

De choses et d'autres : Subsistances - Inniun de Raphaëlle de Groot

Anne-Marie Dubois

Démocratie

Democracy

Numéro 92, hiver 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87259ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, A.-M. (2018). De choses et d'autres : Subsistances - Inniun de Raphaëlle de Groot. *esse arts + opinions*, (92), 99–101.

De choses et d'autres : *Subsistances – Inniun* de Raphaëlle de Groot

Anne-Marie Dubois

À l'instar des photographies et des récits, les objets peuplent notre quotidien. Ils sont à la fois les témoins silencieux de notre passé et les gardiens stoïques de notre avenir, veillant mieux que quiconque à la subsistance de qui nous sommes.

En juin 2017 prenait forme *Subsistances – Inniun*, entreprise amorcée par Raphaëlle de Groot il y a plus d'un an dans la réserve de parc national de l'Archipel-de-Mingan, sur la Côte-Nord. Commissarié par Véronique Leblanc dans le cadre de *Repères2017/LandMarks2017*¹, ensemble de projets d'art contemporain chapeauté par Partners in Art et Parcs Canada dans la foulée des célébrations entourant le 150^e anniversaire de la Confédération du Canada, *Subsistances – Inniun* cherchait moins à promouvoir la beauté naturelle de ce chapelet d'îles relativement peu connues du Québec qu'à mettre en relief le riche patrimoine des communautés riveraines.

Usant des stratégies de collecte et d'accumulation qui ont fait la marque de l'artiste, le projet se cristallisait autour d'échanges d'objets, de récits ou d'images évoquant pour leur propriétaire la relation privilégiée au territoire minganois. Cette collecte est emblématique de la méthodologie de création non orthodoxe de De Groot, qui vise à contrer les manières de faire dominantes en art et qui a comme prémisses la rencontre des communautés de la région. Photographies d'époque, filets de pêche élimés, boussole désuète, rebus de plage un peu quelconque; chaque artefact vient nourrir la collection de l'artiste et transmettre l'histoire de cet archipel humain disséminé aux abords de la route 138. Or, chez De Groot, chaque objet, aussi insignifiant puisse-t-il paraître, transforme le quotidien en véritable musée de l'ordinaire – musée qui prenait la forme dans ce cas-ci d'un « campement-exposition », c'est-à-dire une installation collaborative et nomade où chacun des objets amassés durant les « escales-ateliers » dans les différentes localités nord-côtières a été dument documenté puis conservé. Une

activité de « cannage » accompagnait également l'ensemble. Les gens étaient ainsi invités à créer puis à troquer de petits mondes utopiques personnalisés préalablement scellés dans des boîtes de conserve métalliques. Constitués à partir de détritiques, d'extraits de citation, de tourbe, de roche, de feuilles, etc. – autant d'éléments disparates récoltés par l'artiste durant l'année –, ces petits écosystèmes sont les témoins « non périssables » des échanges et des rencontres de l'artiste avec la culture matérielle et immatérielle de la Minganie. Reprenant les motifs de l'île, de la migration et du mouvement, l'artiste crée des ponts métaphoriques entre sa propre pratique relationnelle, la vocation dialogique du projet *Repères2017/LandMarks2017* et l'expérience singulière du territoire telle qu'elle est vécue par les différents peuples autochtones (Innus) et allochtones (Paspéyas, Macaquins et Cayens) de cette région.

À son terme, *Subsistances – Inniun* se présentait comme une sorte d'installation au croisement de l'art et de l'anthropologie de manière à déployer la « biographie culturelle des objets² », pour reprendre la célèbre formule d'Igor Kopytoff. Pour l'ethnologue, la valeur des objets doit en effet être étudiée à la lumière des dynamiques de réciprocité et d'échange qui les sous-tendent. Chez De Groot, toutefois, la « choséité » des objets, c'est-à-dire le fait même d'être une chose et de subsister en soi, laisse croire en une vie qui leur serait propre, l'artiste les qualifiant même de « compagnons ». Jane Bennett, théoricienne des sciences et politicologue, invoque pour sa part un « matérialisme vitaliste » afin de décrire cette *vie*, cette vitalité intrinsèque au monde matériel, réformant du même coup l'épistémologie des sciences humaines et sociales en suggérant de reconnaître la capacité des choses d'interagir avec le réel³. Pour cette auteure – comme pour l'artiste, d'ailleurs –, il ne s'agit pas de désavouer l'importance accordée au pouvoir d'action de l'être humain, mais de se positionner contre l'idée d'une nature mécanique, passive, instrumentale, donc exploitable à souhait. Bennett prône une éthique fondée sur le respect et la considération de la matière, des objets, de la nature, et de la diversité des corps et des réseaux relationnels. Elle privilégie ainsi la notion d'« assemblage » plutôt que celle de « sujets », défendant l'idée voulant que l'agentivité ne soit jamais



localisée dans un corps, mais plutôt distribuée parmi un ensemble hétérogène d'entités décrites comme des « essaims de vitalités ». Il s'agit là d'une forme de pouvoir vivant qui se passe de subjectivité et d'intentionnalité, mais qui n'en demeure pas moins capable de reconfigurer nos rapports au monde. Cette conception préside par ailleurs au plaidoyer matérialiste de Karen Barad, physicienne, théoricienne féministe et figure de proue du nouveau matérialisme⁴, qui défend l'idée d'une ontologie relationnelle à travers le concept de « réalisme agentiel⁵ ». Dans cette optique, les « objets » et les « sujets » ne précèdent jamais leur interaction, mais *sont* les interactions elles-mêmes, suivant un processus de fixation et de discrimination qui en délimite les frontières taxinomiques. Il n'y a donc pas de « sujets » ou d'« objets » en soi, non plus que de causes ou d'effets produits de manière linéaire et hiérarchique, mais plutôt une infinité d'agencements ou, pour reprendre l'expression de l'auteure, d'« intra-actions⁶ ».

Une telle « vie matérielle » est ici mise en lumière par De Groot, comme si chaque objet recueilli était empreint d'une certaine autonomie, d'une agentivité qui lui serait propre. Cette conception, qui n'est d'ailleurs pas étrangère aux croyances animistes des Innus, marque indubitablement la pratique de l'artiste depuis ses débuts. Comme si chez De Groot le monde ne s'articulait plus strictement à partir d'une logique cartésienne où seule la raison domine, mais plutôt à partir d'un enchevêtrement de discours, de pratiques, de techniques, d'objets et de sujets. Cette consubstantialité de la matière et du sens dévoilée par l'artiste permet de gommer les binarismes polarisants et d'appréhender l'objet non plus comme *cette chose qui n'est pas moi*, mais plutôt comme partie intégrante de qui nous sommes, ou plutôt de *ce que* nous sommes. En cette époque de connexion permanente, de biotechnologies, de nanomédecine, de migrations mondiales et de changements climatiques anthropiques, il est difficile en effet de nier notre « nature » composite, irrévocablement hybride – voire cyborg, pour emprunter à Donna Haraway⁷ sa métaphore anthropotechnique mythique.

Ces dynamiques rhizomatiques étroitement imbriquées qui nous lient au monde matériel et qui lient le monde matériel à nous reflètent une attitude non anthropocentrique réellemment matérialiste qui tient compte du pouvoir d'action de la matière *et* de l'humain et de l'inséparabilité de cette relation. En amont et en aval, cette logique d'assemblage entre en résonance avec les travaux de collecte et de performance réalisés par l'artiste. En effet, la pratique iconoclaste de De Groot, par sa forme et son contenu, prend à bras-le-corps l'objet

comme vecteur de signification, de manière à décentrer le sujet humaniste comme unique balise signifiante autour de laquelle graviterait une réalité pure et authentique qu'il dominerait du haut de sa raison. On le voit notamment lorsque l'artiste s'aveugle ou agglomère sur son corps et son visage diverses matières jusqu'à saturation, dévoilant du même coup le pouvoir des objets à contrôler sa propre volonté, dans une posture qui s'avère irrévérencieusement déstabilisante et inconfortable, pour l'artiste comme pour le spectateur. Une manière de faire corps avec les objets qui nous entourent, qui nous submergent et qui sont désormais des extensions de nous-mêmes. ●

1 — Partners in Art, *Repères2017/ LandMarks2017*, <<https://reperes2017.ca/>>.

2 — Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process », dans Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

3 — Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.

4 — Le nouveau matérialisme est une tendance émergente dans la pensée du tournant du 21^e siècle et s'inscrit en réaction au logocentrisme du tournant culturel. Il s'agit plus précisément d'une philosophie de l'immanence, c'est-à-dire que le sens et la matière ne sont qu'une seule et même chose. Rick Dolphijn et Iris van der Tuin (dir.) dressent un portrait assez complet de ce courant dans *New Materialism: Interviews and Cartographies*, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2012.

5 — Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007.

6 — Ibid.

7 — Donna J. Haraway, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century », *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-181.

Raphaëlle de Groot

† *Substances – Inniun*, Aguanish, 11 juin 2017.

Photo : Raphaëlle de Groot

↗ *Substances – Inniun*, ile Nue de Mingan, 29 mai 2017.

Photo : Léo Harvey-Côté

↗ *Substances – Inniun*, Natashquan, 9 juin 2017.

Photo : Luc Leclerc

