

L'installation audio-visuelle et son spectateur

Monique Langlois

Numéro 18, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10011ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Langlois, M. (1992). L'installation audio-visuelle et son spectateur. *Espace Sculpture*, (18), 45–47.

L'INSTALLATION AUDIO-VISUELLE

e t s o n s p e c t a t e u r

Monique Langlois



«Le poétique désigne une certaine pratique propre à accueillir ce qui, venant à la présence, s'avère être le réel.»

— MIKEL DUFRESNE, préface de *Le poétique, Le réel*, de Franc Ducros, Méridiens-Klincksiek, 1987.

«Il faut de l'art simplifié à tout prix...»

— PHILIPPE SOLLERS, préface de *Les Ambassadeurs*, d'André Morain, Éditions de la Différence, 1989.

Madelon Hooykaas et Elsa Stansfield, *Personal Observatory* La Centrale, Montréal, 7 septembre — 6 octobre 1991

Madelon Hooykaas (Pays-Bas) et Elsa Stansfield (Grande Bretagne) ont participé aux événements du *Mois de la photo à Montréal* en septembre dernier. Elles exposaient une installation à *La Centrale* et une rétrospective de leurs bandes était présentée au *Cinéma parallèle*¹. Photographes et cinéastes de formation, ces artistes produisent ensemble des bandes et des installations vidéo depuis 1975. Chaque bande est autonome, même si certaines d'entre elles font partie intégrante d'installations, comme c'est le cas dans *Personal Observatory* qui a fait l'objet de l'exposition de Montréal.

L'installation : une scène audio-visuelle

Présentée antérieurement, l'installation *Personal Observatory* a été transformée en fonction du nouveau lieu. Si la plupart des éléments qui la composent sont restés les mêmes, quelques-uns ont été modifiés ou placés différemment, alors que d'autres ont été ajoutés. Ce n'est pas la première fois que Hooykaas/Stansfield² procèdent de cette façon. Chacune de leurs installations répondant à un titre

identique questionne une même problématique, mais en mettant l'accent sur un aspect différent. En un sens, chaque oeuvre peut être perçue comme un chapitre ou une scène, l'ensemble formant la pièce, comme au théâtre.

La technologie fait partie intégrante des installations audio-vidéo des deux artistes. Que ce soit comme instrument de production (vidéogrammes, bandes sonores), ou par l'exposition de machines de vision (moniteurs, *watchman*, etc) et d'écoute (haut-parleurs, baladeurs, etc.) qui font figure de *readymade électroniques*. Faire appel au sens de la vue et de l'ouïe confirme une position, sinon récente, du moins toujours actuelle, à savoir que l'art est accord du sensible et de l'esprit³. En effet, selon Hegel : «Le sensible de l'oeuvre artistique participe de l'idée, mais à la différence des idées de la pensée pure, cet élément idéal doit en même temps se manifester comme une chose.»⁴ Et cette apparence du sensible «s'offre à l'extérieur de l'esprit, à titre de forme, d'aspect, de sonorité»⁵. On s'aperçoit que l'art n'est pas réductible à un savoir, mais qu'il contribue à élaborer le sensible au niveau de l'idée. Il y parvient en tenant son objet à distance. Ce n'est donc pas un hasard si les sens privilégiés par Hooykaas/Stansfield sont la vue et l'ouïe, car ce sont les deux seuls qu'Hegel qualifie «d'intellectualisés»⁶, parce qu'ils transcrivent leur objet sans le consommer. On comprend pourquoi leurs installations sont de véritables mises en scène qui placent le spectateur en position de se laisser *impressionner* par l'extérieur du corps et de ses

Hooykaas / Stansfield, *Intermittent Signals*, 1991.

sens. Diverses expériences lui sont offertes, certaines recoupant celles vécues par un artiste au moment de la conception d'une oeuvre. C'est précisément le cas de *Personal Observatory*.

Personal Observatory et son spectateur

Au préalable, il convient de souligner qu'il est question du spectateur au singulier car les diverses expériences de visionnement et d'écoute proposées lors du parcours de *Personal Observatory* ne peuvent être menées que par une personne à la fois. Les artistes font preuve d'une attitude théorique face au spectateur qui devient leur complice, voire leur partenaire.

Le titre de l'installation est révélateur. Est personnel ce qui est propre à chaque personne. Quant au mot observatoire, il origine du verbe latin *observare*, qui signifie : 1. «porter attention sur // 2. faire attention, avoir l'oeil sur, surveiller // 3. respecter, se conformer»⁷. Étymologiquement, l'observatoire implique une action de la part du sujet, artiste et spectateur dans le cas qui nous occupe, mais une action qui peut comporter un degré de conformisme. L'installation de Hooykaas / Stansfield serait leur observatoire personnel face au monde actuel, mais également celui du spectateur qu'elles placent en position de participation, bien qu'il doive se conformer aux règles du jeu qu'elles ont établies.

L'atmosphère qui émane de l'exposition est particulière. Le mot qui vient à l'esprit pour la décrire est simplification. La scène comprend quatre sites aménagés dans un vaste espace. Avec un minimum de moyens — chaque site comprend très peu d'éléments — les artistes mettent le spectateur en position d'«accueillir ce qui, venant à la présence, s'avère le réel», pour reprendre la citation de Mikel Dufresne en exergue, au début de l'article. Par réel, il faut entendre : ce dont une représentation équivalente peut être donnée. Le réel est un sujet énorme qui ne sera pas traité ici. Disons simplement qu'il sert d'embrasseur, en ce sens qu'il embraye le message sur la situation⁸, à savoir : tenter de cerner le rôle du spectateur dans une installation audio-vidéo.

Le décor visuel

Tous les sites de l'exposition comprennent des images, que ce soit des images captées par une machine de vision, mais non reconstituées sur un support durable, des images immatérielles (vidéogrammes) ou des images-objets (photographies, boîte lumineuse). Le télescope met en scène celles du premier type. Cet appareil optique permet de voir à distance et de grossir l'objet regardé. Placé devant une fenêtre de la galerie, il permet de regarder le gros plan d'une branche de feuillages dont les couleurs et le mouvement varient selon les heures du jour et la température. C'est ainsi que chaque individu peut voir une image différente, pour ne pas dire son oeuvre possible, car elle n'est pas concrétisée définitivement sur un support. Elle reste à l'état de relais grâce au viseur du télescope qui la laisse être en tant que manifestation toujours changeante. En convertissant la conscience *perceante* du spectateur en conscience *imageante* c'est le processus de création artistique qui est mis de l'avant.

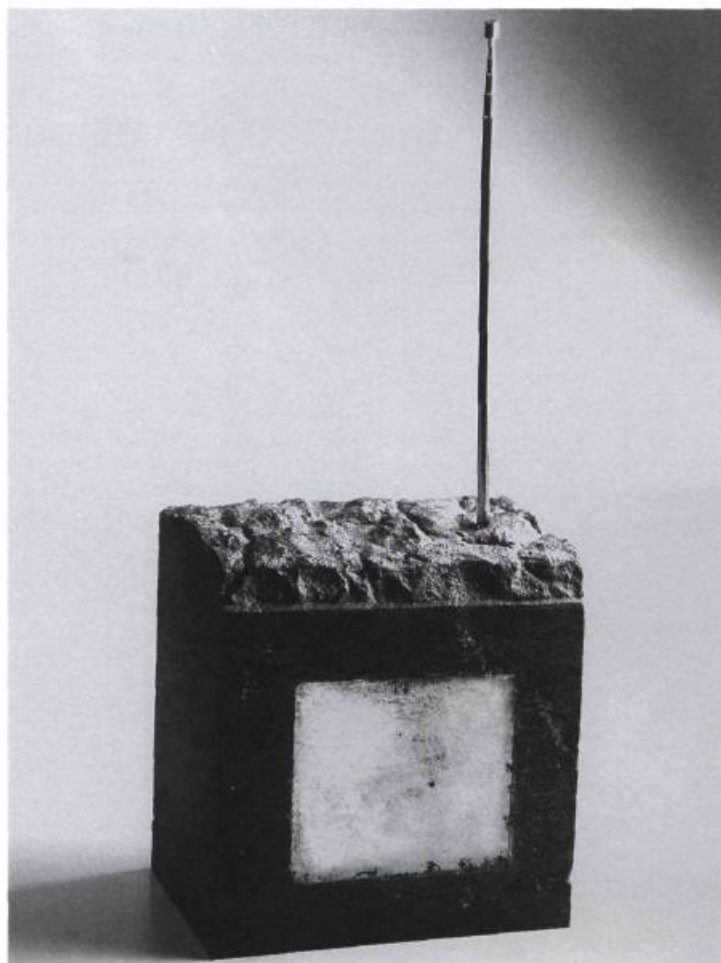
Or, comme l'a noté Jean-François Lyotard, la notion de création artistique héritée de l'esthétique du romantisme et de l'esthétique du génie conduit à une idée périmée du créateur⁹, avec tout ce que cela comporte de jugements de valeur incluant l'oeuvre d'art unique et son *aura*. Avec Marcel Duchamp et son désormais célèbre bidet (1917) signé et placé dans un musée, s'est amorcée la démythification de l'artiste qui est passé graduellement de Créateur à bricoleur. Ce nouveau statut, combiné à l'apparition de l'esthétique de la réception¹⁰ place le spectateur dans une situation d'intervenant. En somme, l'utilisation du télescope le met dans la position de l'artiste qui choisit un point de vue à partir du réel.

Un réel qui peut être reproduit par des images immatérielles, je veux parler de la bande *Intermittent Signals*, présentée simultanément, en couleur dans un moniteur de poche placé à la hauteur de l'oeil sur une tablette à l'entrée de la galerie, et en noir et blanc dans un *walkman* placé dans un haut-parleur devenu objet-sculpture. Dans les deux cas, la miniaturisation de l'écran cathodique oblige le spectateur à se placer à un endroit précis pour mieux voir, en plus de marquer la standardisation que ce support fait subir aux images captées en direct. Le contenu du vidéogramme, pour sa part, fait état de l'impossibilité de reproduire le réel. Spécialement les séquences qui montrent le gros plan de la chaise berçante de l'exposition, et celles d'une carte de la voûte céleste. D'un détail agrandi, on passe à la vue d'ensemble d'un espace infini mais rapetissé, et ce par l'intermédiaire d'un support aux dimensions minimales permises par la technologie actuelle. À ce propos, on peut parler de *présences paradoxales*, pour reprendre l'expression de Paul Virilio, ou téléprésences à distance d'objets qui remplacent leur existence *hic et nunc*¹¹.

Malgré l'emploi de machines électroniques sophistiquées, le réel est transformé, créant un visible jusque là inédit.

L'image devient objet dans un autre site de l'exposition. En effet, on retrouve sur une des deux tablettes posées au mur, un portrait d'Elsa Stansfield entre ciel et terre, vraisemblablement sautant d'une balançoire. Cette photo agrandie grandeur nature était un élément important d'une exposition antérieure de *Personal Observatory*. Une copie de petite dimension est également collée sur une plaque dont les deux côtés en hauteur sont légèrement repliés vers l'intérieur. On est devant une oeuvre d'art qui n'est pas sans rappeler une relique. Quand on sait que cet objet consiste en des restes (cheveux, vêtements, instruments) ayant appartenu à un saint, un martyr ou à un idole, et que celui qui nous intéresse est le portrait d'une artiste, la question du statut du créateur artistique vient naturellement à l'esprit. D'autant plus que la photo grandeur nature a été découpée en plusieurs fragments de formats différents — selon la partie du corps représenté (tête, mains, pieds, bras, etc.) — qui ont ensuite été mis en boîte dans des cadres transparents déposés sur le sol. On ne peut que se demander le pourquoi de cette mise en pièces détachées de l'artiste?

Une interprétation possible est que Hooykaas / Stansfield souhaitent partager avec le spectateur des sentiments, des impressions visuelles et sonores qu'elles ont captés comme des ondes courtes et qui ont influencé les images de la réalité que leurs oeuvres projettent¹². On peut alors comparer tout





artiste à une antenne qui intercepte des *signaux intermittents* et qui les propage. À l'appui de cette proposition est le fait que *Receiver* (1990) se révèle une de leurs œuvres qui impliquent également les fonctions de réception et de communication, tout comme *Intermittent Signals* (1991), une installation récente.

On s'aperçoit que les deux artistes n'hésitent pas dans leur production à faire référence à l'une ou l'autre de leurs œuvres antérieures. Un lien est d'ailleurs établi entre leur œuvres filmiques dans *Personal Observatory* par les pellicules de films enroulés, recouvertes de cuivre et posées sur une plaque du même minerai. Elles rappellent qu'elles ont produit trois films ensemble avant de se consacrer à la vidéo. Une autre autocitation sont les lettres S qui sortent du haut-parleur sur lequel est posé le *watchman*, pour s'envoler ensuite sur le mur. On retrouve cette même lettre dans leur bande *Solstice* (1989)¹³. Et finalement, la photographie d'une exposition antérieure à *Personal Observatory* fait voir que la chaise berçante était placée devant un moniteur et non devant un haut-parleur, comme ce fut le cas à Montréal. Ce qui nous conduit à l'examen du décor sonore.

Le décor sonore

La chaise berçante posée face au haut-parleur est un des points forts de l'exposition car il marque la participation auditive du spectateur. En effet, celui-ci est invité à s'asseoir et à écouter une bande sonore, comme s'il regardait la télévision. Les sons entendus sont ceux du vidéogramme *Intermittent Signals*. Il s'agit de bruits naturels : chants d'oiseaux,

voix d'enfant, mais aussi de bruits plus artificiels, c'est-à-dire ceux émanant d'appareils électriques ou électroniques divers, quelques-uns donnant l'impression d'avoir été retravaillés par les artistes. Peut-on parler de tension entre ces différents bruits ou de liens entre eux? Car en cette fin du XXe siècle, les bruits de machines de toutes sortes font partie de notre univers quotidien au même titre que ceux qualifiés de naturels. De quelque manière que soit abordée la question, il est indéniable que le spectateur est mis en condition d'être à l'écoute du monde qui l'entoure.

La place du spectateur

Sans être formellement interactive, *Personal Observatory* est une installation qui met le spectateur dans la position de partenaire de l'artiste. Si les stratégies de Hooykaas/Stansfield le conduisent à expérimenter certaines étapes de la production d'une œuvre d'art, je pense surtout à l'utilisation du télescope, elles l'amènent surtout à voir et écouter avec tout le corps¹⁴. C'est moins un décodeur qu'un interlocuteur qu'elles mettent en perspective. Un interlocuteur à qui l'on demande la compétence, comme c'est le cas pour le spectateur de film. À ce propos, Francesco Casati observe : «Ainsi, on ne raisonne plus en terme de code — système rigide qui ne correspond qu'à quelques propositions — mais en terme de compétence — c'est-à-dire un ensemble de règles qui *restitue dans sa globalité toute la richesse fondatrice de la production et de la réception d'un discours*.»¹⁵

Cette formulation résume bien l'orientation théorique prise par Hooykaas/Stansfield à l'égard du

spectateur. Un spectateur qu'elles mettent en situation d'accueillir un réel possible qui, sans leur art, serait le plus souvent invisible et inaudible. Un art réalisable grâce à la technologie qu'elles dominent et contribuent à humaniser. ♦

- 1 M. Hooykaas et E. Stansfield vivent à Amsterdam. Elles ont participé à de nombreux festivals de vidéo et leurs installations ont été exposées dans plusieurs musées et galeries d'Europe, des États-Unis et du Japon. Une rétrospective de leurs bandes a été présentée en 1988, dans le cadre du *Festival international des films et vidéos de femmes de Montréal*.
- 2 Cette appellation est retenue pour identifier les deux artistes tout au long de l'article. C'est d'ailleurs de cette manière qu'elles signent leurs vidéogrammes, leurs installations et leurs publications.
- 3 Hegel, *Esthétique, Textes choisis*, Paris, PUF, 1984, p. 18.
- 4 Idem., p. 19.
- 5 Ibidem.
- 6 Ibidem.
- 7 Félix Gaffiot, *Dictionnaire abrégé latin-français illustré*, Paris, Hachette, 1936, pp. 426-427.
- 8 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I. Les fondements du langage*, Paris, Minuit, 1962, p. 178.
- 9 Bernard Blistène, "Entretien avec Jean-François Lyotard", *Flash Art*, No 6, Hiver 1984/85. L'entretien portait sur l'exposition organisée par Lyotard qui s'intitulait *Les Immatériaux*.
- 10 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- 11 Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 134.
- 12 Des extraits du texte faisant partie de la bande et du communiqué de l'exposition appuient cette interprétation : «...we all have insights, we pick up feelings like shortwave radio signals...» «...we pick up these yet to be named feelings and with them we finetune our 'picture of reality'...».
- 13 Il convient de souligner que traduite en morse, la lettre S a été le premier signal transmis à travers l'Atlantique par Marconi, en décembre 1901.
- 14 J'adapte ici l'expression d'Anne-Marie Duguet "Voir avec tout le corps". Il s'agit en fait d'un article sur l'installation vidéo paru dans *Vidéo-Vidéo, Revue d'esthétique*, no 10, 1986, pp. 147-154.
- 15 Francesco Casati, *D'un regard l'autre*, Paris, Université de Lyon, 1990, p. 23. C'est moi qui souligne.

Hooykaas/Stansfield, *Personal Observatory*, 1991. Photo : Suzanne Paquet.

Hooykaas/Stansfield, *Receiver*, 1990. Pierre, aluminium, pigment de phosphore. 21 x 20 x 10,5 cm.