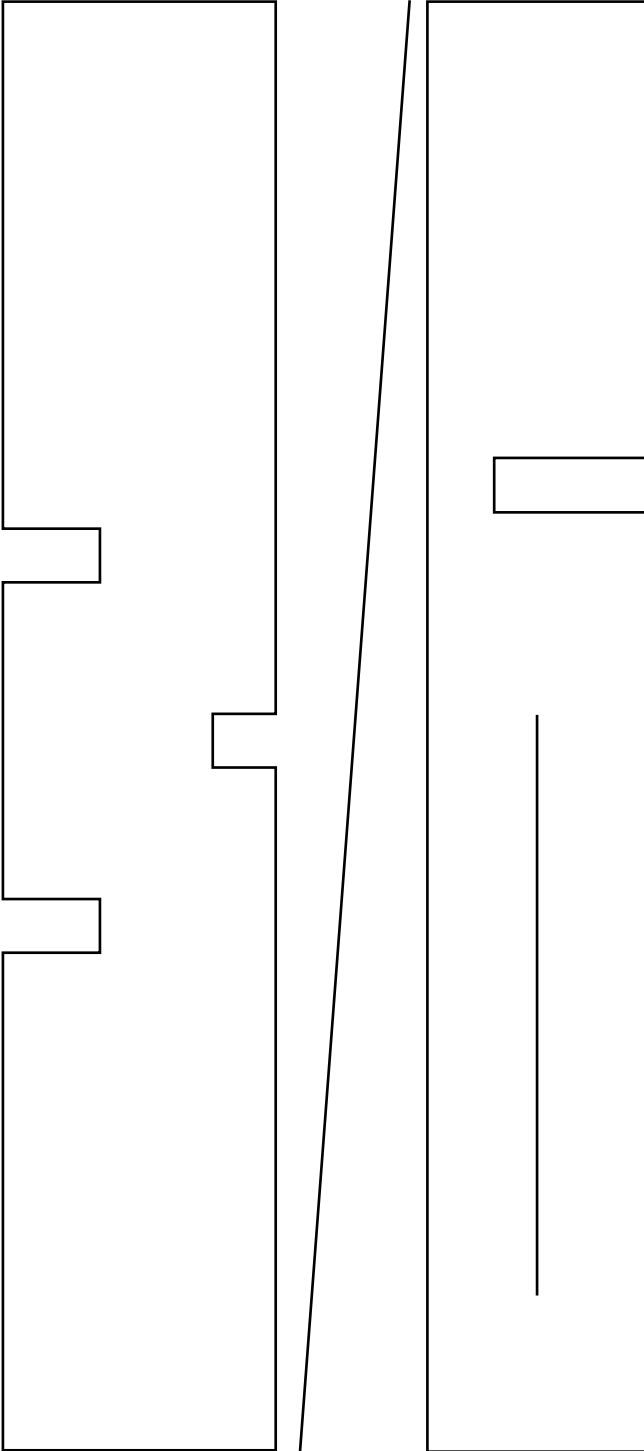


# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Portrait de l'hétérotopies en artiste**



# Juxtaposition, fragmentation, discontinuité – passage(s) d'un espace à un autre. L'œuvre d'art comme dispositif hétérotopique

Alexandre Melay\*

Université de Lyon – École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon

## Abstract

From the concept of heterotopia, and in the light of a personal artistic practice, this article proposes an investigation of space and place, of the passage from one space to another which makes it possible to rewrite the world in new other space. As an artist-researcher, my artistic production revolves around hybrid objects, paintings-objects, assemblages-simulacra, and narrative ready-mades, which explore various hanging systems, from the base integrated into the work, to suspension, up to being displayed on the floor or on the wall. A protean work which is characterized by the production of spaces that could be qualified as heterotopic, since each of the works invites a distancing and a heterotopic experience, like each installation forms a discontinuous space, a place welcoming events and reflections: spaces for autonomous experiences. Also, artwork and installation devices can be understood as "other spaces," since the representation of space necessarily generates the question of heterotopia, through the notion of juxtaposition, fragmentation, and discontinuity: the essential characteristics of visual arts language.

**Keywords:** Artistic practice, artwork, heterotopic device, multiplicity, rectangle space.

\* [info@alexandremelay.com](mailto:info@alexandremelay.com)

## 1. Introduction

Si la notion d'hétérotopie, forgée à la fin des années 1960 par Michel Foucault, donne une importance nouvelle à l'espace par rapport à l'Histoire, cette idée d'un passage d'un monde à un autre est devenue essentielle aujourd'hui, puisque comme l'écrit le philosophe, dans son fameux texte *Des espaces autres* prononcé en 1967<sup>1</sup>, « l'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace[...] en tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps » (1984 : 754)

C'est dans ce même texte que Foucault répand l'usage de la notion d'hétérotopie. Il propose le terme d'« hétérotopie » pour réfléchir aux espaces « absolument autres » (1984 : 756) qu'ils soient initiatiques, transgressifs ou stimulants. En effet, les hétérotopies peuvent prendre « évidemment des formes qui sont très variées » (1984 : 756), que Foucault qualifie d'espaces « autres » et qui se distinguent soit par leur caractère illusionniste, soit par leur perfection ; des espaces dont la fonction peut varier à mesure que le temps passe, ou des espaces juxtaposés incompatibles avec l'espace réel : des espaces surréels, un espace-temps, puisque les hétérotopies seraient des lieux physiques où l'utopie se déploie à l'image de la cabane<sup>2</sup>.

1 Le texte *Des espaces autres* a été prononcé le 14 mars 1967 par Michel Foucault lors d'une conférence devant une assemblée d'artistes et d'architectes issus du Cercle d'études architecturales. Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984. La première publication, dans le Tome IV des *Dits et écrits*, paraît sous le titre *Des espaces autres*, puis dans une autre version avec la parution en 2009 de l'ouvrage *Le corps utopique, les hétérotopies*. La première référence sera essentiellement sollicitée dans cet article.

2 L'œuvre *Homeless* est une représentation à petite échelle d'une cabane en bois existante dans l'espace réel, réalisée à partir de bois de caquette de récupération, un matériau majoritaire, un rêve de hutte, une image légendaire des maisons primitives (Tiberghien 2014). La cabane est si simple qu'elle n'appartient plus qu'aux souvenirs, parfois trop imagés, mais elle appartient aux légendes. Elle est un centre d'interrogations en devenant un objet de pensée. Il s'agit de l'image du mythe de la cabane, qui renvoie à la précarité de la vie, la cabane comme abri précaire, temporaire et éphémère (Thoreau 1922). Cabane de l'enfance révolue, construite en bois, matériau périssable à l'image de la vie, instable et vouée au changement perpétuel, la cabane symbolise une métaphore de l'état de notre monde.



**Image 1.** *Homeless*, 2011  
Bois de caquettes et peinture laque,  
21 x 20 x 13 cm. © Alexandre Melay

## 2. L'œuvre d'art, un dispositif hétérotopique ?

Mais peut-on appliquer ce concept d'hétérotopie à l'art ? Peut-on parler d'une hétérotopologie<sup>3</sup> de l'œuvre d'art ? Pour Foucault, l'hétérotopie par excellence, c'est le navire, ce n'est donc pas une œuvre, pas un art ou une pratique. Cependant, l'auteur a proposé de nombreux autres exemples d'hétérotopie, parmi lesquels les jardins ou les tapis orientaux, mais également la scène de théâtre ou l'écran de cinéma. Tous ces exemples ont un caractère en commun, celui d'être des rectangles. Tous sont des cadres, ce qui laisse penser que l'hétérotopie serait donc vouée au rectangulaire et au cadrage. Chaque œuvre, chaque rectangle, chaque cadre peuvent ainsi être considérés comme des fragments de notre monde contemporain qui « forment un espace uni où les choses normalement se distribuent et se nomment, une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires où des ressemblances sans nom agglutinent les choses en îlots discontinus » (Foucault 1966 : 10). De même, ce « rectangle uni ne pouvait servir d'espace homogène et neutre où les choses viendraient à la fois manifester l'ordre continu de leurs identités ou leurs différences et le champ sémantique de leur dénomination » (Idem). C'est en ce sens que l'hétérotopie n'irait donc pas sans une certaine propriété du rectangle, ce qui permet de la rapprocher de la peinture et par extension, du tableau, au sens classique du terme.

3 « Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles ? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la "lecture", comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie » (Foucault 1984 : 756)

À la lumière de ces considérations, nous faisons l'hypothèse que le concept développé par Foucault peut être éclairant pour comprendre les œuvres d'art en tant que lieux singuliers. Si nous devons faire un lien entre le concept d'hétérotopie et un travail artistique, nous le ferions à plusieurs niveaux, car l'œuvre d'art demeure une mise à distance avec le sujet et par conséquent, une expérience hétérotopique. En effet, «l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles» (Foucault 1984 : 758). Une pratique de la juxtaposition qui renvoie à notre démarche artistique, à un mode de présence, à un principe de composition, non pas élaboré classiquement, c'est-à-dire en unifiant, mais en proposant «côte à côte», en créant de la jointure, et donc en manifestant un écart, un intervalle, un entre-deux, caractérisés par des productions hybrides, des tableaux-objets, des assemblages-simulacres, des *ready-mades* narratifs, et qui renvoient en définitive à l'époque du simultané dans laquelle nous vivons :

Nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau (Foucault 1984 : 752)

Dès lors, l'hétérotopie se définit comme un espace existentiel acentré<sup>4</sup> ; une propriété que Foucault rapproche du miroir, au propre comme au figuré, et qu'il qualifie «d'espace d'articulation entre utopie et hétérotopie» ; c'est un espace de l'entre-deux, un passage, une discontinuité, un interstitiel entre le réel et la fiction. Si l'hétérotopie est la représentation physique d'une utopie, les lieux physiques sont des espaces où l'utopie elle-même se déploie. Le premier rapprochement possible concerne l'espace de monstration, puisque l'installation artistique peut être considérée comme la production d'«espaces autres» ; alors que le deuxième rapprochement se rapporte au tableau et à la supposée propriété rectangulaire de l'hétérotopie. Dans les deux cas, il y a production d'une hétérotopie tant au niveau de l'espace du spectateur que dans la monstration d'une utopie à l'intérieur même du tableau ; ce qui est particulièrement vrai de l'espace rectangulaire de l'œuvre d'art. En effet, l'œuvre d'art elle-même ou plutôt l'espace

4 Ce qui renvoie au concept de rhizome : «l'emplacement» relationnel / acentré / non hiérarchique (Deleuze et Guattari 1980). Le rhizome manifeste «les fonctions créatrices, usages non conformes [...], qui procèdent par intersections, croisements de lignes, points de rencontre au milieu» (Deleuze et Parnet 1996 : 36), un «langage décentré sur d'autres dimensions et d'autres registres» (Deleuze 1980 : 14). Le rhizome est toujours au milieu, entre les choses, car «le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse» (1980 : 37), où se joue l'acte créatif : «les relations sont au milieu et existent comme telles» (Deleuze et Parnet 1996 : 71).

qu'elle ouvre entre elle et le sujet qui se tient devant elle forment une hétérotopie, un espace-temps entretenant une relation différente avec tous les autres espaces-temps.

À travers chaque nouveau tableau ou installation artistique, c'est un espace artistique qui est créé, un lieu épargné pour ainsi dire, qui héberge l'imaginaire, un non-lieu réel et immatériel reporté sur la réalité, tel un cartographe. Ces espaces discontinus deviennent des lieux qui accueillent des événements, des réflexions, des espaces d'expériences autonomes, car selon Foucault, les hétérotopies « inquiètent » (1966 : 9), questionnent et invitent à engager des réflexions sur le sens de l'œuvre, pour ainsi émettre une projection mentale possiblement utopiste<sup>5</sup>. Car l'espace porte une notion d'imaginaire, comme le rappelle d'ailleurs Gaston Bachelard<sup>6</sup>, cité par Foucault, si bien que l'hétérotopie, étant le lieu de l'utopie concrète, regroupe en un même espace l'ensemble de l'imaginaire que l'on peut en avoir. Dès lors, qu'est-ce l'art sinon une hétérotopie ? Un lieu qui n'en est pas vraiment un ; un lieu illusoire rempli de désillusions, mais aussi peut-être d'émancipations pour les esprits débordants qui souhaitent s'évader de la prison de la réalité.

### 3. L'entre-deux du miroir, l'autre hétérotopie

Ce sont bien les hétérotopies qui éclairent les liens existentiels entretenus avec les espaces : une sorte d'expérience mixte, mitoyenne qui pourrait être illustrée par le miroir :

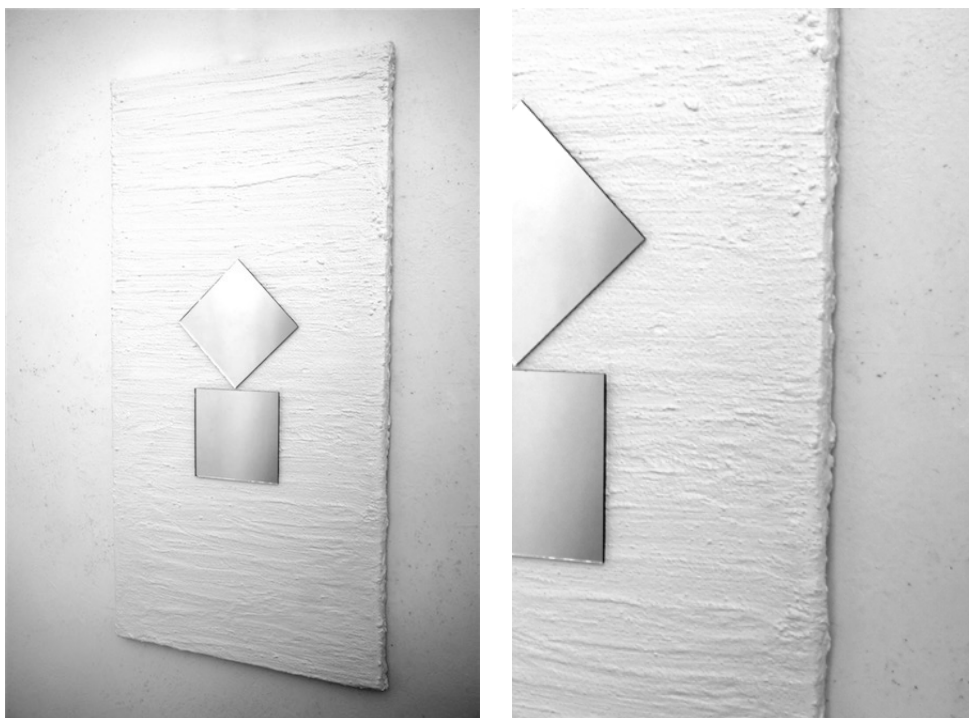
Le miroir est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir (Foucault 1984 : 756).

Et chez Foucault, l'« expérience du miroir » est convoquée pour montrer qu'il existe une articulation, un passage entre utopie et hétérotopie :

5 Le sixième principe associe à l'hétérotopie une fonction « par rapport à l'espace restant » (1984 : 761), qui peut s'exercer au titre d'une illusion que l'on réalise ou d'une illusion « qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » (1984 : 761), par exemple les maisons closes – ou bien au titre d'une compensation, des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier.

6 Sur cette question, on se reportera à l'ouvrage de Bachelard *La poétique de l'espace* (1957).

C'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour. C'est à partir du miroir que je me découvre absent de la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis (Foucault 1984 : 756).



**Image 2.** *Doubleness*, 2017

Peinture et plâtre sur toile, deux miroirs carrés, 10 x 10 cm chacun, 71 x 35 x 2,5 cm. © Alexandre Melay

Une telle conception renvoie aux nombreux tableaux-objets qui font partie de la catégorie des «œuvres à système», et qui associent des éléments autres – ici, le miroir – au dispositif de tableau. Les miroirs accumulent des milliers d'histoires, comme s'ils figeaient le temps et attrapaient tout ce qui passe devant eux. Objet à forte charge symbolique, le miroir représente dans ces créations le seuil entre deux dimensions, mais aussi la porte qui mène à un autre monde ; en outre, il est à la fois le symbole de l'illusion et celui de la sèche réalité. Le miroir peut s'entourer d'un halo de mystère et



de superstition en nous renvoyant notre propre reflet<sup>7</sup>. Mais rien ne peut échapper au miroir, le grand espace est dans le miroir, et l'ensemble du temps est déjà dans le miroir, alors même que l'espace prend la dimension du temps. Dans l'œuvre *Doubleness* (Image 2), c'est l'expérience de l'espace et de soi-même, à travers le dispositif du miroir qui est donné à vivre : faire «l'expérience du miroir» dans une double dimension. Ce tableau-miroir doté d'un double miroir demande à être vécu par le spectateur, qui crée une sorte de jeu avec lui. La disposition verticale à la hauteur des yeux permet au spectateur de s'y placer de sorte que son visage se dédouble. Comme l'écrivit Foucault,

le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréal, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas (1984 : 756).

L'hétérotopie permet donc un retour réflexif sur soi, par la médiation d'un espace réel, «où je suis et ne suis pas [...], ou bien où je suis un autre» (Defert 2009 : 41). Dans le miroir, l'on peut ainsi s'apparaître autrement, s'ouvrir aux possibles qu'il aide à imaginer et peut-être à inaugurer<sup>8</sup>. Une expérience que propose aussi le tableau-miroir *Fragments of mind* (Image 3), composé d'un cadre blanc en bois rempli aléatoirement de débris de miroirs comme autant de fragments de soi enfouis en chacun d'entre nous. Foucault rappelle que l'espace est fait d'«une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires» (Foucault 1966 : 10), à l'image de l'espace du miroir fracturé et brisé qui donne l'aspect d'un reflet déformé. C'est aussi ce miroir qui est utilisé dans la pensée shintoïste et le bouddhisme comme symbole spirituel, avec l'idée essentielle, commune aux deux philosophies, selon laquelle les miroirs n'ont pas d'ego et qu'ils reflètent sans parti pris tout ce qui les atteint. Le miroir au Japon est sacralisé, c'est un objet révélateur, car ce fut grâce à un miroir dans la mythologie japonaise qu'Amaterasu, déesse du soleil, sortit de la grotte où elle s'était enfermée, et offrit à nouveau ses rayons à la nature reconnaissante :

7 Après avoir formulé très tôt le concept du «stade du miroir», Jacques Lacan l'a regroupé de façon plus générale sous le concept de l'«imaginaire», «le rôle de l'autre» et l'«Idéal du moi». Sur ces théories psychanalytiques, on se reportera à l'ouvrage de Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris, Presses universitaires de France, 1949.

8 Voir l'ouvrage dirigé par Soko Phay-Vakalis, *Miroir, appareils et autres dispositifs* (2009). On se reportera aussi aux écrits de l'artiste Michelangelo Pistoletto, *L'Homme noir, le côté insupportable* (2014).

Le miroir par sa forme ronde et son éclat rayonnant, surtout quand il est exposé aux feux du soleil, était prédestiné à devenir le symbole de la déesse Amaterasu. Il n'est pas seulement un symbole ; les textes sont unanimes à dire qu'il est la déesse elle-même, celle-ci y ayant été incorporée. À l'origine, le miroir ne servit que pour le culte d'Amaterasu, plus tard il fut utilisé pour d'autres kamis. Il est le symbole de la présence matérielle de ces kamis, leur esprit ayant été incorporé dans la substance métallique. Suivant la théorie encore en vigueur, il est qualifié de corps divin, *shintai*. Lorsque Amaterasu envoya *Ninigi-no-mikoto* régir le Japon, en lui remettant le miroir, elle aurait prononcé ces paroles : "Chaque fois que tu regarderas ce miroir, c'est comme si tu me voyais moi-même. Tu partageras avec lui ta maison et ta chambre. Considère-le comme mon âme : sacrifie-toi devant lui comme si tu te sacrifierais devant mon visage !" (Martin 1988: 59).

Pour le shintoïsme et le zen, cette idée renvoie à une pureté originelle (Herbert 1964). Dans le shintoïsme, il s'agit de retrouver la pureté avec laquelle nous sommes nés, celle d'un autre monde (Marillier 1999), alors que dans le zen, cela consiste à essayer de récupérer sa « nature de Bouddha<sup>9</sup> » (Cornu 2001). Le miroir bouddhiste est donc destiné à libérer l'esprit, car la vie est une illusion et les apparences ne doivent pas induire en erreur. Le miroir est cet espace qui permet de regarder et de réfléchir sur la réalité, il représente le cœur de l'Homme, quand parfaitement apaisé et clair, il reflète l'image même du dieu. Car le miroir symbolise cet entre-deux : une alternance de la présence et de l'absence de la déesse, un passage de la caverne à la scène du monde (Nitobe 2000: 22). Le penseur Daisetz Teitaro Suzuki cite un moine chinois en ces termes : « Ce corps est l'arbre de Bouddha, l'âme est comme le miroir brillant ; veillez à le garder toujours propre, et ne laissez aucune poussière s'accumuler dessus » (1959). En effet, si le zen compare souvent l'esprit à un miroir exempt de taches, c'est en vue de garder ce miroir toujours brillant, pur, toujours prêt à refléter simplement et absolument tout ce qui lui arrive.

9 L'utilisation de miroirs dans les temples bouddhistes, qui figurent souvent sur des autels comme dans le shintoïsme, provient d'un Indien qui au Ve siècle, a conçu huit niveaux de conscience. Le niveau supérieur brille avec la lumière d'une sagesse comme un grand miroir, d'où l'expression dans le bouddhisme de « Grand miroir de la sagesse », qui reflète l'univers tel qu'il est réellement, sans distorsion de l'ego ou de l'ignorance (Cornu 2001).



**Image 3.** *Fragments of mind*, 2018

Tessons de miroir, cadre en bois, peinture, pierre ficelée, spray, 80 x 34 x 5 cm. © Alexandre Melay

#### **4. L'installation artistique, un lieu d'expériences hétérotopiques?**

L'œuvre d'art n'est plus cet objet sacré qui méritait un socle, elle se dépose dorénavant au sol, ou en se départissant de son cadre lorsqu'elle est tableau, ou encore en exhibant son châssis, en s'empilant pêle-mêle dans le coin de la pièce, en se déployant discrètement dans l'espace à hauteur d'enfant, ou en se déroulant dans l'éphémérité. Nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais nous sommes confrontés, au contraire, à un « espace chargé de qualités », nous rappelle Gaston Bachelard (1957), un espace qui est aussi hanté de fantômes, et qui entretient avec tous les autres lieux, un réseau de relations unique :

Parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types (Foucault 1984 : 755).

Nous pourrions ainsi avancer l'hypothèse que l'expérience de l'art, celle de l'artiste à l'œuvre, mais aussi celle du regardeur en situation de

contact avec l'œuvre, peut relever parfois de l'expérience hétérotopique, et par extension, d'une pensée du dehors<sup>10</sup>. Puisque située entre lieu d'exposition et espace d'exploration, l'installation artistique favorise la juxtaposition de plusieurs éléments, qui passent par la combinaison de l'artiste, du regardeur et de l'objet en un « dispositif autre », un espace définitivement autre qui vise à produire des comportements qualifiés d'autres : ainsi, l'installation artistique ou l'espace de monstration demeurent des lieux d'intermédiation entre l'utopie et le réel (O'Doherty 2008). Des dispositifs qui peuvent en contenir ou en abriter d'autres, et qui nuancent une partie du rôle ou du sens, sans pour autant que cette discontinuité soit une rupture qui les rendrait incompatibles entre eux et avec même la possibilité qu'elle esquisse une complémentarité. En concevant des installations, c'est un contre-espace, une nouvelle configuration, une zone de monstration autre qui accueillent des événements, des expériences autonomes mises en place. Ces lieux ainsi déployés dé-neutralisent l'espace en accueillant différentes strates d'interprétations tout en hébergeant de grandes réserves d'imagination capables d'offrir des expériences hétérotopiques :

Nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses [...], nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables (Foucault 1984 : 755).

Ces dispositifs de monstration mettent en scène des *ready-mades* narratifs, des assemblages-simulacres et autres suspensions : des créations qui sont le produit d'un impact du réel dans l'espace de la représentation, des dispositifs hétérotopiques permettant la création d'un nouveau monde mental, entre le réel et l'imaginaire, où « l'interrelation et le déplacement des lignes de séparation entre espace utopique et réalité » (Rancière 2008 : 84) transforment la perspective que nous avons du monde. La force de ces lieux réside donc dans le fait qu'ils n'appartiennent à aucune localisation, ils sont avant tout mentaux et deviennent réels en se fixant sur ces formes utopistes. Ces lieux ne nous sont pas indifférents : ce qu'ils ont en commun, c'est l'inspiration qu'ils dégagent, en nous permettant d'expérimenter autre chose de nous-mêmes. L'installation rend alors

<sup>10</sup> Sur ce point, voir le concept de « la pensée du dehors » développé par Foucault (1966 : 523-546) repris dans *Dits et écrits I. 1954-1969* (1994 : 521). Le dehors est une notion spatiale qui désigne l'espace même de l'effraction, celui de l'intervalle, l'espace restant, l'aire étroite. Foucault définit l'espace du dehors comme étant « à la fiction ce que le négatif est à la réflexion », c'est l'espace de cette pensée, celui du non-successif, de l'indistinct, de la dissimulation, de l'oubli, de l'agonie et de la stase ; c'est aussi celui du désir inassouvi et de l'attente.

possible une activité ou une expérience particulière en ouvrant à des apprentissages ; puisque l'hétérotopie serait de nature à nous faire investir l'espace d'une manière singulière, en jouant notamment le rôle d'un laboratoire permettant d'apprendre à faire sien un espace ; de s'opposer quand l'hétérotopie se constitue en réaction aux espaces de contraintes ou de faire preuve d'imagination, lorsqu'elle devient le réceptacle de désirs secrets. Les installations et autres dispositifs artistiques sont donc des espaces pour exister : ces espaces hétérotopiques se saisissent, ils recèlent en eux la possibilité d'une appropriation, propre à chacun, évolutive et déclinable aussi loin que peuvent aller l'imagination et la sensibilité de chacun, puisque selon Foucault, l'hétérotopie demeure « la plus grande réserve d'imagination » (1984 : 762). Ainsi, *Space of meditation* (Image 4) est un assemblage-simulacre conçu comme un tapis-jardin, qui représente la notion de limite et de seuil à franchir, l'endroit de tous les possibles, la plus ancienne hétérotopie. Foucault disait d'ailleurs que

les tapis étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde (1984 : 759).

Dans ce dispositif spatial asymétrique qui rappelle l'étendue de graviers blancs du jardin *zen*<sup>11</sup>, c'est un décor suspendu, minimal, abstrait, presque lunaire, avec seulement quelques pierres et un miroir qui renvoient le reflet du regardeur ; comme un mur d'énergie dressé pour endiguer l'énergie stérile et mécanique des pensées galopantes. Dans cette simplicité, le pouvoir est donné aux pierres noires disposées sur la surface, qui symbolisent les vérités les plus profondes, celles qui apparaissent solides et massives comme les pics surgissants d'un océan, alors que le miroir de forme ovale est l'élément révélateur qui permet la réflexion de soi : « Comme en vous contemplant dans le miroir ; la forme et le reflet se regardent. Vous n'êtes pas le reflet, mais le reflet est vous », rappelle Maître Tozan (Hover 1989). Fonctionnant comme un jardin *zen*, *Space of meditation* prend la forme d'un espace spirituel et d'un temps de méditation, un espace-temps. Car il y a dans tout jardin japonais une philosophie du temps interdépendante de l'espace. Ainsi, l'étude de l'espace est imprégnée par l'intuition et la sensibilité, et inspirée par le silence et la mémoire (Berque 1982). L'espace blanc du tapis illustre un espace vide, calme, à comprendre comme une métaphore du silence nécessaire à l'apparition de la vision intérieure, à

11 Pour une analyse complète du jardin *zen* japonais, on se reportera à l'ouvrage de François Berthier, *Le jardin du Ryôan-ji. Lire le zen dans les pierres*. Paris, Adam Biro, 1997.

l'esprit vide de pensées, à un état d'ouverture, à l'écoute intérieure: le tapis *zen* invite à la contemplation de soi (Hisamatsu 1987).



**Image 4.** *Space of meditation*, 2016

Tapis, pierres, miroir, peinture acrylique et laque, 127 x 67 cm. © Alexandre Melay

Cette notion de spatialité interstitielle renvoie à l'intervalle japonais du *ma*<sup>12</sup>. Une notion qui n'a pas d'équivalents en Occident, et qui peut être définie comme un intervalle entre deux objets, entre deux personnes, entre deux événements ; il peut aussi faire référence à une atmosphère ou une situation. Par extension, il caractérise des paramètres nébuleux comme l'espace entre le vide et les choses. Il traduit aussi l'absence de forme comme une possible configuration dans l'esthétique de l'espace (Katô et Sabouret 2009). Cette perception de l'espace vide est rendue visible dans l'installation *Between a rock and empty space* (Image 5), symbolisée par l'encadrement en rouleau creux et suspendu devant un rocher doré. Si la juxtaposition est l'une des caractéristiques de l'hétérotopie, celle-ci naît d'une combinaison de différents éléments: l'objet creux suspendu avec le rocher. L'installation symbolise la vacuité, l'entre-deux, le lieu du passage entre un monde terrestre et un monde céleste<sup>13</sup>; un vide qui

12 « Concept d'espace ou de vide entre deux choses, largement utilisé dans les arts japonais pour définir un intervalle. La conscience du *ma* est liée au sentiment japonais de la nature et du cosmos, que toute chose s'intègre à la nature et se définit par l'"espace-temps" (*ma-ai*) qui lui est propre », explique l'architecte Isozaki Arata. En outre, « pour les Japonais de l'Antiquité, la conscience du *ma* s'est traduite dans la virtualisation et la représentation des *kami* (divinités shintoïstes) qui selon les croyances ne peuvent se manifester que dans les cosmos qu'ils occupaient dans leur totalité » (1978).

13 D'après le *Nihongi* ou « Chronique du Japon » datant de 720, relatant l'ancienne histoire

convoque jusqu'aux polarités métaphysiques profondes de la présence et de l'absence, de la dissimulation et de la révélation.



**Image 5.** *Between a rock and empty space*, 2016

Rocher doré sur coussin en tissu, encadrement en rouleau suspendu, 62,5 x 138 cm. © Studio Alexandre Melay

**Image 6.** *Everything is temporary*, 2014

Lettres noires sur plaque de plexiglas, 120 x 90 x 0.6 cm. © Alexandre Melay

La force de ces espaces interstitiels demeure dans les relations, les interactions, la médiation qu'ils convoquent lors de leur mise en espace<sup>14</sup>,

officielle du Japon, « avant que le ciel et la terre ne soient créés, il y eut quelque chose qui pouvait être comparé à un nuage flottant sur la mer. Il n'y a pas eu de lieu d'attachement pour sa racine. Au milieu de cette chose a été généré ce qui ressemblait à un roseau poussant dans la boue. Cela s'est transformé ensuite en un dieu » (Helft 2003). Et c'est le couple-divinités créateur *Izanagi* et *Izanami*, à travers des dialogues créatifs, qui sont à l'origine de la pensée esthétique japonaise. Avant la mort d'*Izanami*, le serment de leur mariage fut rompu et ils se retrouvèrent face à face de chaque côté d'un rocher ; le rocher ici définit la distance qui sépare *Izanagi* et *Izanami* ; celui qui crée un espace pour le dialogue et qui a permis à cet instant-là que le serment soit rompu. Cette situation de déchirement est à l'origine du concept du *ma*. Dans le réel, il n'y a pas de rocher, mais un intervalle, un espace de dialogue, un espace séparant physiquement deux entités au potentiel interactif, et qui au Japon symbolise la naissance de l'esthétique (Hashimoto 1990 : 77-82).

<sup>14</sup> Ce qui renvoie au concept du rhizome deleuzien qui implique l'idée de réseau, en s'élaborant à travers de nouvelles rencontres ouvertes au monde, des mises en relations aux multiples connexions : « Les multiplicités se définissent par le dehors :

comme pour l'installation *Everything is temporary* (Image 6) qui nécessite la présence du spectateur. L'œuvre s'apparente à un message écrit en lettres noires sur un fond transparent, qui évoque l'idée que toute chose est temporaire, que tout s'évanouit, que tout est voué à la disparition. L'image même de la transparence est celle sur laquelle glisse le regard, un véritable « voir à travers » (Buci-Glucksmann 2002 : 48). L'utilisation de la transparence<sup>15</sup> de la plaque renforce cette notion de transformation, celle de la lumière et du reflet qui la traverse, jusqu'à s'y évanouir. Ce qu'on appelle la lumière, elle-même transparente, est de toute évidence ce qui se transforme en quelque chose de non transparent. Car nous voyons les choses telles qu'elles apparaissent dans la voie de la lumière, ce qui signifie que la lumière a quelque chose à réfléchir. C'est un espace-temps, un lieu hétérotopique, où se juxtaposent différents éléments et qui appelle à la transparence; ce qui peut être un écho lointain à la « Théorie de l'Illumination » de Saint-Augustin (1964), et condition de la possibilité de reconnaître la vérité, puisque la réflexion du regardeur dans la transparence de l'œuvre l'appelle à s'interroger sur l'instant présent et sur la question de sa position dans l'espace et le temps.

La juxtaposition, la combinaison de matérialité et d'expériences engendrent un dispositif hétérotopique qui aboutit finalement à la formation d'activités cognitives et singulières, ce que Nicolas Bourriaud qualifie d'esthétique relationnelle :

Si elle est réussie, une œuvre d'art vise toujours au-delà de sa simple présence dans l'espace ; elle s'ouvre au dialogue, à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel Duchamp appelait "le coefficient d'art" – et qui est un processus temporel, se jouant ici et maintenant (1998 : 43).

En effet, l'extériorisation de l'expérience est première, et c'est bien dans l'agencement<sup>16</sup> spatial des objets et des sujets que coexiste la sensibilité

par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres » (Deleuze et Guattari 1980 : 15-16).

<sup>15</sup> Est « transparent » ce qui « laisse passer la lumière et paraître les objets placés derrière lui », précise le Dictionnaire Le Robert. Pour être transparent, il faut donc cumuler deux qualités : « laisser passer la lumière et laisser paraître (à la différence de ce qui est « translucide », qui ne filtre pas la lumière, mais dissimule les formes des objets que celle-ci éclaire, sans les faire voir). La transparence est opposée à l'opacité, à ce qui reste dans l'ombre, à cet obscur dont nulle lumière ne peut révéler la véritable nature.

<sup>16</sup> Le concept d'agencement chez Deleuze se définit comme « une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre elles, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi, la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie" » (Deleuze et Parnet 1996 : 84).



cognitive : on ne regarde pas une création contemporaine, on expérimente la singularité de la relation cognitive qu'elle façonne (Heinich 2016 : 30-31). Si l'art classique a cherché à produire et reproduire des conventions, l'art moderne, puis l'art contemporain visent à exprimer l'intériorité de l'artiste et matérialiser ses sentiments à partir d'invariants sensibles mis en formes. C'est pourquoi, la création contemporaine en provoquant non seulement les discours, transgresse des limites, produit de nouvelles idées, mais produit aussi des lieux hétérotopiques, des espaces entre, qui prennent le dessus sur le produit artistique lui-même, et où matérialité et expériences deviennent indissociables (Heinich 2014).

## **5. À l'intérieur du tableau ou l'espace de l'intérieur**

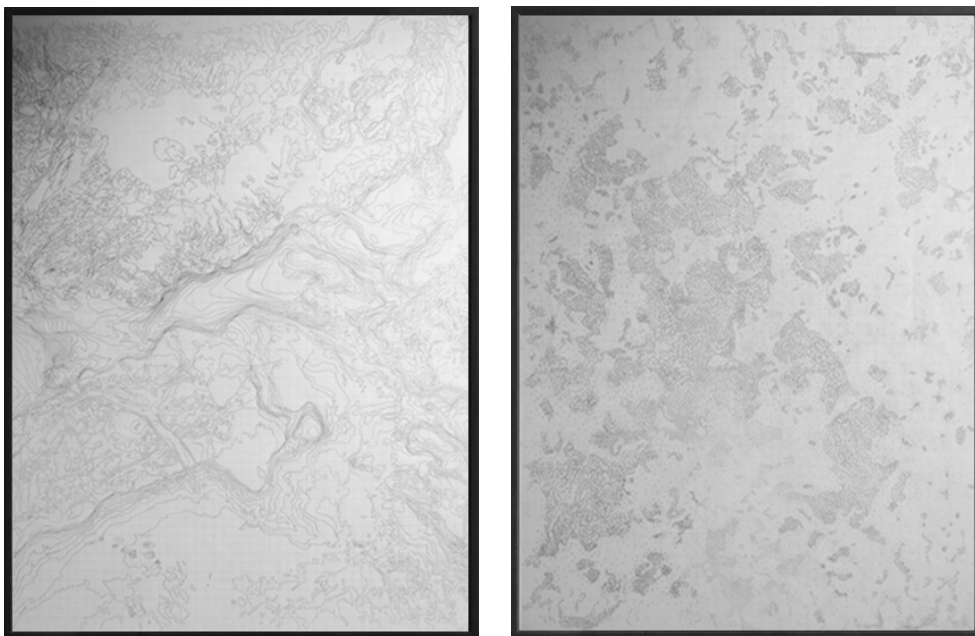
De ce fait, les hétérotopies semblent donc ouvertes, mais seuls entrent véritablement ceux qui y sont déjà initiés : « Il y en a qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu », rappelle Foucault (1984 : 760). L'exemple du tableau d'artiste peut venir illustrer cette apparence d'accessibilité immédiate, bien que recelant toujours des secrets et mystères insoupçonnés : c'est un autre espace dans un espace autre. Ainsi, dans la catégorie des hétérotopies, on peut très justement ajouter les lieux reproduits par les tableaux, ceux à l'intérieur même du cadre de la peinture. Car la toile représente bien un espace « hors tous les espaces », c'est-à-dire un lieu réel, effectif, un espace que l'imagination s'approprie et gagne sur le réel. L'œuvre d'art représente donc l'endroit de tous les possibles, puisqu'elle entretient en permanence ce rapport ambigu d'échelles. Ainsi, chaque tableau invite à une mise à distance, ainsi qu'à une expérience hétérotopique, puisqu'en définitive les utopies sont réalisables seulement dans l'esprit de chacun.

Si ces créations contemporaines représentent des espaces d'illusion ou de perfection, elles sont également dotées de leur propre temporalité, ce sont des hétérochronies. Le quatrième principe les situe comme « découpage » ou « rupture absolue avec [le] temps traditionnel » (Foucault 1984 : 759), certaines à vocation « atemporelle » (Defert 2009 : 41), mais elles « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture » (Foucault 1984 : 760). Comme le cinquième principe de l'hétérotopie qui porte sur leur accessibilité, elles se laissent toutefois pénétrer, elles s'ouvrent et se ferment, communiquent et s'isolent. Elles créent un espace que l'imagination s'approprie, telle la localisation physique de l'utopie, un espace épargné qui héberge un non-lieu réel et immatériel. C'est bien la question de la réalité

d'un tableau et du rapport d'une telle représentation qui sont posés par la série des deux dessins intitulés *Cosmogonie* (Image 7). Ces deux dessins réalisés au crayon sont des représentations d'un espace que l'on pourrait qualifier d'hétérotopique. Dans ces dessins, il est question de tracés, tous pensés comme des cartes, des objets mentaux, des fragments d'espaces imaginaires, qui ne révèlent jamais la raison de leur existence. Le réel n'est pas cartographié, mais il est mis en mouvement dans un nouveau monde mental. C'est l'image d'un espace qui invite à l'imagination, entre surface et profondeur, entre abstraction et figuration: une composition abstraite en voie de devenir une illusion. Ces cartes représentent un univers investi de sa seule perception, celle d'une fantasmagorie, une cosmogonie inexistante, une quête du territoire de l'imaginaire aux échelles troubles, entre utopies et hétérotopies. Rappelons que selon Deleuze et Guattari,

la carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action publique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples (Deleuze et Guattari 1980: 20).





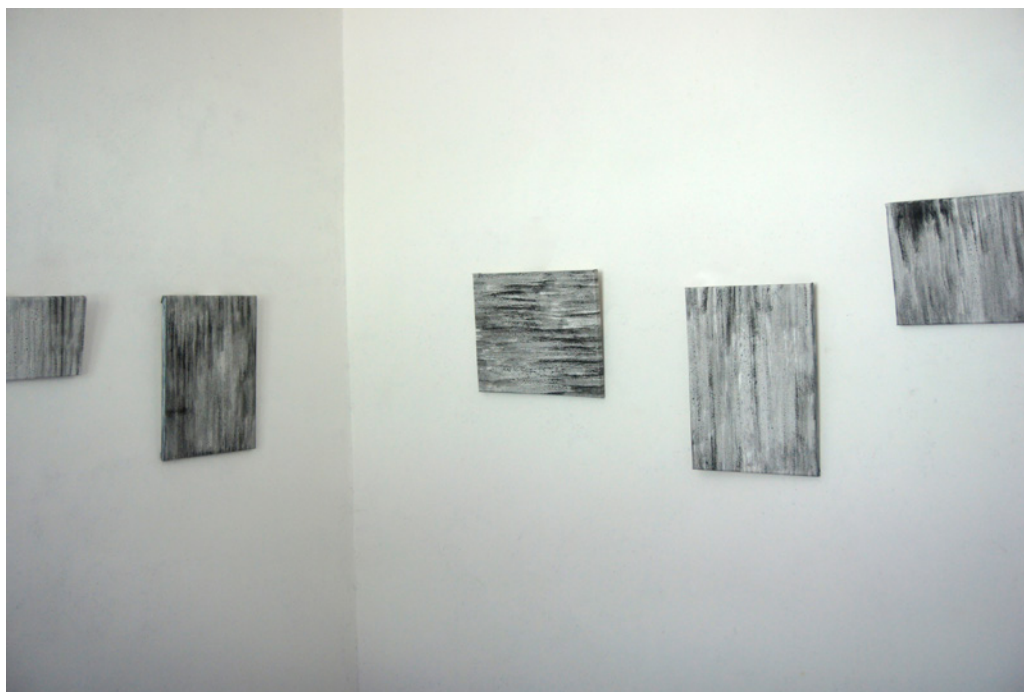
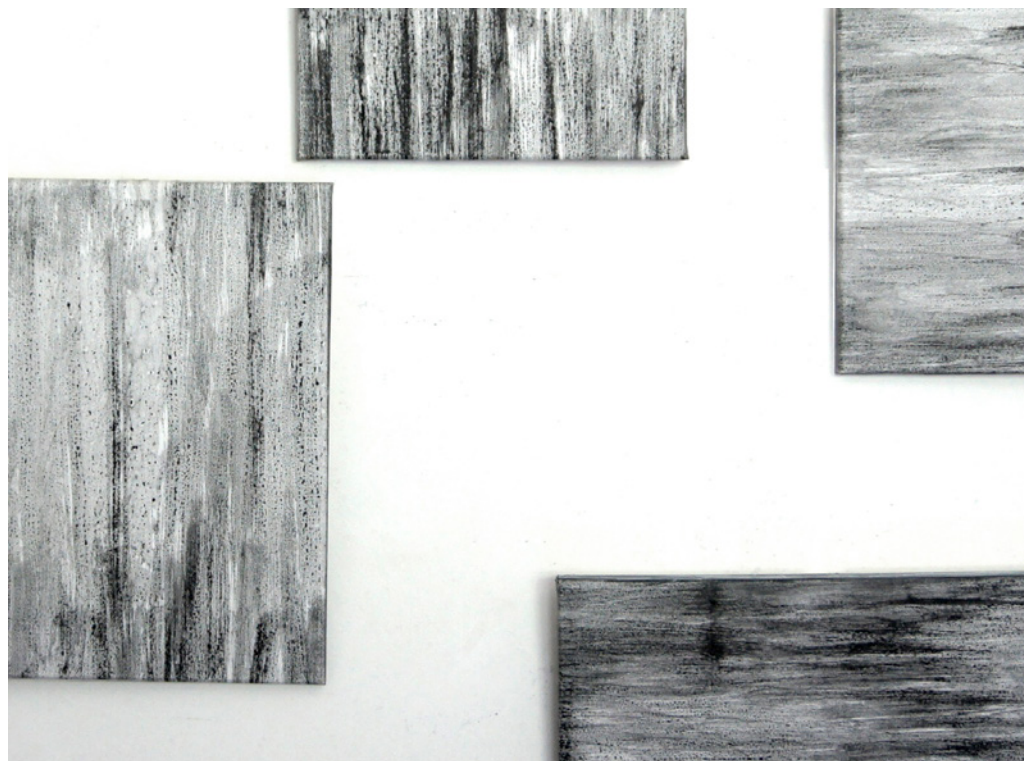
**Image 7.** *Cosmogonie I et Cosmogonie II*, 2010

Dessins, crayon sur papier quadrillé, encadrés, 50 x 60 cm. © Alexandre Melay

De ce fait, les représentations picturales demeurent des sortes d'utopies réalisées, des endroits dans lesquels on se rend, et dont on sort; elles forment aussi un programme spécifique qu'elles reproduisent en synthétisant le réel à côté du réel tout en le contestant :

Les hétérotopies dessèchent le propos, arrêtant les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases (Foucault 1966 : 9-10).

La caractéristique essentielle des hétérotopies tient, par conséquent, à la contestation des autres espaces auxquels elles s'opposent, soit par une illusion, soit par une forme de perfection, ce qui fait qu'elles peuvent se démarquer. L'hétérotopie pourrait donc être, pour l'individu, une invention permettant de garder du pouvoir et d'être en mesure de trouver du sens pour lui-même. Parce qu'elle rend possible ce qui ne l'est pas ailleurs, l'hétérotopie comme l'objet d'art ou la peinture est capable de faire coexister des réalités incompatibles ; d'en compléter le réel, qu'il s'agisse de le relativiser ou d'en compenser certains aspects. Elle peut alors exprimer et entretenir une autre vision du monde, par laquelle l'individu cultive aussi ce qui lui est propre tout en donnant la possibilité de penser autrement.

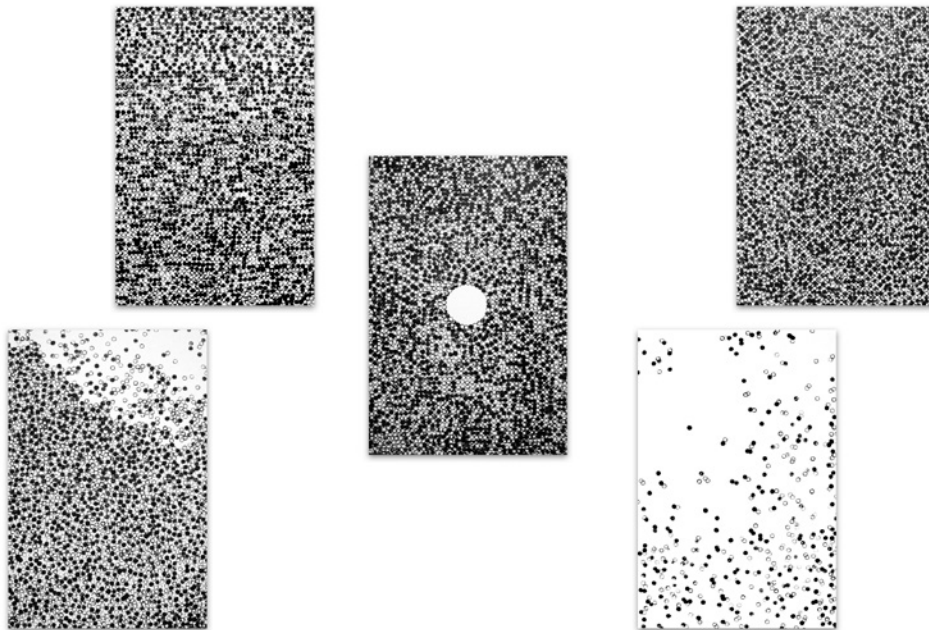


**Image 8.** *Cosmic landscapes*, 2017

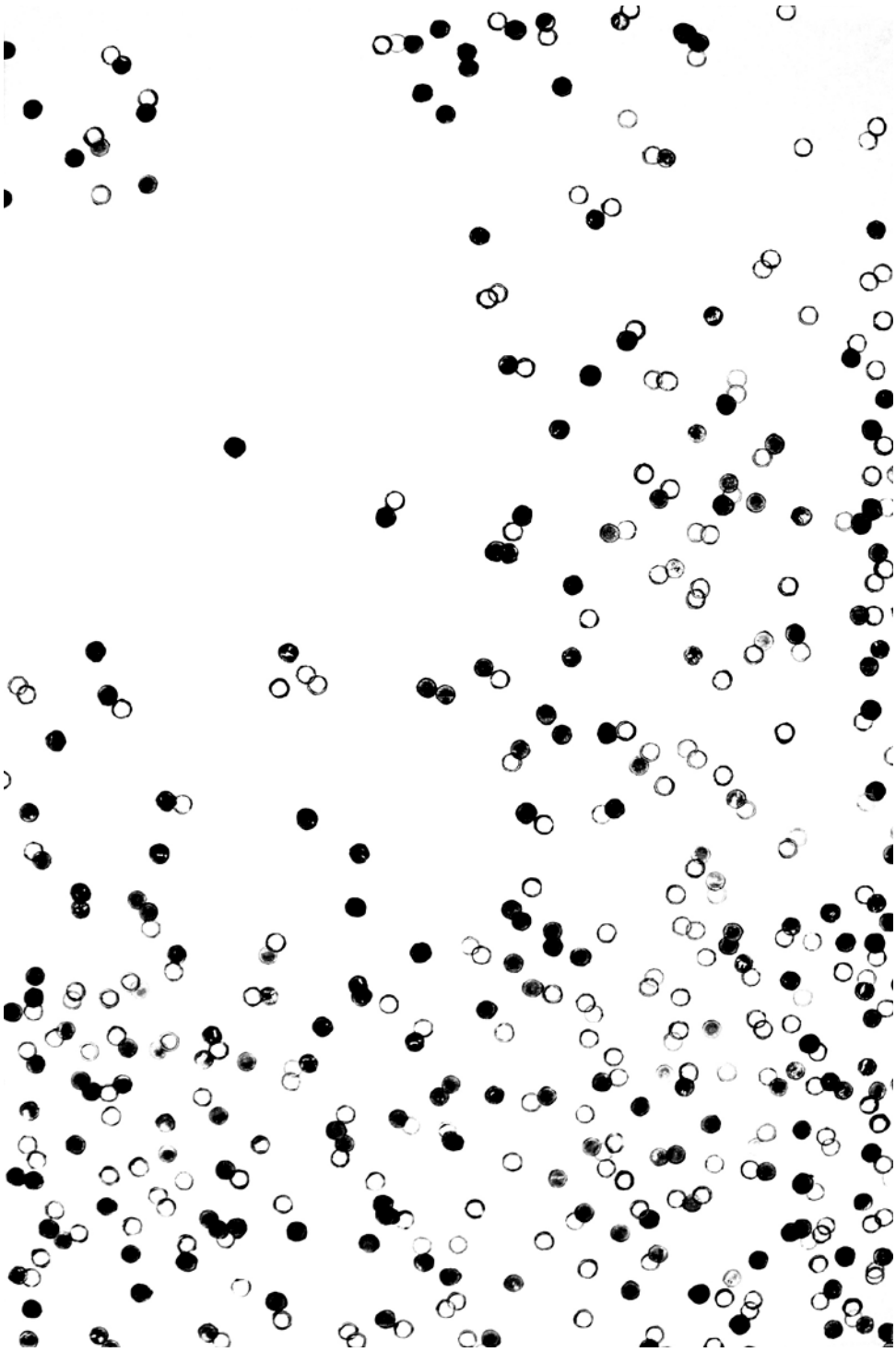
Encre de chine sur papier et sur toile, 18,5 x 24 cm, 24 x 30 cm, 30 x 40 cm.

© Alexandre Melay

C'est à la surface du tableau qu'il y a production d'une hétérotopie par la monstration d'une utopie. Dans les peintures de la série *Cosmic landscapes* (Image 8), ce sont les nuances de peinture noire qui font naître des altérités spatiales au cœur de l'utopie : des « ailleurs » pouvant accueillir des « autrement » – ici l'hétérotopie retrouve l'utopie. Ces espaces sont avant tout mentaux et deviennent réels en se fixant sur ces peintures utopistes. C'est ce qu'on pourrait rapprocher des « hétérotopies de compensation » qu'évoque Foucault ; des espaces utopiques « aussi parfaits, aussi bien arrangés que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (1984 : 761). La peinture permet de créer l'espace qui n'existe pas à l'intérieur de celui qui est normé. Lieu qui ne l'est pas, lieu illusoire propice à la liberté d'imagination, comme dans l'espace rectangulaire des peintures de la série *Interface cell – grid* (Image 9), des rectangles picturaux recouverts par de petits cercles de vides et de pleins. Visuellement, le résultat ressemble à la trace de l'activité d'une cellule alternant l'ordonné et l'aléatoire, à l'image de la situation de nos corps immergés chaque jour dans un espace illusoire immatériel fait de grandes quantités d'informations, et où nos pensées et nos sensibilités oscillent entre numérique et analogique : un autre espace à l'intérieur même du rectangle.



**Image 9.** *Interface Cell – grid #1 #2 #3 #4 #5*, 2016-2018  
Acrylique sur toile, 115 x 75 x 2 cm. © Alexandre Melay

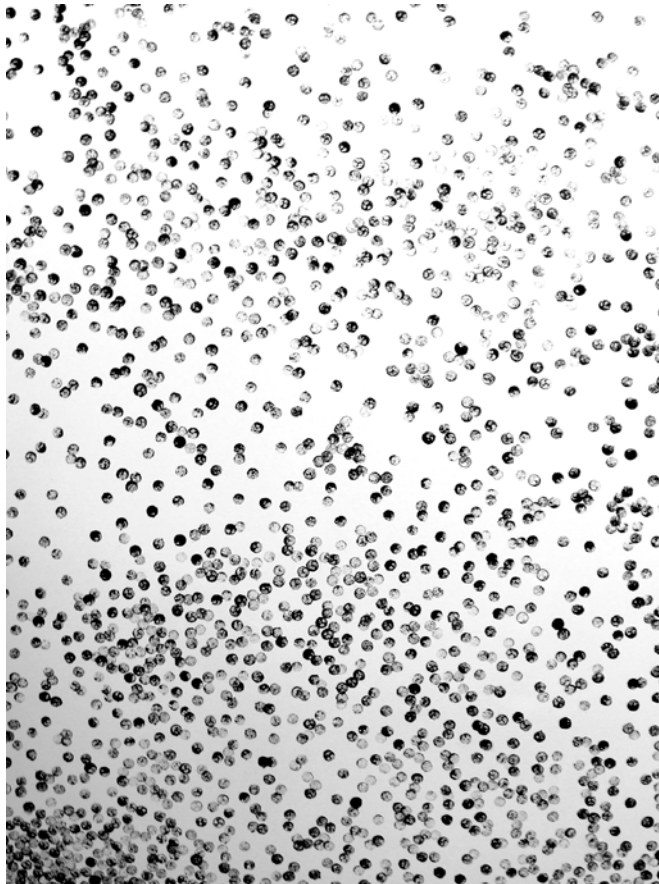


**Image 9.** *Interface Cell – grid #5, 2018 (détail)*

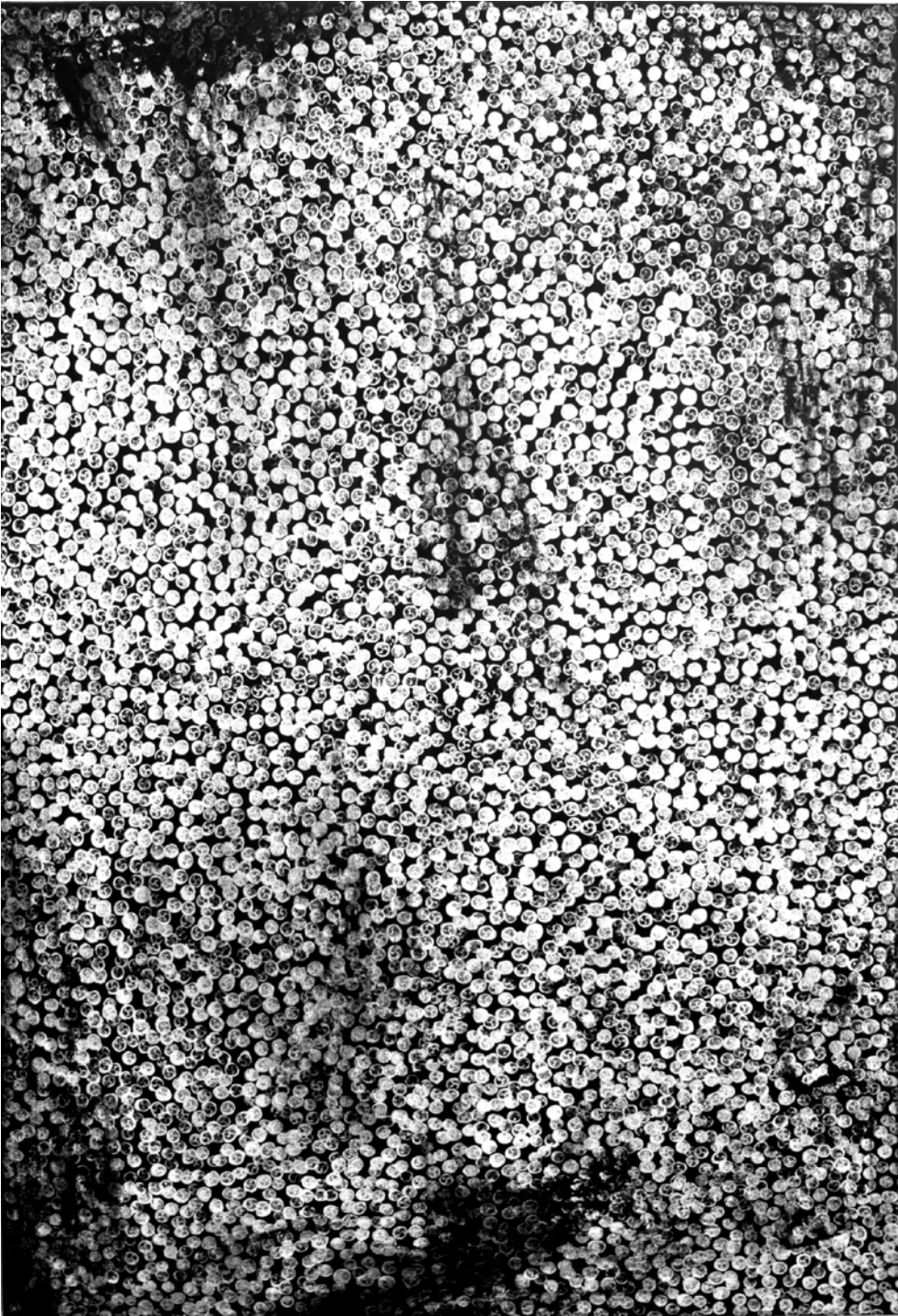
Acrylique sur toile, 115 x 75 x 2 cm. © Alexandre Melay



Autres, les espaces formés dans les peintures de la série *The shape of things to come* (Image 10) le sont assurément, avec leur surface recouverte d'une multitude de signes. Symbole du shintoïsme *Tomoe, mitsugashira* (rotation à gauche, *tomoe*, triple virgule), chaque virgule qui compose le symbole représente l'Homme, le Ciel et la Terre. La multiplication du signe, du symbole, permet de jouer sur la complexité de la visibilité et de l'invisibilité. Dans cette série de peintures, le fond est optiquement très présent, la toile devient le support de compositions abstraites. Ces innombrables petits motifs noirs ou blancs qui organisent la toile engendrent la création d'espaces inventés, d'où émergent des ailleurs, des fictions et autres imaginaires mentaux transposés sur la réalité. C'est tout un réseau rhizomatique qui se crée grâce à un système acentré à entrée multiple, un labyrinthe où chaque ouverture ouvre vers d'autres ailleurs, une multiplicité fragmentée<sup>17</sup>.



<sup>17</sup> Cela renvoie au troisième principe du rhizome deleuzien, celui de multiplicité, où les éléments et leurs relations sont indénombrables, multiples et autonomes (Deleuze et Guattari 1980).



**Image 10.** *The shape of things to come*, 2018

Acrylique et techniques mixtes sur toile, 60 x 90 x 2 cm. © Alexandre Melay

L'espace de la toile, de la peinture devient aussi un espace de contestation, de liberté; c'est la liberté de la toile blanche du peintre qui s'affranchit des



cadres fonctionnalistes de la pensée préconçue ; plutôt que peindre dessus, c'est l'épaisseur de la toile qui est utilisée. La toile est cernée par des lettres en relief qui forment la phrase *The past will often try to attack the present with the pain of your memories* (Image 11); une phrase qui laisse libre à l'interprétation, le texte explorant à la fois le champ lexical et mental. L'œuvre peut prendre des sens ou des significations différentes et ainsi faire l'éloge d'une sorte de pluralité critique. Cette liberté de la surface de la toile correspond à la « liberté de la voile du navire », une potentialité à réaliser : « Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires » (Foucault 1984 : 762).

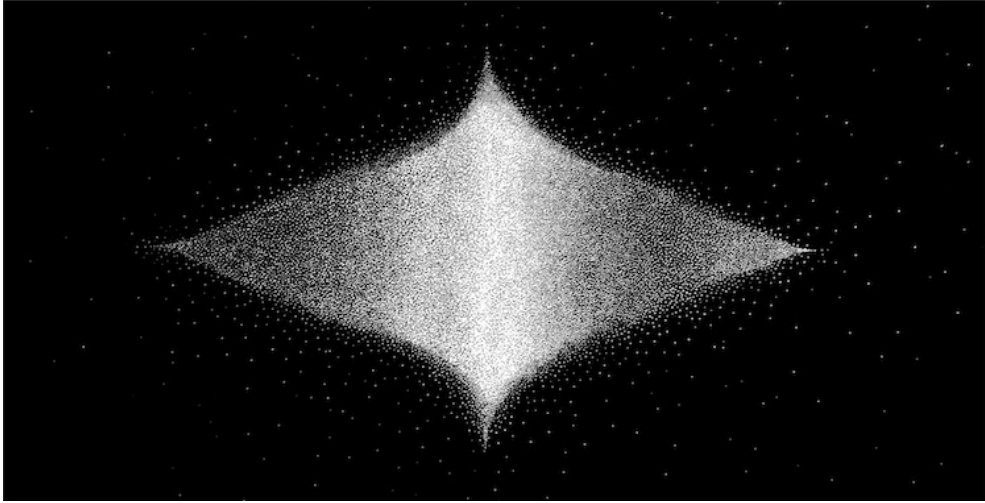


**Image 11.** *The past will often try to attack the present with the pain of your memories*, 2019

Lettres en bois sur toile, socle, tige métal, 72 x 40 x 2 cm. © Alexandre Melay

En témoigne aussi la peinture *Blow* (Image 12) qui rappelle le souffle d'une respiration. La surface de la peinture faite d'une succession de petits points blancs posés côte à côte forme une fusion avec la surface noire, où « de nulle part, l'esprit sort » (Dôgen 1998). Un espace monochrome incomparable qui accueille l'imaginaire. Le noir de la peinture est associé à des expériences radicales et au désir d'exprimer la radicalité des choses, un espace illusionniste, une quête de la sagesse qui commence par l'introspection et la connaissance de soi. Cette peinture est aiguïlée par la méditation *zen*, aux spiritualités liées indissociablement à la respiration

et à ce qui n'est pas matériel: le respiré (Coupey 2009). Ici, traduire plastiquement ce respiré finit par donner vie à la matière.



**Image 12.** *Blow*, 2018

Acrylique et laque sur toile, 141 x 72 x 4 cm. © Alexandre Melay

## **6. Conclusion. Des espaces irréels dans un monde réel**

Si la représentation d'un espace soulève la question de l'hétérotopie, l'œuvre d'art et sa monstration peuvent alors se révéler comme étant l'un de ces « espaces autres », puisque la représentation même d'espace engendre nécessairement la question de l'hétérotopie ; et ce, à travers les notions de juxtaposition, de fragmentation ou de discontinuité, qui sont autant de traits plastiques et de caractéristiques essentielles du langage artistique. Cette hétérotopie est à l'image de l'œuvre à système *At the edge of things* (Image 13) qui combine installation, sculpture et peinture, une installation artistique composée d'une juxtaposition de plusieurs éléments : une toile d'où émergent des fragments de verres et un cube miroir qui reflète dans plusieurs directions la présence du spectateur et de l'environnement alentour, créant comme autant de juxtapositions, de fragmentations et de discontinuités, mais aussi une multiplicité de connexions<sup>18</sup> – connectant ensemble des éléments de différentes natures d'un point à un autre, sans avoir de centre, et c'est finalement en augmentant ses connexions, que la multiplicité change de nature, de but et de devenir :

<sup>18</sup> Selon le premier et le deuxième principe du rhizome, les « principes de connexion et d'hétérogénéité impliquent que n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (Deleuze et Guattari 1980 : 13).

C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. [...] Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaisons croissent donc avec la multiplicité) (Deleuze et Guattari 1980 : 14-15).

En ce sens, la multiplicité devient un moyen d'échapper aux normes, ainsi qu'à l'unité, permettant par la ligne de fuite, de faire fonctionner ces créations loin de toute normalisation et de domination :

Le rôle de l'art sera précisément de défaire toutes ces formes stables identifiables et contrôlables, corrélatives de dispositifs de pouvoir et d'assujettissement, pour retrouver le travail des multiplicités intensives (Deleuze et Guattari 1980 : 198).

C'est donc bien à travers le principe des multiplicités, en se connectant à divers sujets transversaux, que la création contemporaine a un potentiel pouvoir révolutionnaire, échappant à l'unification et au contrôle des normes majoritaires.



**Image 13.** *At the edge of things*, 2020

Tessons de verre, plâtre, peinture, cube miroir, dimensions variables.

© Alexandre Melay

Selon Foucault, dans les sociétés contemporaines désacralisées, certains espaces conservent, cependant, une certaine sacralité perdue ailleurs, ce à quoi l'œuvre d'art semble correspondre. En effet, nous sommes confrontés à un monde fixe qui impose des limites et des contraintes. Aussi, le besoin de créer des espaces et des événements alternatifs, des cellules de réclusion qui forment des lieux régénérateurs devient plus qu'évident. L'œuvre d'art marque ainsi un lieu en marge, cette zone de transition, cet entre-deux, entre un monde ordinaire quotidien et un monde imaginaire extraordinaire. Ce sont des mondes flottants, en dehors des normes, résidants en dehors de la société structurée, en dehors du temps et de l'espace, mais qui existent côte à côte. Dans le contexte des sociétés néo-libérales, l'importance de ces contre-espaces est loin de se démentir, en devenant subversion et condition même d'une possibilité d'émancipation. Ce sont des contre-espaces, faits de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace contemporain, des « espaces de résistance » (Deleuze 1998 : 141) qui ont une fonction de compensation par rapport à l'espace restant, avec pour but d'en créer un meilleur.

Finalement, c'est bien l'œuvre d'art qui permet d'entretenir de plus en plus avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. Elle peut représenter la réalité elle-même perfectionnée ou l'envers de celle-ci ; c'est donc un espace qui peut être pensé comme irréel dans un monde réel. Les œuvres d'art hétérotopiques apparaissent dès lors comme de véritables territoires rhizomatiques au sens entendu par Deleuze et Guattari ; des espaces de connexions et d'expériences, où s'installe l'imaginaire permettant de construire des mondes parallèles, des ailleurs fictionnels. Par conséquent, l'hypothèse théorique selon laquelle l'œuvre d'art se définit comme hétérotopie, doit se comprendre comme un moment de rupture de l'ordre habituel du discours, celui de l'ordre social dominant, en pouvant parfois être le lieu même d'une expérience de perception inédite, dans lequel le soi peut se transformer. La dimension hétérotopique devient perceptible dans les créations contemporaines puisque le potentiel hétérotopique de toute œuvre d'art est d'« inquiéter », « sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, et parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent » (Foucault 1966 : 9). L'œuvre d'art cherche finalement à faire prévaloir une certaine poésie propre à l'inversion des valeurs qui appartient au regard hétérotopique. C'est en ce sens que l'œuvre d'art doit être considérée comme un lieu habité et habitable par l'esprit ; équivalente à une expérience perceptive qui produit chez le spectateur un écho, une obligation de retour sur soi, une re-subjectivation provoquée par l'interrogation qu'elle lui pose.

## Œuvres citées

- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- Berque, Augustin. *Vivre l'espace au Japon*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.
- Berthier, François. *Le jardin du Ryôan-ji . Lire le zen dans les pierres*. Paris: Adam Biro, 1997
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 1998.
- Buci-Glucksmann, Christine. «Les lieux de la transparence». *Œuvre et lieu: essais et documents, essais et documents*. Paris: Flammarion, 2002.
- Coupey, Philippe. *Zen simple assise . le Fukanzazengi de maître Dôgen*. Paris: Éditions DésIris, 2009.
- Cornu, Philippe. *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2 . Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987. In *Trafic*, n°27, Paris: Éditions P.O.L., septembre 1998.
- Defert, Daniel, «Hétérotopie: tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles». In *Le corps utopique, les hétérotopies*, pp. 37-61. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Dôgen, *Corps et esprit*. Paris: Le Promeneur, 1998.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre 1984, pp. 46-49.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». In *Dits et écrits IV (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 1984.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. «La pensée du dehors», *Critique*, n° 229, juin 1966.
- Hashimoto, Noriko. «Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise». In *japonaise*. Paris: Éditions J.-M. Place, 1990.
- Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.
- Heinich, Nathalie. «De l'objet à la relation : une révolution copernicienne». In *Revue du MAUSS*, n° 47, 2016, pp. 30-31.
- Helft, Claude. *La mythologie japonaise*. Paris: Actes Sud, 2003.
- Herbert, Jean. *Aux sources du Japon . le shintô*. Paris: Albin Michel, 1964.
- Hisamatsu, Shinichi. *Toyoteki mu (Le Vide oriental)*. Tôkyô: Kôdansha, 1987.
- Hover, Thomas. *Zen Culture*. Londres: Arkana, 1989.
- Isozaki, Arata. *MA, espace-temps du Japon*. Catalogue d'exposition. Paris: Musée

- des Arts Décoratifs, Festival d'Automne à Paris, 11 octobre-11 décembre 1978.
- Katô, Shûichi et Sabouret Christophe. *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. Paris: CNRS, 2009.
- Lacan, Jacques. *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris: Presses universitaires de France, 1949.
- Marillier, Bernard. *Shintô*. Puiseux: Pardès, 1999.
- Martin, Jean-Marie. *Le shintoïsme ancien. Le shintoïsme, religion nationale*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1988.
- Nitobe, Inazô. *Bushidô, l'âme du Japon*. Noisy-sur-Ecole: Budo, 2000.
- O'Doherty, Brian. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie (1976)*. Genève : JRP-Ringier, 2008.
- Pistoletto, Michelangelo. *L'Homme noir, le côté insupportable*. Paris: Beaux-arts de Paris Éditions, 2014.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur Emancipé, Les paradoxes de l'art politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- Saint Augustin. *Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964.
- Soko, Phay-Vakalis (dir). *Miroir, appareils et autres dispositifs*. Paris: Éditions de l'Harmattan, coll. Esthétiques, 2009.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese Culture*. New York: Pantheon Books, 1959.
- Tiberghien, Gilles A. *Notes sur la nature. La cabane et quelques autres choses*. Paris: Éditions Le Félin, 2014.
- Thoreau, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois*. Paris: Gallimard, 1922.