62, no 2, novembre 2008. p. 30-36.
- Brugière, Fabienne, Recension sur *l'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique* par Yves Michaud. *Esprit*, no 294 (5), mai 2003. p. 241-243.
- Brummel, Kenneth et Yves Michaud. *Riopelle-Mitchell*, Éditions 5 continents, Milan, Italie, octobre 2017. 192p.
- Cage, John, Michael Kirby et Richard Schechner. « An interview with John Cage ». *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no 2, hiver 1965. p. 50-72.
- Cascone, Kim. « The Aesthetics of Failure: « Post-Digital » Tendencities in Contemporary Computer Music ». *Computer Music Journal*, vol 24, no 4, hiver 2000. p. 12-18.
- Chagon, Katrie. « Phénoménologie et art minimal : la dialectique œuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal ». Mémoire de maîtrise, UQAM, 2008. [En ligne], <https://archipel.uqam.ca/1773/1/M10711.pdf>. 142p.
- Chauveau, Sylvain. « Ryoji Ikeda, la substance du son ». *Vertigo*, vol. 2, no 34, 2008. p. 31-35.
- Clair, Jean. « Sur Philippe Dagen et Yves Michaud ». *Le Débat*, vol. 1, no 98, 1998. p. 4-13.

Collins, Adam. « Ryoji Ikeda and the Prioritising of Space Over Time in Musical Discourse ». *Original Sound*, vol. 22, no 3, 2017. p. 378-384.

Dagen, Philippe. « Sur Jean Clair et Yves Michaud ». *Le Débat*, vol. 1, no 98, 1998. p. 13-19.

Dumouchel, Daniel. « La dialectique du Beau et du Sublime : l'héritage kantien d'Adorno ». *Philosophiques*, vol. 23, no 1, printemps 1996. p. 37-46.

Duvanchel, Marion. « Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique* ». *Questions de communications*, no 5, 2004. p. 388-390.

De Kerros, Aude. « Art moderne, art contemporain : l'impossible « débat ». *Le débat*, vol. 3, no 150, 2008. p. 116-133.

Edensor, Tim. « Designing Atmospheres: introduction to Special Issue ». *Visual communication*, vol. 14, no 3, 2015. p. 251-265.

Edensor, Tim. « Light Design and Atmosphere ». *Visual communication*, vol. 14, no 3, 2015. p. 331-350.

Filipovic, Elena. « The Global White Cube », *oncurating.org*, no 22. Zurich, avril 2014. p. 45-63.

Freitag, Florian et al. « Immersivity: an interdisciplinary approach to Spaces of Immersion ». *Ambiances, varia*, 2020. p. 1-23.

Fried, Michael. *Art and Objecthood: essays and reviews*. Chicago, the university of Chicago press, 1998. 333p.

Gaudin, Olivier et Maxime Le Calvé. « La traversée des ambiances : regard sur les atmosphères en sciences sociales », *Le seuil « communications »*, vol. 1, no 102, 2018. p. 5-23.

Gélinas, Dominique. « Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale », *Conserveries mémorielles*, no 16, 2014. [n.p], 63 paragraphes.

Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*. Paris, Éditions du Seuil Collection Poétique, 1997. 304 p.

Gerogescu, Julia et Federico LEVI. « Patterns in the Dark », *Nature physics*, vol. 11, juillet 2015. p. 522.

Glicenstein, Jérôme. Recension sur « *L'art, c'est bien fini* » : *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères* par Yves Michaud. *Marges*, vol 1, no 34, 2022. p. 190-191.

Gracyk, Theodore A. « Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music ». *The Musical Quarterly*, vol. 76, no 4, hiver 1992. p. 526-542.

Hohendahl, Peter Uwe. « Progress revisited : Adorno's dialogue with Augustine, Kant, and Benjamin ». *Critical Inquiry*, vol. 40, no 1, automne 2013. p. 242-260.

Hall, Gordon. « Object Lessons : Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture », *Art Journal*, vol 72, no 4, 2013. p. 46-57.

Hastings, Tom. « Robert Morris between art criticism and object making, 1961-66 ». *Sculpture Journal*, vol. 30, no 3, 2021. p. 345-360.

Hodge, David. « Robert Morris's Minimal Sculpture, the Rise of the Gallery's Network and the Aesthetics of Commodified Art ». *Oxford Art Journal*, vol. 39, no 3, 2016. p. 421-439.

Ikeda, Ryoji. Site Web de l'artiste, [En ligne]. <https://www.ryojiikeda.com/>

Jennings, Gabrielle (ed.) et Kate Mondloch. *Abstract Video – The Moving Image in Contemporary Art*. Berkeley, University of California Press, 2015. 304 p.

Jimenez, Marc. *Theodor W.-Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*. Paris, Union générale d'éditions, 1973. 318 p.

JØrgensen, Lydia. « The Theatricality of Organizational Atmosphere ». *Ambiances*, 6, 2020. p. 1-18.

Joseph, Branden W. « The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism » *Grey Room*, no 27, automne 2007. p. 58-81.

Kazig, Rainer. « Presentation of Hermann Schmitz's paper, "atmospheric spaces" », *Ambiances, Redécouvertes*, 2016. p. 1-5.

Kessler, Élisabeth. « Matérialisme et art poétique : Valéry, Adorno, Benjamin ». *Rue Descartes*, no 23, mars 1999. p. 67-83.

Krauss, Rosalind. « Sense and Sensibility, Reflection on Post 60's sculpture », *Artforum*, novembre 1973. [En ligne], <https://www.artforum.com/print/197309/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-34257>. p. 43-53.

Krauss, Rosalind, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris, France, Macula. 312 p.

- Kurylo, Bohdana. « Technologised consumer culture: The Adorno-Benjamin debate and the reverse side of politicisation ». *Journal of consumer culture*. Vol. 20, no 4, 2020. p. 619-636.
- Lakatos, Mihály. « Sights and Sounds of Big Data: Ryoji Ikeda's Immersive Installations ». *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, no 18, 2020. p. 109-129.
- Lee, Joo Yun. « Ryoji Ikeda at ZKM ». *Necsus – European Journal of Media Studies*. Vol. 5, no 1, printemps 2016. p. 215-233.
- Lee, Joo Yun. *Infinitesimal to Infinity: Ryoji Ikeda's Data Composition and Space of Sensing*. Thèse de Doctorat, Stony Brook University, 2018. 232 p.
- Lewandowski, Joseph D. « Adorno on jazz and society ». *Philosophy and social criticism*, vol. 22, no 5, 1996. p. 103-121.
- Lijster, Thijs. *Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism. Critique of Art*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017. 367 p.
- Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy. *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris, France. Gallimard, Coll. Folio Essais, 2016 (2013). [En ligne], <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/l-esthetisation-du-monde--9782070469192.htm>. 566 p.
- Lonitz, Henri (ed.). *Theodor Adorno & Walter Benjamin: The complete correspondence, 1928-1940*. Trad. par Nicholas Walker. Cambridge, Harvard University Press, 1999. 383 p.
- Melville, Stephen. « Art and Objecthood, Philosophy ». *Journal of Visual Culture*, vol. 16, no 1, 2017. p. 12-19.
- Michaud, Yves. *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris, Presses universitaires de France, 1997. 286 p.

Michaud, Yves. « Sur Jean Clair et Philippe Dagen ». *Le Débat*, vol. 1, no 98, 1998. p. 19-26.

Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Éditions Stock, 2003. 204 p.

Michaud, Yves. « *L'art, c'est bien fini* » : *Essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*. Paris, Gallimard, 2021. 338 p.

Michaud, Yves. *Le Nouveau Luxe : expériences, arrogance, authenticité*. Paris, Éditions Stock, 2013. 192 p.

Morris, Robert. « Notes on sculpture ». *Artforum*, vol. 4, no 6, février 1966. [En ligne], <https://www.artforum.com/print/196602/notes-on-sculpture-36866>. p. 42-44.

Morris, Robert. « Notes on sculptures, part 2 ». *Artforum*, vol. 5, no 2, octobre 1966. [En ligne], <https://www.artforum.com/print/196608/notes-on-sculpture-part-2-36826>. p. 20-23.

Morris, Robert et Bob Morris. « Letters to John Cage ». *October*, vol. 81, été 1997. p. 70-79.

Mongin, Olivier. « Les hommes de l'art et les autres : Le débat sur l'art contemporain, acte II ». *Esprit*, vol. 1, no 239, janvier 1998. p. 159-177.

O'Doherty, Brian. *White Cube: L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich et Paris, JRP-RINGER, La Maison Rouge coll. « Lectures Maison Rouge », 2008. 208p.

Ouellet, Maryse. « Par-delà le naturalisme : médiatisation du sublime dans les œuvres d'Olafur Eliasson et Ryoji Ikeda ». *RACAR: revue d'art canadienne /Canadian Art Review*, vol. 42, no 2, 2016. p. 105-120.

Payot, Daniel. « Un mythe tourné contre lui-même ». *Le portique*, 1, 1998. p. 1-13.

Rancière, Jacques. « Le spectateur émancipé ». Paris, La Fabrique, 2008. p. 7-29.

Rigaud, Antonia. « Les *Européras* de John Cage : de l'opéra au cirque ». *Sillages critiques*, 18, 2014. p. 1-11.

Schefer, Olivier. « Un art "gazeux" ou une esthétique éthérée? ». *Critique* (Éditions de Minuit), no 684, 2004-2005. p. 434-436.

Silvestre Friques, Manoel. « Between illusion and theatricality: Rosalind Krauss, Michael Fried and minimalism ». *Brazilian Journal on presence studies*, vol. 8 no 4, octobre/décembre 2018. p. 807-837.

Solomos, Makis. « From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ». *Paragraph*, Edinburgh University Press, vol. 41, no 1, 2018. p. 95-109.

Skees, Murray W. « Kant, Adorno and the work of art », *philosophy and social criticism*, vol. 37, no 8, 2011. p. 915-933.

Spivey, Virginia. « Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism and Dance ». *Dance Research Journal*, vol. 35, no 2 et vol 36, no 1, hiver 2003 et été 2004. p. 112-130

Thibaud, Jean-Paul. « Petite archéologie de la notion d'ambiance ». *Communications*, no 90, 2012. p. 155-174.

Thibaud, Jean-Paul. « Installer une atmosphère ». *Phantasia*, vol. 5 : Architecture, espace, aisthesis, 2017. p. 1-11.

Thibodeau, Marc. *La théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*. Rennes, presses universitaires de Rennes, 2008. 107p.

Times Square Art. *Test Pattern [Times Square]*, Date de Copyright: 2023. [En ligne].  
<http://arts.timessquarenyc.org/times-square-arts/projects/midnight-moment/test-pattern/index.aspx>

Wollheim, Richard. « Minimal Art », dans *Minimal Art: A Critical Anthology* (Gregory Battcock), New York, E.P Dutton, 1968. p. 387-399.

Wu, Chin-Tao. « Hermès in Asia: Haute Couture, High Art and the Marketplace ». *Oxford Art Journal*, vol. 39, no 3, 2016. p. 441-455.

Yoshioka, Tokujin et Tomoe Moriyama (commissaire d'exposition). *Tokujin Yoshioka: Crystallize*. Kyoto, Seigensha, 2013. 191 p.