

De l'objet à la « chose » animée
Le désenchantement de l'objet
From Object to Animated “Thing”
The Disenchantment of the Object

Dominique Allard

Number 75, Spring–Summer 2012

Objets animés
Living Things

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66424ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Allard, D. (2012). De l'objet à la « chose » animée : le désenchantement de l'objet / From Object to Animated “Thing”: The Disenchantment of the Object. *esse arts + opinions*, (75), 4–11.

Tous droits réservés © Dominique Allard, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

*DE L'OBJET À
LA « CHOSE » ANIMÉE*

LE DÉSENCHANTEMENT DE L'OBJET



Brian Jungen, *Shapeshifter*, 2000.
photo : © Collection du Musée des
beaux-arts du Canada, Ottawa

DOMINIQUE ALLARD

*FROM OBJECT
TO ANIMATED "THING"
THE DISENCHANTMENT OF THE OBJECT*

À la manière de l'animal, l'« objet » possède une double nature : à la fois anthropologique lorsque défini comme artéfact et poétique lorsque proposé en tant que métaphore, emblème ou allégorie. C'est ainsi qu'il s'impose comme incarnation ou image de « l'Autre », ce à quoi l'humain se confronte dans sa compréhension du monde. Pour sa part, le qualificatif « animé » renvoie étymologiquement à *anima* qui, signifiant à la fois « âme » et « animal », aura servi en philosophie antique à distancier les êtres vivants les uns des autres et à les classer hiérarchiquement. Présenté ainsi, « l'objet animé » serait un outil de connaissance pour penser la différence entre la nature et la culture, entre l'humain et le non-humain, entre le sujet et l'objet. Si l'histoire de l'art ne s'est que très peu chargée de l'étude de l'objet animé – à distinguer de « l'image animée¹ » –, les discours anthropologique, psychanalytique, littéraire et cinématographique nous amènent, eux, à considérer la relation dialectique entre le sujet et l'objet animé comme étant traditionnellement unidirectionnelle : c'est l'humain qui, par la projection de ses fantasmes, de ses désirs, humanise et attribue une âme à l'objet. L'animisme, qui désigne la tendance à attribuer un caractère vivant à des objets inanimés, représente très justement cette relation à sens unique. Généralement écarté par la pensée moderne², ce concept permet néanmoins d'envisager la forte influence de la littérature occidentale (à travers ses descriptions et métaphores) sur la perception (voire l'appréhension) de l'effectivité de l'objet.

Les études récentes de la *Thing Theory* participent au renouvellement de l'imaginaire de l'objet animé. Au contraire de la pensée animiste, cette théorie accorde la primordialité aux rapports dialogiques entre l'objet et celui qui le perçoit. Or, dans la conjoncture du « tournant matériel » de la culture visuelle, la primauté de l'objet quotidien dans les pratiques artistiques actuelles représente un intérêt particulier. C'est en ce sens que je propose ici de repenser un objet récurrent de ces pratiques, la chaise, à la lumière des théories sur « la chose ».

D'origine philosophique et littéraire, ces nouvelles théories proposent une conception poétique de l'objet, qui prend le relais de la conception anthropologique fondée sur des croyances primitives telles que le chamanisme, l'animisme et le totémisme. *Fat chair*, réalisé par Joseph Beuys en 1964, est un exemple des considérations spirituelles et mystiques qui caractérisent cette conception traditionnelle. Visant à retrouver l'unité première entre l'humain et la nature, la composition matérielle de l'œuvre rend visible le processus par lequel la matière même est mise en acte. L'œuvre présente une chaise sur laquelle est posé un amas informe de matière naturelle (de la graisse animale); d'abord à l'état solide, puisqu'elle est réfrigérée, cette matière retrouve peu à peu son état d'origine. Par ce procédé naturel, l'œuvre de Beuys permet de penser l'animé en tant qu'essence de la nature, en tant que caractère performatif de toute matière vivante³. Cette vision rejoint celle de l'animisme qui, par l'attribution d'une âme aux phénomènes de la nature, entend rendre à celle-ci son caractère animé même si elle nous apparaît, à nous, inanimée⁴. Les œuvres de Brian Jungen fournissent un autre exemple

An "object," like an animal, possesses a dual nature: anthropological, when defined as an artifact, and poetic when posited as a metaphor, symbol, or allegory. It appears, then, as the embodiment or image of the "Other," that which human beings confront in their understanding of the world. For its part, the "animated" qualifier harkens etymologically to *anima*, whose two meanings of "soul" and "animal" served in Classical philosophy to make distinctions between living beings and to place them in hierarchical order. Thus conceived, the "animated object" can be an instrument of thought for conceptualizing the difference between nature and culture, human and non-human, subject and object. While art history may not have given much attention to the animated object—distinct from the "animated image"¹—discourses in anthropology, psychology, literature, and film have taught us to consider the dialectical relationship between subject and animated object as being typically unidirectional: human beings, projecting their fantasies and desires, humanize objects and endow them with a soul. Animism, denoting an inclination to attribute properties of the living to inanimate objects, exemplifies precisely this one-way relationship. Generally dismissed in modern thought,² the concept allows us nonetheless to consider Western literature's strong influence (through its descriptions and metaphors) on the perception (even the apprehension) of the object's effectiveness.

Partaking in the renewed interest in the animated object are recent studies in Thing Theory. Contrary to animist thought, this theory emphasizes the primacy of dialogical relationships between the object and the one perceiving it. Moreover, of particular interest in the context of the "material turn" in visual culture is the importance of the everyday object in current artistic production. Thus, I propose we reconsider a recurring object in these practices—namely, the chair—in light of theories on "the thing."

Literary and philosophical in origin, these new theories present a poetic conception of the object in lieu of an anthropological concept founded on primitive belief, such as shamanism, animism, and totemism. Joseph Beuys' *Fat Chair* (1964) exemplifies the spiritual and mystical considerations characterizing this traditional conception. Seeking to restore the primal union of man with nature, the work's material composition renders visible the process by which the material itself is put into action. In the work, a formless mass of natural material—animal fat—is placed on a chair; having been refrigerated, this material is first solid then gradually reverts to its original state. By this natural process, Beuys' work enables us to conceive the animated as the essence of nature, as the performative nature of all living matter.³ This vision is akin to animism, which, in ascribing a soul to natural phenomena, attempts to restore nature's animated condition, however inanimate it may appear to us.⁴ The works of Brian Jungen provide another example of this kind of transference. *Shapeshifter* (2000), which presents a whale skeleton made entirely of plastic patio chairs, prompts us to revisit the boundary between the natural object of the skeleton (or indeed the fossil⁵) and the cultural object.

1. David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998, 501 p.

2. Ibid.

3. Soulignons que les travaux de Beuys prennent part à l'essor d'une pensée réflexive sur le sacré et la magie dans les sociétés non occidentales menée en anthropologie et en ethnologie depuis le début du 20^e siècle. D'ailleurs, les premières années de sa production concordent avec la publication d'ouvrages fondamentaux portant entre autres sur la question de l'animisme et du totémisme, tels que : Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays* (1948); Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951; nouv. éd. 1968); Alfred Kroeber, *The Nature of Culture* (1952); ainsi que les ouvrages de Claude Lévi-Strauss, dont *Tristes Tropiques* (1955), *Anthropologie structurale* (1958), *La Pensée sauvage* (1962), *Le Totémisme aujourd'hui* (1962) et *Mythologiques* (1964).

4. Sigmund Freud, *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés* [1913], trad. de l'allemand par Marielène Weber, préf. de François Gantheret, Paris, Gallimard, 1993, p. 93.

1. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

2. Ibid.

3. Note that Beuys' oeuvres are part of the development of reflexive thought on magic and the sacred in non-Western societies in anthropology and ethnology from the early twentieth century onwards. The first years of his production coincide, in fact, with the publication of seminal works on such questions as animism and totemism; these include Bronislaw Malinowski's *Magic, Science and Religion and Other Essays* (1948), Mircea Eliade's *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951, 1968), Alfred Kroeber's *The Nature of Culture* (1952), and the works of Claude Lévi-Strauss, including *Tristes Tropiques* (1955), *Anthropologie Structurale* (1958), *La Pensée Sauvage* (1962), *Le Totémisme Aujourd'hui* (1962), and *Mythologiques* (1964).

4. Sigmund Freud, *Totem and Taboo: Some Points of Agreement Between the Mental Lives of Savages and Neurotics* [1913], translated by A.A. Brill [1918] (London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1950).

5. On the connection between totem objects and fossils, see W.J.T. Mitchell's admirable text, "Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images," in Bill Brown, ed., *Things* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 227-244.

de ce type de transfert. *Shapeshifter* (2000), qui présente le squelette d'une baleine entièrement confectionné à partir de chaises de patio en plastique, impose une révision des frontières entre l'objet naturel du squelette (ou encore du fossile⁵) et l'objet culturel.

En marge des classifications traditionnelles à partir desquelles l'objet est défini, la question se pose de savoir de quelle manière on doit nommer l'objet limite. Dans les cas qui nous occupent, l'objet-chaise remet en question sa classification à deux moments distincts : lors d'un premier déplacement, de la sphère domestique à la sphère artistique, alors que sa valeur d'usage est remplacée par sa valeur artistique ; une seconde fois, lorsque le référent de la chaise est perdu. Cette perte est produite chez Jungen par la proposition d'une nouvelle imagerie qui empêche la reconnaissance immédiate de l'objet-chaise ; et dans l'œuvre de Beuys, par la juxtaposition de deux matières, celle de la graisse animale et de la chaise de bois. Inclassable, l'objet tend à disparaître derrière la « chose ». Autrement dit, c'est au moment où les objets renoncent à leur objectivité, leur caractère propre, qu'il est possible d'apercevoir la « chose » qui n'est pas un signe, pas un objet d'art, mais simplement cette chose ayant déjà été humaine ou ayant fait partie de l'être humain⁶.

La fonction poétique des objets-meubles permet également d'exemplifier le transfert de « l'objet » à la « chose animée » : d'une part, ils matérialisent, par leur fonction usuelle et leur contiguïté à l'environnement domestique et privé de l'humain, cette formule de Roland Barthes selon laquelle on les tient pour la « signature humaine du monde⁷ ». D'ailleurs, l'emploi métaphorique du meuble est attesté par de nombreux exemples tirés des discours philosophiques : pensons au lit, qui illustre le concept de mimésis dans la philosophie platonicienne et exprime la distinction entre le monde sensible des objets et le monde intelligible des idées ; à la table à partir de laquelle Marx présente le caractère fétiche de la marchandise, caractère mystique et insaisissable ; aux tiroirs, coffres et armoires à partir desquels Gaston Bachelard défend la différence entre l'image et la métaphore ; ou encore à la configuration du mobilier domestique traditionnel qui, pour Jean Baudrillard, est représentative des structures familiales et sociales d'une époque⁸. D'autre part, les objets de mobilier dépeints dans la littérature du 19^e siècle, particulièrement, réalisent le fantasme d'animer et de donner voix à l'objet⁹.

Ces considérations poétiques sont explicitées notamment dans l'œuvre *Waiting Rooms and Offices* (2003) d'Adrienne Spier. L'artiste récupère des articles de mobilier datés et usés, elle démonte (démembre, même) les objets avant d'y insérer un mécanisme à poulies qui, lorsqu'il est activé par le spectateur, entraîne leur animation. Ces chaises, qui en se mouvant évoquent des postures typiquement humaines, éveillent le ludisme latent de la scène et renvoient à l'analogie entre l'objet « vivant » et le jouet qu'ont engendré les mythes, les contes et les fables¹⁰.

5. Au sujet de la contiguïté entre les objets totem et fossile, voir le très beau texte de W. J. T. Mitchell, « Romanticism and the Life of Things : Fossils, Totems, and Images », dans Bill Brown (dir.), *Things*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 227-244.

6. John Plotz, « Can the Sofa Speak ? A look at Thing Theory », *Criticism*, vol. 47, n° 1 (hiver 2005), p. 113.

7. Roland Barthes, « Les planches de l'Encyclopédie », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 90.

8. Karl Marx, *Le Capital, Livre Premier* [1867], Paris, Presses universitaires de France, 1993, 940 p. ; Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, 214 p. ; Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, 288 p.

9. Les objets et créatures fantastiques que décrivent la littérature d'Honoré de Balzac, d'E. T. A. Hoffman et d'Edgar Allen Poe, les objets animés et les caricatures de J. J. Grandville et de John Tenniel sont des exemples de ce fantasme d'animer l'inanimé.

10. Baudelaire décrivait l'instant où les enfants, tentant vainement de saisir l'essence ou « l'âme » des jouets, les secouent, les jettent par terre, les éventrent, jusqu'à ce que, réduite en pièces, « la vie merveilleuse s'arrête ». Baudelaire, « Morale du joujou » [1853], dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1986, p. 207.

Tangential to classifications by which the object is conventionally defined, the question remains as to how one should name the borderline object. In the cases before us, the chair-object affords two distinct moments for interrogating its classification: the first, with its displacement from the home sphere to the artistic, as its use-value is replaced by its artistic value; and the second, when the referent to the chair is lost. With Jungen, this loss is incurred by the production of new imagery that blocks immediate recognition of the chair-object; and in Beuys, by the juxtaposition of two materials, the animal fat and the wooden chair. The unclassifiable object tends to disappear behind the "thing." In other words, it is at the moment that objects renounce their objectivity, their own nature, that one may perceive the "thing," which is not a sign, not an art object, but merely that thing that had once been human or had been part of the human being.⁶

The poetic function of furniture-objects can also serve to illustrate the transfer of "object" to "animated thing." On the one hand, through their function in everyday life and contiguity to human domestic and private space, they embody what Roland Barthes' referred to as "the world's human signature."⁷ Moreover, philosophical discourse attests to many examples of their metaphorical use: one might think of the bed, illustrating the concept of mimesis in Platonic philosophy and expressing the distinction between the sensory world of objects and the intelligible realm of ideas; of the table, with which Marx presented the fetishism and mysterious, ungraspable nature of commodities; of drawers, chests, and cupboards with which Gaston Bachelard argued the difference between image and metaphor; or of the arrangement of traditional household furniture, which Baudrillard considered representative of a given period's family and social structures.⁸ On the other hand, furniture objects depicted in literature, particularly of the nineteenth century, realize the fantasy of animating and giving voice to objects.⁹

These poetic considerations are made explicit in Adrienne Spier's *Waiting Rooms and Offices* (2003). Here, Spier used abandoned, run-down furniture that she took apart—dismembered, so to speak—and then attached to a pulley system that spectators could manipulate to animate the objects. The chairs, whose movement suggests typically human gestures, bring out the latent playfulness of the scene, alluding to the analogy between "living" object and toy, engendered by myths, tales, and fables.¹⁰ At the Istanbul Biennial in 2003, Doris Salcedo's *Untitled Installation*, comprising 1,600 instances of the chair, also revealed the poetic value of the object. Squeezed between two outside walls, Salcedo's chairs betray the wear and tear of time and the visage of their previous occupants, reminding us that, in Ricœur's words, "to be born is to attain a durable world ... and to die is to withdraw from such a durable world."¹¹ That, too, is the "thing,"

6. John Plotz, "Can the Sofa Speak? A Look at Thing Theory," *Criticism*, Vol. 47, No. 1 (Winter 2005), 113.

7. Roland Barthes, "The Plates of the Encyclopedia," in *New Critical Essays*, translated by Richard Howard (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1980), 24.

8. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. I [1867], translated by Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels [1887] (marxist.org: Marx/Engles Internet Archive, 1995, 1999); Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses universitaires de France, 1957); Jean Baudrillard, *Le Système des objets* (Paris, Gallimard, 1968).

9. Examples of this fantasy abound in the fantastical creatures and objects described in the works of Honoré de Balzac, E.T.A. Hoffman, and Edgar Allen Poe, along with the animated objects and caricatures of J.J. Grandville and John Tenniel.

10. Baudelaire describes the moment when children, vainly attempting to grasp the essence or "soul" of their toys, shake them, throw them on the ground, dismember them, until, broken to pieces, that marvellous life is extinguished: Baudelaire, "Morale du joujou" [1853], in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques* (Paris: Garnier, 1986), 207.

11. From Paul Ricœur's "Préface" to the French translation of Hannah Arendt's *The Human Condition* [1958]: *Condition de l'homme moderne*, translated by Georges Fradier (Paris: Calmann-Lévy, 2005), 22. (Our translation.)



Adrienne Spier, *Waiting Rooms*, 2003.
photos : Patrick Mailloux, permission de |
courtesy of the artist & Dare-Dare, Montréal



Doris Salcedo, *Untitled Installation*, 8th International Istanbul Biennial, 2003.
photo : Sergio Clavijo © Doris Salcedo, permission de |
courtesy of Alexander and Bonin, New York
& White Cube, Londres



Guillaume La Brie, *Les envahisseurs de l'espace II*,
Galerie de l'UQAM, Montréal, 2007.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

L'œuvre de Doris Salcedo, qui multipliait 1600 fois la chaise pour *Untitled installation* à la Biennale d'Istanbul, en 2003, rend manifeste également la valeur poétique de l'objet. Insérées entre deux pans de murs extérieurs, les chaises de Salcedo gardent l'empreinte de l'usure du temps et du visage de l'occupant, rappelant que, suivant Ricœur, « naître, c'est accéder à un monde durable [...] et mourir, c'est se retirer d'un tel monde durable¹¹ ». C'est aussi cela, la « chose » : elle reste enrichie par les souvenirs de l'âme que les hommes lui ont donnée, par les désirs qu'ils y ont projetés, et par l'usure du temps et de l'usage. Néanmoins, l'œuvre de Spier qui démantèle le mobilier ou celle de Salcedo qui le multiplie ont retiré l'objet du fil continu du quotidien pour le suspendre dans une temporalité linéaire, imposant à celui qui le perçoit de naviguer entre le souvenir de l'objet et la chose présentée, entre les divers contextes et discours qui le prédisposent à l'interprétation : la relation entre le spectateur et la chose animée devient ainsi dialogique, c'est-à-dire de l'ordre de l'échange.

Cette relation de va-et-vient entre l'objet et son contexte, entre l'objet, les récits et les discours descriptifs qui l'accompagnent produit une ambiguïté temporelle et narrative exploitée par le cinéma. *L'avancée* (2009) de Guillaume Lachapelle joue sur le langage cinématographique en présentant une chaise miniature se mouvant au moyen d'un mécanisme électronique. Qui plus est, la miniaturisation de la pièce de mobilier participe à la perte de la valeur utilitaire de l'objet, au caractère inquiétant de l'objet animé et à la perception de l'objet en tant que « chose » – le miniature amenant à considérer « la vie secrète des choses¹² », ce qui leur confère une « vie en soi ». Dans la perspective de la définition heideggerienne de la « chose », c'est ce dévoilement de « l'être en soi » qui amorce le passage définitif de l'objet vers la « chose ». La chose s'obtient par la suspension des conditions d'existence habituelles de l'objet, désormais soustrait à son contexte usuel – ou, en termes poétiques, par l'entremise

11. Paul Ricœur, *Préface*, dans Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 22.

12. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 54.



Guillaume Lachapelle, *L'avancée*, 2009.
photo : Guy L'Heureux, permission de |
courtesy of the artist & Art Mûr, Montréal

enriched by the memories of the soul that men have given it, by the desires they have projected upon it, and by time and use. Nonetheless, Spier's dismantling of furniture and Salcedo's multiplication of chairs have both withdrawn the object from the everyday continuum and suspended it in a linear temporality, obliging the viewer to navigate between the memory of the object and that which is presented, between the various contexts and discourses that predispose it to interpretation: the relationship between spectator and *animated thing* thus becomes dialogical, that is, an exchange.

This to and fro between the object and its context, between the object and the stories and descriptive discourses accompanying it, produces a temporal and narrative ambiguity that is exploited in film. Guillaume Lachapelle's *Avancée* (2009) plays on cinematic language by presenting a miniature chair, set into motion by means of an electrical apparatus. The miniaturization of the furniture also contributes to the object's loss of utilitarian value, to the disquieting nature of the animated object, and to perception of the object as a "thing." The miniaturization prompts us to consider the "secret life of things,"¹² which endows them with a "life in itself." From the point of view of a Heideggerian definition of the "thing," it is the revelation of "being in itself" that initiates the definitive passage from object to thing. The thing comes into being by suspending the usual conditions of the object's existence, removing it from its ordinary context—or, in poetic terms, by way of its "disenchantment," which strips away the fantastical narrative to restore it to its essential nature.

As such, the life of the object no longer seems mysteriously imbued with the invisible forces of nature, but by its very quality of "being a thing." With this, it regains its mystery (and its silence¹³), since it can only be rendered by its poetic value. One can see this transformation in the coordination of various objects, materials, and places in the installations of Guillaume La Brie. The title of the exhibition itself is revelatory: "*Moitié-moitié, une exposition à 50 % Guillaume La Brie*" (2011): it is the

12. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), 54.

13. On this topic, see Giorgio Agamben, *Infancy and History: The Destruction of Experience*, translated by Liz Heron (New York: Verso, 1996).

de son « désenchantement » qui, en le retirant du récit fantasmagorique, le ramène à son essence propre.

Dès lors, la vie de l'objet ne semble plus magiquement infusée par les forces invisibles de la nature, mais par sa propriété même « d'être une chose ». Il retrouve par là son mystère (et son mutisme¹³), puisqu'il ne peut être traduit que par sa valeur poétique. On observe un tel glissement dans les installations de Guillaume La Brie, à travers la conjonction de divers objets, matériaux et lieux. Déjà le titre de l'exposition, *Moitié-moitié : une exposition à 50 % Guillaume La Brie* (2011), est révélateur : c'est le lieu d'exposition, le Centre Clark, qui fournit à même les murs de sa structure, les matériaux nécessaires à l'assemblage des objets-meubles. Ainsi, aux côtés d'une colonne aux allures de totem faite de deux meubles de télévision et de morceaux de gypse, une chaise est montrée accompagnée de son double, translucide celui-là et tenu par des serre-joints. Ici se conjuguent la matérialité de la chose et son caractère animé : l'autre chaise oblige à prendre conscience du travail de confection concret de l'objet, alors que l'effet miroir et la transparence en font un fantôme, un souvenir d'objet. Un processus poétique similaire était à l'œuvre dans *Les envahisseurs de l'espace* (2007). Dans cette installation, la mise en scène des objets-meubles présentés emboîtés, coincés, même comprimés par des pans de murs créait un véritable « théâtre de choses » dans lequel l'identité de l'*envahisseur* (objet ou spectateur ?) était mise en doute.

Ainsi, la chose animée illustre l'efficacité du langage poétique tel que l'entendait déjà Aristote, selon qui sa fonction, essentielle à l'expression du *muthos* (traduit par *fable* ou *intrigue*), était de « montrer les choses comme en acte », de « montrer l'inanimé comme animé¹⁴ ». Entre le *est* et le *n'est pas* de l'objet – *n'est pas encore, pas assez ou trop objet*¹⁵ –, la *choséité* a pour essence l'acte. Par son ambivalence qui signifie son mouvement, elle apparaît comme un fragment de réel qu'il n'est jamais possible de saisir et de comprendre totalement : l'étrangeté de la chose, « *the otherness of things*¹⁶ », fait d'elle cet autre qui ouvre à la discussion. Or, ce mouvement d'aller-retour est également représentatif du processus réflexif du spectateur et de ses interprétations de la chose. Par conséquent, la rencontre fortuite entre la chose et le sujet, comme la décrit Bill Brown, met l'accent sur la multiplicité d'histoires virtuelles et fragmentaires possibles que recèle et impose déjà la chose : si nous regardons « à travers les objets (afin de percevoir ce qu'ils révèlent de l'histoire, de la société, de la nature, de la culture et avant tout, ce qu'ils révèlent à *propos de nous*), nous ne captions, [au contraire], que des fragments des choses¹⁷ ». Enfin, la récupération et la transformation des objets domestiques par les artistes au moyen de la déconstruction, de la multiplication, de la miniaturisation a pour effet de séparer l'objet de son objectivité et ainsi de rendre visible la chose animée comme matérialisation poétique de notre rapport à la chose et, plus largement, au mystère. *L'Ouvert*¹⁸ pourrait bien être le terme résumant le mieux cette relation.

13. À ce sujet, voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 119.

14. « Les mots peignent [m. à m., mettent les choses sous les yeux], quand ils signifient les choses en acte. » Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1411b 24-5; cité par Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 50.

15. Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 14, n° 1 (automne 2003), p. 197.

16. Bill Brown, « Thing Theory », *Things*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 12.

17. Ibid., p. 4. [Trad. libre]

18. Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, 2006, 152 p.

Dominique Allard poursuit des études doctorales en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les stratégies de mise en scène et de mise en acte des images comme processus de réactualisation dans les arts actuels. Elle vit et travaille à Montréal.

very walls of the exhibition venue (Centre Clark) itself that provided the materials for the assembling of furniture-objects. Thus, on display next to a totem-like columnar structure made of two TV furniture units and pieces of drywall is a chair to which is clamped its translucent double. Here, the materiality of the thing and its animated character combine: the *other* chair obliges us to take notice of the object's material construction, while the mirror effect and transparency turn it into a ghost, a memory of the object. A similar poetic process was at work in *Les envahisseurs de l'espace* (2007), an installation that staged an array of furniture-objects that were enclosed, cornered, even crushed by sections of wall to create a veritable "theatre of things" in which the identity of the "invader"—object or spectator—remained an open question.

Thus, the *animated thing* demonstrates the effectiveness of poetic language, as understood by Aristotle, for whom its function, essential to the expression of *muthos* (translated as *fable* or *story*), was to "represent things as in a state of activity," to show the inanimate as animated.¹⁴ Between the object's *be* and *be not*—not yet, not enough, or too much an object¹⁵—the essence of *thingness* is action. With an ambivalence that signifies its movement, it appears as a fragment of the real that can never be truly grasped or understood: the strangeness of the thing—its "otherness"¹⁶—makes it into the *other* that can open up discussion. Yet, the back and forth movement is also representative of the spectator's reflexive process and interpretations of things. Therefore, the chance encounter of thing and subject, as described by Bill Brown, emphasizes the multiplicity of possible virtual story fragments which the object possesses and imposes: "through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture—above all, what they disclose about us), but we only catch a glimpse of things."¹⁷ Finally, the artist's use and transformation of everyday objects through deconstruction, multiplication, and miniaturization separates the object from its objectivity, thus rendering the animated thing visible as the poetic materialization of our rapport with things and, more broadly, with mystery. *The Open*¹⁸ may well be the term that best encapsulates this relationship.

[Translated from the French by Ron Ross]

14. Aristotle, *Rhetoric*, III, 11, 1411b 24-25, translated by W. Rhys Roberts (New York: The Modern Library, 1954).

15. Jacques Aumont, "L'objet cinématographique et la chose filmique," *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 14, no 1 (Fall 2003), 197.

16. Bill Brown, "Thing Theory," *Things* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 12.

17. Ibid., 4.

18. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, translated from the Italian by Kevin Attell (Stanford: Stanford University Press, Stanford, 2004).

Dominique Allard is pursuing doctoral studies in art history at Université du Québec à Montréal. Her research is concerned with strategies of staging and enacting images as a process of reactualization in contemporary art. She lives and works in Montréal.



Guillaume La Brie, *Moitié moitié, une exposition*
à 50 % Guillaume La Brie, Centre Clark, 2011.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist