

## L'objet retourné

Alain-Martin Richard

Numéro 103, automne 2009

Le futurisme a 100 ans

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59344ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Richard, A.-M. (2009). L'objet retourné. *Inter*, (103), 60–64.

# L'objet retourné

— ALAIN-MARTIN RICHARD

L'objet et le sujet deviennent acteurs d'un drame : séparés ou confondus, chacun poursuit la mort de l'autre.<sup>1</sup>

> Women With Kitchen Appliances, performance.

Sur l'affiche, un tiroir rempli d'objets hétéroclites qui renvoient chacun aux activités courantes du quotidien. Outils, accessoires de cuisine, jouets, aliments, réveil, livre, calculatrice, bâton de colle... Le forum *L'objet retourné*, organisé par le 3<sup>e</sup> impérial du 6 au 8 juin 2008 à Québec, plaçait donc l'objet comme « matière à discussion ». *Retourné* dans le sens d'« inversion », mais aussi comme dans le mot *retour*, le retour de l'objet refoulé. À la suite du questionnement soulevé par les pratiques infiltrantes et manœuvrières du 3<sup>e</sup> impérial, où l'objet perd sa certitude, ce forum entendait placer le débat précisément dans l'objet. Il fallait dès lors le définir, le circonscrire, en montrer les dimensions insoupçonnées et surtout explorer les sens qu'il revêt à travers ses manifestations polymorphes et ses métamorphoses.

Les concepts associés à la dématérialisation de l'art ont traversé la production artistique du dernier siècle : Dada, Fluxus, art conceptuel, art contextuel, performance, art action, manœuvre, art virtuel. Toutes ces pratiques interrogent la nature même de l'objet d'art pour le faire dériver vers des formes atténuées où il n'est plus qu'objet mémoriel, ou alors il se transmue dans le corps, considéré dès lors comme matériau et comme objet d'art autonome. Que devient alors l'objet ? Quel est son statut ? Est-il vrai qu'il tend à disparaître et que l'histoire viendrait confirmer que le désir de faire des objets est désormais disparu des préoccupations des artistes ?

Selon une formule déjà expérimentée par le 3<sup>e</sup> impérial, artistes, philosophes et historiens de l'art étaient invités dans un débat public pour aborder la question dans ses ramifications les plus singulières. Deux espaces reliés par la diffusion sonore des débats, l'un offrant un tapis de coussins enfouis dans un labyrinthe de stalactites en tissus multicolores, l'autre rempli de chaises et de fauteuils prêtés par les centres d'artistes de Québec, offraient les lieux pour la parole. Les deux espaces étaient reliés et habités par des propositions évanescences de Patrick Beaulieu : plumes virevoltant sur des haut-parleurs ou agitées doucement par de minuscules ventilateurs en déplacement sur

un rail. Une présence continue que l'on captait en périphérie de ses sens. Les Women With Kitchen Appliances seront plus turbulentes lors de leur performance.

Voici le cadre de ce forum. En alternance avec les conférences-débats, le 3<sup>e</sup> avait proposé les questions suivantes pour les ateliers discussion : de quelle manière les procédures d'infiltration et manœuvres viennent-elles moduler l'objet ? Est-ce que l'objet d'art ne serait qu'un amplificateur de mémoire ? Est-ce que l'objet d'art définitif peut rendre compte de l'amplitude de l'esprit humain ? Est-ce qu'on peut vraiment construire sans objet ?

## Qu'est-ce qu'un objet ?

Lisanne Nadeau a ouvert le bal en tentant de définir ce qu'est un objet. Il suffit d'essayer de donner soi-même une définition simple et fonctionnelle du mot *objet* pour constater à quel point cette notion résiste à son enfermement sémantique. Lors d'un jeu de société apparemment anodin, elle rapporte l'expérience de gens qui, ayant chacun apporté un objet, se sont vu refuser le dépôt de leur objet parce que les autres participants, après discussion et débat, avaient rejeté la chose, incapable de se qualifier

en tant qu'objet. La goutte de mercure n'est pas un objet, mais un matériau. Cette aiguille est trop petite pour atteindre le statut d'objet, etc. Ces quelques exemples ouvrent le débat sur l'objet volatile qui, obéissant aux procédures des alchimistes de tous les temps, module sa présence dans le monde tangible et dans notre univers symbolique au gré de l'histoire. L'objet, c'est d'abord ce qui est jeté contre, ce qui est jeté devant. Donc toute chose est un objet. Par contre, un objet usuel auquel on a retiré sa valeur d'usage devient un objet d'art. Partant de l'événement *L'objet fugitif* présenté par La chambre blanche en 1979, elle souligne dans un parcours historique comment l'objet s'est modulé au fil des pratiques artistiques des trente dernières années. « *I'm not doing a monument, I'm not doing an object* », citation de Robert Smithson, marque clairement le passage de l'objet définitif à quelque chose de plus subtil qui évolue et rend compte d'un processus dont la métamorphose perpétuelle s'articule sur le travail de la nature : pluie, soleil, marées, érosion, etc. En inscrivant l'art dans le continuum du *ta panta rei* d'Héraclite, l'objet d'art de Smithson acquiert un statut non pas de dématérialisation, mais bien de *land art*, en soumettant la matière aux lois de la nature. Ici, le processus est le temps de l'objet. La *Spiral Jetty* de 1970 n'est pas exactement la même que celle d'aujourd'hui et, pourtant, il s'agit toujours de la même œuvre.

#### Tout est objet

En contrepoint, la photographe Ève Cadieux annonce d'emblée que tout est objet. L'artiste confie être envoûtée par l'objet. Elle conserve tout, accumule, collectionne, c'est sa folie. Car l'objet est possession, mais il est aussi relation. Dans sa pratique, elle interroge les motivations

qui animent les collectionneurs. Depuis deux ans, l'artiste recherche des collectionneurs. Ainsi, le projet présenté à Granby au 3<sup>e</sup> impérial à l'automne 2007 présentait six photos géantes de collectionneurs (Lego, jeux d'échec, etc.). Dans sa facture, la série de photos s'éloignait du style qu'on lui connaissait jusqu'ici. En effet, l'objet des collections est bien présent sur la photo, mais le motif central est le collectionneur lui-même. Il occupe l'espace central en avant-plan, et derrière lui se déploie la collection, cet environnement parfois secret de sa passion. Il y a dans ce processus une espèce de réaction en chaîne. Le collectionneur se définit par les objets collectionnés. L'artiste, intriguée par ce procédé, entreprend de collectionner les collectionneurs. On se retrouve en face d'un jeu infini, où le spectateur peut changer de bout de lorgnette pour s'approcher de la collection. Mais dans cette chaîne, tous les objets, incluant le collectionneur comme objet, ne sont que répertoriés. Et ce répertoire annonce une amplification de sa propre pléthore. Ces personnages, dans leur posture neutre, sont comme les *alter ego* des milliers d'objets qui les entourent. Ils se confondent dans leur collection puisqu'ils n'existent véritablement que par celle-ci. Dans le prolongement de cet objet photographique, l'artiste, par mimétisme spontané, produira ensuite des cartes de collectionneurs qu'elle distribuera dans les dépanneurs. On pense ici aux cartes de hockey, de figures de BD, etc. L'objet et son collectionneur, intégrés dans l'œuvre d'art, seront après cette incursion dans l'espace public (les photos en format géant sont exposées sur un mur extérieur au centre-ville) réinsérés dans la dynamique de la collection par une série de cartes de collectionneur distribuées sur le marché spécialisé.

#### Objet ou œuvre ?

Guy Blackburn aborde la question de l'objet d'art en réfutant la juxtaposition des deux mots *objet* et *art*. Il faut remplacer le premier terme par *œuvre*. Dès que l'objet est trafiqué, modulé, nanti du temps, d'une mémoire, de sens nouveaux, cet objet devient une œuvre. Du matériau à l'objet et de l'objet à l'œuvre, l'artiste imprime dans cette matière une marque unique qui lui confère une aura singulière que l'objet n'a pas.

Dans le projet qu'il développe au 3<sup>e</sup> impérial, l'objet ou plutôt le matériau de base est la colère. La colère est une explosion non contenue, une rage subite. L'artiste demande à 100 personnalités d'exprimer cette colère en chiffonnant un texte qui les met dans une colère noire, justement. La question épineuse que doit résoudre l'artiste consiste alors à transformer un matériau abstrait, une attitude, un comportement instinctif, en une œuvre. Il désire créer d'abord un contenant à cette colère : ce sera une dame-jeanne éclatée par le gel, puis par des balles de fusil et recollée par un procédé de vitrail qui sera la dépositaire des colères. Ce qui rugit et fait trembler le monde sera dès lors contenu dans une chose transparente et fragile, fabriquée en Italie, métamorphosée par des interventions brutales mais non définitives. Les colères, matériau insaisissable s'il en est, seront symboliquement contenues et exposées dans une œuvre qui contient et exprime les registres de la



> Alain-Martin Richard (animateur) et Ève Cadieux.





> Patrick Beaulieu, *Battements*, installation *in situ*.

colère sans jamais dire ce qu'elle est. La dame-jeanne, objet artisanal, change de paradigme et de fonction, et change de forme alors que sa perfection est altérée par les effets du temps et les interventions humaines. Lentement, dans ce devenir autre, le matériau abstrait qu'est la colère réifiée en papiers chiffonnés et déposés dans un contenant transparent se transforme comme la pierre philosophale et devient œuvre d'art.

Pour Blackburn, non seulement l'objet est-il retourné, mais il est réinventé dans une autre dimension. Tout comme l'objet de théâtre qui s'anime à travers la manipulation et le jeu des acteurs, l'objet d'art devient œuvre au bout du périple que lui impose l'artiste. Au passage, il acquiert un sens, une symbolique, bref des dimensions qui n'étaient pas là au départ.

#### L'objet dépouillé de son utilité

Florence de Mèredieu trace une histoire du détournement de l'objet domestique que l'on transpose dans le champ de l'art en lui retirant son utilité. Dès que l'objet est détourné de sa fonction première, il est investi d'un enjeu esthétique majeur : non seulement quitte-t-il la sphère de la consommation, mais il ouvre à lui seul un autre champ que l'on nomme esthétique industrielle. Cette aventure de l'objet ménager a débuté avec Marcel Duchamp qui proposait en 1914 le *Porte-bouteilles*, un *ready-made* sur lequel il n'intervenait d'aucune façon. Il s'agissait de prendre un objet fabriqué, usuel, utilitaire, et de l'exposer comme œuvre d'art, en lui retirant sa fonction première. En déplaçant cet objet dans une sphère qui lui est en principe étrangère, c'est le champ de l'art lui-même qui est remis en question. De l'objet à l'objet d'art, l'intervention minimale de Marcel Duchamp augmente pour ainsi dire l'objet simplement en le situant dans un autre cadre.

De Mèredieu trace alors une brève histoire de l'objet industriel détourné dans le champ de l'art à travers le XX<sup>e</sup> siècle. Certains comme Duchamp

n'interviennent pas sur l'objet comme tel, mais l'aménagent dans des configurations nouvelles, comme les séries de Jeff Koons avec les aspirateurs Hoover. L'objet lui-même enfermé dans une cage de plexiglas est ramené à son design, sa fonction d'aspirateur lui étant désormais interdite. Ailleurs, les artistes jouent avec le concept des objets ménagers mais en amplifiant l'impact du design, qu'on pense ici à la gigantesque pince à linge de Claes Oldenburg installée au Centre Square Plaza de Philadelphie avec ses 45 pieds de haut ou encore à la *Supermarket Lady* de Duane Hanson qui vient fixer dans le temps une icône de la consommation. Dès lors, ce n'est plus l'objet utilitaire qui occupe l'espace quotidien, mais son image intrinsèque, préalable ou postérieure à sa mise en place sur le marché de la consommation.

Les accumulations d'Arman inventent un objet tautologique qui acquiert une densité nouvelle à même cette capacité des objets usuels et industriels à se démultiplier dans l'ère de la robotique. Les inventaires de Boltanski construits à partir de photos, de listes de noms, de vêtements, parlent tous de la dissolution de la singularité de l'humain. Cette singularité fragile qui disparaît avec la mort. Encore ici, l'objet du quotidien perd de son utilité et devient seulement le signe tangible d'une multitude, d'une perte dans la multitude.

Ce passage, ce détournement de l'objet utilitaire quotidien vers un objet extrait de sa zone de turbulence usuelle (sa manipulation concrète), pose aussi la question de l'indécidable. Le passage de l'usager au contemplatif a bien lieu, mais on ne sait plus lequel appartient à quelle zone et com-

ment ensuite définir ce qui fait qu'un aspirateur industriel devient une œuvre d'art. La sarabande des appareils domestiques dans le film *Mon oncle* de Jacques Tati devient l'image métaphorique prénante de cet envahissement de la sensibilité de l'homme emporté dans le tourbillon des objets dont il s'entoure et qui le confrontent à l'absurdité.

#### L'objet du délit : l'œuvre entre don et intrusion

Diane Borsato, au gré de ses balades, effleure l'épaule des passants. Ailleurs, l'artiste subtilise des vêtements féminins dans des boutiques, y brode en secret des fleurs, puis les remet sur les tablettes. Matthew Sawyer, jeune artiste britannique, peint des hirondelles sous les semelles des souliers d'un voisin de palier ; il ajoute quelques phrases qui relatent des souvenirs d'enfance sur des lettres qu'il subtilise et remet ensuite à leur destinataire, le tout à leur insu ; ou alors, sur le bus, il met dans la poche de passagers des paroles de chansons populaires transcrites à la main sur de petits bouts de papier, à la manière d'un *pickpocket* inversé. Patrice Loubier a déroulé un ruban rouge à travers la ville de Québec. Il distribue depuis quelque temps de petites balles rebondissantes dans les cabines téléphoniques.

Pour Loubier, ces projets soulèvent plusieurs questions par rapport à l'objet d'art, bien sûr, mais surtout par rapport à sa modalité d'existence. En effet, ces objets discrets, ces actions furtives relèvent du don, mais un don qui n'est pas même nommé, un don qui procède par intrusion dans la vie d'autrui, mais sans jamais avoir un visage. Ces gestes et ces objets ont une valeur en soi qui leur vient à la fois de l'idée et de sa distribution dans le monde de l'autre. On ne peut ici faire intervenir une « économie réputationnelle », comme se plaît à nommer Stephen Wright la plus-value de l'objet d'art que lui apporte la signature, puisque ici point de signature ni de rituel de mise en monstration ou en exposition. L'objet d'art, ténu, discret jusqu'à sa disparition, subtil dans sa présence aux autres, existe plus dans l'idée qu'on s'en fait que dans son existence réelle.

Ces pratiques suscitent aussi de grandes questions quant à l'intrusion dans la vie d'autrui et à la valeur sociale d'un tel travail artistique. On le voit, l'objet d'art ici s'évanouit dans le quotidien. Peut-être la caresse subtile de Borsato aura-t-elle égayé une vie l'espace de l'effleurement ; peut-être le poème découvert et lu le lendemain matin aura-t-il déchainé l'univers hypothétique du passager ; peut-être la balle dans la cabine aura-t-elle circulé dans la ville aux mains d'un gamin amusé de sa découverte. On n'en sait rien.



> Stephen Wright, Guy Blackburn, Geneviève Goyer-Ouimet, Patrice Loubier, Florence de Mèredieu, Lysanne Nadeau.

Impossible dans ces circonstances de poursuivre le travail de validation de l'objet d'art puisqu'il y a un refus volontaire de la médiation et du réseau patrimonial des espaces d'exposition. La chose n'est même pas nommée dans un programme, elle est divulguée *a posteriori* et très souvent beaucoup plus tard dans des médias qui ne sont peut-être pas ceux que lisent le passager, le piéton, le jeune enfant. La question de la réception reste ouverte puisque le don qui s'épuise habituellement dans le potlatch demeure ici à sens unique et constitue une sorte d'agression, une situation de contrôle où l'artiste conditionne de manière unidirectionnelle les perceptions de l'autre.

### S'objecter à l'objet

Le 3<sup>e</sup> impérial, producteur de l'événement, invite depuis des années des artistes à négocier un terrain d'entente avec la ville de Granby et la région immédiate. Il s'agit d'explorer le milieu ambiant, d'entrer en relation avec les habitants, de convenir de stratégies de réalisation et de monstration de l'art qui seront en prise directe dans la ville. En effet, le 3<sup>e</sup> n'ayant pas de galerie d'exposition, ce sont donc les artistes qui « s'exposent » dans l'environnement. Martin Dufresne a présenté les projets réalisés par le centre depuis sa création. Étrangement, bien que les artistes ne viennent pas *a priori* exposer un objet ou une œuvre d'art, ils finissent tout de même par « montrer » quelque chose qui se décline alors dans un glossaire d'une grande diversité. Ce sont dans l'ensemble des projets dont on ne peut parler sans nommer aussi les stratégies et les tactiques déployées pour les réaliser.

Ainsi, même si le centre invite les artistes à expérimenter des processus de coexistence entre l'art et la vie, chaque projet portera finalement en lui un objet, même si cet objet n'était pas l'objectif premier de l'intervention. Ici ce ne sont ni les arts plastiques ni les objets d'art qui initient le discours. Pour en parler, Dufresne met donc en place une nomenclature qui fait entrer la sémantique et la linguistique dans l'équation artistique. Les objets résiduels ne sont plus nommés par leur forme (photographie, installation, sculpture), mais bien plutôt par leur modalité d'existence. Si l'on s'objecte à l'objet, il faut bien alors en parler en d'autres termes puisque la chose, bien sûr, existe tout de même. L'objet sur le modèle des *composita* allemands se greffe d'appendices qui le définissent comme un concept nouveau et toujours singulier : il y aura l'objetrécit, l'objetindice, l'objetrelais, l'objetin situ, l'objetregriffe, l'objetreprétexte... À travers les hypothèses de métamorphoses, les procédures de silence, les manœuvres territoriales, les artistes

proposent des objets éphémères et fugitifs, des espaces monumentaux fragilisés, des stratégies énigmatiques et déroutantes. Dans ces *composita*, c'est le dernier terme qui importe, comme dans leur modèle germanique où le dernier mot est la racine, celui qui porte l'essentiel du néologisme.

Alors, dans la liste des nombreux projets des artistes invités au 3<sup>e</sup>, ce sont le récit, l'indice, le relais, l'*in situ*, la greffe et le prétexte qui parlent de l'objet et non pas l'inverse, comme l'on pourrait s'y attendre. Objet renversé dans la séquence des signifiants qui devient une série irrationnelle.

### Le labyrinthe retourné

L'hypothèse de départ de Stephen Wright repose sur le fait que l'art invasif affirmant sa présence en tout lieu et en toute situation n'a plus d'extériorité. Il ne peut plus se définir lui-même puisque l'absence d'altérité empêche toute référence ; il se dilue pour ainsi dire dans l'environnement et il y perd sa consistance. L'art à l'état gazeux, les pratiques infiltrantes, les manœuvres, l'art furtif, évanescent, bref l'art sans aucune forme de médiation se dissout dans le réel. Ou plutôt dans l'irréel puisqu'il devient ainsi *invisible*. Dès lors, en quittant la zone rassurante des lieux de l'art et en s'immergeant dans l'épaisseur du tangible et du médiatique, l'art est descendu dans le labyrinthe. Il s'agirait ici d'un labyrinthe inversé, comme si l'art existait désormais dépourvu de son autodéfinition et de ses références historiques ou esthétiques ; comme si l'art, tel un gant retourné, s'était évanoui dans l'absence du dehors.

Pour étayer cette perte de repères, Stephen Wright parle entre autres du projet de l'artiste français Bernard Brunon qui avec son *That's Painting Productions* repousse les paramètres de la peinture, de l'histoire de l'art et de l'objet d'art dans un mimétisme total. Il peint des murs comme un peintre en bâtiment, se fait payer comme tel, y inscrit son nom en utilisant la même couleur que celle des murs, laissant une signature illisible. Si, comme le disait Greil Marcus, « c'est dans le royaume du marginal et de l'insignifiant que commence toute critique du quotidien et donc toute critique de la réalité sociale »<sup>2</sup>, alors Brunon initie une virulente critique du champ de l'art. Il disparaît pour ainsi dire dans l'économique en laissant une trace minime, quoique bien réelle, mais dont l'appartenance au champ de l'art est indécidable. De son point de vue, il peint des monochromes ; du point de vue du client, il peint son mur. À moins bien sûr que ce client ne soit justement un musée ou un événement qui invite alors Brunon en tant qu'artiste pour se l'approprier et l'insérer dans l'histoire de l'art.

La proposition initiale d'inscrire l'art dans le réel propose une histoire de l'art qui abandonne l'objet comme finalité et interroge les formes d'intrusion dans la vie : Duchamp, les procès surréalistes, les situationnistes, l'art relationnel, les manœuvriers... toutes pratiques d'intrusion dans le quotidien qui mènent à sa dissolution dans l'*invisible*. Ainsi pour Wright, dans la logique

même d'une histoire de l'art qui s'inscrit dans une cohérence absolue, le retour de l'objet d'art n'est qu'un épiphénomène qui ne peut plus appartenir au champ de l'art : désormais l'art n'a plus d'objet. Il en appelle à une espèce de dissolution généralisée. Le meilleur art pour lui est celui qui ne produit plus rien, ne serait plus qu'une conscience en devenir dans les interstices de la vraie vie. Il veut prendre comme modèle cet artiste turc qui, depuis des années, vient filmer un village ravagé par un tremblement de terre. Il n'y a chez cet artiste aucune velléité de production d'un documentaire ou d'un quelconque objet d'art. Il s'inscrit seulement dans la constance d'une visite annuelle pour constater *de visu* les effets du magma sur la réactivation de la fertilité du sol. Bref, le théoricien de l'art et directeur éditorial de la XV<sup>e</sup> Biennale de Paris refuse la primauté de l'objet d'art au profit de « propositions qui se rematérialisent et se dématérialisent sans cesse et dont l'identité réside dans le temps »<sup>3</sup>.



> Women With Kitchen Appliances, performance.



### Une collection en transit, la collection Prêt d'œuvres d'art

La collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts de Québec, créée en 1982, contient présentement 1700 œuvres d'artistes québécois dont 900 sont en circulation dans le réseau des organismes publics et parapublics du Québec. Ces œuvres prêtées pour six ans sont ainsi exposées en public partout au Québec et à l'étranger où la province entretient des bureaux officiels sur tous les continents, à l'exclusion de l'Australie.

Circulation et monstration d'œuvres d'art – l'expression ne pose aucun problème axiologique ici – où les artistes doivent d'abord



eux-mêmes résoudre la question de l'objet d'art à vendre dans des projets par ailleurs très dématérialisés. En effet, la question de l'objet d'art se pose souvent de manière aiguë lorsque celui-ci devient la trace d'une manœuvre ou d'un projet d'art relationnel, un objet transitoire, une matérialité fugitive. La collection se veut bien sûr le reflet des pratiques artistiques dans le Québec contemporain. Après l'objet défini comme peinture ou sculpture, en deux ou trois dimensions, il faut désormais intégrer dans la collection des *objets partiels* qui ne sont que le reflet d'un projet plus vaste. Or, l'intention de l'artiste ne peut être entièrement contenue dans cet objet d'art, dans cette œuvre somme toute atténuée.

Geneviève Goyer-Ouimette aborde de manière plus générale la portée de l'œuvre prêtée et exposée dans des environnements quotidiens qui n'ont plus rien à voir avec la certitude du musée. Les objets prêtés doivent désormais composer avec l'instabilité d'un milieu vivant : bureau à éclairage volatile, aménagement modulé du décor, présence d'objets hétéroclites, l'objet d'art acquiert une dimension nouvelle qui lui vient de cet environnement non spécialisé où il n'est plus le centre d'attraction et où, par ailleurs, il s'ouvre par l'interprétation et le sens que lui donne le dépositaire temporaire. Ils rejoignent en cela la vie aléatoire des œuvres exposées dans les résidences privées. Goyer-Ouimette insiste ici sur le fait que les œuvres qui habitent les espaces semi-publics s'enrichissent d'interprétations et de sens qui débordent la lecture muséale et l'enfermement dans la logique de l'histoire de l'art.



> Collectif 3° impérial, installation *in situ*.



### Une lutte à mort entre le sujet et l'objet

En relation avec la matière, puis avec l'objet et enfin avec l'objet d'art, que plusieurs nommeront œuvre d'art, il semble en effet que le combat à mort entre l'objet et le sujet (c'est-à-dire nous, les humains) dont parle Henri Lefebvre soit toujours l'enjeu de notre relation à l'objet d'art. En effet, par l'objet d'art nous nous inscrivons dans le monde selon des modalités conditionnées par celui-ci : si l'œuvre finie entraîne le contemplatif, l'œuvre ouverte incite à la réflexion, alors que l'œuvre à faible coefficient de visibilité nous invite pour sa part à l'action. Plus l'objet est tenu dans sa masse d'information (le ruban rouge de Loubier croisé au gré d'une promenade), plus le spectateur est renvoyé à lui-même et donc sollicité vers l'action. Au contraire, plus l'objet est achevé, *définitif*, moins il y a d'espace pour notre intervention. C'est comme si la dynamique entre nous et l'objet était inversement proportionnelle à l'information que ce dernier contient. Plus l'objet d'art fournit de l'information, plus il concentre l'attention sur lui, plus il est support à la méditation. Moins il fournit d'information, plus il disperse l'attention et installe le spectateur dans une dynamique d'interrogation, de recherche. L'objet complet ralentit le regard, l'objet faible en information le dynamise.

Ce forum sur l'objet retourné n'aura bien sûr pas résolu la question de la place de l'objet dans l'univers de l'art. On peut toutefois observer qu'il en est la question centrale, car toujours il s'agit de rendre quelque chose tangible. Aussi abstrait le concept, aussi poétique le projet, il semble que l'objet, toujours, soit porteur de l'idée et surtout du discours qu'on pourra ou non y greffer. Et si, comme le prétendait Marx, « ce que les hommes sont coïncide avec les objets qu'ils produisent et avec la manière dont ils les produisent », l'objet ne pourra jamais être réductible à ce qu'il est, c'est-à-dire à sa seule matérialité, mais sera aussi porteur d'une aura de sens et de charges sémantique et esthétique qui rendent compte de l'ampleur de l'esprit humain. Alors l'objet, dans tous les sens, doit forcément être. ■

#### Notes

- 1 Henri Lefebvre, « Éléments d'une théorie de l'objet », *Opus international*, n° 10-11, 1969.
- 2 Greil Marcus, *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- 3 Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », *XV Biennale de Paris : du 1<sup>er</sup> octobre 2006 au 30 septembre 2008*, Catalogue Biennale de Paris, 2007, 1182 p.

## Reflets de Québec

— ANNE-LISE GRIFFON

Fin novembre 2009, sur les bords de la rivière Saint-Charles, un halo lumineux jaune se dégage de la piscine Saint-Roch. Du haut du promontoire, les plus curieux auront découvert l'origine de ce phénomène inhabituel provoqué par l'installation de James Geurts, l'artiste australien alors en résidence à La chambre blanche.

Dans le bassin principal, trois sources lumineuses jaunes éclairent de part et d'autre l'intérieur du rectangle glacé. Au fil des semaines, l'installation évolue avec les variations climatiques. Les spots, peu à peu recouverts par la neige, façonnent par la chaleur des sculptures et des dessins inédits dans la glace. Par ces trois lampes posées à même la glace, James Geurts a transformé le bassin rectangulaire en bulle vaporeuse jaune parsemée de calligraphies. Les courbes et excavations formées à la surface du tapis neigeux offrent alors au passant un spectacle hypnotique sublimé par la mise en relief lumineuse.

Cette installation, à la croisée du Land Art et du minimalisme<sup>1</sup>, est un paradigme du travail réalisé par James Geurts à Québec ; l'ambiance lumineuse et le temps interviennent comme acteurs essentiels dans la construction de l'œuvre. James Geurts transforme l'espace investi en un corps mouvant, perméable aux variations temporelles et climatiques.

Dans le cadre de sa résidence à Québec, l'artiste a développé, dans la galerie de La chambre blanche, cette notion d'œuvre *in situ*, mouvante et protéiforme. Intitulé *Drawing Field #2*, le projet a évolué au gré des déambulations de l'artiste dans la ville. Il s'est particulièrement attaché à la présence de l'eau, aux affluents et confluents de Québec. Le fleuve Saint-Laurent, la rivière Saint-Charles, la piscine Saint-Roch et la Pointe-à-Carcy constituent alors pour l'artiste les points de départ d'une réflexion sur son installation.