Document généré le 2 juin 2025 17:25

Inter
Art actuel

Reflets de Québec
James Geurts

Anne-Lise Griffon

Numéro 103, automne 2009

Le futurisme a 100 ans

URI : https://id.erudit.org/iderudit/59345ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Griffon, A.-L. (2009). Reflets de Québec : James Geurts. *Inter*, (103), 64–65.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

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 3e 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 ténu 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 regardeur, l'objet faible en information le dynamise.

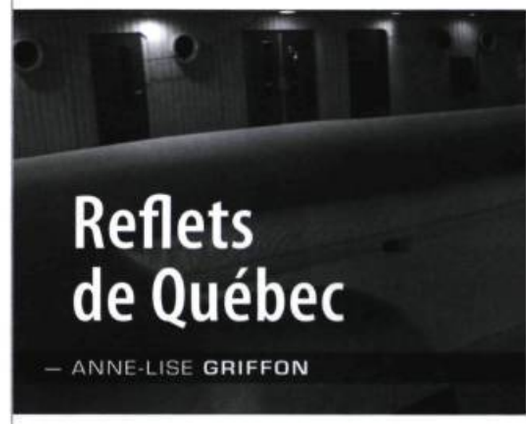
Ce forum sur l'objet retourné n'aura bien sûr pas résolu la question de la place de l'objet dans l'univers de l'art. On peut toutefois observer qu'il en est la question centrale, car toujours il s'agit de rendre quelque chose tangible. Aussi abstrait le concept, aussi poétique le projet, il semble que 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*, nos 10-11, 1969.

2 Greil Marcus, *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard Univerity Press, 1989.

3 Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », *XV Biennale de Paris : du 1er 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[1], 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.

JAMES GEURTS, LA CHAMBRE BLANCHE, QUÉBEC, NOVEMBRE 2008

Photo : James Geurts

En effet, depuis plusieurs années James Geurts s'intéresse aux mouvements de l'eau qu'il met en parallèle avec ceux des fluides corporels. Ses impressions de Québec, qu'il perçoit peu à peu comme un organisme en résonance avec le corps humain, sont retranscrites par des croquis, présents en filigrane dans l'installation.

Drawing Field #2 de James Geurts se présente comme une unité, un corps dans lequel circulent eau, air et lumière. À l'intérieur de ce corps, traversé d'énergies, les œuvres placées aux quatre coins de la galerie fonctionnent comme des organes vivants reliés entre eux, transformant l'espace en masse mouvante.

Tout au long de sa résidence, l'artiste investit La chambre blanche dans sa globalité : il vit au-dessus de l'espace d'exposition et, dans son imprégnation du lieu, établit rapidement un lien entre sa chambre et la galerie. Il se joue des séparations géographiques pour laisser transparaître les éléments de sa pensée à travers les murs, planchers et portes. Son installation court parmi les étages, les espaces internes et externes à la galerie.

Ainsi, *Drawing Water #1*, l'une des œuvres placées au sol, est constituée d'un petit bassin relié à trois tubes. Deux de ces tubes proviennent de sources d'eau de La chambre blanche : l'un de la douche de la résidence de l'artiste et l'autre du lavabo de la galerie. Le dernier tube part du bassin et aboutit à l'extérieur de La chambre blanche, au-devant de la porte d'entrée. Dans le bassin, un miroir reflète au mur les variations lumineuses provoquées par le mouvement de l'eau. Le liquide qui parcourt les tuyaux et traverse le bassin est rejeté à l'extérieur où l'artiste a placé deux paliers en bois, créant l'illusion d'une chute d'eau.

Métaphore de la jonction de différents cours d'eau, cette pièce de l'installation peut également être vue comme une entité corporelle, sorte d'estomac régulant les fluides corporels. Elle intervient comme un rappel de l'installation à la piscine Saint-Roch, une maquette de la réalisation grandeur nature créée à quelques mètres dans la ville.

Une autre œuvre faisant face à ce bassin évoque explicitement le plongeoir de la piscine Saint-Roch : une planche de bois, recouverte par une photographie, semble sortir du mur et se prolonger dans l'espace d'exposition. Suspendue par de discrets fils, la planche est éclairée par un néon bleu, soulignant son aspect surréaliste et provoquant sur les murs attenants des ombres portées géométriques.

De chacune des œuvres installées dans la galerie émane une auréole lumineuse qui, en corrélation avec les autres, crée une atmosphère particulière.

James Geurts, à la manière de Dan Flavin, utilise essentiellement le néon pour créer des variations lumineuses fortes, des dynamiques qui transforment l'espace. Mario Merz, qui utilisait régulièrement le néon pour ses sculptures, expliquait qu'ainsi il provoquait « une expérience perceptive très singulière donnant aux choses une tactilité et un effet légèrement auratique »[2]. On retrouve cette impression dans l'installation de James Geurts à La chambre blanche : la lumière lui permet de mettre en valeur certainespièces de l'installation, notamment les dessins réalisés à Québec et transposés dans l'espace.

Certains des croquis, comme pour *Spectrum of Colors*, sont réalisés sur de larges feuilles de papier collées entre elles. Placées à l'arrière d'un rétroprojecteur (la ventilation de l'appareil soufflant entre les deux feuilles), elles forment une sorte de « coussin d'esquisses » éclairé en dessous par deux néons. Par ce procédé, l'œuvre prend toute sa dimension et semble être habitée d'une mince respiration.

James Geurts travaille essentiellement avec le dessin, reflet des émotions ressenties au contact d'atmosphères et de paysages, comme lors de ses déambulations dans Québec. Certains de ses dessins sont projetés au mur ou agrandis sur plexiglas, il s'agit du travail que James Geurts réalise avec des photographies Polaroïd (*Chemical Drawings*). Obtenues par manipulation des photographies avant leur séchage, ces images abstraites évoquent des paysages lunaires aux couleurs incroyables. James Geurts a filmé le changement chimique d'une de ces photographies : projeté au mur, le film plonge l'installation dans une ambiance atemporelle.

L'installation en elle-même peut être appréciée et comprise comme ces dessins : chaque élément est relié dans un mouvement fluide. Les œuvres se répondent les unes aux autres tant par la lumière que par les dynamiques qui traversent l'espace, comme avec *Electric Drawing* (une ligne de néon accrochée au plafond, traversant de part et d'autre la galerie). L'esprit est invité à se laisser porter par les flux régulant l'installation, se déplaçant au moyen de tuyaux posés au sol, les lignes dynamiques semblant ainsi transpercer les murs de la galerie.

Lors de cette résidence, James Geurts a totalement investi l'espace d'exposition et ses alentours. Il a réussi à effacer les limites géographiques de la galerie, transformant les murs en filtres de ses esquisses. Dans cette atmosphère subtile, le spectateur était alors invité à jouer avec ses propres limites d'interprétation, afin de se laisser porter dans l'univers de l'artiste et de reconsidérer la ville sous un autre regard. ■

Photo : Ivan Binet

Notes

1 L'installation évoque par certaines caractéristiques le travail d'Andy Goldsworthy sur l'eau et la glace. L'utilisation de la lumière modulant et révélant l'espace renvoie davantage aux œuvres de Dan Flavin. On pense notamment à *The Diagonal of Personal Ecstasy (The Diagonal of May 25, 1963)* (*La diagonale de l'extase personnelle [la diagonale du 25 mai 1963]*), œuvre composée uniquement d'un néon jaune accroché au mur de son atelier à 45°, provoquant une relecture de l'espace.

2 Françoise Ducros, *Mario Merz*, Paris, Flammarion, 1999, p. 170.

Anne-Lise Griffon est historienne de l'art. Spécialisée en art contemporain, elle s'intéresse tout particulièrement au rôle du corps dans l'expérience esthétique. En 2008, elle a coréalisé l'exposition *SNAP !* sur l'œuvre photographique de Christian Marclay et a participé à la rédaction du catalogue homonyme, paru en juin 2009. Après avoir travaillé comme médiatrice culturelle à La chambre blanche de Québec, elle est désormais directrice artistique du Collectif Regart à Lévis.