

ETC



Ilots dérobés

Chantal Boulanger

Numéro 49, mars–avril–mai 2000

Espaces intimes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35819ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

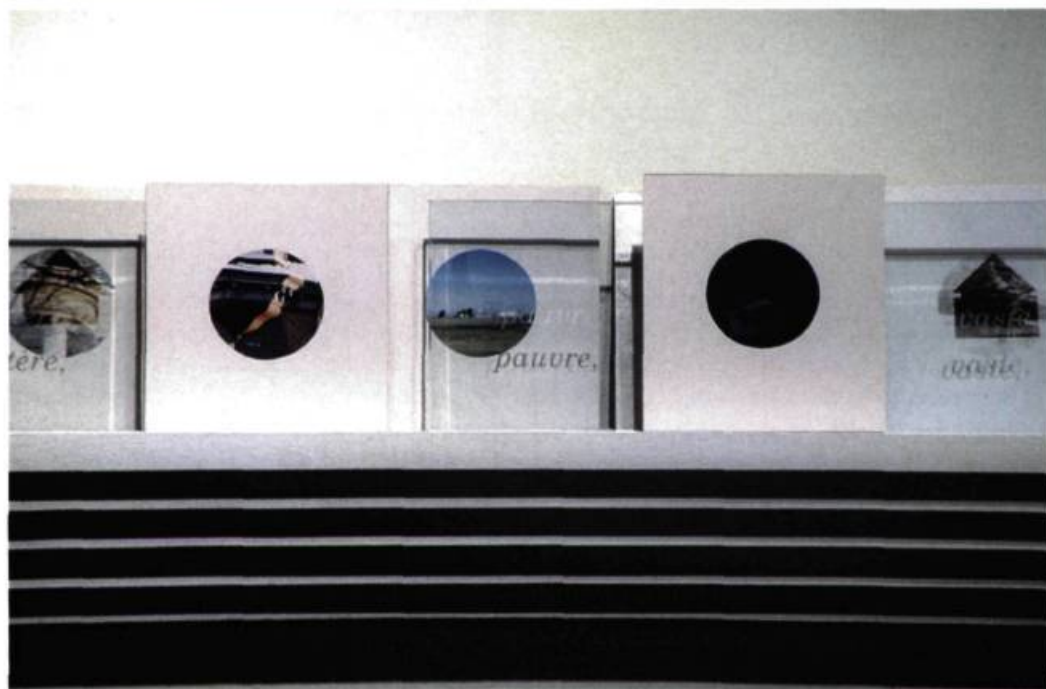
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boulanger, C. (2000). Ilots dérobés. *ETC*, (49), 13–16.

ILOTS DÉROBÉS



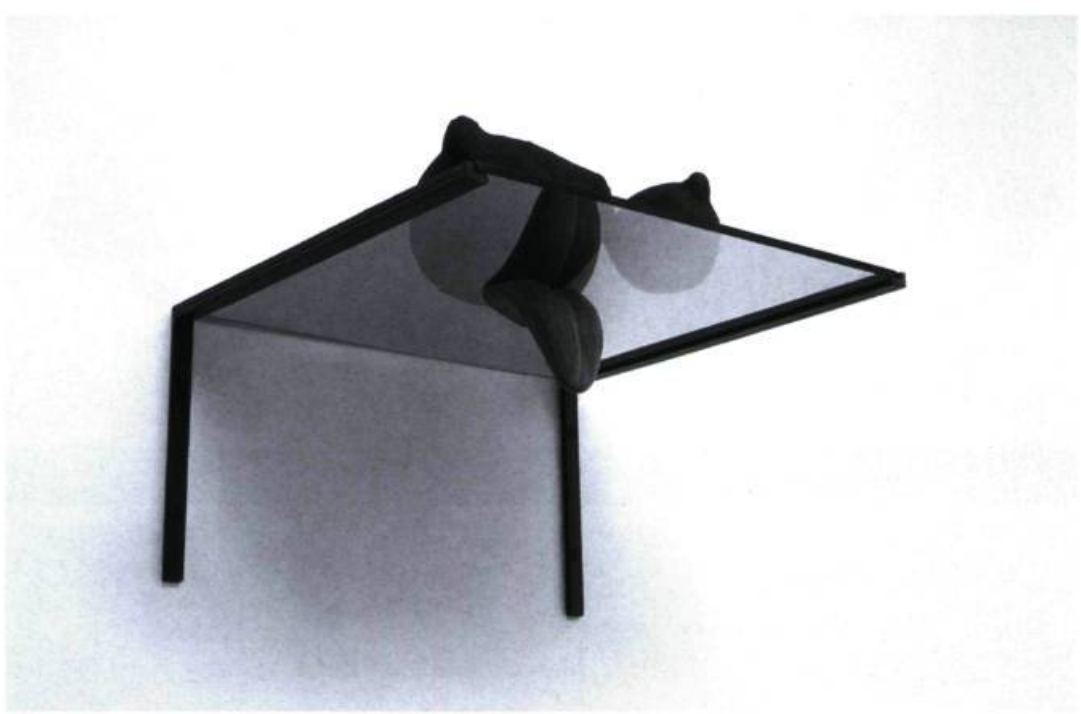
Danielle April, *Les Domiciles I*, 1998. (vue partielle). 99 photographies couleur et n/b; plaquettes de verre et inscriptions d'un mot dépoli à l'acide; tablette de bois blanc; 20 x 10 x 1098 cm. Photo: Danielle April. © Sodart.

L'intime possède-t-il un espace propre ? On pourrait formuler la chose autrement : l'expression de l'intime détermine-t-elle un espace spécifique; l'intime pour se révéler nécessite-t-il une structure signifiante particulière ? Les contours d'une réponse à cette question ne sauraient être plus fluctuants. C'est que l'intime se rattacherait à l'ordre du mental. Cette hypothèse infirme-t-elle le présupposé d'un espace artistique, notamment celui de l'installation, propice à l'édification d'une structure affective de l'œuvre en collision avec l'affect du spectateur ? L'interrogation s'avère pertinente, d'autant que les questionnements critiques sur les formes artistiques dérivées de l'installation négligent trop souvent de faire ressortir toutes les facettes de l'évolution du genre. La notion d'espace, qui y est centrale, acquiert-elle une coloration distincte lorsqu'elle se lie à l'intime ? Il semblerait plutôt que la complexité des enjeux esthétique intrinsèques à l'affect et l'extrême diversité des moyens pour les mettre en œuvre l'emporte aujourd'hui sur l'idée d'installation comme cadre artistique privilégié pour un tel propos.

Petit retour historique. La notion moderniste de *Gesamtkunstwerk*, qui en était une d'art total, recouvrait l'idée d'une œuvre synthèse avec imbrication de l'archi-

tection, de la peinture et de la sculpture. Cette conception de Walter Gropius, le père du Bauhaus de Weimar, fut aussi celle de Richard Wagner. Son idéal d'une fusion artistique qui associerait la poésie et la musique dans le cadre visuel de l'Opéra aide à notre compréhension de l'installation contemporaine et, de façon plus large, de toute œuvre multimédiate ou pluridisciplinaire. La modernité aura véhiculé son lot d'utopies, et la vision du Bauhaus d'une communion des disciplines en vue d'un mieux-être social s'est avérée irréaliste. Il semble pourtant pertinent d'établir un parallèle entre la vision d'un art global chère au Bauhaus et l'installation comme art mixte disons, un art à la fois spectacle et processus, la mise en œuvre de l'intime n'échappant pas à cette ambivalence. Un autre exemple historique s'avère éclairant en ce qu'il concrétise cette visée d'un art total, plus près cependant de l'installation d'aujourd'hui, tout en touchant à la problématique du privé et de l'intime. Il s'agit du Merzbau de Kurt Schwitters qui avait été conçu pour fonctionner comme un sanctuaire d'objets dotés d'une forte charge commémorative, affective et autobiographique. D'inspiration dadaïste cette œuvre, qui envahissait plusieurs pièces de la maison de l'artiste, demeure une œuvre phare.

Ce lieu privé transformé avec le temps en lieu public



Michel Saulnier, *Vita Sexualis*, 1995. Techniques mixtes (verre, métal, bois, tissu, urushi);
45 x 30 x 30 cm (chaque élément). Photo: Conrad Toussaint.

héritera du statut d'emblème de la fusion du domaine de l'art avec l'espace social, phénomène propre, du moins dans ses intentions, aux installations de l'après-modernisme. Car plus le modernisme prend de l'âge, plus le contexte acquiert un rôle déterminant pour la signification de l'œuvre et avec lui s'imposeront les notions de comportement et de rencontres potentielles démultipliées par les niveaux de sens qui cohabitent à l'intérieur d'une même œuvre. Que l'on pense au land-art et aux premiers environnements. Dans ses écrits, le minimaliste Robert Morris¹ mettait l'accent sur les sensations de Gestalt, sur l'expérience globale que la personne peut faire du monde. Si on connaît la fortune critique de cette approche pour la lecture et le décodage de l'objet artistique, on en a peut-être moins théorisé les conséquences pour le sujet récepteur de l'œuvre, ou pour une redéfinition de sa place dans l'œuvre.

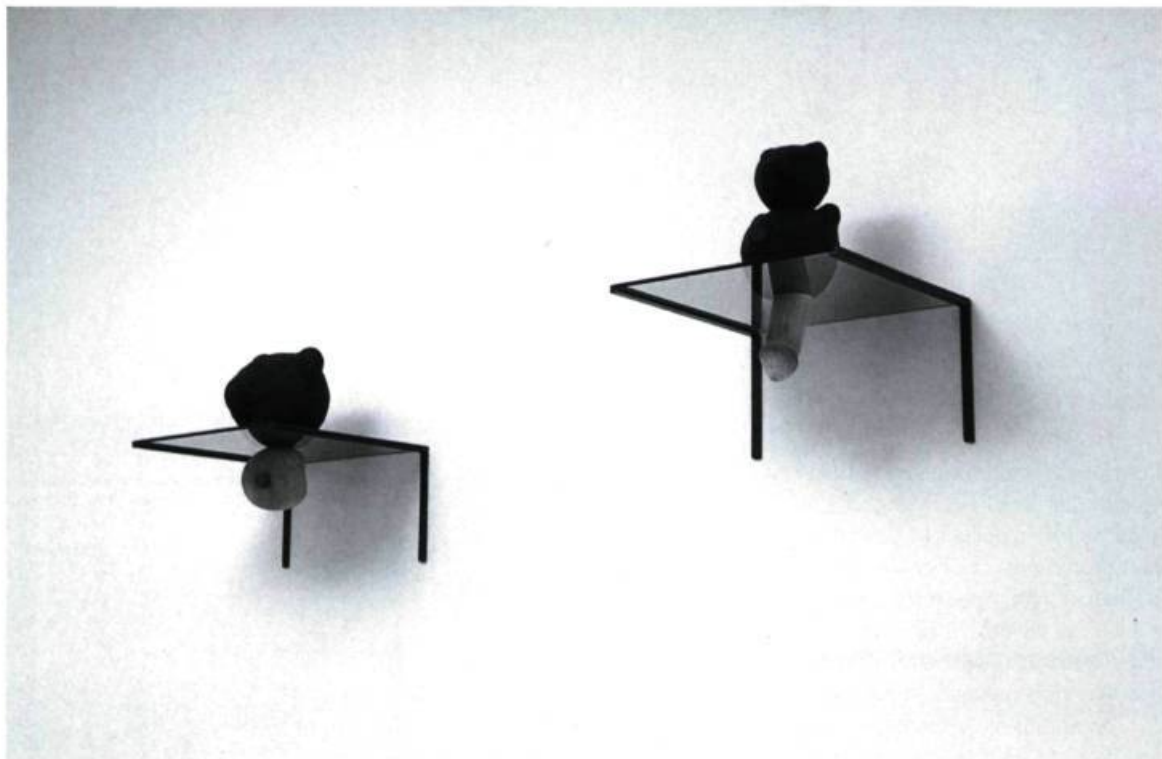
La filiation historique, dont l'art minimal a représenté un aboutissement aura, on le sait, contribué à mettre en place une logique de l'œuvre axée sur l'événement. Procédant désormais d'une interpénétration de données diverses telles que strates d'artefacts, sites, espaces d'exposition et dispositifs construits, l'architectonique, le social et le champ de la subjectivité se voient ainsi réunis en un même espace/temps. L'art global revendiqué par Schwitters se dessine en filigrane, mais dans l'œuvre d'aujourd'hui, à la différence de son Merzbau, les composantes spatiales et architecturales constituent moins l'assise sémantique privilégiée. L'œuvre multimédia s'apparente davantage à une arène laissant de côté les interrelations: espace physique du lieu/espace fictif de l'œuvre pour favoriser l'entrée dans un univers donné. Le *Gesamtkunstwerk*, cette œuvre d'art total, et l'installation partagent quelque chose en commun et c'est la théâtralité.

Le terme n'est pas à entendre au sens que Michael Fried lui donnait. La théâtralité était synonyme pour lui d'une trop grande dépendance des œuvres contemporaines (alors le modernisme) envers la présence du spectateur. Selon les mots de Michael Archer², le théâtre constitue le lieu de rencontre métaphorique entre l'art et la vie;

le terme théâtralité réfère par essence au drame et à ses allers-retours incessants, à travers le jeu, entre le réel et le fictif. La dimension scénique, présente tout au long du XX^e siècle, aura prévalu dans l'art d'avant-garde du Bauhaus, avec Oskar Schlemmer, dans la sculpture minimaliste avec Tony Smith et Robert Morris, entre autres.

Or les œuvres qui nous intéressent explorent l'intime et interrogent la subjectivité, tout autant que le territoire propre à son expression ou à sa non-expression. L'idée de la théâtralité s'élargit et ouvre à la notion de carnaval développée par Mikhaïl Bakhtin et commentée par Julia Kristeva, dans un essai sur le linguiste. Selon elle, le carnaval appartiendrait au spectacle, mais sans la scène, la participation du spectateur serait au centre du processus. Dans la logique du carnaval, les gens sont au cœur même des choses, de la fête. Ce principe fusionnel opérant, les barrières s'effondrent pour laisser place à une aire ouverte où jeu, rêve, spectacle et discours se chevauchent. Cet enchevêtrement cadre bien avec l'espace esthétique de l'intime. Bakhtin³ parle de structure polyphonique de la fiction chez Dostoïevski, par exemple, au sens d'inclusion de la voix de l'Autre, celle-ci s'entremêlant alors à la voix de l'écrivain, provoquant le choc polysémique.

Pour se déployer, l'intime usera de stratégies diversifiées où cependant la charge iconique des éléments occupera une place centrale sur cet espace/arène qu'est l'œuvre. Il ne faut pas perdre de vue que par définition, l'intime touche aux profondeurs de l'individu. Qui plus est, cette intériorité demeure le plus souvent cachée, secrète. Impossible d'évincer totalement la subjectivité, même en posant, à rebours, le problème d'un espace qui générerait un rapport particulier avec le spectateur que l'on nommerait l'intime. Car l'intime est paradoxal et se manifeste *a contrario*. Il a besoin du regard d'un tiers pour exister, à la condition que celui-ci soit absent. Cela laisse supposer une introspection indispensable à l'élaboration du sentiment d'intimité. On ressent l'intimité davantage si l'on est seul. Mais la dimension la plus intéressante réside peut-être en ceci : l'intime plus qu'un concept s'avère un lieu d'être qui révèle que l'humain, aux prises avec un lien qui



Michel Saulnier, *Vita Sexualis*, 1995. Techniques mixtes (verre, métal, bois, tissu, urushii);
45 x 30 x 30 cm (chaque élément). Photo: Conrad Toussaint.

concerne son existence symbolique, convoque une présence qui excède l'humain⁴.

Cette présence convoitée, appelée, les œuvres de Danielle April et de Michel Saulnier nous laissent apprivoiser au terme d'un périple psychique et émotionnel. Car c'est bien de voyage, de pérégrinations mentales induites par la charge iconique des objets qu'il s'agit, pour un échange symbolique de soi à l'Autre, lequel peut être identifié comme un état de symbiose bienfaisant. Il s'agit de voir l'invisible, le regard de l'autre porté sur soi et, en cela, l'intimité s'en trouve réparée⁵. Les machinations à l'œuvre chez ces deux artistes seraient de l'ordre de la narration, plus spécifiquement d'un récit à décrypter, dont il faut restituer le sens enfoui, d'une part. Il faut entendre «récit» dans son acception anthropologique de trame enfermant des histoires à libérer afin de se réapproprier une intériorité, une biographie. D'autre part, il y a le récit à faire, le sien propre. L'intime résiderait dans une fusion, une réunification des affects disséminés par les valeurs de la culture de masse, la valeur d'usage entre autres choses, la totalité de la conscience se trouvant souvent aspirée par l'usage⁶. Désir donc de recentrement, de réappropriation du corps chez Saulnier, en passant par le lieu de vie chez April.

Dans le corpus intitulé *Vita Sexualis*, Michel Saulnier lie deux facettes constituantes de l'intimité de chaque individu, le corps et l'enfance. Chacune des pièces se compose d'une tablette de verre, porteuse au-dessus soit d'une tête, soit d'un corps d'ours et en-dessous de parties du corps humain : sein, langue, pénis. L'ensemble est disposé de telle sorte que l'on appréhende les œuvres par en-dessous. Le dispositif qui fonctionne par réflexion et réverbération place le spectateur à la frontière de deux zones porteuses d'intimité. Le spectateur s'installe dès lors dans un temps d'arrêt propice à l'établissement du rituel. Tout d'abord, la figure de l'ours qui, au-delà de la récupération commerciale que l'on en a fait, est dotée d'une forte charge symbolique. Animal lunaire et noc-

turne, il est lié à l'invisible, au versant interdit des choses. Il relèverait des paysages internes de la terre-mère dans certaines mythologies. Mais de manière plus quotidienne, il s'est fait l'insigne de la compassion incarnée dans ce fidèle compagnon de jeu des premières années : l'ours en peluche. Le jouet excède pourtant très largement la fonction qui lui a de tout temps été impartie (elle-même écrin de la mémoire et réservoir de souvenirs) pour accéder au statut d'archétype de l'enfance.

Tout comme le jeune enfant qui appréhende le monde, nous devons lever la tête pour saisir les œuvres de Saulnier. Regard en contre-plongée à travers une surface miroitante. Le spectateur qui plonge son regard afin de percer cette couche réfléchissante se sent *absorbé* dans l'œuvre. C'est le miroir d'Alice derrière lequel se retrouve l'échiquier des règles. Il se voit regarder, il tente de dérober quelque chose ou plutôt de se soustraire à toute logique pour atteindre un état proche de l'innocence. Temps du rituel propice à la quête d'une filiation, d'un ancrage du sujet. Le verre-miroir fait office de sphère temporelle mnémorique. À travers elle s'effectue la traversée de strates signifiantes, évocatrices d'un *corps à corps*, d'une intimité justement entre ces deux pôles du privé représentés par l'ours de l'enfance et ces portions d'anatomie que sont les parties sexuelles. Chaque spectateur marque une pause et tente d'apprivoiser, de nommer les liens qui le relient aux émois de l'enfance et aux premiers désirs érotiques. Voyage intime si l'on veut ou tentative de pénétrer dans sa propre intimité trop souvent occultée par le social.

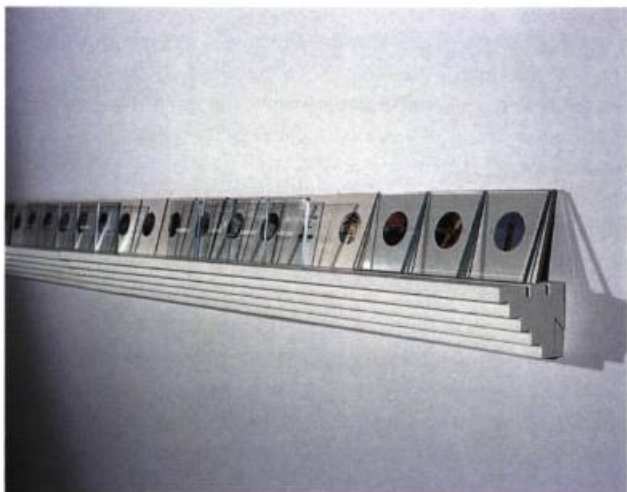
Voyage intime aussi grâce aux domiciles de Danielle April. Une longue frise se déroule sur le mur, porteuse de nombreuses petites maisons, devant chacune desquelles une plaque de verre superpose une épithète : bruyante, sympathique, calme. L'artiste manipule une incroyable quantité d'images de maisons, auxquelles elle confère une forme circulaire de dimensions réduites, pour ensuite les réunir en une sorte de phrase. D'entrée de jeu, la maison synonyme par excellence de refuge et de domestication de

l'espace s'affiche en tant que territoire privé. Territoire de prédilection pour l'affect, propice à la réactualisation de la quête de soi, la maison favorise le temps de la narration, plus précisément celui de l'autobiographie. Chaque propriétaire n'imprègne-t-il pas son lieu de vie de sa personnalité et ne lui lègue-t-il pas un peu de ses traits de caractère : intérieur désordonné, à caractère fantaisiste ou au contraire rigoureusement aménagé.

Le sentiment de l'intime demeure toutefois à élaborer. Bien sûr, la photographie aménage le monde, et les images deviennent alors la mise en forme visible de nos poussées inconscientes⁷, entre autres celle d'aller à la conquête de nos propres histoires et de les confronter avec celles des autres. Avec *Les Domiciles I*, Danielle April encourage le regard permutatif. De par leur échelle réduite, ses maisons sphériques évoquent le fantôme de posséder les choses, de les façonner selon ses désirs, pour ensuite les mettre à distance avec les plaques de verre. Écart photographique oblige. Le vrai des émotions lié aux lieux de vie, versus la surface trompeuse des choses, les



Danielle April, *Les Domiciles I*, 1998. (vue partielle).
99 photographies couleur et n/b; plaquettes de verre et inscriptions d'un mot dépoli à l'acide; tablette de bois blanc; 20 x 10 x 1098 cm. Photo: Danielle April. © Sodart.



Danielle April, *Les Domiciles I*, 1998. Épreuve couleur; 5 cm de diamètre. Photo: Danielle April. © Sodart.

plaquettes agissant comme second cadre et apposant un filtre sur nos visions. Le sentiment de l'intime est peut-être toujours ainsi, en fuite et soumis au ludique ou aux mouvements infimes de la vie.

Sur les architectures ciblées se superposent des paysages et des plans d'eau. Les juxtapositions de clichés et de mots gravés sur le verre aménagent des temporalités variables. Le désir d'établir un lien symbolique conduit à cette présence tant recherchée et qui dépasse l'humain : elle serait de l'ordre d'une union étroite avec une vérité des profondeurs, la sienne propre filtrée par celle de l'Autre. La forte charge iconique des œuvres nous transforme en

Prométhée, non vaincu cette fois. Des îlots de sens sont dérobés pour ensuite être recomposés : maison-nuage, maison-rivière; l'univers de l'enfance et celui de la sexualité s'éclairant mutuellement. Grâce au ludique et au rêve, à l'alchimie des mots et aux récits qui en découlent, le spectateur, plus que jamais au cœur de l'œuvre, touche à l'intime.

CHANTAL BOULANGER

NOTES

- 1 Robert Morris, « Notes on Sculpture », *Artforum*, fév. et oct. 1966.
- 2 Michael Archer, *Vers l'installation*, *Installations l'art en situation*, Paris, Thames & Hudson Sarl, 1997, p. 18.
- 3 John Lechte, *Fifty key contemporary thinkers from structuralism to postmodernity*, London, Routledge, 1994, p. 9.
- 4 Daniel Sibony, *Le paradoxe de l'intime, La sphère de l'intime*, catalogue *Le printemps de Cahors*, Saint-Herblain, Actes Sud, 1998, p. 10.
- 5 *Idem*, p. 12.
- 6 Jean-Claude Masséra, « Intimité, verdure et blancheur éclatante », *Parachute 94*, print. 1999, p. 38.
- 7 Régis Durand, *Le regard pensif*, Paris, La Différence, p. 41.