

ETC



Lieu intime : espace de résonance

Yvan Moreau

Number 49, March–April–May 2000

Espaces intimes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35821ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moreau, Y. (2000). Lieu intime : espace de résonance. *ETC*, (49), 20–22.

LIEU INTIME : ESPACE DE RÉSONANCE



Vue du Media Museum, 1998. Le laboratoire de Michael Krausse et la morphogénèse de Bernd Lintermann. Installations interactives sur ordinateurs.

« Mieux vaut m'abandonner à l'art. Il sait façonner une certaine forme de beauté, complétant la vie de manière presque imperceptible, combinant les impressions, combinant les jours... »

Constantin Cavafy, traduit par Marguerite Yourcenar

L'intimité n'est pas abstraite, elle est liée à des façons de voir, à des perceptions mentales, multisensorielles et biomédiatiques. Les régimes de visibilité de l'œuvre d'art ainsi que les formes variées des apparences et les procédures multiples de fabrication des images dégagent l'intelligibilité des objets possédant une identité propre et un logo(s) personnel. Une des fonctions de l'art consiste à rendre possible l'accès à des formes d'intimité en vue d'un échange privilégié. Selon Carl Rogers, « deux processus psychologiques sont nécessaires pour rendre possible l'intimité : l'identification projective et introjective. Dans le premier cas, il faut être capable de se mettre dans la peau de l'autre sans se perdre, sans devenir l'autre. Dans le second cas, il faut être réceptif aux messages de l'autre, disposé à le laisser entrer dans sa propre intimité sans crainte d'être envahi ou contaminé par lui.¹ » C'est possible à travers la véritable écoute que Rogers a appelée empathie ou résonance intime. La relation entre le spectateur et l'installation (!)

valorise une manifestation paradigmatique d'intimité sous la forme d'échanges qui supposent des complicités d'états mentaux. L'intimité avec des objets implique des interactions et des codes personnalisés dont les échanges s'épaississent dans la durée.

Bien que l'intimité soit une idée mouvante, dont les limites sont tracées par chaque individu, elle est inévitablement une source d'énergie capable de fonder ou tout simplement d'établir des formes de communication. Il ne faut surtout pas confondre intimité et promiscuité, car il y a toujours une autonomie soulignée par une frontière entre réalité externe et réalité interne. La structuration discursive d'un objet (épistémologique) en une transposition interprétative est un acte-événement d'investissement contextuel, où le récepteur et l'œuvre apparaissent comme facteurs harmonieux sinon corrélatifs. Le rapprochement de l'œuvre installative et du spectateur en acte d'interprétation (selon les différences et la multiplicité des individus) est un investissement spatio-temporel privé et positif. L'œuvre intime est difficile à définir, elle n'existe pas comme une entité réelle quantifiable et qualifiable pour tous. La relation d'intimité avec un objet installatif dépend pour chacun d'entre nous du rapport personnel et culturel entretenu avec l'œuvre et nous conduit bien au-delà des lieux communs et des codes sociaux. Les variables de

l'intime sont nouées au processus de connaissance intériorisé affectivement mais également socio-politiquement. Plus qu'un espace temporalisé, l'intimité offre un climat particularisé, une ambiance chargée d'affects et de partage. L'intimité n'est pas sublime, au sens d'intériorisation absolue, elle s'inscrit plutôt comme un échange (pas uniquement verbal) dans l'unicité ou la dualité, c'est-à-dire dans la plus simple expression d'une complicité.

Désormais, les supports d'expression de la vidéo et ses extensions informatiques et synthétiques ou encore les expériences multimédia font partie intégrante de la production installative. C'est ainsi que le spectateur se confronte à ses propres comportements dans un environnement donné où il doit se compromettre. Les avènements quantifiables des techniques établissent des valeurs de représentation où les manipulations, sensations, illusions, communications en temps réel sont monnaie courante à notre époque. Ne pouvant être abordé de manière passive, l'installation participe aux changements des sensibilités, des comportements et des conduites, des situations et des contextes. Nous nous sentons interpellés.

Les sensations différentes selon les procédés et les perceptions de nature plurisensorielle (Kinesthésiques, auditives, visuelles, tactiles) désignent autre chose que l'œuvre inanimé; elles assignent le spectateur dans son état d'être vivant dans un fragment de réel. « Toutes les inventions et les technologies sont des prolongements ou autoamputations de nos corps; et des prolongements comme ceux-là nécessitent l'établissement de nouveaux rapports ou d'un nouvel équilibre des autres organes ou des autres prolongements du corps »². Les éléments technologiques autant que les signes linguistiques et les éléments plastiques évoquent le monde (lieu discursif) où nous vivons. Le spectateur est un motif intégré. « Le logiciel humain, l'esprit, y intègre les informations venues des autres sens »



Jean-Christian Bourcart, Série des *Madones infertiles*, 1992.

(Bill Viola). Le spectateur s'investit avec sa sensibilité, ses organes perceptifs, son schéma d'intelligibilité et, parfois, son corps tout entier. Les installations avec toutes les technologies confondues démontrent que « l'interactivité se présente surtout comme un territoire de l'expérience plus que celui de l'interprétation. »³

La topologie visuelle des sociétés postmodernes est un univers où nous pouvons pénétrer, sinon y aller et venir à notre guise en laissant la trace de notre passage. Elle est empreinte d'une potentialité qui projette le spectateur à l'intérieur de l'image. La faculté de pénétrer l'image a remplacé l'observatoire épistémique de la perspective. Le point de fuite de la perspective est aussi réel qu'une surface cathodique ou un capteur de présence à infrarouge. Même s'il y a toujours une délimitation de la surface, l'effet de réel d'un temps instantané ou de la durée électronique devient une proximité vécue à fonction ontologique d'un monde chargé de sens où l'exprimé est immanent. L'art, comme tout langage, n'est possible que grâce à la mémoire où le temps s'insinue.

Avec les arts médiatiques et technologiques, le fondement imaginaire de l'accès au réel est accentué à cause de ces supports mêmes sur lesquels aucune image ne saurait se fixer. L'œuvre d'art est toujours, autant pour le concepteur que le spectateur, un objet où la nature de l'être humain avec toute sa sensibilité et sa conscience



Georgina Starr, *You Stole my look*, 1997. Bande dessinée.

participe à un ordre unifiant (une pensée de la présence au monde), où la façon de s'exprimer tient compte de la nature du moyen choisi ou regardé. Les matériaux dont use la praxis artistique sont toujours l'enjeu d'une énonciation ou le début d'une formulation discursive manipulateur d'une réalité immanente. Les installations technologiques opèrent des attractions dont l'hypertrophie expressive dégage la fonction ontologique du spectateur, au regard de l'image intelligible de l'objet. Devant l'œuvre d'art, nous devons réagir avec une réceptivité différente et des perceptions renouvelées, reflétant l'évolution de nos connaissances et notre environnement culturel.

L'œuvre d'art est métonymique ou synecdochique au niveau d'une conscience intentionnelle de sens. La relation d'intimité qui peut se développer entre le spectateur et l'œuvre d'art est d'ordre relationnel, incluant les structures matérielles de l'œuvre et ses structures affectives dans

un espace-temps. Le spectateur est omniprésent dans un monde qui ne lui est pas extérieur. Les objets conceptualisés autant que les images mentales mémorisées détiennent le pouvoir de faire vivre une relation intime dans le quotidien des rituels privés.

YVAN MOREAU

NOTES

- ¹ Carl Rogers, « The attitude and orientation of the counsellor », *Journal of consulting Psychology*, 1949, n° 13, p. 82-94.
- ² Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Ed. HMH, 1970, p. 63.
- ³ Olga Kisseleva, *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 81. À lire également le texte de : Richard Barbeau, « L'art est-il un jeu ? Doutes sur la théorie du cyberart ». Dans la revue *Archee* au site internet : <http://archee.qc.ca>.



Jane et Louise Wilson, *Stasi City*, 1997. 4 disques au laser dans un cycle de 5 minutes; à 303.