

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONSERVER LA NATURE TRANSITOIRE DE L'ŒUVRE :
LES APPROCHES DE MASSIMO GUERRERA,
DE GERMAINE KOH ET DE GEOFFREY FARMER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
THOMAS GRONDIN

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier tous ceux qui ont contribué intellectuellement à mon mémoire, Massimo Guerrera, Germaine Koh et Geoffrey Farmer dont les œuvres ont mon inspiré et qui ont généreusement répondu à mes questions, Patrice Loubier mon directeur de recherche et les professeurs Jill Carrick, Carol Payne, Randi Klebanoff, Nicole Paquin qui ont contribué de façon notable à ma réflexion, Josée Droin-Brisebois, Anne-Marie Ninacs et Geneviève Saulnier sur le travail desquelles je me suis appuyé et qui ont généreusement répondu à mes questions.

J'aimerais remercier chaleureusement ma famille, collègues et mes proches qui m'ont soutenu tout au long de mes études et particulièrement Julie Routhier et mes enfants qui ont partagé mon quotidien lors de la rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ESTHÉTIQUE DU TRANSITOIRE.....	14
1.1 Le transitoire, une réalité à conserver.....	14
1.2 Pratiques de conservation : des exemples tirés de l'art autochtone, du <i>Land Art</i> et de la performance.....	19
1.3 Apollon et Dionysos, deux composantes complémentaires de la pensée occidentale.....	24
1.3.1 L'ombre de Dionysos, une composante de l'attitude postmoderne.....	30
1.3.2. Le quotidien, l'oubli de soi, le nomadisme et le jeu, des approches pour participer au présent.....	34
1.4 L'art contextuel, un art du présent.....	39
1.4.1 L'art comme art contextuel	40
1.4.2 L'art contextuel élargi par Paul Ardenne.....	43
CHAPITRE II	
MASSIMO GUERRERA : <i>DARBORAL</i>	46

2.1	Guerrera à travers la fortune critique.....	48
2.2	<i>Darboral</i> , une plateforme.....	52
2.3	L'impermanence.....	58
	2.3.1 Le quotidien.....	60
2.4	Les stratégies de l'impermanence.....	67
	2.4.1 L'œuvre morcelée.....	72

CHAPITRE III

	GERMAINE KOH : <i>KNITWORK</i> ET <i>SELF-PORTRAIT</i>	77
3.1	Koh à travers la fortune critique.....	80
3.2	Les œuvres.....	83
	3.2.1 <i>Knitwork</i> , la mesure d'une vie.....	84
	3.2.2 <i>Self-portrait</i>	89
3.3	L'objet et le concept.....	91
3.4	Les stratégies transitoires.....	93
	3.4.1 Le quotidien se conjugue au présent.....	95
	3.4.2 Faire partie de plus grand que soi.....	98
3.5	Le transitoire au Musée	103

CHAPITRE IV

	GEOFFREY FARMER : <i>HUNCHBACK KIT</i> ET <i>TRAILER</i>	108
4.1	Farmer dans la fortune critique.....	110
4.2	Les œuvres.....	113
	4.2.1 <i>Hunchback Kit</i>	114
	4.2.2 <i>Trailer</i>	117
4.3	Les stratégies transitoires.....	120
	4.3.1 Kit et collection.....	124
	4.3.2 L'art conceptuel n'est qu'une apparence.....	127
	4.3.3 Le Musée comme contexte.....	132
	4.3.4 Les masques.....	135

CONCLUSION.....	141
FIGURES.....	150
ANNEXE 1	
CONSIGNES POUR LA CONSERVATION ET L'EXPOSITION DE <i>DARBORAL</i> DE MASSIMO GUERRERA.....	159
ANNEXE 2	
DIX FAMILLES DE MANIFESTATIONS ET INCARNATIONS	163
APPENDICE A	
LETTRES DE CONSENTEMENT POUR LES TROIS ENTREVUES.....	167
BIBLIOGRAPHIE.....	170

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
1. Massimo Guerrera, <i>Darboral (ou quelques histoires de cohabitation interne)</i> . 2000, photographie	150
2. Massimo Guerrera, <i>Darboral (Ici, maintenant avec l'impermanence de nos restes)</i> . 2002, photographie	151
3. Massimo Guerrera, <i>Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboral)</i> . 2008, vue partielle de l'exposition à la fonderie Darling, Montréal, 2008.....	152
4. Germaine Koh, <i>Knitwork</i> , 1992-..., vêtements défaits et retricotés dans un objet croissant, exposition à la Biennale de Sydney en 1998	153
5. Germaine Koh, <i>Knitwork</i> , 1992-..., vêtements défaits et retricotés dans un objet croissant, exposition au British Museum, Londres, 2002.....	154
6. Germaine Koh, <i>Self-Portrait</i> , 1994-..., huile sur panneau de bois couche sur couche accompagnée d'une documentation photographique des divers états, couche 1, 1994.....	155
7. Germaine Koh, <i>Self-portrait</i> , 1994-..., huile sur panneau de bois couche sur couche accompagnée d'une documentation photographique des divers états, couche 14, octobre 2006.....	156
8. Geoffrey Farmer, <i>Trailer</i> , 2002 acier panneau de fibres et techniques mixtes, présenté lors de l'exposition <i>Hammertown</i> à the Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Écosse, 2002.....	157
9. Geoffrey Farmer, <i>Hunchback Kit</i> , 2000 installation.	158
10. Geoffrey Farmer, <i>Hunchback Kit</i> , 2000 vue partielle de l'installation lors de l'exposition <i>Classified materials: Accumulations, Archives, Artists</i> . à la Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2005-2006	158

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

AGO	Art Gallery of Ontario
CAG	Contemporary Art Gallery of Vancouver
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
MoMA	Museum of Modern Art
VAG	Vancouver Art Gallery

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les approches pour conserver la nature transitoire des œuvres de Massimo Guerrera, Germaine Koh et Geoffrey Farmer. Nous entendons par « transitoire » le caractère des œuvres qui sont par nature en transformation, sans avoir d'état définitif. Nous présentons les approches de ces artistes pour maintenir le transitoire dans certaines de leurs œuvres qui ont été collectionnées par des musées. Ces artistes contournent les pratiques usuelles de conservation en art, c'est-à-dire la protection de l'intégrité des objets d'art, et tentent ainsi de maintenir certains aspects de leurs œuvres qui disparaîtraient avec les pratiques actuelles de conservation.

Pour conserver le transitoire, il faut tenir compte des conditions dans lesquelles il se forme. Les musées ont développé l'expertise pour conserver des œuvres fixes; pour ce qui est des œuvres transitoires, ils sont moins bien outillés. À partir des modèles théoriques de Nietzsche et de Maffesoli qui font écho aux démarches des artistes de notre corpus, nous traçons un portrait des conditions d'émergence des œuvres du corpus afin de mieux comprendre le contexte et le fonctionnement du transitoire. L'art contextuel de Swidzinski sert de modèle pour comprendre les approches des artistes. Le contexte des œuvres joue un rôle important dans le maintien de leur condition transitoire.

Notre analyse porte sur cinq œuvres qui ont été collectionnées et pour lesquelles la question du transitoire s'est maintenue après leur acquisition. *Darboral* de Guerrera fait partie des collections du Musée National des beaux-arts du Québec et du Musée de beaux-arts du Canada, *Knitwork* et *Self-portrait* de Koh se trouvent respectivement dans les collections de l'Art Gallery of Ontario et de la Kelowna Art Gallery, et *Hunchback Kit* et *Trailer* de Farmer se trouvent à la Vancouver Art Gallery et au Musée des beaux-arts du Canada.

Le maintien d'œuvres transitoires dans les musées est fragile. Il dépend de la bonne volonté des artistes et de quelques employés des musées. Malgré l'importance des pratiques artistiques transitoires, les musées n'ont pas encore intégré à leur structure les outils nécessaires à une conservation durable du transitoire.

INTRODUCTION

Aux environs du métro Mont-Royal à Montréal, quelques personnes curieusement vêtues s'affairent autour d'une « cantine » mobile. Elles se nourrissent les unes les autres à l'aide d'objets étranges qui leur servent d'ustensiles tout en interagissant avec les curieux. Cette œuvre, *La cantine* (1994-) de Massimo Guerrera¹, les initiés du milieu de l'art québécois l'auront reconnue. Pourtant elle ne correspond pas à ce que le passant non initié conçoit être de l'art visuel. Les curieux ont pu trouver des qualités aux objets ou prendre plaisir à l'expérience offerte par Guerrera et ses complices sans pour autant considérer cela comme de l'art. L'art n'est-il pas censé être un objet précieux?

Malgré l'attention que porte Guerrera à la fabrication des objets qu'il utilise dans ses projets, sa démarche ne s'incarne pas pleinement dans l'objet; l'expérience, le contexte, l'aspect relationnel sont tout aussi importants à ses yeux. C'est d'ailleurs cette attitude qui rend l'œuvre de Guerrera pertinente et notable pour l'histoire de l'art. Or, comment pouvons-nous préserver son œuvre? Eh bien, si nos habitudes se maintiennent, les musées, eux, vont en conserver des objets. Les témoins de *La cantine*, éventuellement confrontés aux objets présentés au musée, risquent d'avoir du mal à faire le lien avec leur expérience dans la rue. Devant la pression pour matérialiser l'art, Guerrera multiplie les stratégies pour garder ses œuvres dynamiques, transitoires, notamment en confectionnant des objets qui appellent à être manipulés.

¹ Massimo Guerrera, *La cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres)* sortie no.5, 1995.

La réflexion liée à notre mémoire s'est amorcée alors que nous étions éducateur/guide au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), entre 2000 et 2008. Dans le cadre de notre travail de médiation avec le public du musée, nous éprouvions alors un malaise, partagé par nos collègues, à présenter des artefacts liés à la performance ou au *land art*; nous éprouvions de la difficulté à expliquer les liens entre les objets présentés en salle et les pratiques dont elles étaient issues. Il nous apparaissait qu'en présentant des artefacts et non l'œuvre en elle-même, nous renforçons malgré nous le préjugé que l'art moderne et contemporain n'est que discours. Engagé nous-même dans une démarche d'artiste et de commissaire indépendant fortement influencée par ces pratiques, nous nous questionnions sur des solutions à apporter à ces problèmes dans notre propre pratique.

Étant donné l'approche contextuelle de Geoffrey Farmer dans la mise en exposition de ses œuvres, la présentation de son travail au MBAC au début des années 2000 nous est apparue, alors, comme un début de réponse à nos insatisfactions. Puis, au fil des expositions incluant des artistes partageant nos préoccupations, d'autres solutions nous sont apparues, notamment à travers le travail de Josée Drouin-Brisebois, conservatrice de l'art contemporain au MBAC. Les efforts de celle-ci pour reconnaître et mettre en valeur des œuvres transitoires, efforts rendus explicites à l'occasion d'expositions telles que *Dé-con-structions* (2007), *Flagrant délit. La performance du spectateur* (2008) ou *Nomades* (2009). La mise en contexte des œuvres par Drouin-Brisebois nous apparaissait respectueuse, offrant par la même occasion une présentation plus éloquente en comparaison avec quelques photographies en noir et blanc témoignant d'une marche de Richard Long ou d'une performance de Marina Abramovic, par exemple.

Nous intéressés à la démarche de Drouin-Brisebois, nous avons très rapidement pu observer au quotidien les difficultés rencontrées lors des expositions ou des

acquisitions qui impliquent des œuvres différant un tant soit peu de « l'objet » traditionnel pour lequel l'institution possède une expertise. Sa volonté de respecter l'intégrité des œuvres se butait constamment à des impératifs divergents. Par exemple, l'obligation pour le MBAC d'ajouter une barrière nous séparant de *I Want You to Feel the Way I Do (The Dress)* (1984-1985) de Jana Sterback, pour des raisons de sécurité, changeait la relation du public avec l'œuvre se trouvant désormais trop loin pour sentir la chaleur dégagée par celle-ci. Une étude complète des différents acteurs qui ont une influence directe ou indirecte sur les œuvres et leur présentation dans les musées demanderait une recherche exhaustive en soi. En plus des contraintes officielles et documentées, la volonté d'un conservateur est grandement tempérée par une multitude de facteurs internes et externes au musée. Il peut en résulter des musées beaucoup plus conservateurs que les individus qui les composent.

À l'occasion de l'exposition *Dé-con-stuctions*, nous avons élargi notre questionnement. Dans ce cadre, Annie Thibault, l'une des artistes présentée dans l'exposition, nous expliqua qu'elle avait dû modifier son œuvre *Essaimage et prolifération*. Thibault travaille la matière vivante dans des boîtes de pétri. Des questions de santé et sécurité soulevées au MBAC l'avaient obligée à sceller ses boîtes de pétri, chose qu'elle n'avait jamais faite auparavant. Lors d'une conversation avec l'artiste à cette occasion, elle nous avait fait part de sa surprise face à l'intérêt du Musée pour son travail. Étant donnée la nature organique de cette partie de son travail, elle n'avait jamais envisagé la possibilité d'être collectionnée par les musées. Les négociations en vue de l'acquisition de l'œuvre (qui n'a finalement pas eu lieu) ont mis en lumière plusieurs considérations techniques qui rendaient difficile l'acquisition. Nous avons alors considéré la question de la conservation du point de vue de l'artiste. Comment l'artiste peut-il agir pour favoriser le maintien de l'intégrité de son œuvre face aux contraintes qui s'attachent à une institution comme un musée?

Dans ce mémoire intitulé *Conserver la nature transitoire de l'œuvre : les approches de Massimo Guerrera, Germaine Koh et Geoffrey Farmer*, nous aborderons les approches développées par ces trois artistes pour préserver la dimension transitoire de leurs œuvres. Nous entendons par « transitoire » le caractère des œuvres qui sont par nature en transformation, sans avoir d'état définitif. Nous verrons les approches de ces artistes pour maintenir le transitoire dans certaines de leurs œuvres. Ces derniers contournent les pratiques usuelles de conservation en art, c'est-à-dire la protection de l'intégrité des objets d'art, et tentent ainsi de maintenir certains aspects de leurs œuvres qui autrement disparaîtraient en regard des pratiques actuelles de conservation.

Les pratiques de ces trois artistes combinent plusieurs facteurs qui permettent de dresser un portrait solide de notre problématique. Issus de la même génération, ils émergent dans les années 1990. Une reconnaissance des institutions de l'art au tournant des années 2000 leur assure une place de choix dans les musées canadiens. Leurs œuvres font partie de collections muséales depuis assez longtemps pour nous permettre d'étudier les impacts de leur conservation sur les œuvres et les pratiques.

Nous avons donc choisi dans notre corpus de nous attarder à des œuvres qui ont été collectionnées et pour lesquelles la question du transitoire s'est maintenue après leur acquisition. Nous avons privilégié des démarches que nous connaissions depuis longtemps pour avoir une connaissance assez directe de différents moments dans le développement des œuvres, que nous étudions dans les chapitres 2, 3 et 4 de notre mémoire, le premier étant consacré à notre cadre théorique. Il s'agit de cinq projets, qui sont collectionnés par cinq institutions canadiennes : *Darboral* (2000-) [fig. 1, 2 et 3, p. 150-152] au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, Ottawa) et Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ, Québec) de Massimo Guerrera, *Knitwork* (1992-) [fig. 4 et 5, p. 153-154] à l'Art Gallery of Ontario (AGO, Toronto) et *Self-portrait* (1994-) [fig. 6 et 7, p. 154-155] à la Kelowna Art Gallery (Kelowna)

de Germaine Koh, ainsi que *Hunchback Kit* (2000) [fig. 9 et 10, p. 158] à la Vancouver Art Gallery (VAG) et *Trailer* (2002) [fig. 8, p. 157] au MBAC de Geoffrey Farmer.

Darboral, faisant l'objet du chapitre 2, est une installation complexe sur laquelle Massimo Guerrera travaille depuis 2000. L'œuvre évoque de diverses façons la relation corps-maison, et puise abondamment dans sa pratique bouddhiste. Elle lui sert d'atelier, d'installation et de laboratoire pour explorer sa relation au monde. L'œuvre se présente sous la forme d'une plate-forme, composée de tapis sur lesquels se retrouvent des sculptures, peintures, dessins, photographies, trames sonores, meubles, plantes, nourritures et le plus souvent Guerrera lui-même. L'œuvre est aujourd'hui morcelée, plusieurs collectionneurs possédant des objets qui en sont issus. La plate-forme elle-même se trouve divisée en trois : une partie a été acquise par le MNBAQ en 2005, une autre par le MBAC en 2010, et une section appartient toujours à Guerrera.

Notre chapitre 3 est consacré aux deux œuvres de Germaine Koh. *Knitwork*, commencée en 1992, consiste en une large bande tricotée multicolore de plusieurs mètres de long, fabriquée à partir de la laine de vieux vêtements que Germaine Koh détricote puis retricote. L'œuvre, lorsqu'elle est exposée, comprend les informations quant à la provenance des vêtements qui la composent, des balles de laine et quelques vêtements qui devront y être inclus. Dans la mesure du possible, lors d'expositions, Koh, simplement assise au sol, tricote *Knitwork* en galerie. Elle y travaille encore malgré son acquisition par l'AGO en 2000. L'œuvre devrait être interrompue à la mort de celle-ci et en quelque sorte mesure ainsi la vie de l'artiste.

Self-portrait consiste en une série de représentations peintes à l'huile, superposées sur un même panneau de bois recyclé, sur lequel les couches s'accumulent depuis 1994. L'œuvre combine les autoportraits peints depuis par l'artiste. Elle est présentée

accompagnée d'un cartable comprenant les photographies de toutes les couches antérieures. Acquisée en 2001 par la Kelowna Art Gallery, Koh lui a ajouté de nouveaux autoportraits depuis.

Hunchback Kit de Geoffrey Farmer prend la forme d'une très longue boîte comme on en retrouve pour transporter l'équipement de cinéma. La boîte apparaît comme une collection d'objets tels des masques, des vêtements, des cordes, des cassettes vidéo, etc. Ces objets de qualités très diverses sont réunis pour servir dans d'éventuelles réinterprétations cinématographiques du *Bossu de Notre-Dame* de Victor Hugo, certains artefacts y référant explicitement, d'autres non. Lors d'expositions, l'œuvre a été présentée de plusieurs façons : à quelques occasions la boîte a été présentée simplement ouverte, avec un objet ou deux sortis, tandis qu'à d'autres occasions les objets ont été mis en scène dans des installations complexes avec des projections vidéo. L'œuvre appartient à la VAG.

Trailer, l'objet, est une sculpture en trompe-l'œil imitant une remorque de camion. Farmer l'a fabriquée comme un décor de cinéma, ainsi si on se penche pour regarder sous la remorque, nous pouvons observer l'envers du décor. Créée pour l'exposition de *Blacking Factory* à la Contemporary Art Gallery de Vancouver, l'œuvre a été acquise en 2003 par le MBAC et a été exposée dans différents contextes, souvent accompagnée d'autres œuvres. La présentation de *Trailer*, et des œuvres qui lui sont associées, varient au fil des nouvelles expositions.

La nature transitoire des démarches dont ces œuvres sont issues n'est pas anecdotique. Comme nous le verrons dans ce mémoire, le transitoire s'inscrit dans une conception complexe du monde. Ces artistes s'inscrivent en continuité avec la pratique d'artistes qui les précèdent plutôt qu'en rupture avec celles-ci, notamment en ce qui a trait au transitoire. En ce sens, nous ferons un aperçu d'une période dans les conceptions du transitoire de l'art. Nous étudierons les approches grâce auxquelles ils

sont proactifs dans le maintien du transitoire, notamment dans leur relation avec les musées qui, eux, ne sont plus tout à fait les mêmes qu'avant.

Mettre de l'eau dans une bouteille ne conservera jamais une vague. Il faut dépasser le réflexe matérialiste qui consiste à collectionner des objets : pour conserver une vague, l'eau ne suffit pas. L'eau peut être tant de choses : glace, breuvage, patinoire, lac, vague... Conserver de l'eau sans tenir compte de ses états possibles, c'est ignorer quelque chose de fondamental. Dans une volonté de comprendre ce genre de complexité et d'échapper aux divisions disciplinaires héritées du modernisme, les réflexions sous-jacentes à ce mémoire s'inscrivent dans une perspective de la pensée complexe. Edgard Morin, théoricien important de la pensée complexe, la présente ainsi :

Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot « complexus », « ce qui est tissé ensemble ». Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. Du reste, dans le mot relier, il y a le « re », c'est le retour de la boucle sur elle-même. Or la boucle est autoproductive. À l'origine de la vie, il s'est créé une sorte de boucle, une sorte de machinerie naturelle qui revient sur elle-même et qui produit des éléments toujours plus divers qui vont créer un être complexe qui sera vivant. Le monde lui-même s'est autoproduit de façon très mystérieuse. La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettront de relier².

Les questions d'environnements sont exemplaires pour reconnaître l'importance d'une telle approche. Une action efficace dans la préservation de l'environnement doit être transdisciplinaire puisque différentes sphères de l'activité humaine ont un impact sur l'environnement. De la même manière, une approche de la conservation

² Edgar Morin, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité ». *Revue Internationale de Systémique*, vol. 9, no 2, (1995), 105-122.

essentiellement articulée autour du seul objet d'art occulte une part essentielle de l'art. Pour conserver un phénomène, il faut comprendre le contexte où il prend forme.

Le contexte d'un mémoire de maîtrise nous permet difficilement d'aborder directement les questions qui nous préoccupent, à savoir les interconnexions entre l'art et la vie dans leurs dimensions politiques, sociologiques, philosophiques et spirituelles. Elles sont liées à un effort que nous poursuivons d'intégrer nos réflexions théoriques et nos actions pratiques dans différentes sphères d'activités. La nature transitoire des œuvres nous apparaissait comme un objet d'étude assez circonscrit pour satisfaire aux exigences de la maîtrise tout en mettant en lumière la complexité des problématiques qu'elle pose. Le transitoire nous force à regarder les œuvres dans leur processus et les effets sur des institutions qui ont « trop bien appris(es) à séparer »³.

La conservation est une activité paradoxale mue par un idéal aux prises avec des limitations pratiques. L'idéal du XIX^e européen qui anime encore le Musée d'art, ne serait-ce qu'en sourdine, consiste à choisir ce qui devrait être retenu par l'Histoire pour le garder intact pour toujours. Cette vision a été remise en question maintes fois et de maintes façons et les discussions autour des critères pour déterminer ce qui doit faire l'objet de la conservation demeurent constantes. Les luttes autour de l'objet de la conservation en sont une de valeurs. Il n'y a qu'à penser aux processus qui ont mené à l'inclusion de l'art autochtone dans les musées d'art plutôt que de le confiner aux musées d'anthropologie. L'inclusion d'artéfacts provenant de cultures non occidentales a mis en lumière certains biais du Musée, notamment sa conception essentiellement matérialiste de l'art. Cette conception matérialiste est dépositaire de beaucoup de valeurs associées, telles la signature, l'authenticité, l'esthétique, la valeur monétaire. Même pour les chercheurs qui s'intéressent à la question de la

³ *Ibid.*

conservation d'œuvres à la matérialité instable, alors même qu'ils notent les défis que posent celles-ci, spécialement depuis les années 1960, l'objet demeure central dans leur analyse⁴. Notre mémoire va donc démontrer l'importance du transitoire dans les œuvres de notre corpus, réalité qui a été largement occultée par les conventions muséales.

Plusieurs acteurs liés à la conservation de l'art sont cependant sensibles à une conception transitoire de l'art. C'est certainement le cas des conservateurs qui ont coordonné l'acquisition des œuvres de notre corpus, notamment Anne-Marie Ninacs et Josée Drouin-Brisebois. Divers efforts et réflexions ont également touché les institutions comme les musées. En observant les œuvres jusque dans leur inclusion dans les collections de musées, nous semblons nous attarder à la conservation institutionnelle, mais la conservation du transitoire est en fait une condition *sine qua non* de leur existence. Cette recherche concerne d'abord les motivations derrière la production d'œuvres transitoires et les stratégies utilisées par les artistes pour maintenir cette qualité de leurs œuvres malgré les difficultés que cela entraîne. « Conserver » au sens de notre problématique se pose dans l'optique de maintenir le transitoire, avant même de considérer l'éventuelle postérité que donne le musée.

Les musées sont devenus des acteurs dans le développement des arts visuels et jouent assez tôt un rôle dans certaines carrières d'artistes. Les musées commandent des œuvres originales, organisent des biennales, collaborent avec des centres de production. Le passage au musée est une étape importante dans une carrière réussie. Les standards muséaux deviennent par le fait même une norme de qualité très

⁴ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*. (Cambridge Mass : The MIT Press, 2005) ; Francine Couture (dir.), *Variations et pérennité des œuvres contemporaines?* (Québec : Éditions Multimondes, 2013) ; Judith Schachter et Stephen Brockmann, « Introduction: Time in the Arts and in Cultures », 5-11. dans *(Im)permanence: Cultures In/Out of Time*, sous la dir. de Judith Schachter et Stephen Brockmann (Pittsburg : Center for the Arts in Society, Carnegie Mellon University, 2008).

influyente dans la production artistique. Il faut donc idéalement des œuvres conformes aux standards muséaux pour qu'elles soient conservées. L'attitude spontanée pour un artiste qui veut être collectionné est de s'y conformer. Pourtant, nombre d'artistes par indifférence, défiance ou méconnaissance ont ignoré ces standards, et malgré cela les œuvres de certains d'entre eux ont été adaptées pour le Musée. Les artistes de notre corpus sont à mi-chemin, ils ne se conforment pas aux standards, mais ils ont élaboré une attitude proactive dans l'adaptation de leurs œuvres pour le Musée. Ils ont développé des approches personnelles pour garder leurs œuvres vivantes même après leur inclusion dans des collections, leur préservant ainsi une dimension transitoire.

Actuellement, les questions liées à la conservation sont criantes pour les musées : l'éclatement des matériaux utilisés en art, l'obsolescence rapide des nouvelles technologies, l'apparition de pratiques ne reposant plus sur des objets, une nouvelle diversité culturelle représentée dans les collections sont autant de facteurs qui ont rendu le travail de conservation problématique. Non seulement les objets qui leurs sont confiés sont souvent beaucoup plus instables que les œuvres issues de la tradition académique occidentale, mais des considérations culturelles et philosophiques laissent entendre qu'il faudrait, par exemple, laisser certains objets déperir. Dans une perspective de restaurateur, une telle idée va à l'encontre de leur formation et de l'éthique de leur profession. Dans les actes d'un colloque intitulé *(Im)permanence : Cultures In/Out of Time*, organisé par le Carnegie Mellon's Center for the Arts in Society, Judith Schachter et Stephen Brockmann posaient ainsi les problématiques de la conservation dans leur introduction :

Implicit in the essays by Jan Schall and also by Margaret Hedstrom and Anna Perrici is the notion that curators and archivists have an ethical responsibility to work for permanence, i.e. to preserve intact the cultural artefacts entrusted to them. Much contemporary art, however, has not only probed issues of impermanence but actually invited and even celebrated its own evanescence and temporality. What does it mean to « preserve » a work that never intended to be « permanent » or that was specifically designed to be

ephemeral? Does such preservation inevitably bring the archivist in conflict with the artist⁵?

Il est intéressant de noter que dans les actes de ce colloque, ceux qui plaidaient pour des pratiques plus respectueuses de l'impermanence des œuvres ne travaillaient pas pour des institutions dotées d'une collection; en revanche ceux qui avaient la responsabilité d'une collection revenaient nécessairement à l'impératif de conserver les artefacts. Les stratégies développées par les artistes de notre corpus visent justement à atténuer ces conflits et peut-être à ouvrir la porte à une conception plus souple de la conservation.

La réflexion pour trouver des solutions à ces problèmes est en constante évolution. Les matériaux éphémères, particulièrement ceux liés aux nouveaux médias, demandent aux restaurateurs des interventions régulières pour maintenir les œuvres dans de bonnes conditions d'exposition. L'ingéniosité des techniques et des protocoles pour conserver les œuvres tout en cherchant un équilibre entre la conservation des objets, l'intégrité des œuvres, leur valeur monétaire et les normes de santé et sécurité⁶ est remarquable. Lorsqu'on analyse attentivement ces efforts dans leurs applications au musée, ils consistent néanmoins principalement, en arts visuels du moins, à trouver des moyens de traduire les œuvres en objets puis à les conserver ainsi.

Les contingences de la permanence de l'objet d'art dans la conception muséale occidentale a des effets pernicieux sur la mémoire historique. D'abord la préséance est accordée aux œuvres qui se conforment aux réflexes matérialistes du Musée. Les œuvres de nature transitoire, lorsqu'elles sont conservées, se trouvent le plus souvent

⁵ Judith Schachter et Stephen Brockmann, *Op. cit.*, 8.

⁶ Par exemple, lors de réexpositions, le MBAC en vertu des normes du bâtiment a dû modifier plusieurs œuvres comprenant des circuits électriques pour qu'elles soient conformes aux normes actuelles.

dénaturées pour prendre une forme stable qui réponde aux habitudes muséales. Après tout, comme il ressort de l'analyse de Francine Couture, l'authenticité, si importante dans la valeur de l'art, s'incarne avant tout dans l'objet original⁷. En étudiant les stratégies d'artistes pour conserver la nature transitoire de leurs œuvres, nous voulons montrer d'autres moyens de concevoir la conservation susceptibles d'atténuer la disparité entre ce qui est produit et ce qui est collectionné. Certaines de ces solutions sont déjà couramment pratiquées dans d'autres traditions et d'autres disciplines. Nous examinerons notamment certaines approches issues de l'anthropologie, du théâtre et de traditions bouddhistes, où la mémoire ne repose pas si lourdement sur des objets.

Pour beaucoup d'artistes actuels, l'objet d'art n'est pas une fin en soi. Les objets sont utilisés de manière fluide, le sens des œuvres se situant au-delà de leur matérialisation. Nombre de ces œuvres semblent instables matériellement, offrant des états transitoires. Il s'agit dans ce mémoire de formuler la notion du transitoire dans une optique actuelle qui éclairera l'analyse de notre corpus. Le transitoire est un des éléments d'une mouvance beaucoup plus large. Nous aborderons divers théoriciens pour circonscrire la notion de transitoire et la situer dans le contexte social actuel.

Pour aborder notre corpus, nous nous référerons à Friedrich Nietzsche et à Michel Maffesoli, qui nous serviront d'assise pour comprendre le transitoire dans les démarches des artistes de notre corpus. *La naissance de la tragédie*⁸ de Nietzsche servira de point d'entrée dans l'esthétique de la dualité Apollon-Dionysos, notion clé pour aborder notre problématique. La nature transitoire et fluide des attitudes dionysiaques trouve écho dans notre corpus. La démonstration des liens entre la figure de Dionysos et notre corpus passe par les travaux de Michel Maffesoli. Les écrits sociologiques de Maffesoli sont dionysiaques et nietzschéens; théoricien de la

⁷ Francine Couture (dir.), *Op. cit.*

⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La naissance de la tragédie*. (Paris : Gallimard, 1986).

postmodernité, il analyse des phénomènes sociaux qui ont des caractéristiques semblables à celles de notre corpus, et il fait d'ailleurs directement référence à l'aspect dionysiaque de tendances en art actuel⁹. Nous gardons Nietzsche dans nos assises théoriques pour montrer que le transitoire s'inscrit aussi dans les fondements de la culture occidentale, d'ailleurs plusieurs auteurs se sont servis de ses écrits pour réfléchir à l'art, pensons notamment à Aby Warburg et à Gilles Deleuze. L'analyse associée à Dionysos se retrouve chez Maffesoli, abordée à travers les notions de nomadisme, d'oubli de soi, de quotidien et de jeu, notions importantes pour l'art actuel et particulièrement pour notre corpus.

Dans une perspective plus spécifique au milieu de l'art, nous aborderons notre problématique à travers l'art contextuel, théorisé par Jan Swidzinski. L'art contextuel fournit un cadre qui éclaire les approches des artistes de notre corpus, puisque que tout comme Swidzinski, leurs pratiques s'ancrent dans une conception contextuelle de l'art. Swidzinski fait des distinctions avec les courants précédents, notamment avec l'art conceptuel, auquel Farmer et Koh sont souvent associés. Swidzinski a établi les bases conceptuelles de l'art contextuel, et ce faisant il parlait de son propre travail d'artiste. Depuis Paul Ardenne a revisité et élargi la réflexion de Swidzinski, et a mis en lumière le même esprit chez d'autres artistes. L'intérêt d'inclure un artiste dans nos sources théoriques est en lien avec l'idée d'aborder la problématique de la conservation par les approches artistiques.

⁹ En ce qui a trait à l'appellation « art actuel », nous allons l'utiliser pour désigner les œuvres du corpus. L'appellation est généralement utilisée au Québec par les institutions muséales et universitaires pour désigner l'art après l'an 2000 sans tenir compte de distinction d'intention artistique. La distinction entre art contemporain et art actuel n'est pas faite en anglais, le terme *contemporary art* désignant l'ensemble de ces pratiques.

CHAPITRE I

ESTHÉTIQUE DU TRANSITOIRE

1.1 Le transitoire, une réalité à conserver

Employé dans son sens usuel, le terme « transitoire » réfère pour les besoins de ce mémoire aux œuvres changeantes qui ne semblent pas avoir d'état définitif. Nous avons privilégié le terme transitoire pour plusieurs raisons. D'abord il est plus neutre car il n'a pas été défini en histoire de l'art de manière à être associé à des pratiques spécifiques comme c'est le cas des termes nomadisme, impermanence, éphémère. Ces différents termes ont été associés, comme nous le verrons, au travail de Massimo Guerrera pour lequel nous aborderons la notion bouddhiste d'impermanence, à celui de Germaine Koh où nous traiterons d'une notion de nomadisme, alors que la notion d'éphémère touchera les œuvres de Geoffrey Farmer. Nous cherchions un terme qui permettrait d'aborder ce que ces notions ont en commun et de pouvoir ainsi traiter de la problématique sous un angle nouveau et plus inclusif. Nous avons décidé d'aborder le transitoire à travers la figure de Dionysos car elle est la contrepartie à la tradition apollinienne dont est issue le Musée occidental¹⁰. Dionysos est associé au nomadisme, mais nous distinguerons cette acception de celle qu'il a prise en art actuel. D'ailleurs pour traiter des pratiques des trois artistes à l'étude nous ferons

¹⁰ Notre usage du terme « Musée » avec la majuscule « M » réfère à la culture de l'institution muséale occidentale (lieu de la « grande culture », de silence, de respect, incarné par le « *white cube* »).

appel à ces termes spécifiques pour mettre en lumière des nuances. Nous dirons donc que ces termes participent du transitoire.

Les pratiques transitoires sont le plus souvent abordées sous l'angle de l'éphémère dans une perspective de conservation attachée à la matérialité des œuvres, et de ce point de vue elles sont problématiques : comment conserver des objets qui ne durent pas ? Cette question recentre la question de l'art sur l'objet et c'est précisément ici que nous cherchons un angle d'analyse différent. Comme nous l'avons évoqué avec le colloque *(Im)permanence: Cultures In/Out of Time*, organisé par le Carnegie Mellon's Center for the Arts in Society, Judith Schachter et Stephen Brockmann, la conservation de l'œuvre en art visuel est centrée sur l'objet. Ceux qui, comme Andrew Todd dans sa conférence *The Island of impermanence*¹¹, plaident pour le respect du cycle des œuvres éphémères n'offrent pas d'alternative de conservation. Cette interprétation de l'art, en fonction d'un objet lié à son auteur (l'authenticité), se reflète aussi dans l'ouvrage, *Variations et pérennité des œuvres contemporaines?*¹², dirigé par Francine Couture. Les auteurs font l'historique de la réexposition de quelques œuvres pour mettre en lumière leur évolution et les glissements de sens qui en résultent. Ces derniers abordent les œuvres en terme d'éphémère, et voient ceci comme étant problématique. En montrant le côté transitoire de certaines de ces œuvres, elles apparaissent moins problématiques.

Pour aborder les œuvres transitoires autrement, il faut remettre en question la perspective par laquelle on analyse l'art. C'est ce que font, chacun à leur manière, Jérôme Glicenstein et Eilean Hooper-Greenhill en analysant la construction du discours à travers l'histoire du Musée. Glicenstein s'intéresse à l'histoire des

¹¹ Andrew Todd, « The Island of impermanence », dans Judith Schachter et Stephen Brockmann, *Op. cit.*

¹² Francine Couture (dir.), *Op. cit.*

expositions et de leur impact sur l'art. Dans *L'art : une histoire d'expositions*¹³, il y annonce assez clairement la perspective dominante dans l'analyse de l'art : « les sciences de l'art se sont plutôt structurées sur l'idée d'une valorisation des œuvres – c'est-à-dire des objets – et des artistes au détriment de la façon dont ils étaient présentés dans l'espace public »¹⁴. Il y décrit le développement et le fonctionnement du white cube, puis il aborde les problématiques d'une nouvelle tendance depuis la fin du XX^e qu'il nomme « l'âge des commissaires ». Hooper-Greenhill, elle, dans *Museums and the Shaping of Knowledge*¹⁵, à l'aide des trois épistémès de Foucault, fait l'histoire de la construction du savoir dans le Musée depuis la Renaissance. Elle met en lumière la façon dont leur organisation influe sur notre compréhension de ce qui y est présenté. Ces deux auteurs nous aident à comprendre le discours du Musée et l'influence qu'il a sur les œuvres.

Dans son livre *The Contingent Object of Contemporary Art*¹⁶, Martha Buskirk résume la complexité liée à l'éclatement des médiums et des matériaux de l'art et ses effets sur des institutions qui n'ont pas été conçues pour recevoir de telles œuvres. Elle y aborde les notions d'auteur, d'authenticité, de copies originales et de contexte par une multitude d'exemples d'œuvres tirées du minimalisme, de l'art conceptuel, du Land art, de la performance. En abordant ces œuvres, lorsque cela est pertinent, elle décrit comment elles ont été traduites pour le Musée. Il ressort de l'exercice une cohérence dans cette diversité de l'art. Ce faisant elle pose l'essentiel des problèmes et paradoxes auxquels le milieu de l'art fait face quant à ces questions. Notre mémoire traite les solutions offertes par les artistes de notre corpus autour du transitoire.

¹³ Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*. (Paris : Presses Universitaires de France, Lignes d'art, 2009).

¹⁴ *Ibid.* 221.

¹⁵ Voir Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*. (London : Routledge, 1992).

¹⁶ Martha Buskirk, *Op. cit.*

Parler de transitoire plutôt que d'éphémère nous permet d'aborder le problème sous un autre angle : et si, dans les pratiques transitoires, l'objet de l'œuvre n'était justement pas l'objet ? Autrement dit, peut-être y a-t-il d'autres aspects de l'œuvre à conserver. La notion d'éphémère se positionne dans une perspective matérialiste de l'art. L'utilisation de la notion de transitoire, jumelée avec la notion de cycle, que nous aborderons à travers Nietzsche et Maffesoli, nous permettra quant à elle d'aborder d'autres aspects de l'œuvre à conserver et de voir que certaines choses qui durent dans le temps peuvent paradoxalement être en constante mutation. Bien qu'en changement constant, ces pratiques suivent des rythmes, des cycles qui se répètent et ainsi peuvent être conservées dans une stabilité relative.

Guerrera et Farmer ont réalisé, à leurs débuts, des projets liés aux contextes de lieux non dédiés à l'art. Koh, elle, continue à intervenir régulièrement dans cette trame quotidienne. Les approches qu'ils ont développées dans des contextes particuliers informent encore aujourd'hui leurs approches artistiques. Les pratiques artistiques qui s'inscrivent dans un contexte quotidien, à l'instar du corpus de ce mémoire, favorisent un processus en constante transformation.

La comparaison avec l'art contextuel de Jan Swidzinski nous permettra de mettre en lumière l'utilisation de contextes et ses implications pratiques et théoriques dans une perspective proche de la pratique artistique¹⁷. Ce genre de pratiques est maintenant bien établi dans le paysage artistique canadien, et certains centres d'artistes tel le 3^e impérial et Dare-dare ont même abandonné leurs galeries pour présenter exclusivement des projets inscrits dans des contextes particuliers. Les projets qui y sont présentés s'inscrivent pour la plupart dans l'esprit de ce que décrit Paul Ardenne dans *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation*,

¹⁷ Jan Swidzinski, *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art ?* (Québec : Éditions Intervention, 2005).

*d'intervention, de participation*¹⁸, publication qui élargit la portée des écrits de Swidzinski. Ces pratiques ne peuvent plus être considérées comme marginales. Leur importance est telle qu'il y aurait lieu d'analyser l'influence qu'elles exercent sur l'ensemble de la production en art actuel.

La vitalité et la multiplicité de ces pratiques justifient amplement l'adaptation des pratiques de conservation pour témoigner plus adéquatement de leurs qualités. La conservation témoigne de l'importance qu'on accorde à une chose, à une pratique. S'il est indéniable que nombre d'œuvres à caractère éphémère et transitoire ont fait l'objet de conservation, cette conservation a consisté, le plus souvent, à stabiliser ou fixer l'œuvre. L'enjeu qui nous occupe maintenant sera de savoir comment conserver ces œuvres dans leur caractère transitoire. C'est ici que les stratégies développées par les artistes jouent un rôle éclairant.

Pour conserver les vagues, il faut tenir compte des conditions dans lesquelles elles se forment ; les vagues sont transitoires, elles se répètent dans un contexte donné. Les vagues sont faites d'eau mais l'eau n'est pas pour autant une vague. Le Musée a développé l'expertise pour conserver l'eau, mais pour ce qui est des vagues il est moins bien outillé. Les écrits de Nietzsche et de Maffesoli offrent des modèles théoriques qui font écho à la structure des démarches des artistes de notre corpus, plus spécifiquement sur l'articulation de la dimension transitoire. Nous allons tracer un portrait des conditions d'émergence des œuvres du corpus à l'étude et de la mouvance sociale à laquelle elles font écho afin de mieux comprendre le contexte et le fonctionnement du transitoire. En effet, le contexte des œuvres joue un rôle important dans le maintien de leur condition transitoire, il faut donc le comprendre si on veut le conserver. Swidzinski nous permettra d'analyser les approches de Guerrera, de Koh

¹⁸ Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. (Paris : Flammarion, 2002).

et de Farmer pour maintenir le transitoire dans leurs œuvres dans des institutions qui n'ont pourtant pas été structurées pour les accueillir.

1.2 Pratiques de conservation : des exemples tirés de l'art autochtone, du *Land Art* et de la performance

« Conserver » et « transitoire » semblent être deux notions contradictoires, du moins dans une conception matérialiste de l'art. La valeur économique de l'art dans le marché actuel repose largement sur l'objet, et les dimensions transitoires s'en trouvent marginalisées. Cette approche réduit en quelque sorte l'artiste au rôle de fabricant d'objets. Cela semble paradoxal en regard de tous les débats sur la dématérialisation de l'art au XX^e siècle. Malgré tous ses efforts pour s'ouvrir à une diversité de conceptions de l'art, le Musée collectionne le plus souvent des œuvres stables et incarnées matériellement. Comme nous le verrons cette incarnation passe souvent par une pratique bien établie de production de documents liés aux œuvres considérées éphémères¹⁹. Les comptes que ces institutions ont à rendre à leurs financiers et subventionnaires les obligent à prendre en considération la valeur économique, qui est largement basée sur la matérialité des œuvres.

Un exemple tiré de l'art autochtone canadien, plus particulièrement les problématiques de conservation du mât totémique G'psgolox de la nation Haisla en Colombie-Britannique, mettent en lumière la complexité des enjeux entourant la conservation et ses préconceptions culturelles, et nous a permis d'envisager des attitudes de conservation alternatives²⁰. En effet, les mats totémiques sont des objets

¹⁹ Voir notamment Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document – Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. (Dijon : Presses du réel, coll. « Perceptions », 2010).

²⁰ Voir les deux films de Gil Cardinal, Gil Cardinal, *Totem : The Return of the G'psgolox Pole*, (Montréal : ONF, fichier vidéo en ligne, 2003) : 70 min. (site consulté le 11 février 2013)

appelés à pourrir et retourner à la terre pour incarner pleinement leur fonction, leur sens. L'histoire entourant le mât totémique G'psgolox est éclairante quant à la conciliation de conceptions de conservation divergentes. Le débat concerne l'attitude à adopter face au mât, c'est-à-dire choisir entre établir des conditions qui préservent l'objet ou le laisser terminer son cycle spirituel, c'est-à-dire le laisser pourrir. Une attitude conserve l'intégrité matérielle, l'autre préserve l'intégrité conceptuelle et spirituelle.

En 2006, après quinze ans de négociation avec le Musée d'ethnographie de Stockholm en Suède, qui abritait le mât totémique G'psgolox depuis soixante-dix-sept ans, la nation Haisla a obtenu le premier rapatriement outremer d'un mât totémique. Nous n'allons pas ici nous pencher sur toutes les questions entourant l'acquisition du mât totémique par la Suède, bien que certains aspects révèlent les rapports de pouvoir qui affectent une conservation respectueuse. Attardons-nous à la seule condition imposée par l'État suédois et le musée une fois qu'ils ont consenti au rapatriement. En effet, à l'issue de longues discussions, le musée recommandait à l'État suédois de procéder au rapatriement à la seule condition qu'un espace répondant à certains standards de conservation l'accueille de manière permanente. Condition tout à fait raisonnable pour ne pas dire évidente dans une perspective muséale occidentale.

Dans ses deux documentaires²¹ sur cette histoire, Gil Cardinal montre comment la question est beaucoup plus complexe. En effet, le chef G'psgolox avait commandé le mât, érigé en 1872, pour commémorer sa rencontre avec l'être surnaturel Tsooda et la mort de nombreux membres de sa famille et de sa communauté victimes des épidémies infectieuses qui ont décimé les Premières Nations. Conformément à la

https://www.onf.ca/film/totem_the_return_of_the_gpsgolox_pole ; Gil Cardinal, *Totem : Return and Renewal*, (Montréal : ONF, fichier vidéo en ligne, 2007) : 24 min. (site consulté le 11 février 2013) : https://www.onf.ca/film/totem_return_and_renewal

²¹ *Ibid.*

tradition Haisla, le mât funéraire a été laissé à la nature pour qu'elle le reprenne, complétant ainsi le cycle spirituel. La demande originale de la communauté Haisla visait à remettre le mât en place pour qu'il termine son cycle. La condition liée au rapatriement apparaît dès lors comme une perpétuation du colonialisme en posant une condition qui impose les valeurs occidentales et rend impossible la poursuite de la tradition Haisla. Conserver l'objet va à l'encontre de la conservation des traditions spirituelles. De plus la communauté n'avait pas les moyens de bâtir un centre capable d'accueillir et de conserver le mât G'psgolox selon les exigences demandées, donc elle ne pouvait pas se conformer à la condition.

Devant deux positions aussi irréconciliables à première vue et des enjeux financiers importants, des solutions très créatives ont émergé de discussions respectueuses qui sont passées par une écoute de chacune des parties pour comprendre et valider la position de l'autre. La communauté Haisla a commandé deux répliques du mât G'psgolox à un maître sculpteur descendant des sculpteurs du mât original. Une des copies a été placée au lieu d'origine pour être reprise par la nature. La deuxième a été offerte au Musée pour remplacer l'original. Celui-ci a été finalement rapatrié même en l'absence d'un lieu spécialisé pour le conserver. Depuis, le mât est conservé dans une caisse dessinée par le musée et est exposé dans divers lieux à diverses occasions²². De son côté, le musée suédois a installé son nouveau mât totémique à l'extérieur en conformité avec la tradition Haisla. En somme, l'exercice a permis de rendre un artefact qui possède encore une réalité spirituelle à sa communauté qui, elle, a accepté de le conserver matériellement à sa manière. Des rituels traditionnels ont été réactivés (conservés), échangés, sans parler des divers apports éducatifs tant pour la communauté Haisla que pour les Suédois. Là où un objet mal compris, extirpé de sa fonction, se conformait aux standards muséologiques occidentaux, nous avons

²² Le mât G'psgolox est présenté couché. Selon la tradition Haisla, une fois tombé, le mât ne doit pas être relevé.

aujourd'hui bien plus. Le cas de figure du mât totémique G'psgolox nous a ainsi permis d'envisager la conservation en d'autres termes.

Les traditions non occidentales offrent des exemples éclairants des biais du Musée. À cette lumière, il est plus aisé de voir, à l'intérieur même de l'art occidental, les traditions représentées. Un autre exemple démontrant comment les musées des beaux-arts occidentaux privilégient la culture matérielle se trouve bien illustré par la manière dont les pratiques de Land Art ont d'abord été incluses dans leurs collections. Le Land Art, pour une large part, partage avec la culture Haisla plusieurs valeurs et pratiques. Les gestes de plusieurs artistes du Land Art sont par essence éphémères ou contextuels : amoncellement de matériaux naturels laissés aux affres du temps, marches, etc., bref, des œuvres qui répondent difficilement aux conceptions matérielles et économiques de l'art. La reconnaissance économique et institutionnelle de ces pratiques est largement passée par des objets satellites, de la documentation photographique et vidéographique, des objets résiduels, des sculptures dérivées, etc.

Prenons plus spécifiquement l'exemple de Richard Long. Avec *A Line Made by Walking* (1967), Long a marqué l'histoire de l'art. Lors de cette marche, le corps même de l'artiste sculpte le paysage. Geste signifiant dans le développement du Land Art, l'expérience humaine et artistique y est complexe, les fonctions de l'artiste et de l'art y sont questionnées. Le geste d'investir le territoire, de le marquer par son passage répété témoigne de la présence humaine dans la nature et de ses impacts. Pourtant en galerie, sous ce titre, se trouve une photographie en noir et blanc a priori banale – très peu pour susciter une quelconque réaction esthétique chez un visiteur non initié. C'est tout de même ce qui tient lieu d'œuvre au Musée. Depuis, les stratégies de Long pour sa production de galerie se sont raffinées. Comme il le notait dans ses textes accompagnant son exposition *Heaven and Earth* à la Tate Britain en 2009 :

The outdoor and indoor works are complementary, although I would have to say that nature, the landscape, the walking, is at the heart of my work and informs the indoor works. But the art world is usually received “indoors” and I do have a desire to present real work in public time and space, as opposed to photos, maps and texts, which are by definition “second hand” works. A sculpture feeds the senses at a place, whereas a photograph or text work (from another place) feeds the imagination. For me, these different forms of my work represent freedom and richness – it's not possible to say “everything” in one way.²³

Long a pris sur lui-même de raffiner sa pratique de galerie de manière à lui donner une certaine force face à la pratique extérieure dont elle est tributaire. Là où le Musée semblait se contenter d'une simple photographie, l'artiste a cherché d'autres stratégies. Il ajoute la fabrication d'œuvres originales en utilisant des matériaux naturels, qui peuvent être liés à des marches, mais qu'il adapte pour répondre au contexte du musée. Ainsi nous avons une compréhension plus juste et complète des photographies documentant les marches en ayant un accès plus direct aux matériaux et aux gestes dont elles témoignent.

Pour la performance, le même genre de solutions a été mis de l'avant, une documentation vidéographique ou photographique tenant souvent lieu d'œuvre. L'évolution de la pratique muséale de Marina Abramovic fournit d'autres pistes de solutions, en même temps qu'elle témoigne d'un changement d'attitude de certains musées. Comme pour les autres artistes liés au *body art*, les musées qui avaient collectionné son travail avaient acquis des vidéos ou des photos. Lors de sa rétrospective en 2011 au Museum of Modern Art (MoMA), une approche complémentaire a été ajoutée. En plus d'une performance d'Abramovic étalée sur la durée de l'exposition s'ajoutant aux photographies, vidéos et autres artéfacts liés à ses

²³ Texte publié sur le site de la Tate Britain à l'occasion de l'exposition Richard Long *Heaven and Earth* en 2009 (Richard Long « *Heaven and Earth* ». Londres : Tate Britain, (2009) (site consulté le 10 juillet 2013) <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth/explore-exhibition/richard-long-2>

œuvres, une équipe de performeurs réinterprétait nombre de ses performances en direct à travers l'exposition.

En fait, une vision matérialiste de la conservation en constitue une approche limitée. D'un côté, même les objets en marbre ne sont pas éternels, et d'un autre côté les objets ne sont qu'un aspect de ce qu'il y a à préserver. Pour les pratiques à caractère transitoire, l'objet collectionné est nettement insuffisant, il a rarement la même importance et qualité que pour une œuvre qui se concentre sur l'objet, et l'objet sans mise en contexte renvoie difficilement au sens de l'œuvre. Placés dans une telle situation, les objets issus d'œuvres transitoires paraissent trop souvent de mauvaise qualité, mais surtout incompréhensibles en comparaison des œuvres directement destinées à la contemplation.

1.3 Apollon et Dionysos, deux composantes complémentaires de la pensée occidentale

La question du transitoire se trouve dans plusieurs traditions. Nous avons évoqué les Haisla, nous aborderons avec Guerrera la tradition bouddhiste. Une bonne part des remises en question directes ou implicites des habitudes de conservation de l'art passent par des traditions non occidentales. Il y a d'un côté l'apport grandissant d'acteurs non occidentaux dans l'art contemporain, puis de l'autre l'influence de traditions non occidentales sur les artistes occidentaux qui se veulent critiques de leur propre tradition. Nous avons choisi d'aborder la question de l'intérieur de la tradition occidentale. De cette manière, par exemple, le bouddhisme pratiqué par Guerrera s'accorde avec la filiation dionysienne dans sa critique des institutions. L'habitude de « séparer » dont parle Morin²⁴ appartient à la tradition apollinienne qui est dominante

²⁴ Edgar Morin, *Op. cit.*

dans le Musée; c'est par elle que nous préservons l'eau en la mettant en bouteille. La complémentarité du duo Apollon-Dionysos est fondamentale dans le développement de la pensée occidentale. La figure métaphorique de Dionysos qui teinte la méthode de Nietzsche et de Maffesoli, elle, est plus à même de tenir compte des vagues.

Aby Warburg, historien de l'art à la source de l'iconologie, a basé ses recherches sur la dualité Apollon-Dionysos décrite dans *La Naissance de la tragédie*²⁵, et il a ainsi adapté très tôt Nietzsche à l'histoire de l'art. Le travail de Warburg, à l'aide de la figure de Dionysos, s'est attardé à l'idée de survivance et de l'inconscient du temps, questionnant ainsi la conception chronologique de l'histoire. Il s'est lancé dans une étude comparative d'images diverses qui a culminé dans son dernier projet, *Mnémosyne* (1924-1929). Atlas inachevé, *Mnémosyne* réunissait plus de mille images diverses, organisées par sections; Warburg cherchait à faire une histoire visuelle comparative. Or, le travail d'organisation constitue une des sources d'inspirations constitutives de la démarche de Farmer. Dans une perspective actuelle, Georges Didi-Huberman a publié sur Warburg²⁶, se servant de cette figure pour approfondir ses recherches, notamment sur une remise en question de la temporalité historique et des méthodes d'analyse. Les liens entre les théories de Warburg et celles de Nietzsche y sont présentés en détails.

Ces deux divinités de l'art s'incarnent selon Nietzsche dans les arts plastiques, la forme, le rêve et l'individuation pour Apollon, dans la musique, l'ombre, l'ivresse et l'oubli de soi pour Dionysos; ils s'unissent dans la tragédie attique²⁷. Dans *La Naissance de la tragédie*²⁸ Nietzsche plaide pour un retour de Dionysos à un moment

²⁵ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Op. cit.*

²⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. (Paris : Éditions de Minuit, 2002) ; Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet – L'œil de l'Histoire*. (Paris : Éditions de Minuit, 2011) ; Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études Photographiques*, 10, novembre 2001, 144-168.

²⁷ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Op. cit.*, 49.

²⁸ *Ibid.*

où il perçoit une dominance apollinienne dans sa société, c'est-à-dire l'Europe de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce texte hybride, à la fois philologique et philosophique, montre d'un côté la place et la complémentarité des deux divinités dans l'âme grecque, et il s'appuie sur cette démonstration pour fonder ses propres idées. Nietzsche déplore le déséquilibre provoqué par la prédominance apollinienne à son époque. Rappelons-le, il est contemporain de la professionnalisation et de l'institutionnalisation des musées et de l'histoire de l'art. Il ne défend pas tant Dionysos que l'équilibre entre les deux dieux rivaux, car il voit dans leur dialogue le moment le plus fertile de la Grèce antique. Il craint autant une domination dionysienne. Cette relation entre Dionysos et Apollon, au moment où il publie *La naissance de la tragédie*, il espère l'avoir retrouvée dans la musique de Wagner, impression qu'il démentira plus tard.

La rationalité moderne a discrédité le dionysiaque, à l'instar de ce qu'avait fait la rationalité de Socrate en Grèce antique, comme le démontra Nietzsche.

Figurons-nous à présent, semblable à l'œil unique et monstrueux d'un cyclope, l'œil de Socrate fixé sur la tragédie, cet œil que n'a jamais enflammé la noble ivresse de l'enthousiasme artistique, -- rappelons-nous combien il était refusé à cet œil de se plaire au spectacle des abîmes dionysiens, -- que devait-il apercevoir fatalement dans cet art tragique « sublime et glorieux », selon le mot de Platon ? Il y voyait quelque chose parfaitement déraisonnable, des causes semblant rester sans effets, et des effets dont on ne pouvait discerner les causes, et avec cela un ensemble si confus et disparate qu'un esprit réfléchi en devait être choqué, et les âmes ardentes et sensibles dangereusement troublées.²⁹

La victoire d'Apollon est celle de la clarté, de la rationalité au détriment de sa contrepartie dionysienne, nécessaire à la psyché humaine. Une victoire où « la tendance apollinienne s'est métamorphosée en schématisation logique »³⁰, notait

²⁹ *Ibid.*, 112-113.

³⁰ *Ibid.*, 115.

Nietzsche pour l'Antiquité. La figure du cyclope évoque la perspective d'un point de vue fixe, perçu comme idéal, un peu à la manière du point de fuite pour la perspective ou de la problématique pour la recherche, point de vue trop souvent insensible à ce qui échappe à son regard.

La part d'ombre qui resurgit avec la postmodernité, selon Michel Maffesoli, n'est pas étrangère à ce qu'une part de la psyché humaine ait été négligée. L'ombre réfère à ce qui est difficile à cerner, à mettre en bouteille, bref à tout ce qui n'apparaît pas clairement à la lumière de la raison, tel le transitoire. Il y a un pan de l'art occidental associé à Apollon qui cherche la rationalité et la clarté dans la logique duquel s'inscrit la conservation matérielle; il y a un autre pan que l'on peut associer à Dionysos qui a privilégié l'instinct, la complexité. Il est important ici pour ne pas limiter la portée créatrice de ce duo, de ne pas l'envisager purement de manière manichéenne comme des opposés, bien que cela soit parfois le cas. Rappelons d'ailleurs que l'alliance des deux est possible. On peut faire le parallèle avec les débats classique-baroque, dessin-couleur opposant dans chacun des cas la clarté logique et la vitalité de l'instinct. Dans ces deux cas, en ce qui concerne les beaux-arts, les œuvres qui en résultaient étaient matériellement stables. Le transitoire était alors évoqué par la complexité et la théâtralité des œuvres baroques, dans la complexité de la couleur, et il s'incarne dans la perception du spectateur.

En effet, comme le note Nietzsche, pour les Grecs antiques, l'art plastique est apollinien, l'art non plastique de la musique est dionysien, et ensemble ils forment la tragédie grecque³¹. Il faut dire que les règles académiques, inspirées de l'Antiquité, fixant à la fois les disciplines artistiques et les matériaux, prévalaient encore au moment où Nietzsche écrivait. Parallèlement, l'éclatement des disciplines et des matériaux s'est opéré durant et avec l'art moderne et s'est amplifié avec la

³¹ *Ibid.*, 47-48.

postmodernité. Ces transformations ont permis l'émergence de pratiques en arts visuels qui ont des caractéristiques dionysiennes, notamment l'instabilité matérielle propre aux pratiques transitoires.

Selon l'analyse de Maffesoli, l'avènement de la société postmoderne correspond à une complexification de celle-ci; les enjeux esthétiques ont débordé de la sphère de l'art, les disciplines n'étant plus étanches. Ce débordement de l'art transporte l'esthétique sur d'autres terrains. Maffesoli parle alors de « style » :

On peut d'ailleurs préciser que, dans une société simple, ce qui fut le cas pour l'époque moderne, où toutes choses reposaient sur la distinction, la séparation, la coupure – par exemple l'économie était bien séparée de la culture, celui-ci de la religion, etc. – le style pouvait être une chose à part, que l'on appliquait au domaine, bien circonscrit, de l'art. Il en va autrement pour les sociétés complexes, les sociétés traditionnelles, et, certainement postmodernes : comme tous les domaines de la vie sociale sont en interaction, il est bien difficile, voire impossible, d'isoler tel ou tel aspect du phénomène. Dans ce cas le style peut être compris comme le « principe d'unité », ce qui unit, en profondeur, la diversité des choses. Le rôle du lien, que l'on attribue au style, est d'autant plus utile que la fragmentation, l'hétérogénéisation est plus importante.³²

Il ajoute que le style, qui s'exprime dans les apparences, paraît suspect pour les institutions modernes; dans leur valorisation de la profondeur le style apparaît superficiel. Le mélange de l'art et de la vie qui caractérise le travail de certains artistes à l'instar de ceux de notre corpus correspond à ce décroisement des sphères d'activités. Comme nous le verrons pour un artiste comme Jan Swidzinski, c'est un constat qui implique un deuil des promesses de la modernité. Mais avec un peu de recul, remplacer un futur toujours repoussé à demain par un quotidien revalorisé, la perte n'est peut-être pas si grande. Le transitoire participe aussi de cette esthétique de la vie, du quotidien.

³² Michel Maffesoli, *La contemplation du monde : Figures du style communautaire*. (Paris : Le Livre de Poche, 1996) : 25.

Dans ce mémoire, nous nous attardons plus particulièrement à l'aspect transitoire des œuvres de notre corpus, c'est l'un des aspects les plus faciles à distinguer en ce qu'il démontre les limites de nos habitudes de conservation. Le transitoire n'est qu'un des aspects d'un ensemble de phénomènes complexes qui s'allient. Il faut comprendre que le principe d'unité dont il est question dans la citation plus haut n'est pas le Un. L'unité participe plutôt de l'être ensemble. Nous pouvons penser ici à la méthodologie de Wölfflin³³, distinguant le baroque et le classique plus précisément la dernière paire de ses principes fondamentaux de l'histoire de l'art, unité-multiplicité, où il décrit l'attitude baroque comme favorisant l'effet d'ensemble « unité » au détriment de la spécificité de chaque élément « multiplicité ». Un tableau baroque se conçoit comme un tout dont il est difficile de distinguer clairement les différents éléments. Nous pouvons aisément faire le parallèle avec une transe dionysienne où les individus s'oublient dans la masse.

La séparation de l'art des autres domaines durant la modernité a favorisé une attitude matérialiste reposant sur des aspects techniques et matériels, reléguant par le fait même les dimensions spirituelle, politique ou autres aux marges de l'analyse.

L'exemple des mâts totémiques est éloquent sur ce plan; en évacuant la dimension spirituelle, on arrive à la conclusion logique, raisonnable qu'il faut préserver l'objet produit par l'artiste. La dimension spirituelle dicte une autre conduite. Une partie des solutions se trouve dans d'autres domaines spécialisés. Le cloisonnement et la sur-spécialisation des disciplines ont diminué leur capacité d'adaptation.

Maffesoli démontre à l'aide des notions de quotidien, d'oubli de soi, de nomadisme et de jeu comment les conceptions cycliques de l'existence dans la société sont

³³ Heinrich Wölfflin, *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. (Paris : Gallimard, 1966).

répandues et en croissance³⁴. Ces conceptions cycliques fonctionnent dans un monde conjugué au présent, condition importante pour le transitoire. Pour les pratiques artistiques de notre corpus, nous montrerons à l'aide de ces notions décrites par Maffesoli qu'elles sont une expression dans le domaine des arts de ce qu'il décrit plus largement au sein de la société postmoderne.

Cette notion de cycle dont traite Maffesoli, qui recoupe « l'éternel retour » chez Nietzsche, nous apparaît comme une conception fertile pour la conservation qui permettrait d'échapper à la stabilité obligatoire de l'œuvre. *L'ombre de Dionysos*³⁵, comme Maffesoli l'avait d'abord abordée, sert de métaphore pour personnifier une figure nomade et cyclique. Cette figure s'exprime dans la tragédie grecque qui se conserve dans la répétition. Encore aujourd'hui, pour le théâtre, la conservation passe par la répétition toujours renouvelée du même. Les livres conservent le texte, mais c'est la répétition du jeu qui en conserve la vie. C'est là une piste, voire une hypothèse à poursuivre dans nos recherches.

1.3.1 L'ombre de Dionysos, une composante de l'attitude postmoderne

Le transitoire s'exprime et se définit à travers de nombreux concepts liés à diverses traditions philosophiques, culturelles, spirituelles ou religieuses. L'influence de sources non occidentales est importante dans la culture canadienne actuelle et par la même occasion dans l'art actuel. C'est le cas au sein même de notre corpus. Par exemple, Massimo Guerrera est bouddhiste, ce qui se reflète dans sa pratique; d'ailleurs une des incarnations de *Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de*

³⁴ Michel Maffesoli, *L'instant éternel, le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. (Paris : La table ronde, 2003).

³⁵ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos, Contribution à une sociologie de l'orgie*, (Paris : CNRS Éditions, 1985).

nos restes)³⁶ réfère directement à l'impermanence, notion issue de cette tradition. Les influences asiatiques, particulièrement bouddhistes, jouent un rôle important dans la résurgence du transitoire, mais peu d'artistes sont aussi rigoureusement investis dans une pratique bouddhiste que l'est Guerrero. À l'intérieur du bouddhisme, l'impermanence est l'une des trois caractéristiques de toute chose³⁷. L'impermanence s'apparente à l'adage biblique « Homme, souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière »³⁸, elle nous rappelle que tout est en constant changement et appelle à l'humilité. Le mandala de sable est une façon de représenter ce concept : sa réalisation demande un travail minutieux, long et le plus souvent collectif qui sera abandonné aux éléments dès lors qu'il sera terminé, ou carrément effacé au terme de l'exercice. Dans un cycle temporel beaucoup plus court que celui des mats totémiques, l'œuvre pour être complétée doit disparaître, s'effacer. Puis le geste doit être répété, voilà où se situe sa conservation. C'est le geste qui perdure, pas la matière. D'une certaine manière, par ses codes, l'académie conservait les savoir-faire; l'éclatement technique et matériel issu de l'art moderne a mené à négliger cette forme de conservation.

Le brassage culturel intensif de la postmodernité est venu remettre en question beaucoup des conceptions (illusions) de la modernité. L'essentiel du travail de Maffesoli consiste à observer la résurgence de Dionysos, c'est-à-dire de la pensée tragique, dans les sociétés postmodernes. Description qui s'accompagne d'une critique des élites et des institutions qui, à son sens, s'attachent à des valeurs qui ont perdu leur prégnance sur le corps social. Elles ne répondent plus dès lors au monde qu'elles prétendent diriger. Le tragique s'exprime dans une conception cyclique du temps, un présentisme, une investissement du quotidien, un certain abandon au

³⁶ Incarnation présentée en 2002 au MNBAQ.

³⁷ Les trois caractéristiques de l'existence : l'impersonnalité, l'impermanence et l'insatisfaction (souffrance).

³⁸ Genèse 3-19.

destin, un attrait pour le jeu, et l'importance des apparences³⁹. Ces manifestations, Maffesoli les trouve partout dans le corps social.

La dimension esthétique de son analyse se fait plus importante depuis *Éloge de la raison sensible*⁴⁰, mais l'esthétique quitte ici le milieu clos de l'art pour devenir une partie notable du liant social. Nous avons la conviction que notre corpus participe des mouvances décrites par Maffesoli, les stratégies des artistes pour conserver le transitoire étant un des signes de leur participation à la pensée tragique. Ces stratégies servent justement à contourner des convictions méthodologiques répondant à un monde qui n'existe plus, malgré certaines formes qui persistent. Cohérente avec cette description, la méthodologie de Maffesoli fonctionne en cycle, en répétition. À l'image de la vague, il est difficile de cadrer son propos puisqu'il s'attarde aux vecteurs qui influencent le corps social plutôt qu'à un objet d'étude précis.

Le Musée est bousculé dans ses habitudes depuis un certain temps déjà. Poursuivant leurs luttes pour l'égalité, des groupes marginalisés (femmes, gays, minorités culturelles, etc.) ont revendiqué leur place et une représentation adéquate dans les musées, surtout à partir des années 1980. Ces mouvements, de concert avec l'impulsion donnée par les critiques postcoloniales, ont poussé les institutions muséales à remettre en question certaines de leurs pratiques et traditions. D'un côté, les apports en découlant ont permis de confronter les institutions à certains de leurs paradoxes; d'un autre, ils participent d'une vitalité renouvelée et d'échanges qui sont venus enrichir l'art et ses institutions. Depuis, le Musée s'ajuste tant bien que mal, tiraillé entre sa structure d'origine établie sur une conception forte et claire de l'art, une conception apollinienne à laquelle il n'est plus possible de se limiter, et une

³⁹ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

⁴⁰ Michel Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*. (Paris, Grasset, 1996).

panoplie de traditions, de revendications, d'impératifs qui réclament leur place, parfois paradoxale, dans la mémoire collective⁴¹.

Notre corpus s'inscrit dans la suite de cette vague de remises en questions et de nouvelles approches avec lesquelles négocie le Musée. Soit, ces œuvres ne sont pas exclusivement associées à un groupe de pression ou une revendication sociale précise, mais des éléments féministes, des revendications homosexuelles et des critiques d'inspiration postcoloniale transpirent des œuvres à l'étude – cette démonstration, bien qu'intéressante, ne constitue cependant pas ici notre propos. À l'instar de la complexification sociale décrite par Maffesoli, tous ces éléments se combinent à d'autres dans des œuvres complexes. Il est difficile de classer, de distinguer clairement ces pratiques sous l'égide d'un « mouvement » spécifique.

Dionysos est le contrepoint de la rationalité; s'appuyer sur son ombre est risqué, nous le savons. C'est dans sa nature d'être floue, les chercheurs qui l'ont suivi se sont souvent perdus un moment ou ont pu le paraître pour d'autres⁴². Mais qu'y faire ? Cette ombre témoigne de ce que nous avons à analyser. Cette ombre, nous l'avons aperçue au Musée dans les œuvres à l'étude. Impossible de figer les ombres ou les vagues, il est par conséquent difficile d'en faire la preuve selon les modèles rationalistes. Il faut délaissé l'objet pour analyser les rythmes, les cycles. Dans une étude qui s'intéresse à ce genre de système, il est difficile d'isoler les éléments. Comme nous l'avons déjà mentionné, la vague est de l'eau qui a besoin d'un contexte

⁴¹ Par exemple, l'inclusion graduelle de l'art autochtone dans les collections d'art contemporain pour le MBAC a demandé plusieurs ajustements depuis le premier achat en 1985 d'une œuvre de l'artiste Carl Beam jusqu'à la mise sur pied de *Sakahàn*, première grande exposition quinquennale d'art indigène international en 2013.

⁴² Les critiques à l'endroit des théories de Michel Maffesoli sont de cet ordre. On lui reproche le flou de ses recherches, traitant trop superficiellement un champ trop vaste. Critique qui révèle les habitudes méthodologiques dominantes dans les milieux savants qui se concentrent à isoler un problème et à le traiter exhaustivement mais isolément de l'ensemble. Maffesoli s'emploie précisément à faire l'inverse, c'est-à-dire à traiter des interactions entre les choses. La critique à l'égard de ses travaux s'est incarnée de manière virulente dans l'affaire Élisabeth Teissier, où on lui reprochait d'avoir dirigé une thèse qui traitait d'astrologie.

et celui-ci peut être complexe. Il est possible d'appréhender ces éléments par leurs effets. Cela demande une autre façon de considérer les démonstrations et une certaine humilité. Pour le dire dans les termes de Jan Swidzinski :

La tactique que je peux adopter à échéance consiste à optimiser les gains et minimiser les pertes. Dans un monde régi par une telle logique, le concept fort du vrai remplace le concept moins fort de la confirmation, tenant lieu de vérification. Ce à quoi je peux tendre, c'est augmenter la probabilité d'une hypothèse, d'une théorie en la confirmant dans l'expérience pratique.⁴³

Swidzinski dans *L'art et son contexte* relate les changements dans sa pensée entre son adhésion à l'art conceptuel, puis sa critique de celui-ci l'amenant à rédiger son manifeste de l'art contextuel en 1976. Il décrit en quelque sorte son abandon de la raison pure au profit d'une pratique reliée à l'expérience. Il est intéressant de noter qu'il l'a vécu comme une forme de déception. Le récit de l'expérience personnelle de Swidzinski s'apparente à une version consciente et personnelle de ce qui, selon la formule récurrente de Maffesoli, « taraude l'inconscient collectif ». Dans les mythologies grecques, les gens constataient la présence de Dionysos seulement après son passage; les traces qu'il avait laissées en témoignaient.

1.3.2. Le quotidien, l'oubli de soi, le nomadisme et le jeu, des approches pour participer au présent

À travers le quotidien, l'oubli de soi, le nomadisme et le jeu, nous verrons comment les artistes à l'étude s'inscrivent dans le retour de Dionysos décrit par Maffesoli⁴⁴;

⁴³ Jan Swidzinski, *Op. cit.*, 93.

⁴⁴ Pour les quatre notions de cette section nous nous sommes référé principalement à *L'instant éternel*. Michel Maffesoli aborde ces thèmes dès ses premières publications; tous ces éléments liés les uns aux autres reviennent d'un livre à l'autre, il met à l'occasion l'accent sur un élément. Dionysos est une figure centrale et explicite au début, il y fait des références directes, puis elles s'estompent dans les écrits plus récents. Il y a une insistance sur le quotidien dans *La conquête du présent, pour une sociologie du quotidien* (1979) et *L'instant éternel, le retour du tragique dans les sociétés postmodernes* (2000); sur l'oubli de soi dans *Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les*

leur pratique et leurs approches pour conserver le transitoire y participent. Ces notions établissent un contexte dans lequel le transitoire advient. Pour reprendre notre métaphore : le transitoire représente la vague, et le quotidien, l'oubli de soi, le nomadisme et le jeu en sont le contexte. Nous comprendrons mieux pourquoi les normes de conservation se révèlent inadéquates et l'insistance des artistes à les contourner. Beaucoup des pratiques décrites par Ardenne dans *Un art contextuel*⁴⁵ semblent partager certaines de ces caractéristiques.

Selon Maffesoli, l'époque moderne avait mis de l'avant l'individu autonome, le futur et la logique pragmatique. Il affirme de plus que les institutions sont encore régies par ces valeurs. On y reconnaît les caractéristiques de l'approche apollinienne. L'individu y est perçu comme un, séparé des autres, autonome. Le futur est le but à atteindre, la récompense de la logique pragmatique. Nous devons être productifs pour le futur. La logique pragmatique est avant tout utilitariste, elle a un but à atteindre. Disons par exemple que l'accumulation matérielle donne l'impression de progresser.

L'influence dionysiaque en action dans la postmodernité décrite par Maffesoli offre une autre perspective. Ces influences n'ont jamais disparu, la modernité les avait mises en sourdine, croyant avoir vaincu ses instincts grâce à la raison toute puissante. D'ailleurs Maffesoli insiste beaucoup sur les plaintes d'une certaine élite devant la résurgence de ces instincts. Les écrits de Maffesoli sont complexes et regorgent de concepts et d'exemples démontrant un changement de paradigme social dans la postmodernité. Sans discuter l'importance relative de ses changements et de ses implications pour la société en général, nous voyons dans leur modeste mesure des pratiques artistiques répondant à ce que Maffesoli décrit. Les quatre concepts discutés dans cette section se retrouvent généralement pour les pratiques associées à l'art dit

sociétés postmodernes (1988); sur le nomadisme dans *Du nomadisme, vagabondages initiatiques* (1997).

⁴⁵ Paul Ardenne, *Op. cit.*

contextuel. Ces termes reviennent fréquemment pour décrire les pratiques auxquelles celles du corpus à l'étude sont associées.

Alors que les institutions modernistes sont fondées sur une temporalité tendue vers le futur, les pratiques dont il est question ici fonctionnent, elles, sur une temporalité du présent. Les difficultés de conservation reposent en partie sur cette distinction. Le transitoire participe d'une conception cyclique au présent, où la postérité est possible mais n'est pas recherchée. Paradoxalement, en conservant le passé on tente de parler au futur. Pour ceux qui vivent dans le présent le futur n'est pas essentiel. Les avant-gardes modernes, peu importe leurs allégeances politiques, s'orientaient vers les promesses du futur. « *No future* », scandaient les Punks à partir du milieu des années 1970, auquel a répondu un « ici et maintenant » de la dépense, violent, tragique pour une génération qui ne pouvait plus croire à la promesse du futur. Vivre dans une temporalité du présent implique un type d'organisation différent de la société.

Maffesoli décrit ici ce que nous retrouverons dans notre corpus :

En effet, le propre du « présentisme » est, justement, de vivre d'une manière plus globale, c'est-à-dire en ne considérant pas qu'il y a des choses importantes et d'autres qui ne le sont pas. Tout fait sens dans la mesure où l'on ne réduit pas celui-ci à la simple finalité. Souvenons-nous-en, dans la vie quotidienne quand rien n'est important tout a de l'importance. Le frivole, l'anecdotique, le détail ou le superflu entrent, chacun à leur manière, dans la constitution du lien social. C'est peut-être même l'essentiel de celui-ci. En tout cas cela qui sert de fondement à la répétition, à la routine, si peu prises en compte dans l'analyse, alors qu'elles sont déterminantes pour la compréhension de tout ensemble social quel qu'il soit⁴⁶.

La première caractéristique associée au présent est une valorisation du quotidien. Il se trouve quelque chose de pessimiste dans le quotidien, quelque chose de tragique même. Nietzsche identifiait déjà ce tragique, mais paradoxalement c'est précisément cela qui était pour lui gage de vitalité. Les cycles quotidiens ne sont pas tributaires du

⁴⁶ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 81.

futur, ils ont rythmé la vie humaine depuis la nuit des temps; dans cette logique, demain sera le même. La foi dans le futur voulait échapper à cela.

Le quotidien est intimement lié au transitoire. Nous vivons dans le quotidien, nous avons d'ailleurs tendance à le tenir pour acquis. Les utopies modernistes promettaient souvent d'échapper au quotidien, d'élever la condition humaine au-dessus de l'ennui de la routine. Les artistes ici à l'étude ne subissent pas le quotidien, dans leur pratique celui-ci est plutôt revalorisé : voilà un des signes d'une conception du monde au présent. Dans le quotidien, les choses se font en cycle, en répétition, comme les vagues et les marées. Les cycles, parce qu'il y en a plusieurs qui progressent en même temps, ont des durées différentes passant de plusieurs répétitions journalières à des répétitions occasionnelles – repeindre la maison par exemple, détruire et reconstruire le temple⁴⁷. C'est ici où les mandalas de sable et les mâts totémiques participent au quotidien, aux choses à faire, même s'ils relèvent de cycles de différentes longueurs. Dans les deux cas, refaire le geste fait partie des tâches à refaire. C'est aussi dans ces rituels du quotidien qu'une forme de conservation non matérialiste réside.

L'oubli de soi se manifeste pour Maffesoli dans tous les domaines, les manifestations sportives et musicales étant exemplaires sur ce plan. Dans ces moments l'individu devient un avec la foule, s'identifiant à l'artiste, l'athlète, l'équipe, s'oubliant par le fait même, ces moments constituant une forme de dithyrambes contemporains. Cet oubli de soi est un élément qui permet d'être dans le présent. C'est aussi l'être ensemble qui permet de s'inscrire dans une communauté. Comme nous le savons, nombre de pratiques d'art actuel tentent justement de s'inscrire de diverses manières dans des communautés. Comme pour les autres caractéristiques, l'oubli de soi

⁴⁷ Dans le culte à Dionysos, il existait une pratique dans certains temples qui voulait que les bacchantes refassent le toit rituellement en une journée toutes les années. Au Japon, il existe encore aujourd'hui des reconstructions rituelles comme c'est le cas pour le Temple Amaterasu-ô-mikami, voir Le petit Larousse, *Mythologies du monde*. (Paris : Larousse, 2011) : 356.

s'exprime différemment à divers niveaux de la vie, du moment où l'être collectif prend le pas sur l'individu autonome.

Le nomadisme, lui, tel que décrit par Maffesoli est davantage identitaire que géographique, il se trouve dans la rencontre de l'autre. Il se traduit par des échanges avec d'autres communautés et amène les individus à développer une identité complexe et multiple au sein de laquelle l'individu se promène dans un « vagabondage identitaire et social »⁴⁸. Dionysos, comme le décrit Euripide dans *Les bacchantes*, est un dieu errant, traversant les cités grecques incognito, son passage n'est confirmé que par ses effets⁴⁹.

De son côté, le jeu s'oppose au pragmatisme, il procède d'une frivolité qui ne peut être prise au sérieux. Ses effets ne sont pas de l'ordre de l'accumulation, ils ne sont pas directement liés à son activité, ils se dispersent dans d'autres aspects de la vie sans qu'on ne puisse rationnellement en comptabiliser avec certitude les bienfaits. C'est un peu le cas de l'art comme activité dont on remet périodiquement en question la validité sociale sous prétexte que l'art ne produirait rien d'utile. D'ailleurs, une dimension ludique a pris une place notable dans nombre de pratiques artistiques dont en partie celles de artistes à l'étude.

Cet ensemble, pour ne parler que de ces caractéristiques – le quotidien, l'oubli de soi, le nomadisme, le jeu – participe d'une esthétique du transitoire. Nous employons le mot esthétique à dessein, pour souligner la profondeur de ces éléments dans l'émergence et le sens des œuvres qui en découlent. Dans une perspective moderniste, ces caractéristiques sont superficielles donc insignifiantes, pourtant Maffesoli nous rappelle que c'est par la surface que nous entrons en contact les uns avec les autres. Les liens sociaux sont à la surface.

⁴⁸ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

⁴⁹ Euripide, *Les bacchantes*. (Paris : Les éditions de minuit, 2005).

La rationalité et les autres valeurs positivistes et apolliniennes tant prisées par la modernité ont montré leurs forces mais aussi leurs limites. L'équilibre entre la raison et l'instinct c'est le retour de la sagesse là où l'intelligence avait pris la place. Nietzsche ne cherchait pas à faire disparaître Apollon au profit de Dionysos, il cherchait cette rivalité fraternelle qui permette au monde d'être fertile et de trouver un équilibre dans une mouvance en spirale.

1.4 L'art contextuel, un art du présent

Le choix de l'art contextuel comme cadre d'analyse de notre corpus ne constitue pas une tentative de définition de ces pratiques artistiques. Il s'agit plutôt d'une perspective utile pour aborder les stratégies pour conserver le transitoire adoptées par les artistes de notre corpus.

Disons d'abord que l'art contextuel est par définition transitoire puisqu'il dépend de la survivance du contexte pour garder tout son sens. Le Musée reconnaît et témoigne déjà dans sa structure de certains aspects du contexte des œuvres. Les présentations par écoles, par périodes et ainsi de suite sont des références au contexte général. Il y a cependant une certaine conception, qui perdure encore, qui a contribué à dévaloriser le contexte des œuvres : l'idée qu'un chef-d'œuvre est universel et intemporel. En fait si on adhère à cette idée, aucune œuvre contextuelle ne pourrait être un chef-d'œuvre, et ne devrait pas en d'autres mots être retenue par l'histoire de l'art, ni par conséquent ne devrait être collectionnée.

1.4.1 L'art comme art contextuel

Le premier texte de Swidzinski sur l'art contextuel remonte à 1976⁵⁰, puis il revisite et élabore ses idées en 2005⁵¹ après la publication du livre d'Ardenne en 2002 sur ce sujet⁵². Il y a plusieurs appellations différentes pour les œuvres à l'étude, parfois assimilées à l'art relationnel, l'art infiltrant, l'art action; pour les théoriciens anglophones, l'art conceptuel ou néo-conceptuel sont les désignations les plus souvent utilisées. Toutes ces appellations sont valables et mettent en lumière divers enjeux, mais l'art contextuel nous paraît l'angle de vue le plus adapté à la problématique à l'étude. Entre autres parce que les caractéristiques décrites font écho à l'esprit des descriptions de Maffesoli tant dans les écrits de Swidzinski que dans les pratiques contextuelles traitées par Ardenne. Il faut mentionner le grand soin que prend Swidzinski pour faire des distinctions fines et essentielles entre l'art conceptuel et l'art contextuel. Ces distinctions vont nous permettre de mieux comprendre les pratiques de Germaine Koh et de Geoffrey Farmer, ces deux artistes qui sont généralement assimilés à l'art conceptuel, même si, fondamentalement, leurs œuvres comportent des différences majeures avec les pratiques à l'origine de l'art conceptuel.

Swidzinski s'est d'abord engagé dans une démarche conceptuelle, voyant dans le travail du groupe *Art and Language*, particulièrement celui de Joseph Kosuth, des affinités avec ses préoccupations. La réflexion qui l'a mené à se distancier de l'art conceptuel s'apparente beaucoup, dans ses effets, aux phénomènes sociaux décrits par Maffesoli. Voici comment Swidzinski présente son glissement vers un art contextuel :

⁵⁰ En 1976, il publie le manifeste *L'art comme art contextuel* (Lund : Ed. Shillem Galeries S. Petri); réédité dans Swidzinski, Jan. « L'art comme art contextuel », (dossier), *Inter*, 68, (1991) : 35-50.

⁵¹ Swidzinski, Jan, *Op. cit.*

⁵² Paul Ardenne, *Op. cit.*

Ainsi a pris fin le rêve de nombre de nous, artistes, de venir à bout des doutes qui nous assaillaient en devenant aussi sages que sont les savants. Notre *Art After Philosophy* ne nous a pas encore hissés à un degré de sagesse supérieur à celui des savants. Tant pis, il nous faut nous accommoder de n'être pas aussi sages que nous voudrions l'être, de n'être ni prêtres de l'art ni avant-garde de l'humanité. Il nous faut renoncer à la position prestigieuse que nous assurait le fait d'être des artistes. Nous ne sommes qu'une partie de la réalité avec laquelle nous voulons établir un contact avantageux pour les deux parties. Cette impossibilité de venir à bout des problèmes que nous réserve l'art par son retour à la certitude qui nous manque, mais qui est l'apanage des sciences, nous apprend une chose de plus. En voyant les énoncés sur l'art comme énoncés intentionnels et non extensionnels, je ne propose pas de solution pour l'art en tant que discipline non susceptible d'un traitement scientifique sérieux. Inversement je propose de traiter l'art comme les autres domaines non lucratifs de l'activité humaine. Je propose ainsi une conception de l'art comme l'une des formes de l'activité culturelle de l'homme et non comme un domaine autonome avec des règles tout aussi autonomes qui lui seraient propres.⁵³

Nous voyons bien ici que la teneur des propos de Swidzinski est du même ordre que les descriptions sociologiques de Maffesoli en ce qui concerne l'art comme activité qui n'est pas autonome, qui participe à la réalité. Nous avons vu plus haut l'utilisation du terme « confirmation » à la place de « vrai », une autre déflation des mots⁵⁴. Ce n'est pas un hasard si le manifeste *De l'art comme art contextuel* a été élaboré d'abord en 1976, au même moment où le mouvement Punk criait « *No future* » et où les théories postmodernes prenaient forme. Ce n'est pas de gaité de cœur que de tels constats ont été faits; Swidzinski parle ici de renoncement. C'est d'ailleurs une difficulté de plus pour accepter ces phénomènes par des institutions positivistes issues du modernisme. Non seulement ces phénomènes ne répondent pas aux normes, ils ne sont pas non plus des affirmations positives, ils ne sont pas tournés vers l'avenir. Le tragique, comme le soulignait Nietzsche, est pessimiste⁵⁵. Mais ce pessimisme n'est pas négatif lorsqu'on assume une conception tragique du monde.

⁵³ Jan Swidzinski, *Op. cit.*, 90.

⁵⁴ *Ibid.* 93.

⁵⁵ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Op. cit.*, 46.

Les artistes dont il est question dans le corpus sont plus jeunes que Jan Swidzinski. Ils n'ont pas vécu la déception d'une promesse d'un futur qui n'est pas venu.

L'effritement des promesses du futur était bien avancé au moment où Germaine Koh, Geoffrey Farmer et Massimo Guerrera étaient encore enfants. Les institutions avec lesquelles ils collaborent aujourd'hui ont déjà été altérées par la postmodernité. Swidzinski s'inscrit dans un rejet des institutions, mais il faut comprendre son contexte. Voici un Polonais qui a vécu une bonne partie de sa carrière avant l'effondrement du régime communiste, actif dans une forme d'art non reconnu par ce régime. Comme il le fait remarquer, la plupart de ses textes n'ont jamais été publiés en Pologne⁵⁶. Il n'y avait pas d'espoir pour réconcilier les institutions communistes avec la pratique de Swidzinski.

Le choix de Swidzinski parmi nos assises théoriques pour traiter de conservation peut paraître contradictoire puisque lui et beaucoup d'artistes du corpus d'Ardenne semblent justement vouloir échapper aux institutions. Il nous semble cependant que les artistes étudiés dans ce mémoire traitent avec les musées selon une approche contextuelle. Ils les envisagent comme un contexte, c'est-à-dire qu'ils ne les traitent pas comme l'espace neutre rêvé durant la modernité. Les œuvres de notre corpus s'insèrent dans leur contexte d'accueil de manière à être teintées par celui-ci, y compris dans les musées. Ce fait détourne les limites institutionnelles auxquelles veut tant échapper Swidzinski. La différence repose beaucoup sur le locus où se place l'artiste dans sa résistance au système. Comme l'a démontré Michel de Broin, contrairement à l'utopie moderniste, la résistance fait partie du système⁵⁷. Les artistes de ce mémoire agissent comme tel, ils ne cherchent pas à travailler hors du système, ni à s'y conformer; la résistance participe du système.

⁵⁶ *Ibid.* 114.

⁵⁷ Nathalie de Blois, *Michel de Broin*. (Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et Galerie de l'UQAM, 2006).

Swidzinski décrit dans *L'art et son contexte* un déplacement de sa pratique d'un certain idéalisme moderne d'universalité et d'intemporalité de l'art vers une pratique artistique qui se plie aux contingences de la vie, s'inscrivant donc chaque fois dans le présent d'un contexte particulier. En quelque sorte, Swidzinski a migré vers une pratique plus humble qui s'inscrit dans un contexte particulier, abandonnant ainsi ses tentatives abstraites et distantes de changer le monde avec une pratique conceptuelle. Une telle démarche implique un lâcher-prise, car en effet, il laisse le contexte et ses acteurs influencer l'œuvre. Cette participation au contexte, comme le fait remarquer Ardenne, est un mélange complexe d'acceptation de l'état des choses telles qu'elles sont et d'expérimentations qui révèlent des possibilités nouvelles⁵⁸.

1.4.2 L'art contextuel élargi par Paul Ardenne

L'apport d'Ardenne dans le traitement de notre problématique consiste d'abord à analyser nombre de pratiques artistiques qui partagent des caractéristiques avec la proposition de Swidzinski de l'art comme art contextuel. Les œuvres étudiées par Ardenne partagent, en tout ou en partie, les caractéristiques de l'oubli de soi, du quotidien, du nomadisme, du jeu et, surtout, comme elles sont contextuelles, elles sont nécessairement transitoires. En effet, l'attitude favorisée par l'art moderne privilégiant l'autonomie de l'œuvre, l'intemporalité et l'universalité tentait d'échapper au transitoire, à la mort. Accepter de travailler pour un contexte spécifique, c'est accepter d'avoir une portée limitée dans le temps et l'espace. Les enjeux de la conservation ici s'inscrivent dans un devoir de mémoire.

⁵⁸ Paul Ardenne, *Op. cit.*, 62-63.

Comme le démontre bien Ardenne, l'attitude des artistes préoccupés par des contextes spécifiques ne favorise pas d'emblée la conservation. Étant tournés vers le présent, ces artistes ne cherchent pas à atteindre la postérité ou celle de leurs œuvres. C'est avec les invitations provenant de certains musées que des artistes de cette mouvance se sont préoccupés de conservation, comme c'est le cas de Guerrera, de Koh et de Farmer. Comme nous le verrons par la suite, ils transigent avec le Musée de manière analogue aux artistes contextuels lorsqu'ils négocient avec les différents acteurs qu'ils rencontrent dans leurs projets : ils traitent le Musée comme n'importe quel contexte « réel », comme n'importe quel acteur impliqué dans le projet.

Étant donné que les œuvres sont si intimement liées à leur contexte social, humain, spirituel, matériel et ou communautaire, l'attitude des artistes devient primordiale pour comprendre et apprécier les projets à leur juste valeur. Chaque projet a évidemment ses particularités, mais Ardenne identifie tout de même cette tendance générale :

Le statut de l'artiste contextuel, en tant que membre de la société, est fort complexe, voire équivoque, lorsqu'on l'apprécie dans le cadre social où il opère historiquement, la société démocratique. Il est membre du *demos*, un « associé » à part entière : son action peut viser à célébrer les valeurs de partage et de respect mutuel, valeurs inhérentes au pacte démocratique. Sa condition revendiquée d'artiste, en revanche, repose sur l'expression d'un refus partiel de la société telle qu'elle est, sur le constat d'une imperfection ou d'une perfectibilité de celle-ci, en conséquence sur le vœu implicite d'une réforme dont l'art peut être un des vecteurs efficaces.⁵⁹

Soulignons le parallèle avec la position de Swidzinski concernant le rôle de l'artiste, qui comporte aussi une position ambiguë pour l'artiste et sa place dans la société. Comme Maffesoli le notait, on ne peut pas faire de l'art une activité autonome⁶⁰. On

⁵⁹ *Ibid.*, 32-33

⁶⁰ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

se retrouve aussi avec une définition d'artiste nomade au sens où Maffesoli l'entend, c'est-à-dire un « vagabondage identitaire et social »⁶¹.

Ardenne nous fait donc constater que, au-delà de Swidzinski, cette esthétique dionysiaque, cette esthétique du transitoire, est largement partagée et s'accompagne le plus souvent d'une position marginale de l'artiste et dont les stratégies visent en général à infiltrer, investir, habiter un contexte donné. Ces stratégies en sont venues à former un style artistique et, comme le décrit Maffesoli, le style se forme dans un certain oubli de soi⁶². C'est en concordance avec ce style, voire cette esthétique, que Massimo Guerrera, Germaine Koh et Geoffrey Farmer ont développé des stratégies pour conserver l'aspect transitoire de leurs œuvres, stratégies que nous explorerons au cours des prochains chapitres.

⁶¹ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

⁶² Michel Maffesoli, *Op cit.*

CHAPITRE II

MASSIMO GUERRERA : *DARBORAL*

Nous sommes invités à enlever nos chaussures avant d'entrer dans *Darboral* de Massimo Guerrera. Un premier geste nous impliquant dans cette installation si nous acceptons de passer le seuil. Se déchausser afin de visiter une exposition est plutôt inhabituel, cela l'est encore plus lorsque l'exposition se trouve dans un musée. En observant l'installation de l'extérieur nous constatons que nous serons appelés à briser d'autres tabous si nous y pénétrons. Sans souliers, nous nous retrouvons dans une position décontractée, domestique, moins institutionnelle. L'expérience de *Darboral* est déjà commencée dans ce choix. Nous apercevons la complexité de ce qui se trouve passé le seuil; refuser d'entrer, nous le sentons, constitue un refus de l'œuvre. Regarder ne sera pas suffisant, il faudra participer, nous impliquer dans le déroulement du projet.

De manière à bien comprendre la nature transitoire de l'œuvre de Guerrera, nous irons au cœur de sa démarche. Nous l'étudierons à travers *Darboral*, œuvre complexe amorcée en 2000 sur la base de projets plus anciens⁶³. *Darboral* a fait l'objet de nombreuses expositions depuis 2000 et, plus important pour l'objet de ce mémoire, le

⁶³ Entre autres, *L'usine métabolique* 1993-1994, *La cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestres* 1995-1997, et les activités associées à sa compagnie fictive *Polyco*.

Musée national des beaux-arts du Québec en a acquis une partie significative en 2005⁶⁴, puis le Musée des beaux-arts du Canada une autre partie en 2009⁶⁵. À ce jour, le projet demeure inachevé bien que Guerrera se concentre depuis 2010 sur son projet le plus récent *La réunion des pratiques*⁶⁶.

L'instabilité des œuvres des trois artistes à l'étude a été reconnue *de facto* par les musées qui les ont acquises, mais cette instabilité repose essentiellement sur l'attitude de ces artistes. Le cas de *Darboral* occupe une place particulière au cœur de notre corpus, puisque les stratégies de Guerrera afin de maintenir son aspect transitoire ont été codifiées institutionnellement par le MNBAQ sous la plume d'Anne-Marie Ninacs. En effet lors de l'acquisition par le MNBAQ, Ninacs a rédigé un protocole de conservation taillé sur mesure pour la plate-forme en constante transformation qu'est *Darboral*⁶⁷.

Nous décrivons d'abord le travail de Guerrera l'aide de la fortune critique et ensuite plus spécifiquement *Darboral* afin d'en faire ressortir les idées et les enjeux principaux. Cette description nous aidera à nous donner des paramètres d'analyse nécessaires pour une œuvre aussi complexe. Pour ce faire, nous nous placerons au cœur de la pratique de Guerrera. La description des objets ici est toutefois insuffisante étant donné la nature performative de l'œuvre. Nous aborderons le transitoire par les notions d'impermanence et de quotidien pour voir comment il se manifeste et agit

⁶⁴ *Darboral* a fait l'objet d'un long processus d'acquisition entre 2002 et 2005, conduit par Anne-Marie Ninacs à titre de conservatrice de l'art actuel suite à l'exposition *Darboral, ici maintenant, avec l'impermanence de nos restes* (phase III) au MNBAQ, 2002.

⁶⁵ L'acquisition par le MBAC s'est faite à la suite de l'exposition *Flagrant délit : la performance du spectateur* 2008 de Josée Drouin-Brisebois commissaire et conservatrice de l'art contemporain au MBAC.

⁶⁶ *La réunion des pratiques* estompe encore plus que ne l'a fait *Darboral* la distinction entre l'art, le quotidien et la pratique spirituelle de Massimo Guerrera. Ce projet, s'il est éventuellement collectionné par des Musées, pourrait faire figure de cas exemplaire. *La réunion des pratiques*, en ce qui concerne *Darboral*, donne un peu de recul à Guerrera. Il est difficile à ce moment-ci de savoir si *La réunion des pratiques* va éclipser *Darboral* ou être seulement une pause dans son élaboration.

⁶⁷ Voir annexe 1.

dans cette œuvre. Puis nous aborderons les stratégies pour maintenir le transitoire dans cette œuvre et les défis de conservation qu'elle pose.

2.1 Guerrera à travers la fortune critique

La fortune critique autour du travail de Guerrera comporte des caractéristiques différentes des cas de Farmer et de Koh. D'abord Guerrera a beaucoup publié sur son propre travail, l'évolution de sa pensée et ses intentions s'y trouvent exprimées tout au long de sa carrière. Les écrits de Guerrera sont en quelque sorte une continuité de *Darboral* et de sa pratique. Ensuite, Anne-Marie Ninacs, depuis les années 1990, a présenté son travail à titre de commissaire, prononcé des conférences, publié régulièrement des textes en plus de coordonner l'acquisition et rédiger le protocole de conservation de *Darboral* pour le MNBAQ. L'ensemble de ses activités autour de la pratique de Guerrera offre un portrait complexe, profond et très respectueux de la démarche de celui-ci. Nous aborderons leurs écrits respectifs plus à fond dans le cœur de ce chapitre.

Lorsque d'autres auteurs abordent *Darboral*, une description de l'installation et de l'expérience du visiteur-auteur dans l'espace s'impose, qu'elle soit générique ou personnellement engagée dans le moment de la visite⁶⁸. Ces descriptions permettent d'évoquer la complexité de l'œuvre à travers la plate-forme, la disposition des tapis, les sculptures, les dessins, les photographies, la nourriture, les plantes, la trame

⁶⁸ Par exemple : Marie-Ève Charron, « Guerrera plus convivial que jamais ». *Le Devoir*, (Montréal) 13 juillet, 2008 ; Hélène Matte, « Darboral : délimiter l'inimitable ». *Inter : art actuel*, no 84, (printemps 2003) : 62-64 ; Nicolas Mavrikakis, « Massimo Guerrera : Seul ensemble, » *Voir*, (Montréal) : 17-23 avril, 2006 ; Andrew Taggart, « Massimo Guerrera: Darboral (And the patient maintenance of a practice) ». *Espace Sculpture*, no 86, (hiver 2008-2009) : 42.

sonore et la présence de Guerrera. Ensemble ils donnent tout son sens à cet atelier ouvert et relationnel.

Une étude de la fortune critique sur la pratique de Guerrera montre aussi comment il est difficile de la cadrer théoriquement. Les auteurs multiplient les perspectives d'analyse pour arriver à cerner les œuvres, même lorsqu'ils mettent l'accent sur un aspect particulier de celles-ci. La vaste majorité d'entre eux se réfèrent aux écrits de Guerrera, suivant jusqu'à un certain point l'évolution du discours de celui-ci. Les références aux intentions de Guerrera sont fréquentes, sans oublier l'emploi de métaphores et d'un vocabulaire propre à ses écrits : plate-forme, corps-maison, porosité, oralité, nourriture terrestre, polymorphe, arborescence pour ne répertorier que ces exemples.⁶⁹

L'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud⁷⁰, une étiquette à laquelle Guerrera est le plus fréquemment associé, fournit une théorie contemporaine où il fait figure de pionnier⁷¹. Il faut toutefois y aller de nuances, comme Yves Lacasse le notait dans *Éloge du récipiendaire du prix Ozias-Leduc 2001* :

En travaillant sur le rapport entre les individus et leur environnement, entre le corps et ce qui l'entoure, Massimo Guerrera n'a pas manqué d'être associé au grand courant dit de « l'esthétique relationnelle », que Nicolas Bourriaud, dans un ouvrage publié en 1998 qui est rapidement devenu « la » référence dans le domaine, définit comme une « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent ». Massimo Guerrera n'a absolument rien contre ce

⁶⁹ Stéphane Gregory, « Et la Caravane Passe » *Inter : art actuel*, no 75, (hiver 2000) : 61.

⁷⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, (Dijon : Presses du réel, 2001).

⁷¹ Hélène Brunet Neumann, « Fouilles relationnelles ». *ETC*, no 67, (septembre-octobre-novembre 2004) : 51-55 ; Hélène, Matte, *Op. cit.*, 62-64 ; Musée national des beaux-arts du Québec, « Intrus ». *Inter : art actuel*, no 100, (automne 2008) : 93-97 ; Andrew Taggart, « Massimo Guerrera: Darboral (And the patient maintenance of a practice) ». *Espace Sculpture*, no 86, (hiver 2008-2009) : 42.

rapprochement à la condition que l'on ne tente pas de l'y enfermer et que l'on veuille bien se rappeler que c'est dès le début des années 90, notamment avec son Usine métabolique, qu'il met en place son « esthétique de l'interhumain, de la rencontre, de la proximité, de la résistance au formatage social ».⁷²

Les textes qui mentionnent l'esthétique relationnelle, et parfois Bourriaud lui-même, demeurent laconiques sur la place de Guerrera dans ce cadre. Cette référence apparaît lorsqu'il est question des interactions à l'intérieur de ses projets, mais pour expliquer ces interactions, les auteurs réfèrent davantage aux explications de Guerrera.

Bien qu'il soit éclairant en ce qu'il attire notre attention sur la fonctionnalité relationnelle des objets, le cadre offert par Bourriaud demeure insuffisant pour les analyser. Hélène Brunet Neumann remarquait d'ailleurs que « [l]'expression artistique de Massimo Guerrera ne se détache pas complètement d'un art traditionnel et par cela ne s'identifie pas entièrement à un art dit relationnel⁷³. » En ce sens Guerrera peut aussi être décrit comme un peintre, un sculpteur, un céramiste, un performeur, un photographe et un poète, une lecture rigoureuse de son travail demande de le considérer sous ces différents angles. Les liens que bâtit Guerrera entre l'art et la vie demandent de considérer également son travail en dehors des cadres théoriques propres à l'art.

L'œuvre de Guerrera est souvent envisagée sous l'angle de la sculpture, d'ailleurs le magazine *Espace Sculpture*, spécifiquement dédié à la sculpture, lui a consacré nombre d'articles. Patrice Loubier, notamment, aborde son travail dans un article traitant du renouvellement de la sculpture⁷⁴. Guerrera fabrique des objets très élaborés

⁷² Lacasse, Yves, « Éloge du récipiendaire du prix Ozias-Leduc 2001 ». Québec : *Fondation Émile Nelligan*, Musée national des beaux-arts du Québec, (2001), (site consulté le 01 mars 2014) <http://www.fondation-nelligan.org/laureatsComMGuerrera.html>

⁷³ Hélène Brunet Neumann, « Fouilles relationnelles ». ETC, no 67, (septembre-octobre-novembre 2004) : 51-55.

⁷⁴ Patrice Loubier, « Pour une sculpture qui disparaît / For a Disappearing Sculpture ». *Espace Sculpture*, no 50, (hiver 1999-2000) : 6-11.

qu'il combine avec les dimensions relationnelles de son travail. Cette approche « polymorphe » permet un dialogue entre la tradition et des approches novatrices.

La question de la critique du conditionnement collectif, de la consommation et du capitalisme inhérente à la pratique de Guerrera trouve écho dans la littérature⁷⁵, particulièrement en début de carrière où elle se faisait plus explicite, notamment autour de *Polyco inc.* qui parodiait la rhétorique corporatiste. Par exemple, Bernard Lamarche, parlant de l'utilisation de plastiques transparents lors de l'exposition *Siège social temporaire I à Dare-Dare*,⁷⁶ notait : « Bien sûr, ici, c'est la "transparence" qui est jouée, sempiternelle rengaine des corporations pour attirer les "sympathies" du public⁷⁷. » Ou encore Karen Antaki dans le catalogue de l'exposition *Porus* à la Galerie Leonard et Bina Hellen expliquait :

Dans cette exposition, l'artiste explore le consummatisme et son contrôle au sein de la culture de la transactionnelle moderne. Plus précisément, son projet traite de la circulation des données sur les produits - circulaires, publicités visuelles - et des façons dont cette diffusion infuse la sphère personnelle pour être assimilée par l'individu. Sa recherche s'articule autour de la question à savoir si l'imperméabilité individuelle est possible étant donné l'afflux constant et insidieux d'informations et d'objets. Considérant le domaine privé comme un emblème de la porosité de l'expérience humaine contemporaine, Guerrera perçoit la maison non seulement comme un prolongement du corps expérientiel, mais aussi comme une forme d'existence où le privé et le public se réamalgament. Sujets à une transformation constante, sur le plan littéral par la métabolisation des aliments, et sur le plan figuratif par l'assimilation des

⁷⁵ Antaki Karen et Massimo Guerrera, *Porus : Pour tout ce qui nous traverse*. (Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen 1999) ; Brunet Neumann, Hélène, « Fouilles relationnelles ». *ETC*, 67, (septembre-octobre-novembre 2004) : 51-55 ; Réjean-Bernard Cormier, « Analyse en vrac comestible » *ETC*, 47, (septembre-octobre-novembre 1999) : 28-31 ; Bernard Lamarche, « Systèmes de résistance : l'ergonomie ». *Le Devoir*, (Montréal). 8 février, 1997 ; Lehmann Henry, « Fear and loathing made in compelling images ». *The gazette*, (Montréal), 1999 ; Mavrikakis, Nicolas, *Voir*, 22, 29, 17-23 juillet 2008 ; André-Louis Paré, « Massimo Guerrera ». *Parachute*, 96, (1999) : 74-75.

⁷⁶ *Siège social temporaire I, Dare-Dare*, centre de diffusion d'art multidisciplinaire, Montréal, 1997.

⁷⁷ Bernard Lamarche, *Op. cit.*

désirs et des doctrines dictés par le système de consommation, les individus sont vus comme des véhicules des symboles et des icônes culturels. La pertinence des surfaces et des limites devient discutable; il est question de traverser non de confiner.⁷⁸

Bien que cet aspect soit moins explicite dans *Darboral*, il y demeure implicite. Il sera important de le garder à l'esprit pour bien comprendre le sens de l'œuvre.

L'insistance grandissante avec laquelle Guerrera souligne la dimension spirituelle, bouddhiste, de sa pratique se reflète de plus en plus dans les textes sur son travail⁷⁹. Cette dimension a bien longtemps été occultée de l'analyse de son travail comme de celui de bien d'autres artistes. D'ailleurs le passage de *Darboral* vers son nouveau projet *La réunion des pratiques* cherche notamment à resserrer ses liens entre l'art et la vie et la vie et le spirituel.

2.2 *Darboral*, une plate-forme

Disons-le d'emblée, une description matérielle complète de *Darboral* est impossible. L'œuvre est trop vaste et ses limites dans le temps et l'espace sont floues, les objets qui la composent sont régulièrement modifiés et comportent des matériaux qui se dégradent, sans oublier qu'elle a été amputée à plusieurs reprises. De toute manière, les objets qui constituent *Darboral* sont tributaires d'une intention qui dépasse leur matérialité. Conçu comme une plate-forme favorisant des échanges transformateurs⁸⁰, *Darboral* appelle un investissement personnel du visiteur. Les objets peuvent servir d'outils pour favoriser les échanges.

⁷⁸ Antaki Karen et Massimo Guerrera, *Op. cit.*, 18.

⁷⁹ Caroline Loncol Daigneault, « Croire et accroires. Entêtement et transfigurations du spirituel dans l'art actuel » *ETC*, 96, (juin-octobre 2012) : 8.

⁸⁰ Massimo Guerrera, *Un trait d'union entre le visible et l'invisible - Darboral*. (Montréal : Fonderie Darling, 2008) : 1.

Aborder *Darboral* demande d'établir quelques paramètres d'analyse pour être à même de bien jouer le jeu. Nous allons essayer d'établir quelques points de repère pour naviguer dans cet univers.

Darboral a une identité visuelle reconnaissable malgré des changements d'apparence fréquents. Ceux qui ont visité, participé à *Darboral* régulièrement depuis ses débuts y reconnaîtront des périodes. Un peu à la manière dont les gens qui traversent nos vies changent, parfois du tout au tout, en étant pourtant toujours les mêmes. Guerrero l'envisage d'ailleurs sous l'angle d'un métabolisme qui ingère et rejette ce qui le traverse⁸¹. En plus des choses qui se sont ajoutées et qui ont quitté la plate-forme, il y a ces gestes, ces échanges éphémères qui façonnent et animent la plate-forme. Même Guerrero, à cet égard, n'a pu connaître toutes les formes et les moments de *Darboral*.

Distinguons ici deux niveaux : *Darboral* est une plate-forme qui est elle-même constituée d'objets et d'œuvres autonomes. En d'autres mots c'est une œuvre qui contient des œuvres. Anne-Marie Ninacs soulignait qu'en termes muséaux on pourrait dire que ses œuvres appartiennent à la série *Darboral*⁸². D'ailleurs dans le catalogue du MNBAQ, on identifie *Darboral* comme comprenant 68 œuvres. Le MNBAQ a prévu que dans l'éventualité où d'autres œuvres de Guerrero soient acquises, seules celles issues de *Darboral* seraient intégrées au groupe existant dans la collection⁸³. Le catalogue du MBAC identifie *Darboral* et 16 autres artefacts sous le même numéro mais fractionné de .1 à .16 comme c'est le cas pour les séries. Les tapis, la nourriture, les plantes et certains autres éléments de mobilier semblent

⁸¹ Massimo Guerrero, « Pour tout ce qui nous traverse », *Op. cit.*, 161-174.

⁸² Ninacs, Anne-Marie. « Conserver une intention : Consignes pour la conservation et l'exposition de *Darboral* de Massimo Guerrero. ». Communication prononcée dans le cadre d'une *Journée d'étude* organisée par la faculté des arts de l'UQAM, salle des boiseries, Université du Québec à Montréal, 23 novembre 2007.

appartenir en propre à la plate-forme. Cette traduction en termes muséaux est éclairante, bien qu'elle ne révèle pas toutes les nuances.

Guerrera en abordant l'éventualité de réactiver *Darboral*, alors qu'il évoquait le vide causé lors des deux ventes aux musées, expliquait :

[...] Mais probablement que je vais réactiver *Darboral* sous d'autres formes bientôt, parce qu'il me reste des éléments, mais même avec *Darboral* il pourrait ne me rester plus d'éléments. Tu comprends, la plate-forme, la vraie plate-forme, finalement c'est la plate-forme poétique de ce qui m'habite, puis de créer. Je pourrais à un moment donné créer un espace sans presque rien, ça pourrait être *Darboral*, tu vois. Il y a quelque chose qui m'intéresse, d'ailleurs ça commence à mûrir dans mon esprit. Ce que ça serait beau, *Darboral* qui aille vers un espace presque immatériel à la fin. Ça pourrait être juste des rencontres avec une série de livres ou carrément même un truc internet. Tu vois, ça je trouve que ça serait pas mal, de l'objet à l'immatérialité. Il y a quelque chose là qui est en train de murir par rapport à ça. Mais tu vois, ça va poser d'autres belles questions sur la conservation de l'immatérialité.⁸⁴

Nous n'allons pas nous lancer dans l'analyse d'une éventuelle dématérialisation de *Darboral*, la plate-forme, dans son état actuel, est très incarnée matériellement. Par contre cette possibilité évoquée par Guerrera démontre à quel point ce sont les principes moteurs derrière la plate-forme qui en sont le fondement pour lui. L'incarnation matérielle est une façon de rendre visibles les principes qui l'animent. D'ailleurs, dans un texte sur *La réunion des pratiques*, projet issu de son expérience avec *Darboral*, il explique que « cette installation organique prend forme à travers dix familles de manifestations et incarnations⁸⁵. » Le détail des dix familles (*Les*

⁸³ Voir annexe 1, MNBAQ *Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera*.

⁸⁴ Entrevue de Massimo Guerrera par Thomas Grondin, 6 novembre 2011.

⁸⁵ Massimo Guerrera et Michaël La Chance, *La réunion des pratiques Massimo Guerrera*. (Chicoutimi La galerie l'œuvre de l'autre, 2011) : 18 ; voir Annexe 2

pratiques formelles, Les actes de présence, Les signes immédiats, Les dessins d'élaboration, Les dessins de perception directe, Les phrases d'évocation, Les objets incarnés, Les biens meubles, Les prises de vues, Les carnets d'attention) révèle la complexité des enjeux que Guerrera considère comme faisant partie intégrante de l'œuvre.

Les mêmes concepts sont présentés et représentés de différentes manières. D'ailleurs, une des difficultés dans l'analyse en ce qui a trait au travail de Guerrera est la complexité des registres avec lesquels il aborde son sujet. Non seulement Guerrera utilise un large éventail de techniques, il varie aussi les registres de représentation.

Comme nous l'avons évoqué, Guerrera est souvent présent lors d'expositions de *Darbora*, travaillant, accueillant, échangeant. Jusqu'à un certain point, sa présence est étudiée, par exemple dans le rythme qu'il donne aux échanges ou encore dans sa tenue qui évoque les habits monastiques orientaux ou d'arts martiaux. Il n'est toutefois pas en représentation, il s'y présente comme lui-même. Nous sommes dans le réel, dans l'instant présent.

Plusieurs des sculptures présentes sur la plate-forme sont en tout ou en partie moulées directement sur un corps, voire moulées entre des corps. Il y a aussi la présence d'objets ready-mades, si on peut parler ainsi de poils pubiens, de plantes mortes qui ont elles-mêmes germé et poussé sur la plate-forme à partir de noyaux restant de repas. L'organisation évoque des réseaux symbolisant les échanges. La majorité des œuvres produites sont issues d'un processus d'échange avec les spectateurs.

L'idée d'échange est un des moteurs importants de *Darbora*. La plate-forme est un lieu d'échanges de paroles, de gestes, d'actions, d'objets, de nourriture. Guerrera favorise ceux-ci, par exemple, à certaines occasions, il sollicite directement la participation lors de repas ou à l'occasion de la fabrication d'objets, certaines

sculptures que les visiteurs sont appelés à manipuler, offrent des vides pour être prises par deux corps, comme des poignées de main.

Les échanges sont favorisés par la forme de *Darboral*. On entre en contact par les surfaces tel la peau, organe de notre sensibilité; Guerrero parle de « porosité ». Cette importance accordée à la rencontre nous ramène à l'épiderme des objets et en fait en quelque sorte le fond de l'œuvre. La réflexion sur les surfaces que mène Guerrero s'apparente à la réflexion de Maffesoli sur le style dans *La contemplation du monde*⁸⁶. Perçues négativement par une modernité attachée à la profondeur, les notions de « porosité » et de « style », jugées superficielles, sont ici revalorisées. Guerrero et Maffesoli traitent ces deux notions en liants sociaux de l'être ensemble importantes dans une perspective communautaire.

Sur la plate-forme, Guerrero élabore sculptures, peintures, dessins, photographie, bandes sonores car *Darboral* lui sert en quelque sorte d'atelier. Ces activités, somme toute relativement conventionnelles, se complexifient une fois *Darboral* en galerie, il travaille devant nous, puis il échange avec nous. Il partage de la nourriture avec les visiteurs et à l'occasion organise un repas élaboré avec des invités. Il invite certains visiteurs, ponctuellement, au fil de l'inspiration, à intervenir avec lui sur l'œuvre. Il multiplie les échanges répétés en collaboration avec d'autres personnes entre les expositions officielles⁸⁷. Il accueille volontiers les choses (tangibles ou intangibles) que les gens lui donnent, puis il les intègre à la plate-forme. Il transforme ses objets qui sont ensuite utilisés lors d'autres échanges. Bref, les objets tiennent plus de l'outil que de l'objet de contemplation. Ils prennent tout leur sens, toute leur puissance

⁸⁶ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

⁸⁷ Par exemple lors de l'exposition *Un trait d'union entre le visible et l'invisible - Darboral*, l'exposition ^{à la Fonderie Darling} en 2008, Guerrero soulignait l'apport pour cette phase du projet de Stephen Beaupré, Céline Bonnier, Sylvie Cotton, Daniel Danis, Yves Graton, Corine Lemieux, Ginette Rioux, Tamar Tembeck et Anne-Marie Ninacs.

évocatrice une fois qu'on aborde leurs histoires, que nos actions ajoutent à l'histoire qu'ils portent déjà.

Anne-Marie Ninacs en se plaçant au cœur de *Darboral* décrit bien son aspect holistique :

[...] Il me semble donc essentielle que ceci soit bien compris : assise sur les tapis, je n'écris pas sur *Darboral* ; mon travail, comme d'ailleurs tout ce qu'accueille ou génère la plate-forme, est *Darboral*. Vous en êtes aussi au moment de la visite ou de la lecture, et tout le temps que quelque chose d'elles en vous perdure. J'aime d'ailleurs à penser que ce petit livre en est un modèle « portable » qui permettrait à chacun de s'y replonger quand bon lui semble. Car le plan de travail chez Massimo Guerrera a beaucoup moins à voir avec ce que peut inclure une architecture qu'il ne correspond à l'ancrage mobile d'une incontrôlable arborescence. Sa pratique, qui fait de l'individu une matière constitutive, est en ce sens non pas une image des relations humaines, mais plutôt à l'image des relations humaines, c'est-à-dire qu'on n'approche sa course incessante et ses ramifications tous azimuts qu'avec un sentiment profond de se trouver devant une chose à jamais inclassable : en fixer (désespérément) un état peut sembler rassurant mais ne fait – chacun le ressent profondément devant cette œuvre de débordement – que trahir son structurel mouvement.⁸⁸

Ce sont les gestes rituels et quotidiens (enlever ses chaussures, manger) qui nous permettent de nous repérer, éventuellement de nous ancrer, dans cette installation en transformation continuelle.

Pour les artistes modernes, il était d'usage de se positionner dans un registre d'analyse, le plus souvent en opposition à un autre. Souvenons-nous par exemple des luttes entre les tenants de l'abstraction et ceux de la figuration ou encore de la surenchère d'abstraction entre les automatistes et les plasticiens. Chez Guerrera comme chez Koh et Farmer, différentes approches se côtoient sans accent volontaire

⁸⁸ Anne-Marie Ninacs, *Massimo Guerrera. Darboral*. (Québec : Musée du Québec, 2002) : 44-45.

sur l'une ou l'autre. Relativisme concordant encore ici avec Maffesoli : « En effet le propre du « présentisme » est, justement, de vivre d'une manière plus globale, c'est-à-dire en ne considérant pas qu'il y ait des choses importantes et d'autres qui ne le sont pas. »⁸⁹ Ce relativisme rend les modèles analytiques développés pour un genre particulier à la fois compatible et insuffisant. Par exemple, les théories de Bourriaud concernant l'art relationnel⁹⁰ sont éclairantes sur la démarche de Guerrera, mais prises isolément, elles sont insuffisantes. Il devient nécessaire de combiner différents modèles méthodologiques pour apprécier les divers aspects des œuvres.

2.3 L'impermanence

Chez Guerrera le transitoire est abordé par la notion d'impermanence. Chez les bouddhistes, il s'agit d'une des trois caractéristiques de toute chose. Sans entrer dans les détails des définitions et des pratiques liées à la branche du bouddhisme à laquelle Guerrera adhère, disons qu'il s'agit d'une manière très élaborée de définir et pratiquer une conception transitoire de la vie.

Cette conception dépasse l'œuvre ou même la démarche artistique, il s'agit d'un choix de vie qui oriente aussi sa pratique. Découvrir le projet *Darbora* c'est en quelque sorte entrer dans la vie de Guerrera. Deux choses sont entrées en conflit à répétition avec la prise de rendez-vous pour mener une entrevue liée à ce mémoire, ses séances de méditation et le temps consacré à sa fille. Dans une perspective professionnelle habituelle, cette anecdote est impertinente. Pourtant lorsqu'il s'agit du travail de Guerrera, l'exemple montre que *Darbora* est plus qu'une représentation. La division entre vie personnelle et professionnelle ne tient plus ici. Non que Guerrera fasse étalage de sa vie privée, bien au contraire. Il faut plutôt y voir

⁸⁹ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 81.

⁹⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *Op. cit.*

l'équilibre recherché entre les contingences de son activité professionnelle et son équilibre personnel, voire spirituel. *Darbora* est une incarnation de cet équilibre. Un refus d'une division conventionnelle du travail qui mènerait à une activité professionnelle désincarnée de sa vie quotidienne.

Lors du vernissage de l'exposition *Flagrant délit* en 2008 au MBAC⁹¹, Jill Carrick qui était alors notre professeur à l'université Carleton, nous demanda des précisions sur les intentions et sur la pratique de Guerrera. Un peu interloqué, nous avons discuté longuement avec Guerrera la journée même et aucune des questions de Carrick n'avaient été abordées durant la conversation. Nous avons parlé de nos enfants et de l'organisation de nos vies. Bien que sur le coup, nous ayons l'impression de ne pas avoir traité de sa pratique, en fait c'est exactement ce que nous avons fait. Il avait alors évoqué comment, à l'origine de *Darbora*, il avait effectué un repositionnement de sa carrière pour retrouver une certaine harmonie de vie. Les choix de carrière de Guerrera étaient intimement liés à ses questions « personnelles ». Nous avons abordé la conversation en dehors de nos réflexes méthodologiques d'histoire de l'art, réflexes qui nous aurait amené sur les questions de Carrick et rendu aveugle à un aspect fondamental de *Darbora*.

Il est certes possible de parler du travail de Guerrera en se limitant aux œuvres. Mais comprendre son attitude par rapport à sa pratique nous informe sur ses choix et sa démarche. Cela nous permet d'évaluer son travail en regard de ses objectifs, plutôt qu'en regard d'un quelconque idéal artistique défini socialement ou de notre propre subjectivité. C'est d'autant plus important étant donné qu'un projet comme *Darbora* confronte plusieurs des conventions de l'art occidental.

⁹¹ *Flagrant délit. La performance du spectateur*, exposition présentée par le Musée des beaux-arts du Canada du 17 octobre 2008 au 15 février 2009, commissaire Josée Drouin-Brisebois

L'impermanence nous rappelle que rien ne dure. La fleur en est un des symboles. Dans *Darboral*, la présence de nourriture à différents stades de fraîcheur et de décomposition joue ce rôle à la fois symbolique et pratique. La nature morte dans l'art occidental rappelle sensiblement la même chose. En d'autres mots, ce que Guerrero trouve dans la philosophie bouddhiste a aussi des échos dans la tradition occidentale. Il y a cette volonté de laisser les choses et les objets évoluer, s'adapter aux situations, aux moments. Les limites entre vie professionnelle et personnelle ne tiennent plus. C'est à travers le quotidien que se manifeste pleinement l'impermanence. Son nouveau projet *La réunion des pratiques* est d'ailleurs un effort plus poussé pour atténuer les frontières entre les différents aspects de sa vie.

2.3.1 Le quotidien

Dans le travail de Guerrero, le quotidien joue un rôle majeur. Sa manière de l'aborder trouve encore une fois son modèle dans sa pratique bouddhiste qu'il adapte à son contexte personnel et social. Il s'y retrouve deux choses essentielles qu'on retrouve aussi chez Maffesoli, la pratique en cycles et une pensée tournée vers le présent. En fait, c'est beaucoup dans les rituels du quotidien que se conserve le transitoire, pas dans un réflexe d'accumulation de choses précieuses mais dans les petits gestes anodins répétés et transmis.

L'attention aux petits gestes du quotidien prend une importance croissante dans la démarche de Guerrero. Il pratique quotidiennement la méditation zen bouddhiste depuis plusieurs années; en il nous expliquait comment l'attention qu'il arrivait d'abord à maintenir seulement en méditation, il a su petit à petit la faire perdurer au-delà des séances. Maintenant, il cherche à avoir la même attention dans les gestes les

plus anodins tels que laver la vaisselle⁹². *La réunion des pratiques* est d'ailleurs une façon d'approfondir cet investissement personnel de chaque moment. Estomper la hiérarchisation des gestes pour être le plus complètement investi dans le présent. Ici, nous n'entendons pas vivre chaque moment comme si c'était le dernier, c'est-à-dire ne faire que les choses importantes. Il est plutôt question de trouver l'importance dans chaque chose, dans chaque moment. Comme l'explique Maffesoli, dans une logique du présent, on ne fait pas les choses pour le futur.

Le travail de Guerrera n'est pas tourné vers le futur. C'est-à-dire qu'il ne repousse pas à demain la réalisation de ses aspirations. Nous pouvons assimiler cette conduite à ce que Maffesoli nomme « une économie de la dépense »⁹³. Ce penchant pour le présent rend plusieurs artistes, à l'instar de Guerrera, peu attentifs à leur postérité artistique, du moins pas dans le sens classique de l'histoire de l'art. Guerrera a d'ailleurs réfléchi à la conservation de ses œuvres seulement lorsque le musée l'y a poussé. L'évolution de *Darboral* va sûrement s'interrompre un jour, mais il ne deviendra pas un produit fini. Des artefacts sont issus de *Darboral*, mais ils n'en sont pas la finalité.

L'attitude de Guerrera face à la nourriture et sa pratique de convier des invités à des repas dans le cadre de *Darboral* nous éclairent lorsque nous les comparons à celles de Daniel Spoerri pour ses tableaux-pièges. Dans ceux-ci, Spoerri fixait tout ce qui se trouvait sur une table à la fin d'un repas et présentait la table au mur comme une nature morte prise sur le vif. Par ce geste nous sommes encore dans la finalité. Bien que Spoerri cherche à ouvrir les possibilités de l'œuvre, à réunir l'art et la vie, comme un cliché photographique, nous sommes dans une temporalité qui s'apparente au moment décisif d'Henri Cartier-Bresson, ou à tout le moins dans la suite de cette idée. Par ce geste, Spoerri questionne l'échelle de valeurs de son époque mais pas encore le système de valeur lui-même. Fixer un moment, voilà précisément ce que

⁹² Entrevue de Massimo Guerrera, *Op. cit.*

⁹³ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

Guerrera ne fait pas. Les plats réutilisés, les restes de table sont laissés à pourrir, les noyaux sont mis en germination et ils deviendront les plantes qui, elles, une fois mortes, deviendront des matériaux récupérés dans l'installation. Ce cycle a déjà eu lieu plusieurs fois dans *Darbora* trouvant une incarnation chaque fois différente.

D'ailleurs les repas dans le cadre de *Darbora*, surtout à l'origine, ont des allures de fête⁹⁴. Les textes de Guerrera et ceux sur son travail parlaient beaucoup de festif au début de sa démarche:

Le projet est une plate-forme créative dont le propos gravite autour des questions d'incarnation et de partages des denrées alimentaires affectives, de toutes ces nourritures terrestres palpables et impalpables qui nous traversent quotidiennement. *Darbora* c'est une convergence joyeuse, une fête indéterminée déployée sur une série de tapis où sont déposés des objets problématiques et des carnets d'inscriptions, sur lesquels s'activent des rencontres autour de repas simples au seuil du privé et du public.⁹⁵

La fête, selon Maffesoli, fait partie de ces activités non productives, condamnées par les élites, et correspond à « un sens de la « perte » », elle est donc ancrée dans le présent comme il l'explique dans le chapitre *Sauvage sagesse*⁹⁶. Bref, le rapport au quotidien ne se limite pas aux tâches banales, c'est aussi un rapport au présent qui ne pense pas à demain. Dans cette perspective, la fête est une forme de résistance à la logique utilitariste. La fête est un des aspects du jeu chez Guerrera, une des formes de l'échange. Les fêtes se font maintenant plus rares dans *Darbora*. Elles ont lentement cédé leur place à la pratique toujours plus spirituelle, plus ascétique de Guerrera.

⁹⁴ Voir, *Darbora (ou quelques histoires de cohabitation interne)*, 2000, sur site du fond documentaire de Vox image contemporaine, (site Consulté 12 mars 2012) : <http://www.centrevox.ca/fd/recherche.php?cmd=getavanceeB&lng=fr&page=1&pageaff=0&debug=1&artistes=111&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&textes=0>

⁹⁵ Massimo Guerrera, « Le temps de déclencher quelques ouvertures. Porus ». *Ciel Variable*, no 63, (mars 2004) : 15-21.

⁹⁶ Maffesoli Michel, *Le réenchantement du monde : une éthique pour notre temps*. (Paris : La table ronde, 2007) : 73-108.

Encore une fois Maffesoli fait ce rapprochement entre ces deux excès, soit l'hédonisme et le mysticisme qu'il qualifie de « matérialisme mystique »⁹⁷. En fait, il considère que la fête et la méditation sont les deux faces d'une même médaille.

Cette logique du présent, Guerrera l'aborde par ce qui est au plus proche de lui. *Darboral* réfère au corps et à la maison et un peu comme ces deux derniers, l'œuvre fonctionne à leur manière.

Du corps, l'accent est mis ici sur ce qui s'y trouve en constante mutation et n'est pas défini par une stabilité physique. Ce n'est pas un corps idéalisé au sens apollinien du terme, mais un corps impermanent, constamment mis à l'épreuve du temps et de ses fonctions biologiques, d'où, entre autres, l'importance de la nourriture qu'on ingère sur la plate-forme. Le corps y est abordé dans ses relations les plus diverses. Comme métaphore du corps dans l'échange, Guerrera parle de porosité, d'être perméable⁹⁸. Ce qui par le contact avec l'autre nous pénètre et aussi ce qu'on rejette. Il y a dans cette idée un accent mis sur les surfaces de contacts, telle la peau frontière qui se laisse pénétrer par ses pores.

De la maison, Guerrera prend le côté domestique : la plate-forme se veut confortable, intime. À l'opposé de la grande architecture visionnaire, son architecture est vernaculaire. Dans l'intimité révélée par *Darboral* peut s'immiscer un malaise, d'un genre qu'on retrouve habituellement dans l'intimité de la maison; le vivre en public ajoute au décloisonnement de la frontière (coupure apollinienne) entre public et privé. Notre corps est constamment sollicité dans *Darboral* sur notre manière d'être au monde. Anne-Marie Ninacs décrit bien cet état comme nous l'avons lu plus haut, lorsqu'elle décrit un moment dans l'œuvre. C'est en quelque sorte une architecture du processus. La place du processus dans l'art est de plus en plus mise de l'avant par

⁹⁷ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 45.

⁹⁸ Massimo Guerrera, *Op. cit.*, 15-21.

nombre d'artistes depuis quelques décennies. L'atelier a d'ailleurs été l'objet de présentations publiques à maintes reprises. Qu'y a-t-il de différent dans *Darboral* des expositions d'atelier issues de l'art moderne?

Le cas de l'atelier de Brancusi peut nous éclairer sur *Darboral*. Dans l'atelier, les sculptures de Brancusi gardent toute leur force spirituelle, toutes leurs subtilités et tout leur sens. L'atelier de Brancusi est une partie intégrante de l'œuvre comme si la présentation en galerie était un exil. Étudier sérieusement Brancusi demande d'examiner son processus, son atelier et sa mise en forme. Chose possible encore au Centre Georges Pompidou :

[...] En 1956, il lègue à l'État français la totalité de son atelier avec tout son contenu (œuvres achevées, ébauches, meubles, outils, bibliothèque, discothèque...) sous réserve que le Musée national d'art moderne s'engage à le reconstituer tel qu'il se présentera le jour de son décès. [...] Cette proximité des œuvres entre elles dans l'espace de l'atelier devint si essentielle que l'artiste, dans les années 1950, refuse d'exposer. Lorsqu'il vend une œuvre, il la remplace par son tirage en plâtre pour ne pas perdre l'intégrité de l'ensemble, conférant ainsi au plâtre l'importance du marbre.⁹⁹

À l'instar de l'atelier de Brancusi, pour *Darboral* les objets qui le composent y prennent tout leur sens dans leurs rapports les uns aux autres et à l'espace. Contrairement à lui par contre, Guerrero ne cherche pas un agencement canonique. Si un objet part, cela fait partie de la dynamique, de toute manière l'installation est reconfigurée constamment. Sans oublier que *Darboral* constitue un atelier nomade, qui s'adapte au lieu d'accueil¹⁰⁰.

⁹⁹ Isabelle Monod-Fontaine, « Histoire de l'atelier de Brancusi » Centre Georges Pompidou (site consulté le 14 juillet 2011). <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cKxejA7/rejRbqk>

¹⁰⁰ La plate-forme *Darboral* a notamment été présentée à la biennale de Montréal, Montréal, à la Galerie Joyce Yahouda, Montréal, à la Fonderie Darling, Montréal, à la Clint Roenisch Gallery, Toronto, à la Dunlop Art Gallery, Régine, à la Verge Gallery, Vancouver, au Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, à la Kitchener-Waterloo Art Gallery, Kitchener, Waterloo, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

À deux reprises, lors des acquisitions majeures du MNBAQ (2005) et du MBAC (2009), environ la moitié de la plate-forme *Darboral* a été extraite de l'ensemble par Guerrero. La première acquisition s'est faite à la suite d'un long processus de discussion entre Guerrero et Ninacs suite à l'exposition *Darboral, ici maintenant, avec l'impermanence de nos restes (phase III)* au MNBAQ en 2002. Ninacs décrivait ainsi le processus d'acquisition en 2007 :

Définir le type d'objets et l'envergure de l'acquisition s'est assez bien fait : on voulait une plate-forme suffisamment grande pour pouvoir recréer l'environnement *Darboral* et en même temps qui demeurerait « manoeuvrable », c'est-à-dire qui pourrait être utilisée dans une exposition de groupe par exemple et non pas systématiquement exiger une salle à elle seule. Nous voulions aussi que toutes les disciplines utilisées par Massimo soient représentées : sculptures, dessins, texte et photographies (carnets). La seule complication à ce niveau a été d'attendre que Massimo ait fini de se servir de certains objets. Cela voulait dire que je ne faisais pas un choix dans un corpus d'œuvres arrêté comme à l'habitude, mais que l'artiste effectuait lui-même une première sélection des œuvres qu'il était prêt à retirer de la circulation. C'est ce qui fait que le processus d'acquisition aura mis trois ans et demi avant de s'achever au printemps 2005 par la constitution d'un ensemble de 68 œuvres.¹⁰¹

L'œuvre avait donc beaucoup changé entre l'exposition et l'acquisition. La deuxième acquisition s'est faite directement à la suite de l'exposition *Flagrant délit*, la conservatrice Josée Drouin-Brisebois ayant sélectionné une section de l'installation en cours, la disposition des objets ayant été scrupuleusement documentée par Geneviève Saulnier, restauratrice de l'art contemporain au MBAC. Le processus a été beaucoup plus rapide cette fois, la plate-forme était alors assez imposante pour permettre plus facilement une acquisition. De plus, à ce moment, Guerrero délaissait *Darboral* vers ce qui constitue maintenant son principal projet : *La réunion des pratiques*. Dans ces cas, l'effet de la reconfiguration est important, ces moments

¹⁰¹ Ninacs, Anne-Marie. *Op.cit.*

marquent des tournants dans l'œuvre. La logique cyclique est toutefois maintenue. À la manière d'un feu de forêt, une partie importante de la plate-forme « disparaît » et ce qui en reste suffit pour assurer la continuité. En fait l'exercice, bien que tragique, donne une nouvelle vitalité à la démarche. La forme cyclique du quotidien vaut autant pour les gestes journaliers que pour les événements plus exceptionnels qui se reproduisent dans une temporalité plus longue. À quand la prochaine partition importante de *Darboral* ? La survie de l'œuvre en dépend en quelque sorte.

Depuis l'acquisition de 2009, *Darboral* est tombé en jachère, cédant pour le moment la place à *La réunion des pratiques*. Mais comme nous l'avons souligné plus tôt, Guerrero mûrit la réactivation de *Darboral* sous une nouvelle forme. Advenant que cette réactivation ne viendrait pas, il est possible de présumer qu'il va récupérer ce qui lui reste de *Darboral* pour l'inclure dans *La réunion des pratiques* ou encore dans un autre projet. Il avait déjà fait cela en 2000 avec les restes de ses projets précédents, ce qui explique que certaines œuvres issues de *Darboral* ont des dates de production précédant son début.

L'une des inspirations importantes menant à *Darboral* est Kurt Schwitters avec son *Merzbau*¹⁰². Les liens, ici, sont évidents sur plusieurs plans. Construction arborescente, la première incarnation du *Merzbau*¹⁰³ avait commencé par une colonne dans l'atelier de Schwitters qui, au fur et à mesure du travail, avait envahi sa maison donc sa vie, son quotidien. Le destin tragique de cette œuvre n'est égalé que par la vitalité avec laquelle Schwitters y a fait face. Par deux fois il a abandonné l'œuvre en fuyant les nazis, par deux fois il a repris le travail. La troisième version a peu à voir visuellement avec la première, pourtant dans l'esprit de Schwitters il s'agit bien du même projet. Déjà la première version avait connu plusieurs phases. Donc, ici aussi,

¹⁰² Entrevue de Massimo Guerrero, *Op. cit*

¹⁰³ La première version du *Merzbau* a été créée à partir de 1919 dans la maison de Kurt Schwitters en Allemagne; il a été détruit dans les années 1930 après la prise de pouvoir de Hitler.

au sens de l'artiste, la démarche primait sur sa matérialisation. *Darboral*, lorsqu'il n'est pas exposé, est hébergé dans l'atelier situé dans la maison de Guerrera.

2.4 Les stratégies de l'impermanence

La stratégie la plus évidente en ce qui concerne *Darboral*, pour conserver la nature transitoire, consiste à maintenir la plate-forme active au quotidien. Bien que cela puisse sembler une évidence conceptuelle, maintenir un projet aussi longtemps pose plusieurs problèmes. La conviction de Guerrera doit être forte. Les difficultés économiques, techniques et les contingences d'une carrière artistique ont souvent raison de telles entreprises.

Paradoxalement, bien que l'œuvre soit en changement constant, la présentation du même projet sur plus de dix ans peut donner une impression de stagnation et de répétition : deux caractéristiques peu valorisées dans le milieu de l'art actuel, milieu auquel s'adresse en premier lieu Guerrera¹⁰⁴. Voici un autre aspect de sa pratique qui se donne une forme en concordance avec cette « immobilité dans le mouvement », caractéristique d'une temporalité cyclique décrite par Maffesoli¹⁰⁵. Pour pallier cette apparente inertie, un sous-titre a été apposé pour chacune des phases d'exposition de *Darboral*, témoignant de l'évolution de la plate-forme.

Malgré toutes les difficultés à maintenir *Darboral* dans la durée, ce n'est rien face à celles qui se posent une fois l'œuvre entrée au musée. La présence de Guerrera dans *Darboral* depuis 2000 incite à tenir compte de cet aspect dans une réflexion sur son éventuelle acquisition. Les deux acquisitions ont fait suite à des expositions de

¹⁰⁴ Nous référons ici aux organismes subventionnaires, acheteurs potentiels et à la Galerie Joyce Yahouda qui le représente, bref ceux qui assurent son revenu.

¹⁰⁵ Michel Maffesoli, *L'éternel instant : Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. (Paris : La table ronde, 2003) : 47.

Darboral dans ces institutions, Guerrera était alors présent, invitant les visiteurs à toucher, participer, échanger. Ces musées vont-ils inviter Guerrera advenant une exposition de leur section de *Darboral*? Dans ses *Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera* le MNBAQ prévoit, en cas de réexposition, la présence possible de l'artiste¹⁰⁶.

La partie transitoire qui concerne le choix des matériaux est généralement désignée sous le vocable « éphémère ». Une bonne partie des matériaux se dégrade assez rapidement. En soi, c'est le propre des matériaux de se dégrader, par contre la juxtaposition dans un même objet de matériaux qui ont des durées de vie variables accentue la perception de dégradation. Ce qu'on nomme éphémère est en fait ce qui se dégrade rapidement dans une perspective humaine ou en regard des matériaux « éternels » que sont le marbre et le bronze. N'est-ce pas à travers eux qu'on passe symboliquement à la postérité? Un restaurateur, dans sa formation de base, cherche d'abord et avant tout à ralentir le vieillissement pour assurer la stabilité des œuvres. Mais ce même restaurateur sait bien que tous les objets se dégradent irrémédiablement, ce n'est qu'une question de temps.

Dans le cas des œuvres de Guerrera, l'altération des matériaux est incluse dans l'esthétique de l'œuvre. Les œuvres continuent à vivre de cette manière. Il suffit de penser aux taches de nourriture qui maculent les tapis, les dessins. Il y a dans cet abandon une forme d'oubli de soi. Guerrera laisse aux matériaux une place qu'il ne contrôle pas, du moins pas au sens platonicien du terme. Ce choix est conforme à l'attitude de vie de Guerrera et est analogue avec les remarques de Maffesoli sur le contrôle :

Il est certain que dès le moment où l'esprit du temps en général, et les individus en particulier, n'a plus l'ambition de maîtriser ou de dominer

¹⁰⁶ MNBAQ, sous la plume d'Anne-Marie Ninacs, *Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera*, 2005, voir annexe 1.

l'environnement social et naturel, dès lors c'est une conception plus ludique qui se met en place : le jeu du monde, ou le monde comme jeu.¹⁰⁷

Le MNBAQ a reconnu cette dimension esthétique de l'œuvre dans ses *Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera*¹⁰⁸ : « La patine des objets suite aux manipulations répétées est un résultat souhaité et signifiant de l'œuvre. En aucun cas, les objets ne doivent être remis « à neuf », c'est-à-dire nettoyés pour en effacer toute trace. »¹⁰⁹. Il s'agit de la première consigne. En fait, on demande aux restaurateurs de ne pas faire leur travail, ou du moins ne pas suivre leurs standards habituels. Puisque dans les mêmes consignes la possibilité de manipuler les objets est prévue, la patine des œuvres va être appelée à se modifier.

La patine due à la manipulation des objets est tributaire de l'envie de toucher ces objets. La forme des objets qui animent *Darboral* joue aussi un rôle important dans sa nature transitoire. Nombre de sculptures de Guerrera appellent à être touchées. *Prise de mains (Darboral)*, par exemple, invite le spectateur à participer. Il s'agit à la base du moulage d'une poignée de main. La matière s'interpose entre les deux mains qui y laissent leur empreinte. Cet objet portant la forme de la main appelle non seulement à être touché, il appelle aussi le partage, l'échange d'une poignée de main. Comme le soulignait Geneviève Saulnier :

L'aspect performatif est quand même là, même sans l'artiste. C'est le visiteur en fait qui l'a créé. Puis je pense que ça fonctionne bien parce que les objets dans l'œuvre de Massimo (Guerrera), c'est très clair à quoi ils servent. Les gens savent comment interagir avec ces objets¹¹⁰.

¹⁰⁷ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 94.

¹⁰⁸ Ces consignes ont été élaborées par Anne-Marie Ninacs à la suite de ses discussions avec l'artiste de novembre 2004 à avril 2005.

¹⁰⁹ MNBAQ, sous la plume Anne-Marie Ninacs, *Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera*, 2005, voir annexe 1.

¹¹⁰ Entrevue de Geneviève Saulnier par Thomas Grondin, 27 janvier 2012.

L'installation appelle au jeu. En plus le jeu est ouvert, ses limites ne sont pas fixes. Le but, en d'autres mots l'utilité, n'est pas clair. Dans l'invitation d'une exposition à la Dunlop Art Gallery de Regina, Annette Hurtig, la commissaire, présentait *Darboral* ainsi:

Both playful and serious in intent, Massimo Guerrera's projects generate images and objects of uncertain and ambiguous origin, status and function. Usually of several years duration, these projects evince concern with a potential openness or porosity of the mind and the body. Exemplars of a new mode of art making called "relational aesthetics," Guerrera's projects call for audience participation, inviting "redeployment of the internal self within *le corps-commun*, a cosmology of relations with others." The relationships involved in the production, dissemination and consumption of food become metaphors for other kinds of social and economic interdependencies. The artist's probing of links between incorporation, corporeality and relationality continued in *Darboral*.¹¹¹

La dimension relationnelle permet d'aborder la dimension transitoire de l'œuvre au-delà de l'éphémérité des objets qui la composent. Ses objets ne sont pas exclusivement destinés à la contemplation, les manipulations rendent l'œuvre vivante, en perpétuelle transition. Dans l'état actuel de la muséologie, pour les musées le problème réside dans les limites où ces objets pourront être touchés par les visiteurs sans que ne soit compromise leur intégrité matérielle. Chaque objet ayant une histoire propre, un rendu unique, l'option de faire des copies dans le cas de *Darboral* semble inopérante. D'autant que les modifications dues à l'utilisation doivent être conservées.

On pourrait facilement assimiler les objets produits par Guerrera dans le cadre de *Darboral* à n'importe quel objet d'art, et les analyser pour eux-mêmes. Après tout, le

¹¹¹ Annette Hurtig, « Massimo Guerrera: *Darboral* (and the maintenance of a practice field) », site consulté le 18 juillet 2015, <http://www.dunlopartgallery.org/publications/publication76.html>

processus, les transformations, l'atelier constituent des aspects habituels de la création d'œuvres. Les artistes sont tous aux prises avec des contingences pratiques, économiques et sociales, compromis qui mènent potentiellement à des contradictions, des paradoxes. Bien des œuvres de nature transitoire ont trouvé une incarnation matérielle stable dans les collections de musées. Prenons l'exemple du Land art ou du Body art dont nombre de projets sont collectionnés sous forme de vidéos ou photographies. À notre avis, ces objets d'art, décontextualisés, ont mené à des dérapages analytiques. Combien de critiques et d'historiens de l'art ont analysé les performances de Marina Abramovic à partir de leur documentation vidéo? Cette documentation en noir et blanc avec une caméra fixe suggère le détachement, l'ennui. Il en résulte un décalage avec la dimension spirituelle et baroque affirmée plus clairement depuis les années 1990, dans la création et la documentation chez Abramovic.

Darboral a aussi été documenté, et des photographies ont été intégrées à l'installation. Mais plutôt que de tenir lieu d'œuvres à la place des performances, elles jouent en quelque sorte un rôle hybride entre la mémoire et le modèle. Comme le notait Bernard Schütze à propos de *Porus* :

The photographs are the only « direct » indications of the contexts from which the drawings, objects and writings have been removed. They offer glimpses into the flux of intimate events that transpired during the artist's body-house calls. They depict various states of bodily engagement with the relational objects taking place in the participants' homes.¹¹²

En l'absence de Guerrero dans *Darboral*, les photographies présentes dans l'installation offrent une sorte de mode d'emploi. Elles montrent comment les objets

¹¹² Schütze, Bernard, « Porus – An Intimate Circuit », dans *Les commensaux quand l'art se fait circonstance = when art becomes circumstance*, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, (Montréal : Skol, 2001) : 119-122.

peuvent être manipulés, indices de la dimension ludique des objets. Ses images sont généralement présentées sous forme de portfolios, incitant les visiteurs à les parcourir. Elles permettent aussi de saisir que l'installation a connu différentes formes à travers le temps. Advenant qu'à l'occasion d'une réexposition, les visiteurs ne puissent pas interagir avec les objets, les photographies pourraient servir de modèles à une façon d'appréhender le monde inspiré par *Darboral*, en quelque sorte, de manière analogue à cette idée d'Anne-Marie Ninacs : « J'aime d'ailleurs à penser que ce petit livre en est un modèle « portable » qui permettrait à chacun de s'y replonger quand bon lui semble¹¹³. »

2.4.1 L'œuvre morcelée

Dionysos, lors d'une de ses deux naissances, a été coupé en morceau, son cœur a ensuite servi à féconder sa mère. Le déchiquetage joue un rôle important dans le culte à Dionysos, il représente bien la vitalité du tragique. *Darboral*, à l'instar de Dionysos, a été déchiqueté et a survécu.

Darboral questionne les limites de l'œuvre d'art, plus particulièrement son incarnation, sa temporalité. Nombre de peintures, sculptures, gravures, photographies ont été extraites de *Darboral*. Elles sont collectionnées de manière autonome, et peu de choses laissent présumer de la complexité du projet auquel elles appartiennent. Le titre de ces « œuvres » issues de la plate-forme, ses fruits, pour continuer l'analogie organique, leur titre donc demeure la seule référence apparente au contexte d'origine, c'est-à-dire leur appartenance à *Darboral*. Pourtant, certaines œuvres issues de la série *Darboral* ne trouvent pas leur origine sur la plate-forme; par exemple, *Entre le refuge et l'encombrement (Darboral)*, une toile commencée en 1998 (donc avant le

¹¹³ Ninacs Anne-Marie, *Op. cit.*, 44-45.

début du projet) et terminée en 2008, témoigne une fois de plus de ses limites évasives.

De fait, les qualités esthétiques d'une proportion importante des objets qui composent *Darboral* sont suffisantes pour leur assurer une vie autonome. Plusieurs objets issus de *Darboral* sont en montre sur le site de la Galerie Joyce Yahouda¹¹⁴ qui les présente sous des titres tels que *Le crâne* (2006), *Proximité de l'articulation* (2008), *Together for ever II* (2004-08). Les qualités individuelles des objets qui composent *Darboral* constituent à la fois une force et un piège pour sa conservation. En effet, la tentation de conserver les objets pour leurs seules qualités plastiques est décuplée en regard de nos habitudes muséales et des enjeux économiques. Devant des objets d'une telle qualité, il est facile d'évacuer le contexte.

Certaines des sculptures acquises par le MNBAQ, issues de *Darboral*, ont d'ailleurs été présentées en dehors de la plate-forme lors de l'exposition *Intrus/Intruders* en 2008¹¹⁵, l'une des expositions du MNBAQ. Placées parmi des œuvres québécoises modernes (1940-1960), elles dialoguaient sans problème avec des œuvres de Louis Archambault à proximité. Cette juxtaposition était pertinente, elle permettait un dialogue éclairant sur l'esthétique tant de Guerrera que de Comtois. D'un autre côté, cette présentation « domestiquait » l'œuvre de Guerrera, en plus d'évacuer une part significative des problèmes de conservation et d'exposition liée à *Darboral*. Difficile de ne pas voir la tentation d'éviter les difficultés liées à la plate-forme en favorisant ce type de présentation.

Le principe de *Darboral* comme une plate-forme souple a été accepté par le MNBAQ lors de son acquisition, comme en témoignent les instructions concernant la façon de remettre de la nourriture dans l'installation :

¹¹⁴ Site consulté le 5 janvier 2015 http://www.joyceyahoudagallery.com/fr/artistes/massimo_guerrera

¹¹⁵ *Intrus/Intruders*, commissaire Mélanie Boucher au MNBAQ, 2008.

[...] Acheter des noix (acajou, amandes, arachides), des fruits secs (raisins, dattes, abricots), des olives noires et vertes (disposer du liquide), des fromages (3 ou 4 de bonne qualité), du pain (2 ou 3 sortes, en abondance) et des fruits frais (selon la saison, choisir ceux qui feront une belle nature morte). Les noix, fruits secs, olives, fromages et pains seront placés dans les bols et assiettes beiges; les fruits frais dans les assiettes ovales. Activer ce banquet lors d'une soirée d'ouverture (pas nécessairement au vernissage) pour laquelle 10 à 20 personnes seront conviées à venir le partager. Les participants peuvent être des employés de l'établissement ou des personnes de l'extérieur, l'important étant de trouver un groupe de gens pour lequel le projet *Darboral* ait du sens, qui soit là pour un véritable partage. Laisser les restes de ce premier repas en place. On pourra nettoyer un peu afin de créer une plus grande tension entre les restes et les aliments sains, entre le sale et le propre, entre l'organisé et le chaotique mais sans trop arranger les choses. Laisser vieillir les aliments tout au long de l'exposition, en ajoutant de temps à autre des aliments frais et en nettoyant un peu à l'occasion, encore une fois pour dynamiser la cohabitation entre le frais et le pourri/sec¹¹⁶.

La possibilité pour Guerrera de réinvestir l'œuvre advenant sa réexposition est prévue au MNBAQ¹¹⁷ et semble possible au MBAC. Malgré tout, une réinstallation de la plate-forme reste à faire. Lorsque cela arrivera où en sera Guerrera? Comment pourra-t-il intervenir de nouveau dans les sections figées par leur acquisition en 2005 et en 2010 ? Qu'advient-il après sa mort ? La possibilité de faire vivre la plate-forme deviendra-t-elle plus difficile sans lui?

Darboral comme nous l'avons déjà dit est un hybride entre le corps et la maison. Il peut aussi être envisagé comme un dojo, « le lieu de la voie », un espace réservé aux arts martiaux et à la méditation bouddhiste zen dont Guerrera, nous l'avons dit, est un adepte. Le premier geste demandé pour pénétrer dans l'espace consiste à enlever ses

¹¹⁶ MNBAQ, sous la plume Anne-Marie Ninacs, *Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera*, 2005.

¹¹⁷ *Ibid.*

souliers, geste exigé dans les dojos. D'ailleurs, le plancher de *Darboral* s'apparente aussi à la surface des dojos.

Le dojo offre le modèle d'une autre forme de conservation pour *Darboral*. Chacune des parties de *Darboral* qui n'est plus dans l'atelier de Guerrera pourrait servir d'atelier à un autre artiste qui partage l'esprit de *Darboral*. Dans les dojos, il y a conservation des gestes et des rituels. Essentiellement, un dojo offre un cadre ritualisé conçu pour transmettre la philosophie, la pratique et les gestes des maîtres de la discipline, portant l'histoire de ceux qui l'ont marquée. Ce cadre permet aussi l'émergence d'autres maîtres ainsi que l'appropriation individuelle des gestes. Dans l'état actuel de la pratique des musées d'art, pareille chose est difficilement envisageable. Des musées, en lien avec d'autres disciplines que les arts visuels et qui conçoivent la conservation différemment, pourraient servir de modèle; par exemple, certains musées d'anthropologie, en plus de conserver des artefacts, maintiennent certains rituels comme faire des offrandes de nourriture. Un des obstacles est la signature de l'artiste à laquelle la tradition artistique occidentale est très attachée depuis la Renaissance. Cette remise en question de l'association de la valeur artistique à une signature implique cet oubli de soi. Ici, l'oubli de soi ne concerne pas seulement l'artiste, il concerne aussi les musées et leur tradition. Guerrera est lui-même engagé dans sa pratique de méditation dans cette logique, méditation qu'il intègre de plus en plus à sa pratique. Avec « Les actes de présence » telles les « Causeries performatives » et les « Communications publiques »¹¹⁸, Guerrera transmet plus que la matérialité de son œuvre, conscient qu'il est de l'importance de transmettre. D'un certain point de vue, Massimo Guerrera sous le nom *Darboral* ne réactualise-t-il pas le *Merzbau* de Kurt Schwitters?

¹¹⁸ Massimo Guerrera et Michaël La Chance, *Op. cit.*, 18.

Darbora met en évidence l'effet que l'observateur a sur l'œuvre. L'observateur objectif est mis en échec dès qu'il tente d'observer *Darbora*. Sa participation est inévitable, et s'il n'en prend pas conscience c'est qu'il reste aveugle à une dimension essentielle de l'œuvre. Cette dimension nous ramène à la critique sociale que faisait Guerrero à ses débuts. À l'aube de *Darbora*, il écrivait : « Devant l'effondrement des grands systèmes globalisants, il est devenu nécessaire de se pencher avec plus d'attention sur les micro-espaces et la petite circulation¹¹⁹. » *Darbora* se veut en quelque sorte une tentative de solution aux failles que Guerrero voyait dans notre société. Conserver *Darbora* selon des standards de « systèmes globalisants » viderait l'œuvre de son apport à la diversité, de ce que Massimo Guerrero tente de transmettre à travers elle.

¹¹⁹ Massimo Guerrero, « Étanchéité incomplète et fluidité désireuse ». *Inter : art actuel*, no 77, (automne 2000) : 44.

CHAPITRE III

GERMAINE KOH : *KNITWORK* ET *SELF-PORTRAIT*

Une gigantesque couverture tricotée à la main, une série d'autoportraits peints l'un sur l'autre, un extrait de journal personnel publié dans un quotidien, des tourniquets placés en galerie qui tournent à la vitesse du vent extérieur sont quelques exemples de projets de la pratique volontairement diversifiée de Germaine Koh, qui fait un effort conscient pour ne pas avoir de style reconnaissable¹²⁰. Il est donc impossible sur une base visuelle de choisir une œuvre qui pourrait servir d'archétype pour sa pratique, c'est sur d'autres bases que sa démarche prend son sens et sa cohérence. Les œuvres étudiées dans ce chapitre, Germaine Koh y travaille depuis le début de sa carrière. *Knitwork* (1992-) et *Self-portrait* (1994-) ont été acquises par des musées sans que cela signifie pour autant la fin de leur processus de production. Les deux objets ont en effet été modifiés depuis leur acquisition. Les circonstances entourant la complétion éventuelle de *Self-portrait* demeurent indéterminées, tandis que c'est la mort de Koh qui devrait mettre un terme à *Knitwork*. *Knitwork* appartient au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario (AGO) depuis 2000 et *Self-portrait* appartient à la Kelowna Art Gallery depuis 2001.

¹²⁰ Cliff Eyland, « An introduction and interview ». dans *Gallery One One One, Germaine Koh: Around About*. Winnipeg, MB, (2001). CD-ROM, transcription 16.

Nous avons d'abord envisagé la pratique de Koh en regard de son attitude face au musée. En effet, elle se refuse à vendre, à titre d'œuvres, des documents témoignant de performances, d'œuvres éphémères ou contextuelles. Cette pratique de conservation est pourtant bien établie pour la performance, le Land Art et l'art conceptuel, courant auquel sa pratique est généralement associée. Elle évalue d'abord la pertinence du contexte muséal pour l'œuvre avant de consentir à son acquisition. Cette attitude fait écho à nos propres insatisfactions face aux conventions de présentation d'œuvres éphémères, insatisfactions qui sont à l'origine des questions posées dans ce mémoire.

Les œuvres à l'étude dans ce chapitre se trouvent maintenant dans des collections de musées, mais pour bien comprendre le rôle du transitoire dans la démarche de Koh, nous devons prendre en compte dans notre analyse les œuvres qui n'y ont pas trouvé leur place. En effet, pour Koh, plusieurs de ses œuvres ne sont pas pertinentes en dehors de leur contexte d'origine, donc elles ne sont pas conservées, du moins pas en termes de muséologie actuelle. Cette prise de position témoigne de l'importance que l'artiste accorde au contexte dans sa démarche. Cette attitude n'apparaît pas à première vue dans les deux œuvres à l'étude, mais elle demeure importante pour bien comprendre les idées de l'artiste. C'est par là que nous pourrions clairement montrer ses liens avec l'art contextuel et les changements sociaux décrits par Maffesoli. L'apport de Koh dans ses stratégies pour conserver le transitoire au Musée est contrebalancé par un refus de vendre ses œuvres si elle ne trouve pas de stratégies qui lui conviennent. Puisqu'elle ne se satisfait pas des conventions qui consistent à présenter des documents pour tenir lieu d'œuvres, une partie signifiante de son corpus ne peut être collectionnée. Son cas nous permettra d'explorer les limites de la conservation du transitoire telles qu'elles se vivent actuellement et ses approches pour une conservation alternative.

Les œuvres à l'étude testent les limites du Musée dans son adaptation au transitoire, les œuvres qui n'y trouvent pas leur place témoignant donc des orientations actuelles de ce dernier. Voici donc une artiste qui fait l'objet d'une reconnaissance par les différentes institutions de l'histoire de l'art et pourtant une partie significative de ses œuvres reconnues ne trouvent pas leur place sous quelque forme que ce soit dans les collections de musées. Elles se trouvent plutôt préservées dans une littérature critique et théorique¹²¹.

Pour ce qui est des œuvres qui se retrouvent au Musée, Koh s'implique pour établir des conditions de conservation qui soient le plus possible conformes à ses idées. Pour *Knitwork* et *Self-portrait* cela implique qu'elle continue à y travailler. Ainsi ces œuvres ont été modifiées depuis leur acquisition, important le transitoire dans la pratique de la NGO et de la Kelowna Art Gallery. Mais les seules œuvres collectionnées pas les musées ne témoignent pas de l'ensemble et de la complexité des aspects transitoires dans la démarche de Koh. Le transitoire s'y exprime de plusieurs manières; certaines œuvres, lorsqu'elles sont très étroitement liées à un contexte spécifique, disparaissent après leur présentation¹²², ou dans certains cas elles sont rééditées dans un contexte différent leur donnant un nouveau sens¹²³, tandis que d'autres encore abordent de façon plus métaphorique le transitoire ne questionnant pas le musée dans ses habitudes¹²⁴. Nous aborderons donc *Knitwork* et *Self-portrait* à la lumière des diverses incidences du transitoire de manière à démontrer la place fondamentale de ce concept dans sa démarche.

¹²¹ « But it is true that if the museum is going to continue to be thought of as the history keeper, then there a big part of my work that is just not going to be kept, it is not going to be remembered. If it was the sole history keeper, but you know, now you have websites that document the work, you have the machine of critical press that does not ignore my work. So there are other means by which the work is talked about. But for that kind of work the museum has not served it very well or won't. » (Entrevue de Germaine Koh par Thomas Grondin, 16 février 2012)

¹²² *High Noon*, (13 mai 2004); *Overflow* (2006-2007); *Erratic* (2011).

¹²³ *Fallow* (2005, 2009); *Broken Arrow* (2008, 2009).

¹²⁴ *Fair-weather Forces: Wind Speed* (2002), *Fair-weather Forces: (Sun Light)* (2005), *Fair-weather Forces (WaterLevel)* (2008).

3.1 Koh à travers la fortune critique

La pratique de Koh a été abondamment commentée dans une fortune critique qui comprend maintes entrevues qu'elle a accordées. À travers celles-ci, nous mettrons en évidence quelques constantes de son travail touchant les fondements de sa démarche. Plusieurs auteurs abordent la pratique de Koh dans son ensemble pour mettre en lumière ces constantes. Les idées qui en ressortent viennent teinter l'interprétation des œuvres particulièrement des œuvres de début de carrière comme celles de notre corpus.

Traiter d'un artiste consiste entre autres à le situer par rapport aux autres, ce que font d'ailleurs plusieurs auteurs. Koh est ainsi associée à l'art conceptuel¹²⁵, souvent qualifiée de néo-conceptuelle¹²⁶, sans oublier ses liens avec Fluxus¹²⁷, particulièrement en ce qui concerne son rapport entre l'art et la vie. L'influence de quelques artistes en particulier est soulignée (Joseph Beuys, Yoko Ono et surtout Félix Gonzales-Torres)¹²⁸. Ces mentions apparaissent le plus souvent comme de simples références, c'est surtout dans les entrevues que Koh explique la nature de ses liens.

Très tôt dans la carrière de Koh, son travail a fait l'objet d'analyses, particulièrement concernant les deux projets, *Sightings* (1992-98) et *Knitwork*. L'utilisation par Koh de matériaux recyclés attire l'attention des auteurs dès le début¹²⁹. Michele White,

¹²⁵ Cliff Eyland, *Op. cit.* ; Melanie O'Brian, « The Way the Wind Lies: Germaine Koh's Codes of Contingency », dans *Germaine Koh*, sous la dir. de Catriona Jeffries Gallery, Vancouver, BC : Catriona Jeffries Gallery, (2002).

¹²⁶ Diana Nemiroff, « 8 for 2000 ». *Globe in Mail*, (Toronto), 6 novembre 1999.

¹²⁷ Cliff Eyland, *Op. cit.*

¹²⁸ Jan Allen, « The Stubborn Grace of the Particular ». *Germaine Koh: Personal*, sous la dir. d'Agnes Etherington Art Centre, Kingston, ON : Agnes Etherington Art Centre, (1997)

¹²⁹ Jan Allen, *Op. cit.* ; Jennifer Couëlle, « Il était une fois le temps qui fuit ». *ETC*, 94, (octobre 2011, janvier 2012) : 42-43; Hal Niezviecki « Picture Postcard: Post-art in the garbage era ». *Broken Pencil*,

dans le texte accompagnant la première exposition de *Knitwork* à la Galerie B-312, notait déjà : « The decision to reconfigure rather than “create” afresh supplies much of the complex nature of the work. »¹³⁰. Ce texte évoque les positions de Koh face à la surconsommation, son refus d'ajouter de nouveaux objets dans le monde ainsi que l'inclusion des autres et de la communauté dans son choix de vêtements usagés, notions qui se raffermiront et se préciseront tout au long de sa pratique.

Un des traits dominants de la pratique de Koh consiste en un certain effacement de sa signature et de sa personne, qui va de pair avec la discrétion de ses œuvres¹³¹. Cette discrétion se manifeste par plusieurs stratégies. Il y a une certaine « modestie », comme le disait Diana Nemiroff¹³² ou une humilité comme c'est plus souvent décrit dans la fortune critique, exprimée par un intérêt pour la vie, à travers des techniques et les matériaux du quotidien, par un anonymat dans la fabrication, par l'absence d'information accompagnant l'œuvre dans le contexte de sa manifestation, et par une sobriété des œuvres qui leur permet de se fondre dans leur contexte. Pour s'insérer dans le quotidien, Koh utilise certains dénominateurs communs, révélant ainsi des trames de la vie de tous les jours devenues invisibles. Pensons à *Poll* (1999), qui consiste en un poteau de clôture en métal placé dans un raccourci piétonnier tracé à l'usage dans le gazon; rien n'indique qui l'a placé là ou qu'il s'agisse d'une œuvre. Même lorsque Koh est présente, un certain anonymat perdure, c'est le cas pour *Watch* (2000), où dans une vitrine du centre-ville elle observait les passants. La journaliste Leah McLaren après avoir croisé Koh qui performait *Watch* décrit son expérience qui

no. 4, (Winter 1997) ; White, Michele. *Knitwork*. Montréal QC: Cahiers du B-312 Galerie B-312, 1993.

¹³⁰ White, Michele, *Op. cit.*

¹³¹ Jan Allen, « Germaine Koh Getting personal ». *Art/Text*, 59, (1997) : 50, 51. Jan Allen, « The Stubborn Grace of the Particular ». *Germaine Koh: Personal*, sous la dir. d'Agnes Etherington Art Centre, Kingston, ON : Agnes Etherington Art Centre, (1997) ; Pennina Barnett, « Small Gestures and Acts of Graces : An Interview with Germaine Koh ». dans *Germaine Koh: Overflow*. Sous la dir. de Clint Burnham, (Vancouver, BC : Centre A, 2007) ; Hilde de Bruijn, *Hidden Rhythms*, (Nijmegen, NL : Museum Het Valkhof and Paraplufabriek, 2005) ; Nathalie de Blois et Gilles Godmer, *L'envers des apparences*. (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal 2002).

¹³² Diana Nemiroff, *Op. cit.*

l'a laissé perplexe dans le *Globe and Mail*. Voulant tenter l'expérience, voici les instructions que lui a données l'artiste: « Find a window overlooking a high traffic area, and pull up a chair. Wear nondescript clothing. Be actively attentive without responding to the scene before you. »¹³³. Comme Koh le note elle-même¹³⁴, il n'est pas question de faire disparaître l'auteur, il s'agit plutôt d'une manière de laisser place au spectateur, au contexte. Cette sobriété, cet effacement a un effet particulier, pour le décrire dans les mots de Jan Allen : « Germaine Koh's work is high impact, but slow release »¹³⁵.

Au fil des ans, Koh a accordé maintes entrevues à l'image de sa pratique, sobres, consistantes. Ses entrevues ont, selon toute évidence, influencé les critiques qui reprennent régulièrement certaines de ses affirmations. Dans une entrevue donnée à Chantal Rousseau en 2004, elle explique:

The notion of anonymity and self-effacement in my work is related to my commitment to process and contingency. It's about accepting both the inevitability of change and the greatness of everything outside of the small things we do individually. I know that sounds terribly corny, and to tell the truth I've never put it so plainly before. I do believe that it is a provocative position to create things that are obviously vulnerable to disappearance and to change, because (I like to think that) it creates situations in which the viewer is forced to consider all kinds of things: how and whether to intervene or preserve the situation, how to act, how to describe it, how to remember. It proposes an immediate attention to the present. Of course, it should also be noted that I'm not talking about my disappearing from this world or renouncing authorship of my work. There are all kinds of ways -- oral history, rumour, documentation, and art history -- in which ideas are preserved and circulate outside the physicality of the work. I have faith in the operations of these social systems, even if I don't have control over them, because they arise out of human nature.¹³⁶

¹³³ Leah McLaren, « What's up with that woman in the window », *Globe and Mail*, 4 février, 2001.

¹³⁴ Rousseau, Chantal, « 5 Questions for Germaine Koh Relating to Conceptual Art ». (site consulté le 27 août 2014) : <http://germainekoh.com/content/press/rousseau2004.html>

¹³⁵ Jan Allen, *Op. cit.*

¹³⁶ Chantal Rousseau, *Op. cit.*

Elle énonce ici des éléments fondamentaux de sa démarche (effacement de soi, inévitabilité du changement, vulnérabilité de l'objet, nécessité d'intervention, mémoire et préservation au-delà de l'objet, etc.) qui sont en lien avec notre problématique. La fortune critique reconnaît cette démarche dans les œuvres de Koh.

3.2 Les œuvres

Les deux œuvres à l'étude dans ce chapitre font partie d'un petit groupe d'œuvres de très longue durée commencées au début de la carrière de Koh. Au cours des années 1990, elle y consacrait un temps de production considérable, espaçant et réduisant la durée de ses interventions au fil du temps. L'impact de ces œuvres nécessitant une accumulation de travail significative, l'artiste en a poussé la fabrication jusqu'à un certain seuil avant de les exposer. Par la suite la multiplication de ses projets et la vente de *Knitwork* et de *Self-portrait* ont contribué à ralentir son rythme de production. Elle n'a pas entrepris d'autres projets de longue durée depuis. Elle ne voulait pas encombrer sa démarche avec trop de projets de longue durée qui limiteraient la poursuite d'autres initiatives¹³⁷.

Entamées aux origines de sa démarche, ces deux œuvres portent avec plus d'acuité les traces de sa formation et de ses influences que ne le font ses œuvres plus récentes. Bien que ces œuvres n'aient pas dévié de leur plan, l'évolution de la pratique de Koh y est tout de même palpable. D'un côté, les œuvres ajoutées au corpus de l'artiste viennent éclairer notre compréhension de *Knitwork* et de *Self-portrait* de manière à en souligner ou en marginaliser certains aspects. D'un autre côté, certaines dimensions du travail qui n'étaient pas conceptualisées dans les plans d'origine se sont précisées. Par exemple, ces œuvres sont issues d'une pratique d'atelier relativement conventionnelle. Entretemps, Koh a abandonné son atelier permanent, de manière à

¹³⁷ Cliff Eyland, *Op. cit.*, 16-17.

embrasser une vie nomade¹³⁸. En fait, l'acquisition par les musées de ses œuvres leur a fait quitter le giron de l'atelier et a contribué à alléger Koh, qui a ainsi adapté sa production à une pratique devenue moins conventionnelle. En effet, les dimensions monumentales de *Knitwork* ne favorisent pas le nomadisme, l'AGO en assumant la garde a libéré Koh sur ce plan.

3.2.1 *Knitwork*, la mesure d'une vie

Une longue bande de tricot serpente à travers la galerie B-312 à Montréal. Il est difficile d'en évaluer la longueur, mais il est clair qu'elle est beaucoup plus longue que la salle. Tout au fond, assise par terre, une femme tricote avec des aiguilles surdimensionnées, dont la longueur correspond à la largeur de la bande. À notre arrivée la femme n'interrompt pas son travail. Nous avons rendez-vous avec elle, pour une entrevue. Germaine Koh, l'artiste, continuera à tricoter tout au long de la conversation, son travail rythmant ses mots, son débit. Nous sommes le jeudi 16 février 2012, l'artiste est au travail depuis un moment déjà. Koh est présente durant les heures d'ouverture de la galerie au cours de la première semaine d'exposition.

Cette exposition marque un double anniversaire, les vingt ans de la Galerie B-312 et celui de *Knitwork*. En effet, en 1993 l'œuvre y a été exposée pour la première fois au début des activités de la galerie. Voilà une occasion idéale pour une réflexion rétrospective sur la carrière de Koh et de *Knitwork*. Où se situe *Knitwork* dans le corpus des œuvres présentées par la galerie? De tels moments pour une œuvre et une galerie sont l'occasion de se nourrir mutuellement, de contre-vérifier l'évolution des perceptions de chacun.

¹³⁸ Germaine Koh, « Slipping in and away », dans *Les commensaux quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*, sous la dir. de Patrice Loubier et d'Anne-Marie Ninacs, (Montréal : Skol, 2001) : 162.

Knitwork, l'objet, consiste en une bande de tricot d'environ deux mètres de large sur plusieurs dizaines de mètres de long. L'œuvre est fabriquée à partir de vieux vêtements de laine. À l'origine Koh les achetait dans des magasins de vêtements usagés, puis, au fil des expositions, des vêtements lui ont été donnés pour être inclus dans l'œuvre. Koh détricote les vêtements puis les retricote dans l'œuvre. En 2002, elle estimait que l'objet contenait déjà plus de trois cents morceaux de vêtements¹³⁹. Lors d'une exposition, l'œuvre est accompagnée d'une liste contenant la provenance des vêtements inclus dans l'œuvre, de quelques balles de laine, de quelques vêtements à être intégrés et parfois de quelques photographies des vêtements récemment ajoutés. Le plus souvent, lorsque c'est possible, elle tricote devant public lors des expositions de *Knitwork*. Lorsqu'elle ne tricote pas, les aiguilles sont placées en suspens au milieu d'une rangée. Cette mise en scène des divers éléments de la production en souligne l'aspect transitoire en marquant l'interruption au milieu du travail.

L'œuvre se retrouve ainsi dans une perpétuelle incomplétude. L'objet demeure en production inachevée, lorsque le travail est interrompu la position des aiguilles à tricoter le rappelle. L'absence de l'artiste est ainsi soulignée, absence qui éventuellement impliquera la mort de Koh : « the work will be finished when I cease (to be) »¹⁴⁰. *Knitwork* sera alors définitivement interrompue, sans pour autant être à proprement dit terminée.

Knitwork a été commencée à l'atelier et Koh s'est assurée que l'objet soit d'une taille assez imposante avant de l'exposer. Comme elle le note, sans une quantité

¹³⁹ Site web de Germaine Koh consulté le 5 janvier 2015, http://germainekoh.com/ma/projects_detail.cfm?pg=projects&projectID=87

¹⁴⁰ *Ibid.*

substantielle de travail *Knitwork* s'impose difficilement comme œuvre¹⁴¹. En effet, sans la monumentalité, le travail quotidien reste invisible comme démarche.

Depuis 20 ans, elle a exposé *Knitwork* à de multiples reprises : le plus souvent elle profite de l'occasion pour tricoter sur les lieux. Les premières années, elle a aligné les expositions, profitant de l'occasion pour avancer le plus possible le tricot, travaillant de nombreuses heures sur l'œuvre, s'approchant ainsi d'un travail quotidien et laborieux. Depuis, elle y travaille plus rarement et pour de moins longues périodes à la fois. Lors de l'exposition à la galerie B-312, elle notait cette évolution :

Well, there were a few years where it was shown a lot and I was working on it almost fulltime through a series of exhibitions. So I think at that point it started to feel like a bit of a burden. Coming back to it now is like seeing my old friend again. There is something really nice to be working on it again.¹⁴²

Elle n'insiste pas beaucoup sur l'évolution de sa pensée et de ses dispositions personnelles concernant *Knitwork* à travers les vingt ans de sa production. À vrai dire, il est difficile de lui soutirer quoi que ce soit à ce propos. Cette réserve est tout à fait cohérente avec sa démarche. Comme elle l'affirme : « It is an attempt to pay tribute to those everyday labor that otherwise are forgotten.¹⁴³ ». Bien que l'œuvre mesure en quelque sorte sa vie, elle n'y inclut pas explicitement d'éléments de son histoire personnelle. Pourquoi une artiste s'astreint-elle au travail d'ouvrière? Quelle valeur y trouve-t-elle? Rappelons que *Knitwork* est fabriquée à partir de centaines de vêtements qui ont chacun eu une vie avant leur transformation. Koh n'a pas acheté de la laine, elle a recyclé ces matériaux. En d'autres mots, sa discrétion laisse place à nos propres histoires.

Le choix de recycler pourrait apparaître comme une solution en lien avec la pauvreté de son début de carrière, mais l'utilisation de matériaux recyclés ne se dément pas

¹⁴¹ Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

avec le temps. Ce qui a été délaissé par d'autres est souvent un matériau de choix pour Koh, comme on peut le voir dans de multiples projets jusqu'à aujourd'hui¹⁴⁴. L'absence de style ou de médium de prédilection dans le travail de Koh tient entre autres au fait que la cohérence n'est pas incarnée dans un style, c'est-à-dire dans l'apparence matérielle des œuvres. Sa façon de choisir ces matériaux et de les associer à un contexte témoigne bien plus de sa signature.

Malgré une simplicité apparente, *Knitwork* est riche de sens et de liens avec l'art. L'œuvre témoigne des sources et influences de l'artiste et de son assiduité depuis plus de vingt ans à la continuer souligne certains aspects fondamentaux de sa démarche. À la manière de l'art conceptuel, elle se fixe des règles de travail qu'elle respecte scrupuleusement. Elle repousse les limites habituelles en étendant la durée du processus à la longueur de sa vie. Sa capacité à aller au bout d'une idée se retrouve de multiples façons dans sa pratique :

I started to conceive of this work (*Knitwork*) as an attempt to make visible a large amount of this everyday labor. I was thinking about different processes that were very common but almost unnoticed, that were somewhat undervalued. I happen upon at some point of that process of thinking, I fixed on knitting as a good example of that process, you know although very productive was not always visible, so the idea was to take this process and see what it would look like to collect together a life time work of labor, so in this case of knitting.¹⁴⁵

Cette idée de rendre visible une grande partie d'un travail journalier, de surcroît un geste traditionnellement féminin, a valeur d'archétype. La sobriété formelle de l'œuvre permet à l'ampleur du travail d'être au premier plan. L'artiste, pour son travail, ne cherche pas à faire preuve d'une dextérité exceptionnelle, son travail s'affirme comme celui d'une femme comme une autre. Le destin de tant d'autres

¹⁴⁴ Tous ces projets sont réalisés à partir de choses délaissées, *Fallow* (2005 et 2009) terrain vague, *Overflow* (2006-2007) bouteilles vides, *Self-portrait* (1994-) support de bois recyclé, *Erratic* (2011) cartes postales trouvées, etc.

¹⁴⁵ Entretien de Germaine Koh, *Op. cit*

devient ainsi visible. Comment ne pas penser à toutes ces femmes anonymes dans des usines où à la maison qui font ce genre de travail jour après jour? Ici Koh l'accumule, montrant le côté monumental du travail anodin de chacun. De là l'importance de rester sobre dans la présentation. Tous peuvent en faire autant et dans un sens tous en font autant. L'apport véritable de Koh est de valoriser ces petites histoires, fondant sa démarche artistique sur un certain oubli de soi. *Knitwork* évoque une de ses « répétitions fondatrices de l'être ensemble »¹⁴⁶ dont parle Maffesoli. Jan Allen dans son texte *The stubborn grace of the particular* va dans le même sens :

Germaine Koh's projects posit a particular relationship between individual and society in that they suggest that the public sphere today consists not of a communal grand narrative but of accumulated common experiences and the impulse to share them with others.¹⁴⁷

Chaque fois que Koh quitte son poste de travail sur *Knitwork*, elle s'assure de s'interrompre au milieu d'une rangée, les deux aiguilles croisées. Cette position laisse entendre que le travail est suspendu et n'est pas terminé. Elle le fait chaque fois qu'elle se lève même pour un instant au cas où elle ne pourrait pas y revenir. En bout de ligne, elle marque bien que la fin de ce travail c'est la mort et non une fin arbitraire choisie par l'artiste¹⁴⁸. Ce qui fait aussi que chaque fois que Koh laisse le travail ne serait-ce que pour faire une pause, elle marque un moment pour réfléchir à sa propre mort. Cette forme d'acceptation de la mort une fois encore participe des phénomènes sociaux décrits par Maffesoli, nous éloignant des valeurs modernistes en inscrivant la pratique de Koh dans le présent.

¹⁴⁶ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 80.

¹⁴⁷ Jan Allen, *Op. cit.*

¹⁴⁸ Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit.*

3.2.2 *Self-portrait*

Self-portrait est une peinture à l'huile sur panneau de bois à première vue assez traditionnelle. En fait, il paraît même surprenant de la trouver dans un musée ou de grandes expositions d'art actuel, tant sa facture, ses qualités techniques semblent quelconques. Il faut entrer dans la démarche de Koh pour voir son intérêt.

En y regardant de près, nous remarquons la texture et quelques traces laissées par les couches précédentes. Peint sur un panneau de bois trouvé¹⁴⁹, *Self-portrait* est en fait l'accumulation couche sur couche de tous les autoportraits peints périodiquement par l'artiste depuis 1994. L'œuvre comprend un cartable des photographies des différentes couches accumulées, soit quatorze couches en 2006.

Avec *Self-portrait*, les liens avec la peinture dans la démarche de Koh sont plus explicites. On voit clairement et directement comment ses positions face à la peinture se retrouvent dans son œuvre. Comme elle l'explique : « I have trained as a painter, but I was always more interested as I was painting in the social process around painting, like how they were given value, communications, codes and construction around painting. »¹⁵⁰. La technique est reléguée au deuxième plan, cédant le pas à d'autres dimensions contextuelles et conceptuelles.

Cohérente, ici, elle peint avec un niveau technique assez rudimentaire, la valeur de cette œuvre résidant ailleurs¹⁵¹. Encore cette fois, une sobriété technique soutient son propos. À la question de savoir si elle réfléchit à ce qu'elle va faire avant de peindre elle nous a répondu :

¹⁴⁹ Carie Helm, « Germaine Koh ». *Kelowna Art Gallery Journal*, (août, 2003).

¹⁵⁰ Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit*

¹⁵¹ Koh est consciente de ses limites techniques en peinture, préférant diversifier ses connaissances au détriment d'une spécialisation. Elle affirme même qu'elles décroissent compte tenu d'une pratique de moins en moins assidue. Voir entrevue avec Germaine Koh, *Op. cit*

That would assume that I have more skills as a painter than I really do. It is more like whatever I am able to make. So I don't think about that too much. I am not that capable of a painter to decide that I am going to paint like Vermeer this time and Rembrandt next.¹⁵²

Le lien avec Rembrandt ne nous semble pas si éloigné de ce qu'elle fait. Techniquement, elle ne cherche pas dans la peinture, ni dans quelque autre médium d'ailleurs, à devenir un maître. Toutefois, du point de vue conceptuel, elle répond à Rembrandt dans les moments et angles de représentation qu'elle choisit. Les autoportraits qui ont jalonné la carrière, ou plutôt la vie de Rembrandt, trouvent un écho dans *Self-portrait* de Koh. Une vision toujours transitoire de soi, une vision sans complaisance, comme Rembrandt elle ne peint pas des moments marquants de quelque nature que ce soit, mais des moments d'introspection qui révèlent quelque chose du quotidien, de la vie ordinaire, la « vie sans qualité » pour le formuler comme Maffesoli. Koh n'avait pas l'intention de vendre *Self-portrait*, bien qu'elle l'ait exposé; le tableau a quelque chose du journal intime interrogeant une partie d'elle-même. La frontière entre vie personnelle et carrière est brouillée ici encore. Les autoportraits de Rembrandt prennent toute leur force lorsqu'on en voit plusieurs ensemble. C'est la fragilité de la vie et la diversité des apparences qui frappent alors. Ici il n'y a pas une image iconique et définitive. Devant *Self-portrait* de Koh, nous sommes confrontés à la somme de toutes les couches et celle qui peut nous paraître la plus signifiante n'est pas nécessairement la dernière couche. En effet, il n'y a pas d'évolution de couche en couche du moins pas au sens d'un progrès. Nous sommes confrontés à notre propension à choisir un moment idéal. Même Koh ouvre la porte à ce qu'un conservateur choisisse un des états et restaure l'œuvre à ce stade¹⁵³. Mais sous quels critères choisirait-on une couche : la qualité technique, l'apparence la plus reconnue de Koh, son sommet en carrière? Koh s'efforce justement à ce que les

¹⁵² Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit*

¹⁵³ *Ibid.*

couches ne se démarquent pas l'une de l'autre. Il n'y a pas de climax, que des moments fugitifs et anodins d'un éternel présent révolu.

3.3 L'objet et le concept

Beaucoup d'œuvres conceptuelles strictes sont conçues de manière à éviter tout choix sensible lors de l'exécution, tendant vers une dématérialisation, une neutralité esthétique et une dévaluation du faire. À la différence d'un tel art conceptuel, la matérialisation des œuvres de Koh demeure importante, comme elle l'explique :

You'll note that my works are always "embodied" propositions, and I hope that their physical forms provide a route into the ideas. This is important for me because my thinking really involves musing about things out there in the real world, how things circulate, what they can tell us about how we behave, the kinds of residue we leave around us.¹⁵⁴

De plus, il demeure dans le travail de Koh plusieurs éléments sensibles dans la matérialisation de l'œuvre. Par exemple, le choix et la succession des couleurs de vêtement pour alimenter *Knitwork* se font selon une sensibilité esthétique personnelle contrairement aux processus conceptuels qui établissent un protocole pour éviter de travailler le style¹⁵⁵. Chaque couche de *Self-portrait* est peinte de manière instinctive, aucun protocole n'est établi pour établir une distanciation esthétique.

Au-delà de la matérialisation, d'autres aspects de la réalisation de ses œuvres sont laissés à des considérations intuitives ou contextuelles. La fréquence à laquelle elle peint ses autoportraits, entre autres, n'est pas fixée par un protocole préétabli.

¹⁵⁴ Rousseau, Chantal, *Op. cit.*

¹⁵⁵ Par exemple pour sa peinture *Une peinture d'histoire américaine (La liste intégrale de la série de couleurs historiques de Pittsburgh Paints)*, 1996, Garry Neill Kennedy a sélectionné les couleurs d'une collection du manufacturier de peinture, Pittsburgh Paints, il a placé ces couleurs en fonction de la longueur du nom commercial de la couleur. Il élimine ainsi toutes décisions sensibles quant aux choix et à l'agencement des couleurs.

Certaines couches sont séparées par un intervalle de quelques semaines, d'autres de quelques années. Il y a une dimension aléatoire derrière les intervalles, les comprendre pourrait nous donner accès plus avant à la biographie voire à la psyché de l'artiste. Il faut noter que, depuis l'acquisition par la Kelowna Art Gallery, la fréquence de ses interventions a beaucoup ralenti.

La reconnaissance d'une griffe chez Koh est difficile si on s'attarde à l'apparence des objets qu'elle fabrique. Il y a certainement des classifications visuelles à faire, mais de telles analyses sont périphériques pour comprendre sa démarche. Comment comparer *Self-portrait* (peinture), *Fair-weather Forces* (sculpture usinée) et *Fallow* (terrain vague installé en galerie) sur une base visuelle? C'est comme si elle avait fait sienne l'idée d'Habermas, dont traite Swidzinski, de remplacer le « paradigme de la connaissance de l'objet par celui de l'entente entre les sujets qui parlent et qui agissent. »¹⁵⁶. La griffe de Koh ne se reconnaît pas dans l'apparence des objets, mais elle transpire dans sa relation aux objets et aux spectateurs. Cette attitude est encore timide au début de la carrière de Koh, donc dans les œuvres de notre corpus, mais elle prend une place croissante depuis. Dans un projet participatif récent, *League*, où elle joue le rôle de « *Player 1* », elle a initié une ligue de sports inventés par un groupe ouvert de participants, en d'autres mots une « entente entre les sujets qui parlent et qui agissent »¹⁵⁷. Tout ceci nous permet d'établir plus avant les liens de Koh avec l'art contextuel.

¹⁵⁶ Jan Swidzinski, *Op. cit.*, 51.

¹⁵⁷ *Ibid.*

3.4 Les stratégies transitoires

Comme nous l'avons entrevu, la démarche de Koh s'appuie plus sur des manières d'être au monde que sur une maîtrise technique. Les projets qu'elle crée se veulent un reflet de ses valeurs.

Further on the topic of locale, it is relevant to note that I am consciously without fixed address, attempting to live lightly in the world to be mobile, adaptable and responsive to prevailing conditions. This is part of a desire somehow to de-emphasize personal identity in favour of the collective, and it also relates to your question about the present. Much of my work exists essentially as process: long-term and ongoing projects, ephemeral actions, intangible objects, and work that is realized through social exchanges. This arises specifically on a will to insist on the present tense, to pay attention to the quotidian actions and situations through which everyday meaning is shaped. There is a quiet sort of social intent in this, based in a belief in the grassroots as a powerful, if often understated and underestimated, force. While my work often makes use of existing social structures and institutions, it tends to complicate these, for example through its tendency to disappear, its refusal to come to a close, and its non-commercial nature.¹⁵⁸

Cette citation permet de mieux comprendre comment différents éléments que nous avons analysés précédemment sont intimement reliés pour former un tout cohérent. Le transitoire résulte d'une telle démarche. Beaucoup de notions étudiées explicitement ou implicitement par Maffesoli se retrouvent dans cette prise de position. Le nomadisme s'y trouve non seulement par l'absence d'adresse, il s'exprime aussi dans son ouverture aux « prevailing conditions » qui la rapproche du « vagabondage identitaire et social »¹⁵⁹. L'oubli de soi, lui, s'y exprime par des projets sobres, parfois éphémères, et le peu d'accent mis sur son identité personnelle au profit du « grassroots ». Le présent et le quotidien y sont exprimés avec force. À l'instar de Guerrera et, comme nous le verrons, de Geoffrey Farmer, sa démarche implique une critique structurelle de notre société. Koh met de l'avant une alternative

¹⁵⁸ Germaine Koh, « Slipping in and away », *Op. cit.*, 162.

¹⁵⁹ Michel Maffesoli, *Op. cit.*

aux dictats sociaux des institutions, celles artistiques comme les autres. Elle n'est pas tant militante que pratiquante de cette critique qui s'exprime implicitement dans sa démarche. L'approche contextuelle refuse la séparation de l'art et de la vie.

Koh accepte que tous ses projets ne pourront pas être conservés. En effet un certain abandon est nécessaire pour vivre le transitoire. À l'instar de Guerrero, Koh accueille l'impermanence, mais elle ne la vit pas expressément dans une pratique bouddhiste, elle se vit implicitement dans ses choix. La question de la conservation ne se pose pas a priori. Elle évite ainsi de répondre ou de se plier aux pratiques de conservation mieux adaptées à des œuvres plus stables. De cette manière, elle résiste à la tentation de se camper dans des œuvres comme *Fair-weather Forces : Wind Speed* (2002)¹⁶⁰ qui tout en traitant du transitoire ont une stabilité physique à laquelle les musées peuvent facilement s'adapter.

Même pour ces projets ayant une matérialité sculpturale durable, ils ne sont pas de simples objets de contemplation. Ils fonctionnent comme des outils pour observer et expérimenter un monde en perpétuelle transition, que ce soit en rendant les conditions météorologiques extérieures visibles à l'intérieur de la galerie dans *Fair-weather Forces : Wind Speed* (2002)¹⁶¹ ou en créant des objets relationnels comme *There/Here* (2011)¹⁶² qui implique une participation. De telles œuvres, même si elles sont matériellement stables, s'inscrivent dans une tradition qui déconstruit le « white

¹⁶⁰ *Fair-weather Forces : Wind Speed* (2002) consiste en un tourniquet, comme on en retrouve à l'entrée de magasins branché à un moteur et des capteurs à l'extérieur de l'édifice où l'œuvre est présentée. La sculpture est placée dans une salle sans obstruer le passage et elle tourne sur elle-même à la vitesse du vent extérieur.

¹⁶¹ *Fair-weather Forces : Wind Speed* est une sculpture cinétique qui consiste en un tourniquet de magasin standard branché sur un capteur de vent sur le toit de la galerie où elle est présentée. Il tourne à la vitesse du vent témoignant des conditions extérieures changeantes.

¹⁶² *There/Here* est composée de deux portes, autoportantes, situées idéalement dans deux lieux différents. Elles sont reliées entre elles par Internet, si bien que les deux bougent simultanément lorsqu'elles sont manipulées.

cube ». Elles le font en ramenant des éléments contextuels et transitoires brisant ainsi son illusion de neutralité universelle et intemporelle.

L'utilisation de matériaux recyclés dans son travail participe aussi d'une remise en question d'un idéal de création pure et autonome. Le recyclage chez Koh ne se limite pas à des questions écologiques, en ce sens que les matériaux gardent les marques de leur incarnation précédente. Plusieurs matériaux chez Koh affirment une existence préalable à l'œuvre rappelant ses transformations donc leur appartenance à des cycles qui dépassent une notion intemporelle et universelle de l'œuvre. L'œuvre appartient à un monde qui la dépasse, elle n'en est pas extraite ou séparée.

3.4.1 Le quotidien se conjugue au présent

Vivre au présent constitue une manière d'être au monde et le présent s'exprime largement au quotidien. D'ailleurs chez Koh, le quotidien apparaît sous toutes sortes de formes et joue un rôle majeur dans le contenu de ses œuvres.

I think I have been seeking a kind of poetry of everyday movements since my earliest work (for example, *Knitwork* is a monument to the unfolding of things, time, and labour), trying to balance between humour/absurdity and lyricism without being too much of either. It's more often an ode to the present than an elegy for the past. ¹⁶³

Ce lien avec le quotidien caractérise une dimension transitoire de son travail, une temporalité du présent, comme le décrit Maffesoli dans *L'instant éternel*, à laquelle le travail de Koh appartient.

Le quotidien induit par ses répétitions une temporalité cyclique. La répétition assure stabilité et changement. *Knitwork* grandit, mais n'évolue pas; à jamais inachevé il

¹⁶³ Cliff Eyland, *Op. cit.*

sera interrompu par la mort. Les cycles se jouent à différents rythmes appartenant pourtant au même système temporel. Les autoportraits de Koh sont des marqueurs mais ne tendant jamais à une version définitive, chaque couche se constitue à la fois sur des ajouts et des pertes. La répétition est une forme de conservation. Le geste qu'on reproduit, qu'on transmet pour qu'il ne s'oublie pas.

La répétition soulève de nombreuses questions dans *Self-portrait*. D'une image à l'autre, une vision complexe de l'identité se dévoile montrant comment la même personne devient une autre en se répétant. Il ne s'y trouve pas de recherche de synthèse, l'addition de moments transitoires révèle ses manques et ses paradoxes. La perte de savoir-faire technique due à une pratique de peinture de moins en moins assidue place Koh dans la position paradoxale où la qualité et de la rigueur son travail implique d'accepter d'être moins habile techniquement.

En effet, le quotidien est implacable, la répétition comme le note Maffesoli est une forme du liant social, mais notre impermanence y est tragiquement jouée. Koh vieillit comme chaque couche de *Self-portrait* nous le rappelle. Elle accepte l'éventualité de sa mort chaque fois qu'elle cesse de tricoter dans *Knitwork*, et chaque couche peinte de *Self-Portrait* en rappelle l'inéluctabilité. Le lien entre les répétitions quotidiennes et l'acceptation de la mort est un des éléments centraux de la production de *Knitwork*. Comme l'explique Maffesoli, le présent entraîne un vitalisme, une exaltation de la vie où la mort est en jeu. L'acceptation de la mort est aussi une affirmation de vie, et celle de Koh se mesure sur des mètres et des mètres de tricots, sur l'épaisseur de *Self-portrait*. Sa participation à la vie est affirmée dans son œuvre à la mesure de petits gestes au jour le jour.

Une temporalité du présent c'est aussi une conception de l'histoire qui s'attarde aux histoires plus humbles au lieu de celle avec un grand H. Comme le notait Jan Allen à propos de Koh :

Germaine Koh's projects posit a particular relationship between individual and society in that they suggest that the public sphere today consists not of a communal grand narrative but of accumulated common experiences and the impulse to share them with others.¹⁶⁴

Cette affirmation concorde une fois de plus avec le rapport au présent décrit par Maffesoli :

En fait, il faut insister là-dessus, il est des moments où la grande Histoire laisse la place aux petites histoires vécues au jour le jour. À ces moments, l'Histoire s'épuise dans les mythes. C'est à ces moments que le tragique resurgit. Moment où la mort n'est plus déniée, mais délibérément affrontée, publiquement assumée.¹⁶⁵

Koh a trouvé avec les petites histoires vécues au jour le jour, y compris les siennes, un sujet récurrent dans ses projets. La sobriété dans l'exécution technique s'accorde d'ailleurs à de tels sujets. Elle ne représente pas ces histoires, elle y participe.

Les œuvres font partie du moment auquel elle participe, leur survie est accessoire. Cette attitude témoigne bien de cette esthétique du présent. Le jugement du temps qui a prévalu pour la modernité n'est pas un leitmotiv dans la démarche de Koh. Même pour des œuvres en apparence plus permanentes comme *Fair-weather Forces*, c'est leur capacité à témoigner du présent qui prime et non pas leur pérennité, comme Koh l'explique :

In this way these works partake of some basic principles in my work, such as attempting to be attentive to the world around us, focusing on the present moment, being open to large but possibly imperceptible processes beyond our control, and so on. In this view, our human systems are seen as part of a larger ecosystem.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Jan Allen, *Op. cit.*

¹⁶⁵ Michel Maffesoli, *L'instant éternel, le retour du tragique dans les sociétés postmodernes. Op. cit.*, 53.

¹⁶⁶ Artsy! Dartsy! editors. « Q&A with Germaine Koh ». *Artsy! Dartsy!* (17 février, 2009) : (article consulté en ligne le 29 juillet 2014) : <http://germainekoh.com/content/press/ArtsyDartsy2009.pdf>

Nous sommes loin de l'idéal intemporel qui prévaut dans le « white cube ». *Fair-weather Forces* sont des machines qui affirment la présence du temps sans le quantifier ni le disséquer.

La répétition routinière dans *Knitwork* et la chronique de l'apparence de Koh à travers *Self-portrait* sont sans prétention. Gestes simples et quotidiens qui placent Koh et son travail dans une zone hybride entre le personnel et le collectif, entre l'œuvre précieuse et la vie sans qualité. *Knitwork* mesure la vie de Koh un peu à la manière d'une carotte géologique marquant le rythme répétitif des cycles de la nature et montrant leurs variations. L'œuvre est singulière et plurielle. Koh résiste à la glorification de son œuvre.

3.4.2 Faire partie de plus grand que soi

L'oscillation entre l'identité collective et l'individuelle est ainsi exacerbée dans le travail de Koh. Certaines des remises en question de la notion d'auteur initiées dans l'art conceptuel s'y trouvent incarnées. *Knitwork* rappelle le travail quotidien des femmes tout en mesurant la vie de Koh. Elle travaille ainsi en public avec sobriété à une de ses œuvres les plus connues qui contribue à son statut d'artiste. Dans *Self-portrait*, elle additionne les images de la « vie sans qualité ». Koh met en évidence ce qui la lie aux autres plutôt que ce qui la distingue des autres, elle fait ainsi preuve d'un certain oubli de soi.

Dans le choix de matériaux recyclés, de techniques anonymes ou de contextes connotés, Koh délaisse une partie de son individualité au profit d'une inscription sociale qui la dépasse. Elle se positionne en continuité de ce qui l'entoure, abandonnant, comme Swidzinski et tant d'autres, le rôle de prophète du futur au profit de celui de participant au présent. En effet, l'oubli de soi est une des stratégies

qui inscrit Koh dans le présent, donc dans le transitoire. Il est bien important de réaliser que le transitoire qui se retrouve dans son travail est relié à d'autres caractéristiques, cet écosystème dont elle parlait plus tôt. Elle conserve la présence du monde qui l'entoure dans ses matériaux, ses techniques, ses contextes et laisse une place pour que d'autres participent ou même ajoutent à ses œuvres.

Avec *Knitwork* et *Self-portrait*, Koh réussit le tour de force de ne pas dévier de son plan original. Beaucoup d'artistes arrivés à maturité ne dévient plus de leur façon de faire. Mais généralement cela correspond à une signature. Celle-ci est la griffe de l'artiste, celle qui fait son identité, sa valeur. Koh pose plutôt un geste anonyme et le contredit par des gestes stylistiquement différents dans le reste de son corpus. Donc la répétition ici ne peut pas être assimilée au style au sens de la touche de l'artiste.

La recherche d'une facture anonyme constitue un oubli de soi. Cette façon de questionner la place de l'auteur et, par conséquent le marché, est caractéristique de l'art conceptuel. La valeur marchande de l'art se trouve encore largement fondée sur une griffe, cette signature qui, depuis la Renaissance, participe du statut de l'artiste. Ce refus de ce système de valeur du milieu de l'art est récurrent dans plusieurs facettes du travail de Koh.

Ici encore, à la suite de certaines traditions conceptuelles, Koh incarne les conséquences de l'idée d'une facture anonyme. En effet, alors que certains artistes des débuts de l'art conceptuel réclamaient un nouveau rôle pour l'artiste, Koh incarne ce nouveau rôle avec certains des effets décrits par Swidzinski. Rappelons les paroles de celui-ci :

Tant pis, il nous faut nous accommoder de n'être pas aussi sages que nous voudrions l'être, de n'être ni prêtres de l'art ni avant-garde de l'humanité. Il

nous faut renoncer à la position prestigieuse que nous assurait le fait d'être des artistes.¹⁶⁷

Ce rôle plus modeste pour l'artiste et pour l'art n'est pas pour plaire à tous. Il plaide pour un décloisonnement des activités humaines, donc dans un certain sens une remise en question de la hiérarchie.

The notion of anonymity and self-effacement in my work is related to my commitment to process and contingency. It's about accepting both the inevitability of change and the greatness of everything outside of the small things we do individually.¹⁶⁸

Nous voyons par cette réponse de Koh que l'humilité est liée au transitoire. Le dépassement de soi, ici, passe par les autres.

La chronologie de *Knitwork*, bien qu'en apparence linéaire, n'est pas rythmée selon une organisation rationnelle du travail. La chronologie reflète la vie de Koh, nous ramène aux aléas d'une vie individuelle dans un travail en apparence sans histoire. Une analyse spécifique de la chronologie de *Knitwork* met en évidence les aléas de la vie de Koh, contredisant l'impression de l'interchangeabilité de l'auteur. Le geste que tous peuvent faire demeure singulier. Chose qui est vraie pour chacun de nos gestes. Revenons au commentaire de Jan Allen :

Germaine Koh's projects posit a particular relationship between individual and society in that they suggest that the public sphere today consists not of a communal grand narrative but of accumulated common experiences and the impulse to share them with others.¹⁶⁹

Il rappelle aussi une idée centrale de Diane Arbus : « The more specific you are, the more general it'll be. »¹⁷⁰, l'universel n'est pas atteint par le général. Cette idée fonde

¹⁶⁷ Jan Swidzinski, *Op. cit.*, 90.

¹⁶⁸ Rousseau, Chantal, *Op. cit.*

¹⁶⁹ Jan Allen, *Op. cit.*

¹⁷⁰ (Site consulté le 18 août 2014) <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8796532/Diane-Arbus-in-her-own-words.html>

la démarche photographique de Arbus, celle-ci rencontrait des individus de manière particulièrement intime révélant une part d'ombre que nous partageons secrètement. Cette façon de s'attarder aux petites histoires individuelles pour toucher à l'universel peut sembler irrationnelle. Comment un individu pourrait parler de tous? En effet, elle est irrationnelle, elle s'inscrit dans la logique dionysiaque décrite par Nietzsche puis Maffesoli lorsqu'il parle « [...] des moments où la Grande Histoire laisse place aux petites histoires vécues au jour le jour. À ces moments, l'Histoire s'épuise dans les mythes »¹⁷¹.

Aujourd'hui, avec l'accumulation du travail, les dimensions de *Knitwork* permettraient une présentation spectaculaire. Une telle approche lui amènerait probablement une plus grande visibilité. Le processus, la présentation du travail n'a pas changé depuis les origines de l'œuvre, son succès n'a pas fait dévier Koh de sa route. La présentation est toujours sobre malgré la notoriété grandissante de l'œuvre. *Knitwork* est un monument au quotidien et non pas à l'artiste. Ce faisant Koh rend visible le travail d'autres femmes. La force de son œuvre n'est pas de faire de sa vie un destin exceptionnel mais de montrer ce qu'il y a d'exceptionnel dans le destin de tous. Pour le dire avec les mots de Koh « we all do things like this everyday, except we don't necessarily make a point of showing it »¹⁷².

Cette vie de tous les jours, Koh l'explore surtout dans des contextes spécifiques, c'est d'ailleurs une stratégie récurrente chez elle. Plusieurs de ses projets sont ainsi conçus. La question de la conservation ne se pose qu'après. Dans *Fallow*, par exemple, la surface d'un terrain vague de Berlin est transférée dans la galerie de la Kuensterhaus Bethanien avant d'être remise en place après l'exposition. Elle laisse ainsi, pour la durée de l'exposition, un espace vide dans un terrain vacant, si une telle chose est possible. Le projet est une réponse à un moment (2005) et un lieu spécifique (Berlin).

¹⁷¹ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 53.

¹⁷² Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit*

In its first presentation in Berlin in September-October 2005, I knew the situation would inevitably carry a strong relationship to the large stretches of currently vacant land that significantly mark that city. There, 800 square feet of ground was taken from Bethaniendamm, now a curved boulevard that was formerly part of the “death strip” of the Berlin Wall. The source land thus held a certain memorial status, like many other fields and lots that exist suspended between previous histories and an unknown fate, in a city bound both by expectation and its current financial straits. These lands, far from being “waste”, seem an important part of the city’s everyday fabric. They are unplanned reminders of a former cityscape, and also harbingers of their own eventual and inevitable re-absorption into the next form chosen for the city. In this way, these grounds could be seen as unplanned repositories of memory and history, and also socio-historical breathing spaces, place markers noting the absence of former buildings and holding the place for others that will be built in some unknown future. To my mind, they represent the perpetually in-between state of a city whose most persistent self-image is arguably its fate “forever to become and never to be” (Karl Scheffler, *Berlin — ein Stadtschicksal*, 1910).¹⁷³

Comme on peut le remarquer, le projet répond à un contexte très spécifique duquel émerge le sens. En 2009, le projet est refait, parce qu’on ne peut pas dire présenté à nouveau, à Vancouver. Le même geste dans ce nouveau contexte prend un autre sens. En 2005, ce projet devait être ponctuel, sa réactivation est tributaire d’un autre contexte fertile de sens. Ici, même lorsque de nouveau exposée, l’œuvre demeure dans le moment.

¹⁷³ Germaine Koh, *Fallow Field Notes*, 2009 (site consulté le 26 juillet 2014) http://germainekoh.com/ma/projects_detail.cfm?pg=projects&projectID=13

3.5 Le transitoire au Musée

Nous avons démontré à quel point Koh baigne dans une conception transitoire d'être au monde. Comment aller jusqu'à pousser le Musée à adopter des éléments transitoires dans son propre processus ?

Dans un certain sens la stabilité du processus dont fait preuve Koh dans *Knitwork* a de quoi rassurer le Musée. Effectivement l'œuvre change – il faudrait dire grandit – mais cela apparaît comme une plus-value sans grand risque. La rigueur de Koh et sa détermination à respecter la cohérence de l'œuvre donne confiance. L'œuvre change de forme mais pas de sens ni de direction.

Dans tout notre corpus, *Knitwork* est l'œuvre qui a été modifiée le plus souvent. L'AGO a acquis cette œuvre en acceptant ses caractéristiques. Depuis 2000, Koh y a fréquemment travaillé dans les voûtes de l'AGO et à l'occasion de la majorité des nombreuses expositions pour lesquelles l'œuvre a été prêtée¹⁷⁴, tant et si bien que l'objet a pratiquement doublé de volume. Ce musée, en prêtant à des organismes qui ne rencontrent pas toujours les standards muséaux, a de fait assoupli considérablement sa politique de prêt pour favoriser la continuité de *Knitwork*.

Bien que les paramètres de *Self-portrait* soient aussi clairs et stables, le risque est supérieur puisque chaque addition est aussi une perte. Il faut dire que le processus pour cette peinture est très différent de *Knitwork*, puisque les modifications changent son apparence. Cette œuvre n'a pas eu la même attention et carrière que *Knitwork*.

¹⁷⁴ L'œuvre a été présentée depuis son acquisition par l'AGO, notamment, au British Museum à Londres (2002) à la galerie B-312 à Montréal (2012), à la Angel Row Gallery à Nottingham (2005).

Malgré cela, le propriétaire de l'œuvre, la Kelowna Art Gallery permet que l'œuvre soit modifiée et, de fait, depuis son acquisition, elle a été prêtée¹⁷⁵ et modifiée.

Les musées ne permettent normalement pas aux artistes de modifier les œuvres après leur acquisition. En effet, la tentation de venir réviser une œuvre peut être forte. Les raisons peuvent être multiples, un changement de foi religieuse, une nouvelle allégeance politique, de meilleures capacités techniques, un changement de démarche. Les artistes n'ont pas le mandat d'écrire l'histoire.

Dans son travail, Koh affirme ne pas se soucier du Musée. En effet, elle accorde beaucoup d'importance à la cohérence de son travail. Parlant de la place du musée dans son travail, elle affirme : « It does not make sense with the logic of my work. So is it my responsibility or the responsibility of the museum to find a way to deal with our practices that do not fit in? »¹⁷⁶. Elle ne se préoccupe pas lors de l'élaboration de ses projets de leur transposition muséale. Devant une offre d'un musée, elle réévalue la pertinence pour l'œuvre d'être collectionnée dans les conditions proposées; chaque projet est un cas d'espèce. En ce qui la concerne, il ne s'agit pas de l'innocence dont font preuve plusieurs artistes selon Anne-Marie Ninacs¹⁷⁷. Germaine Koh comprend très bien les enjeux relatifs au Musée. Rappelons ses études en histoire de l'art, son expérience en conservation au Musée des Beaux-Arts du Canada¹⁷⁸ et sa pratique continue à titre de commissaire indépendante et d'auteure.

¹⁷⁵ L'œuvre a été présentée depuis son acquisition par l'AGO, notamment, à la Or Gallery à Vancouver (2008), à l'University of Lethbridge art Gallery (2007), à la Kitchener-Waterloo Art Gallery (2004) et à la galerie d'art d'Ottawa (2004).

¹⁷⁶ Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit*

¹⁷⁷ Anne-Marie Ninacs, « Conserver l'impermanence : l'acquisition des œuvres de Massimo Guerrera pour une collection muséale ». Communication prononcée dans le cadre de la conférence, *La ré-exposition de l'art contemporain : problèmes et enjeux de la préservation des œuvres*. ACFAS, 14 mai 2004

¹⁷⁸ Germaine Koh a occupé plusieurs postes en conservation au MBAC de 1992 à 1999, soit adjointe à la conservation pour la collection photographique, l'art du XX^e siècle puis de l'art contemporain avant d'être conservatrice adjointe par intérim de l'art contemporain.

Il est important de noter que la logique dont parle Koh ne doit pas être assimilée au rationalisme. Il s'agit d'une logique propre à un projet donné et qui répond à une situation sensible.

[...] I suppose I'm trying to distance myself specifically from the notion that conceptualism equals some kind of abstract or theoretical ideation. You'll note that my works are always "embodied" propositions, and I hope that their physical forms provide a route into the ideas.¹⁷⁹

Son travail se trouve confronté au réel. Elle ne cherche pas un idéal abstrait. Elle embrasse les imperfections des situations.

Une des stratégies de départ consiste à ne pas prendre le Musée et la conservation en considération. Il s'agit bien d'une stratégie lorsque, comme Koh, on comprend les enjeux de la conservation. Elle se lance donc dans le projet pour lui-même. Si la question se pose éventuellement comme ça été le cas pour *Self-portrait*, elle s'ajuste :

This piece was not conceived as a possible for getting collected when I was thinking about it. But when the possibility came up, I think it was in 2000, it did seem worth it. You know just because of the interesting problems it would create to the museum. It seemed as a worthwhile thing to do.¹⁸⁰

Nous avons parlé de stratégies des artistes pour que l'aspect transitoire de leurs œuvres soit conservé au Musée. Koh, à juste titre, en appelle au Musée à trouver les moyens pour conserver adéquatement les œuvres. La créativité dont font parfois preuve les artistes face à la conservation de leurs œuvres, aide certainement les institutions à s'adapter à des œuvres qui s'agencent mal avec les standards développés depuis la fondation des musées. Par contre, les artistes ne peuvent pas remplacer les conservateurs.

¹⁷⁹ Rousseau, Chantal, *Op. cit.*

¹⁸⁰ Entrevue de Germaine Koh, *Op. cit.*

En effet, conserver le transitoire pose d'autres défis aux artistes. Demeurer dans l'instant est une tâche extrêmement difficile. Pour maintenir une pratique transitoire, il faut être capable de s'incarner dans l'instant. La tradition de conservation en art ne s'inscrit pas dans le présent. Les conditions d'existence des œuvres en théâtre ou en musique, elles, imposent une conception de la conservation au présent. Ces disciplines conservent la mémoire des œuvres dans des documents tels des livres et des partitions mais, les pièces et les compositions doivent s'incarner au présent dans la répétition, la représentation. Cette approche est plus en phase avec la démarche de Koh.

Koh parle d'une certaine innocence de sa part de ne pas tenir compte des attentes des collectionneurs pour sa carrière¹⁸¹. Pourtant ses réflexions sur les enjeux de conservation liés à *Self-portrait* et *Knitwork* montrent qu'elle comprend les contraintes techniques, administratives avec lesquelles doivent composer les musées et les conservateurs qui voudraient acquérir des œuvres qui ne se conforment pas aux divers protocoles qui encadrent les pratiques muséales. Elle est très consciente, par exemple, de la liberté inhabituelle qui est consentie par l'AGO en lui permettant de travailler sur *Knitwork* et de l'exposer dans des lieux qui ne rencontrent pas les normes muséales, comme c'est le cas de la Galerie B-312¹⁸².

Dans le cas de *Self-portrait*, Koh a vu son acquisition comme un défi intéressant pour le musée. L'acquisition par la Kelowna Art Gallery a changé le processus de création, mais à ses yeux cela ajoute une dimension au projet. En effet, Koh intervenait de façon intuitive et aléatoire sur l'œuvre lorsqu'elle résidait en permanence dans son atelier. Aujourd'hui, toute intervention sur l'œuvre demande une logistique complexe incluant des déplacements, un cadre de travail au musée, des étapes administratives, etc. Koh accepte que le sens de l'œuvre soit modifié, à condition qu'il soit enrichi par

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

son acquisition. À cet effet, elle défend la pertinence de l'œuvre dans son rapport au Musée avant son intégrité matérielle. Elle inscrit ses œuvres dans les cycles de la vie, par exemple, en transformant des matériaux recyclés en œuvres puis en acceptant de voir ses œuvres être transformées à leur tour.

Cette quasi-absence d'opportunisme carriériste chez Koh confère à son travail une force liée à cette intégrité. Dans un contexte économique difficile pour les artistes, refuser de vendre une œuvre pour conserver sa pertinence est une prise de position plus qu'anecdotique. D'où, à notre sens, le besoin d'adaptation du Musée pour trouver les moyens d'inclure de telles pratiques en les dénaturant le moins possible. La bataille pour l'inclusion dans les musées en est une de reconnaissance à la fois pour l'artiste et pour les idées incarnées par ses œuvres. Le Musée n'a-t-il pas pour idéal de conserver le meilleur de l'art?

CHAPITRE IV

GEOFFREY FARMER: *HUNCHBACK KIT* ET *TRAILER*

Geoffrey Farmer raconte souvent comment, enfant, il croyait vivantes les marionnettes de *Sesame Street*. Sa sœur aînée fut la première à le confronter à la nature fictive de la vie des marionnettes. À cette époque, il croyait avoir trouvé la preuve que sa sœur mentait en voyant Ernie et Bert à la télévision respirer dans leur sommeil. Pour l'enfant, la preuve était faite, les marionnettes étaient bel et bien en vie. Cet attrait pour les illusions est au cœur de la démarche de Farmer qui, dans ses œuvres, cherche à donner vie aux objets. Farmer fait appel à l'enfant en nous qui anime la chose la plus insignifiante tout autant qu'à l'adulte qu'une illusion réaliste et convaincante est nécessaire pour berner. Avec *Hunchback Kit* (2000) et *Trailer* (2002), œuvres étudiées dans ce chapitre, Farmer en maître des illusions, comme un Dionysos contemporain, nous plonge dans un univers en constante transition.

Notre premier contact avec l'œuvre de Geoffrey Farmer a eu lieu en 2001 avec le *Puppet Kit*, alors présenté au MBAC. Incluse dans une salle consacrée à de jeunes artistes vancouverois, l'œuvre nous apparaissait alors comme l'entrée au Musée d'une façon de faire de l'art que nous avons expérimentée dans le réseau des centres d'artistes. Nous y voyions l'ouverture du Musée à une tendance qui ne s'y trouvait pas à ce moment. Cette réaction était alors très intuitive mais nous avons pu la confirmer en observant l'évolution de la pratique muséale de Farmer depuis. Nous

avons été attentif aux stratégies transitoires utilisées par Farmer pour ses divers projets et leurs réexpositions.

Pour Farmer, l'objet d'art n'est pas une finalité mais une potentialité. Faire l'expérience d'une œuvre de Farmer, c'est assister à une représentation où les objets sont les acteurs; à chaque représentation, ceux-ci peuvent changer de rôle. Souvent présentés sous forme de collection, ses projets s'intéressent plus aux vecteurs organisationnels qu'à la position précise des objets. C'est-à-dire qu'il crée une trame à partir de différents leitmotifs qui s'entrecroisent et où les éléments de l'œuvre dialoguent. Jan Verwoert décrit son rapport aux objets en ces termes : « That's anti-materialist materiality, charged with all the wild magic it needs to take things to the next level. »¹⁸³. Un peu à la manière de Dionysos, c'est l'ombre de l'objet qui importe avec Farmer, l'essentiel apparaît par ses effets. Cette attitude contrecarre les efforts habituels du Musée pour classer et conserver les œuvres. Pour illustrer l'attitude du Musée en la caricaturant un peu, faisons un parallèle avec Stillman, un personnage de Paul Auster dans *La trilogie newyorkaise*. Réfléchissant aux mots et aux objets, Stillman se demandait ceci :

Yes. A language that will at last say what we have to say. For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. Hence, every time we try to speak of what we see, we speak falsely, distorting the very thing we are trying to represent. [...] Consider a word that refers to a thing- "umbrella", for example. [...] Not only is an umbrella a thing, it is a thing that performs a function. [...] What happens when a thing no longer performs its function? [...] the umbrella ceases to be an umbrella. It has changed into something else. The word, however, has remained the same. Therefore it can no longer express the thing.¹⁸⁴

¹⁸³ Jan Verwoert, « Geoffrey Farmer: Coming to Life ». *Frieze*, no 147, (May 2012) :156.

¹⁸⁴ Paul Auster, *New York Trilogy*. (New York : Penguin Books, 1986) : 158.

Stillman éprouve avec nostalgie la perte de la clarté de la langue de Dieu et d'un temps idéal où les choses étaient pures et intactes, donc claires, apolliniennes; à travers le langage, il cherche en quelque sorte le jardin d'Éden. Comme si la vie était une imperfection. Le Musée, mû par un certain idéal, tente de préserver les objets tels quels pour toujours. Ce sont les mêmes questions qui sont posées, la réponse est différente. Les objets chez Farmer fonctionnent exactement à l'inverse du désir de Stillman; ils sont jubilatoires, ils peuvent être tant de choses différentes à la fois et successivement.

Les principes transitoires chez Farmer sont propres à chaque œuvre. Ils sont régis par la potentialité interne de chacun des projets. Le principe même de la trousse (kit) qui caractérise certains de ces projets suggère le transitoire. Les objets ne sont pas seulement là pour eux-mêmes, ils servent à faire quelque chose. C'est cette constatation qui nous avait stimulé lors de notre première rencontre avec le *Puppet Kit* (2001).

4.1 Farmer dans la fortune critique

Farmer émerge de la scène de Vancouver dans la deuxième moitié des années 1990 en même temps que plusieurs autres artistes de sa génération, principalement autour de la Catriona Jeffrey's Gallery. L'exposition *6 : New Vancouver Modern* tenue à la Morris and Helen Belkin Gallery en 1998 marque l'avènement de cette génération; le commissaire Scott Watson y réunissait Geoffrey Farmer, Myfanwy MacLeod, Damian Moppett, Steven Shearer, Ron Terada et Kelly Wood autour d'une réflexion sur le modernisme, le régionalisme et l'internationalisme à Vancouver¹⁸⁵. Farmer a d'abord été étudié comme un membre de cette génération à la lumière de ces concepts. Il est intéressant de noter que les artistes inclus dans cette exposition ont

¹⁸⁵ Ken Lum and Scott Watson, *6: New Vancouver Modern*, (Vancouver : Morris and Helen Belkin Gallery, 1998).

tous continué à se démarquer les uns des autres, affirmant de plus en plus leur individualité.

Scott Watson, dans son essai *Fantôme / Visage : Geoffrey Farmer*¹⁸⁶, retrace ses influences et ses sources. Watson précise les liens ambigus que Farmer entretient avec le modernisme. Il souligne la nature ouverte des influences auxquelles l'artiste s'associe, tel Aby Warburg, Robert Filliou et Paul McCarthy qui, pour ne nommer que ceux-là, sont autant de figures très éloignées de l'idéal du « white cube ». Au fil des lectures sur l'artiste, d'un auteur à l'autre, d'une entrevue à l'autre, la liste des influences s'élargit de façon paradoxale et exponentielle. Mais soulignons la propension de Farmer à utiliser des références littéraires à la base de ses projets. C'est le cas pour notre corpus : le *Hunchback Kit* se base sur Quasimodo, le bossu de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et *The Blacking Factory*, exposition dont est extrait *Trailer*, réfère à l'œuvre de Charles Dickens.

Les références à l'enfance de Farmer reviennent systématiquement dans les textes, particulièrement chez les auteurs qui l'ont interviewé¹⁸⁷. Ces références sont analogues à l'insaisissabilité de son travail. D'un côté, elles donnent une origine à l'œuvre et à la démarche, d'un autre, elles maintiennent un instinct d'émerveillement devant les mystères de la vie. Les liens avec l'enfance semblent donner un sens à ses œuvres, mais en fait ils constituent la porte d'entrée de l'absurde dans sa démarche, une certaine frivolité absurde qui a une certaine parenté avec Lewis Carroll. L'humour sous diverses formes, complément de cet univers, y trouve aussi ses racines.

¹⁸⁶ Scott Watson, « Fantôme / Visage : Geoffrey Farmer » dans *Geoffrey Farmer*. Pierre Landry, Jessica Morgan et Scott Watson, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2008) : 79-85.

¹⁸⁷ Leah Sandals, « Q&A: Geoffrey Farmer Launches Haunted House in Edmonton », *Canadian Art*, (19 September 2013) : (site consulté le 29 septembre 2014)
<http://canadianart.ca/features/2013/09/16/geoffrey-farmer-5/>

De son côté, Jessica Morgan dans *Pour une définition de Farmer*¹⁸⁸ résume les liens entre l'univers de Farmer et le cinéma. Les deux œuvres à l'étude *Hunchback Kit* et *Trailer* sont inscrites dans le dialogue qu'entretient Farmer avec le cinéma. Plusieurs auteurs assimilent théâtralité et cinéma dans son œuvre comme nous le ferons aussi¹⁸⁹.

Une place de plus en plus grande, par ailleurs, est faite à la manière que Farmer a de reformuler l'histoire¹⁹⁰. Cette tangente dans la réception critique s'est accentuée particulièrement depuis le projet *The Last Two Million Years* (2007)¹⁹¹. Il faut remarquer que cet angle d'analyse est venu enrichir la réflexion sur le *Hunchback Kit* et *Trailer*.

Certains auteurs se sont aussi attardés sur la dimension politique. Beverley Best est allée jusqu'à consacrer un chapitre de son ouvrage *Marx and the Dynamic of Capital Formation: An Aesthetics of Political Economy*¹⁹². Quelques auteurs avaient souligné cette dimension¹⁹³, mais Best en fait une lecture complète et détaillée. Cette analyse de l'approche politique de Farmer fait écho à plusieurs reprises aux phénomènes sociaux décrits par Maffesoli. *The Blacking Factory* est à la source des lectures soulignant la critique du capitalisme, le titre référant à l'expérience de jeunesse de Dickens travaillant dans une usine de chaussures. D'ailleurs, Best commence son analyse avec *Hunchback Kit* et *The Blacking Factory* en montrant comment les liens

¹⁸⁸ Jessica Morgan, *Op. cit.*

¹⁸⁹ Peter Culley et Reid Shier, *Geoffrey Farmer*. (Vancouver : Contemporary Art Gallery, 2002).

¹⁹⁰ Pierre Landry, « Mais où donc est Geoffrey? », dans *Geoffrey Farmer*. Pierre Landry, Jessica Morgan et Scott Watson, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2008) ; Leah Sandals, *Op. cit.*

¹⁹¹ Pour *The Last Two Million Years* (2007) Farmer a découpé toutes les images du livre *The Last Two Million Years: Reader's Digest History of Man*, et les a mises en scène sur une structure de carton mousse qu'il réaménage à chaque exposition. En réaménageant ce corpus fermé d'images, il offre une réinterprétation de cette tentative par le Reader's Digest de résumer l'humanité en un livre.

¹⁹² Beverley Best, *Marx and the Dynamic of Capital Formation: An Aesthetics of Political Economy*. (NY: Palgrave Macmillan, 2010) : 117-150.

¹⁹³ Scott Watson, *Op. cit.* Ken Lum and Scott Watson, *Op. cit.*

que fait Farmer entre cette époque et la nôtre ne sont pas innocents. Rappelons que Farmer pose un regard critique sur le modernisme et par le fait même sur le capitalisme.

4.2 Les œuvres

Le *Hunchback Kit* constitue sans doute l'œuvre clé pour comprendre la démarche de Farmer par rapport à ses œuvres¹⁹⁴. Son grand avantage sur d'autres de ses œuvres réside dans sa relation géographique et sociale avec la VAG qui la possède. En effet, la relation de confiance qu'entretient Farmer avec la VAG et la proximité géographique de celle-ci avec son lieu de résidence lui ont permis d'intervenir à plusieurs reprises sur l'œuvre depuis sa création et son acquisition. Des contingences de toutes sortes ne permettent pas une telle fluidité avec la majorité de ses autres œuvres. Nous sommes ici dans les meilleures conditions possibles pour comprendre la démarche transitoire de Farmer.

Avec le *Trailer*, nous nous attarderons sur une œuvre en apparence bien différente. Acquise par le MBAC en 2003, cette sculpture a été présentée à quelques reprises depuis. Le potentiel transitoire existe bien en ce qui concerne le *Trailer*, malgré une apparente stabilité matérielle et un éloignement géographique qui ne permet pas à Farmer de modifier aisément l'œuvre. Farmer a tout de même trouvé le moyen d'influer sur la mise en scène de cette œuvre de manière à en modifier l'effet. Nous verrons ainsi différentes stratégies pour exploiter sa potentialité transitoire.

4.2.1 *Hunchback Kit*

¹⁹⁴ Andrew Bonacina, « Geoffrey Farmer », dans *Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*, sous la dir. de Phaidon Press editors, (Londres, R.-U: Phaidon Press 2009) : 116.

Si nous abordons le *Hunchback Kit* sous son aspect matériel de base, il se présente comme une étroite boîte d'environ quatre mètres de long qui s'ouvre en deux parties égales sur le sens de la longueur révélant une foule d'objets enserrés dans un intérieur de mousse protectrice. Les objets sont difficiles à identifier, l'effet de surabondance caractéristique des projets de Farmer fait que l'ensemble prend le dessus. Rares sont les auteurs qui ont même esquissé une description formelle de ses œuvres. Les objets y sont très diversifiés : items de consommation inspirés par les multiples adaptations du personnage de Quasimodo de Hugo, cassettes vidéo, corde, vêtements, etc.; or, plusieurs d'entre eux semblent de bien trop mauvaise qualité ou en trop mauvais état pour justifier une telle protection. La boîte ressemble aux caisses d'équipement que l'on retrouve dans l'industrie du cinéma. Le contraste entre la qualité des objets et celle de la boîte rappelle d'ailleurs la pratique du reliquaire, un dispositif de protection et de présentation riche et élaborée pour souligner l'importance d'objets autrement banals dans leur apparence.

Les limites matérielles du *Hunchback Kit* sont mouvantes, pour les décrire dans les termes de Reid Shier, « It is also a Pandora's box of descriptive possibilities¹⁹⁵. ». Dans sa plus simple expression, Farmer se limite à présenter la boîte ouverte et appuyée au mur. À chacune des occasions où la trousse est montrée, Farmer trouve potentiellement une nouvelle configuration. À vrai dire, si l'occasion se présente Farmer modifiera, sans hésiter, la disposition en cours de route. Pour certaines réexpositions, il lui est arrivé d'ajouter plusieurs objets à l'installation sans les intégrer au kit après l'évènement. Il a aussi ajouté de manière permanente des objets au kit depuis son acquisition. Notons que plusieurs objets contenus dans la trousse sont dans un état de détérioration avancée, la VAG les conserve dans ses voûtes mais ne les présente plus.

¹⁹⁵ Reid Sheir, « Hunchback Modern : The art of Geoffrey Farmer », *Canadian Art*, (Summer 2001) : 48.

Les auteurs se sont peu attardés à la question de la réexposition à proprement parler, traitant du *Hunchback Kit* sans vraiment tenir compte de ses transformations.

L'exception notable est celle de Reid Shier, un des premiers auteurs à s'intéresser à l'œuvre de Farmer, qui a écrit sur les trois premières présentations¹⁹⁶. Les questions de réexposition, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, posent des problèmes complexes aux musées qui collectionnent son travail. Ces modifications vont de pair avec l'idée de kit.

Cette idée du « kit », de l'ensemble, est un aspect clé dans cette œuvre. L'œuvre appelle à être déployée, un peu comme des blocs Lego. Le *Hunchback Kit* réfère au bossu de Notre-Dame de Victor Hugo, il est rempli de produits dérivés tirés d'adaptations de cette histoire. La masse critique des références au bossu de Notre-Dame oriente notre lecture des objets qui n'y sont pas directement associés, ils deviennent ainsi des accessoires potentiels d'une nouvelle adaptation. Pour bien saisir le rôle du kit présent dans le *Hunchback Kit*, le *Puppet Kit* est plus simple et explicite; nous aborderons donc cette idée avec cette œuvre. Il s'agit essentiellement d'une boîte blanche sur roulettes qui peut être installée de multiples façons. Au MBAC, la trousse était présentée ouverte sur le devant, révélant à l'intérieur une panoplie de marionnettes, dont une à l'image de Farmer lui-même. Une des marionnettes se trouvait sur le dessus de la boîte, et un téléviseur diffusait une vidéo de celle-ci en train de dormir, c'est-à-dire couchée et dont le seul signe de vie est sa respiration bruyante et ses ronflements caricaturaux. Devant se trouvait un banc modifié à l'aide d'un miroir pour manipuler une marionnette sans révéler le bras du marionnettiste. Le couvercle de la boîte était appuyé sur le mur. Cette disposition, en apparence négligée, évoque le passage d'un marionnettiste ambulant qui serait au musée pour une activité spéciale. C'était d'autant plus crédible au MBAC que le

¹⁹⁶ *Ibid.*

service éducatif menait plusieurs activités dans les galeries, notamment le kiosque *Artissimo* qui consistait aussi en une trousse sur roulettes.

Farmer puise encore ici dans son enfance avec l'anecdote de Ernie et Bert qui dorment. Tout le monde sait que les marionnettes peuvent être manipulées, alors, en quelque sorte, elles prendront vie. Devant cette œuvre, nous contemplons des marionnettes inanimées. Nous ne savons pas trop si nous devrions participer ou si c'est le rôle d'un autre. Y aura-t-il un spectacle? Même pour un public averti l'ambiguïté perdure. Est-ce que cette trousse est liée à une performance? Chose certaine, les marionnettes attendent de servir.

Même s'il ne comporte pas une forme aussi directe et reconnaissable que le *Puppet Kit*, le *Hunchback Kit* maintient suffisamment de codes propres aux troussees pour que nous soyons appelés à nous questionner sur notre rôle. Les possibilités de ce kit sont moins explicites, particulièrement quand l'installation se limite à montrer la boîte ouverte. Nous pouvons difficilement anticiper la fonction des objets lorsqu'il n'y a pas d'utilisation suggérée. Un regard attentif nous permettra de reconnaître des masques du bossu de Notre-Dame et d'autres accessoires nous rappelant diverses interprétations théâtrales et surtout cinématographiques du roman de Victor Hugo. La possibilité de se trouver devant une collection portant sur le livre de Hugo se pose alors, mais elle apparaît rapidement comme une explication insuffisante lorsqu'on découvre les objets brisés, les bouts de corde et autres accessoires éclectiques. La collection implique une certaine protection des objets : dans une perspective muséale courante les objets ne seront plus utilisés. Ici, nous le constatons encore, les objets semblent appelés à servir. Pour certaines de ses installations plus complexes du *Hunchback Kit*, Farmer a inclus une vidéo du bossu de Notre-Dame tournée avec les objets de la trousse. Les objets sont souvent déployés dans l'espace évoquant une mise en scène laissée en plan.

4.2.2 *Trailer*

Le *Trailer* n'apparaît pas comme une œuvre particulièrement problématique pour la conservation si nous nous limitons à l'objet collectionné par le MBAC. L'œuvre se présente comme un simple objet, une sculpture à l'apparence d'une remorque de camion « ready-made » qui est en fait fabriquée en trompe-l'œil. Lorsqu'on se penche de plus près sur les matériaux et plus particulièrement sur l'historique d'exposition du *Trailer* et la démarche de Farmer, cependant, une œuvre transitoire se révèle.

Cette sculpture dialogue une fois de plus avec le cinéma; comme l'ont noté nombre d'auteurs les références y sont multiples. D'abord le procédé de fabrication puise dans les techniques de trompe-l'œil pour les décors. Ensuite, les remorques blanches de ce genre sont monnaie courante dans une industrie du cinéma omniprésente à Vancouver. Il faut ajouter aux références cinématographiques du *Trailer*, le projet original de Farmer : la remorque devait être remplie d'accessoires liés à l'œuvre littéraire de Dickens, un peu à la manière du *Hunchback Kit*. Il demeure des traces de cette intention, d'abord dans une lettre d'excuses publiée dans le catalogue de l'exposition *The Blacking Factory* :

3. I also had wanted the *Trailer* to be full of props, sets and research material which referred to Charles Dickens (hence the name *The Blacking Factory*) but was unable to complete this part of the project due to a couple of factors which I can not go into here because they are philosophical and personal.¹⁹⁷

Bien qu'il ne faille pas prendre la note d'excuses au pied de la lettre, celle-ci fonctionne aussi comme une fiction liée au cinéma, elle amène un doute quant à la fonction de la remorque. Ensuite la maquette du *Trailer* correspond au projet

¹⁹⁷ Geoffrey Farmer, « Letter of apology », dans, *Geoffrey Farmer*. Peter Culley and Reid Shier (Vancouver : Contemporary Art Gallery, 2002) : 32.

original¹⁹⁸. Farmer a de nouveau évoqué cet aspect du projet lors d'une présentation d'artiste à l'occasion de la première exposition du *Trailer* au MBAC en 2003.

L'objet pouvant être observé de près par les visiteurs, Farmer a poussé l'exécution des détails plus loin qu'il n'est nécessaire pour des prises de vues de caméra. Le travail minutieux de patine des panneaux et l'imitation de saleté contribuent fortement au réalisme d'ensemble. Toutefois une observation attentive révèle assez rapidement l'illusion. Des punaises tenant lieu de rivets, du bois peint remplaçant le métal, quelques inexactitudes par rapport à une véritable remorque et l'impossibilité de faire entrer une telle remorque dans la galerie sont autant d'éléments qui contribuent à faire douter de l'illusion, laquelle se dissipe définitivement lorsque l'observateur regarde sous le *Trailer*. En effet, il n'y a pas de plancher ni de plafond et nous pouvons observer l'envers des panneaux.

Le *Trailer*, coupé de ses liens avec l'exposition *The Blacking Factory* pour laquelle il a été conçu, a été présenté au MBAC pour son acquisition comme un objet autonome¹⁹⁹. À cette occasion, le *Puppet Kit* a été prêté par son propriétaire, le collectionneur Joe Friday, et installé dans une salle adjacente. Dans le cadre de cette présentation, le *Trailer* jouait parfaitement en trompe-l'œil, confondant les visiteurs. Comme le notait Marc Mayer :

Parmi les centaines de fois où je me suis rendu dans un musée, je me rappelle une seule occasion où l'on a réussi à me faire croire que je n'étais plus devant une œuvre d'art et ce, malgré un contexte qui rendait le fait improbable. [...] Toutefois, lors d'une visite au musée des beaux-arts du Canada, je me suis trouvé devant une remorque qui m'a convaincu que je m'étais trompé de direction et que j'étais dans l'espace de chargement.²⁰⁰

¹⁹⁸ Mia Johnson, « Geoffrey Farmer: The Blacking Factory », *Preview the Gallery Guide*, (2002-2006)

¹⁹⁹ Exposé pour acquisition en 2003.

²⁰⁰ Marc Mayer, « Avant-propos ». dans *Geoffrey Farmer*, Pierre Landry, Jessica Morgan et Scott Watson, (Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2008) : 65.

Nous avons pu constater cette réaction chez nombre de visiteurs et, contrairement à ce que Mayer explique pour la suite de son expérience, les visiteurs non initiés ne retournaient pas pour confronter leur première réaction. Nous nous sommes familiarisés avec l'œuvre lors de cette installation. Plus précisément, le *Trailer* se trouvait alors dans la première salle lorsque le visiteur transitait de l'art moderne européen vers la section d'art contemporain au deuxième étage. Le visiteur se trouvait alors à passer dans un corridor comprenant des salles de bain avant d'entrer dans les galeries contemporaines. C'est alors que le visiteur faisait face aux portes arrière sales de la remorque. Cette disposition créait un effet de ready-made à l'envers, c'est-à-dire que l'œuvre nous donnait l'impression dans ce contexte de ne plus être au musée. Contrairement au ready-made de Duchamp qui devient art au musée, ici c'est l'inverse, la remorque crée l'illusion pour nous d'être sorti du Musée. Nombre de visiteurs faisaient effectivement volteface, croyant s'être perdus.

Comme c'est le cas pour plusieurs des œuvres de Farmer, une présentation du *Trailer* va se prêter à une interprétation, puis l'artiste va complètement transformer l'installation subséquente suggérant une toute nouvelle interprétation. Il est donc difficile de comprendre la démarche de Farmer si on ne voit pas plusieurs mises en scène d'une même œuvre. Le *Trailer* est exemplaire de ce processus : l'objet semble stable et on peut alors constater l'importance de la mise en contexte dans ses stratégies transitoires. À travers l'historique d'expositions de l'œuvre de la première présentation du *Trailer*, lors de l'exposition *The Blacking Factory* au CAG, à sa dernière présentation au MBAC, la diversité de sens est surprenante et les potentialités des installations à venir laissent encore présager une complexification.

4.3 Les stratégies transitoires

Dans le cas de Farmer, le transitoire constitue plus un état de fait qu'une position philosophique explicite comme c'est le cas, par exemple, pour Guerrera avec la notion d'impermanence et pour de Koh avec le nomadisme. En ce sens, Farmer est plus proche de l'expression de Dionysos qui se dévoile surtout par son ombre, par ses traces; pour comprendre sa démarche il faut donc en regarder les effets. Cette approche indirecte contribue aux diverses illusions qui caractérisent son travail et elle constitue une stratégie implicite du transitoire.

Les principes transitoires qui régissent les œuvres de Guerrera et Koh sont assez clairs. *Darboral*, *Knitwork* et *Self-Portrait* ont toutes des dates de production ouvertes, le processus est un des éléments importants de ces œuvres. Pour Farmer, les stratégies semblent différentes; ainsi, le *Hunchback Kit* et le *Trailer* ont des dates de production fermées. L'accent n'est pas mis tant sur le processus de production, la dimension transitoire repose beaucoup plus sur la potentialité interne de transformation des œuvres, cette idée de la trousse qui permet de les réinterpréter à chaque exposition. *I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways* (2006-2009), titre d'une série de six sculptures, dont l'une est incluse dans la collection du MBAC, décrit par son titre le potentiel multiple que Farmer y voit. Ce titre décrit bien un principe transitoire récurrent dans l'œuvre de celui-ci. Il n'y a pas de version définitive mais plutôt une multiplicité d'états possibles que Farmer explore au gré des occasions et des contextes différents.

Contrairement aux œuvres axées sur le processus comme facteur de changement, Farmer ne modifie pas vraiment les objets composant ses œuvres. Les changements reposent beaucoup sur la disposition des objets qui révèlent d'autres possibilités. Chaque configuration nouvelle est une potentialité de plus qui est mise en lumière. Farmer explore et modifie la présentation de ses œuvres chaque fois qu'il le peut

mais, puisqu'il ne modifie pas de manière permanente les objets, une œuvre pourrait aussi être présentée dans une forme antérieure.

Nous constatons pleinement l'instabilité des œuvres de Farmer à travers leurs réexpositions. Comme nous l'avons évoqué, le *Trailer* est exemplaire sur ce plan. D'abord conçu pour l'exposition *The Blacking Factory* à la CAG, son interprétation a d'abord été fortement liée à ce contexte. Les textes de Peter Culley et de Reid Shier dans le catalogue d'exposition sont éloquentes sur l'apport du contexte dans l'interprétation de l'œuvre²⁰¹. Lors de l'exposition *The Blacking Factory*, les vidéos questionnant le processus cinématographique présentées, et la prévalence des roulettes blanches liées à l'industrie du cinéma à Vancouver, rendent les références au cinéma du *Trailer* explicites, mais une fois présenté au MBAC, seul ou en parallèle avec le *Puppet Kit*, elles ne s'imposent pas d'emblée.

À l'occasion de son exposition au MACM en 2008, le *Trailer* était présenté dans une grande salle avec plusieurs autres œuvres de Farmer. Le visiteur croisait plusieurs jeux de tromperies avant d'y arriver, et l'effet de trompe-l'œil du *Trailer* s'en trouvait beaucoup estompé. D'autant que Farmer avait adjoint à l'œuvre un mannequin de la série intitulée *I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways* (2006-2009) qui en révèle et souligne la nature théâtrale.

Il a ensuite fait don du mannequin au MBAC qui était déjà propriétaire du *Trailer*. Pour Farmer, les deux œuvres vont ensemble même s'il considère qu'elles peuvent être présentées séparément. Cet ajout est exemplaire de ses stratégies indirectes pour modifier une œuvre déjà acquise. Comme nous l'avons déjà dit, les œuvres marquent un moment historique; même s'il peut être tentant pour un artiste de modifier une

²⁰¹ Peter et Reid Shier, *Op. cit.*

œuvre, les musées sont réticents aux changements apportés à l'objet. Depuis, le MBAC présente les deux œuvres ensemble, comme le soulignait Geneviève Saulnier probablement pour faire écho à l'expo au MACM²⁰². En d'autres mots, le musée, qui a acquis le *Trailer*, a, dans les faits, accepté ce changement. D'ailleurs l'historique de la relation entre Farmer et le MBAC est parsemé d'occasions où l'artiste a modifié des œuvres avec l'assentiment de l'institution. Le plus récent exemple date de 2014 : le MBAC a acquis *Leaves of Grass* (2012) créé pour la Documenta de Kassel, et lors de l'installation de l'œuvre à Ottawa, Farmer l'a modifiée considérablement pour l'adapter au lieu.

En termes stratégiques, Farmer a profité d'une réexposition du *Trailer* au MAC pour le modifier. En effet, la juxtaposition avec *I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways* transforme l'effet, donc le sens de l'œuvre, de manière considérable; cela ramène à l'avant-plan la notion de décor présente à l'origine du projet. La qualité de ready-made inversé dont nous avons parlé, c'est-à-dire l'œuvre qui transforme la salle d'exposition en espace anodin de circulation, ne fonctionne pas avec la présence du mannequin. L'analyse que nous avons faite du *Trailer* à partir de cette présentation semble désuète, mais l'œuvre pourrait être réinstallée en ce sens puisqu'elle n'a pas été physiquement modifiée par le mannequin.

Farmer en faisant don du mannequin au MBAC permet la répétition de cette nouvelle orientation du *Trailer*. La stratégie de les présenter comme deux œuvres permet d'éviter les complications liées à la conservation. En effet, le *Trailer* n'est pas physiquement modifié, ce qui poserait plusieurs problèmes administratifs et techniques qui iraient à l'encontre des standards de conservation. Un tel don a aussi

²⁰² Voir entrevue de Geneviève Saulnier, *Op. cit*

des implications fiscales qui sont avantageuses pour l'artiste et le musée qu'une modification de l'œuvre n'aurait pas. Cela dit, nous pourrions argumenter que, conceptuellement, le *Trailer* et le mannequin sont maintenant une seule et même œuvre, et que ce sont des considérations administratives externes qui font subsister la séparation entre les deux. Une complication se présente toutefois : le mannequin, offert en don au MBAC, fait partie d'une série de six mannequins qui portent le même titre, voire qui sont la même œuvre. Une fois de plus, l'œuvre refuse de se faire cadrer de manière trop précise.

Le *Trailer* devait à l'origine traiter de l'œuvre de Dickens et répondait au contexte vancouverois. Le *Trailer* devait s'ouvrir pour inclure une panoplie d'objets liés à l'œuvre de Dickens, un peu à la manière du *Hunchback Kit* pour le bossu de *Notre-Dame de Paris*. Cette possibilité n'a jamais disparu du discours sur l'œuvre d'ailleurs la simplicité de *Trailer*, en regard de l'ensemble de l'œuvre de Farmer, est plutôt une exception. Il est donc raisonnable de penser que le *Trailer* pourrait être éventuellement remplis d'accessoires.

Les réexpositions du *Hunchback Kit* offrent un éventail de possibilités encore plus large. La version simple consiste à présenter la boîte ouverte. Par contre, chaque fois que le kit a été déployé, Farmer lui a donné une forme complètement différente, lui ajoutant des objets liés au lieu d'exposition, bien que ces derniers ne soient pas répertoriés ou accumulés.

La réexposition pose toujours, pour toutes les œuvres, le problème d'une altération du sens. La différence avec des œuvres comme celle de Farmer, c'est que les changements font partie du sens de l'œuvre. Conserver le sens implique de laisser se modifier l'œuvre. La VAG travaille de concert avec Farmer dans sa recherche de flexibilité pour le *Hunchback Kit*, tout en répondant aux standards muséaux. Depuis l'acquisition, des objets ont été ajoutés au *Kit*, alors que d'autres qui sont trop

détériorés ne sont plus présentés publiquement. Toutefois la VAG ne peut pas se départir de ces objets, ils demeurent donc dans les entrepôts. Quelques années après l'acquisition de l'œuvre, la mousse qui protège les objets dans la boîte étaient fortement endommagés, l'artiste ayant utilisé des matériaux de mauvaise qualité. La VAG en collaboration avec Farmer se sont alors lancés dans une restauration du *Kit*. Cette expérience semble avoir influencé Farmer dans son choix de matériaux. Il utilise encore des images de magazines qui ont une très courte durée de vie, mais il choisit maintenant des matériaux plus stables lorsque cela n'affecte pas l'apparence de ses œuvres.

4.3.1 Kit et collection

Écrire sur Farmer nous amène nécessairement à réfléchir sur la notion de collection. Nous constatons ainsi le caractère intrinsèquement transitoire d'une collection en cours. Collectionner est au cœur de l'aventure muséale, or les acquisitions modifient continuellement le corpus de l'institution et les aléas de la vie endommagent ou détruisent lentement mais sûrement une partie de ce corpus. Nous l'oublions facilement en visitant un grand musée, la profusion d'œuvres exposées cache un nombre encore plus grand dans les entrepôts. Les œuvres de Farmer fonctionnent le plus souvent comme des collections. Parfois elles sont fermées comme *The Last Two Millions Years* (2007), tandis que d'autres restent ouvertes à l'exemple de *The Theatre of Cruelty* (2008) et *The Hunchback Kit*. Peu importe la nature du projet, il sera toujours sujet à reconfiguration aux yeux de Farmer.

Les œuvres de Geoffrey Farmer ont fait l'objet d'acquisition par des musées exceptionnellement tôt dans sa carrière. Ce succès muséal peut paraître étrange surtout lorsqu'on aborde son travail comme le fait la conservatrice Jessica Morgan :

Geoffrey Farmer est un ennemi du musée. Les questions fondamentales qui sont au cœur de la conservation des œuvres dans une institution artistique (Où l'œuvre commence-t-elle et où finit-elle? De quoi précisément cette « œuvre » est-elle constituée et comment peut-on l'archiver ou la documenter?) sont mises à mal dans sa pratique.²⁰³

Peter Culley faisait déjà en 2003 plusieurs remarques sur le rapport ambigu qu'entretient Farmer avec le Musée²⁰⁴. L'intérêt de Farmer pour les questions liées au contexte du Musée est stimulant pour celui-ci. Dans un sens le Musée est traité comme sujet d'art par l'artiste.

À l'instar de Massimo Guerrera, le travail de Geoffrey Farmer demande une distanciation d'avec l'objet lorsqu'on analyse ses œuvres. En effet, puisque la configuration matérielle de ses œuvres est sujette à modifications, une analyse formelle et matérielle de celles-ci ne sera pas valable au-delà du moment d'analyse. Il est plus pertinent et propice d'analyser leurs principes d'organisation.

Un duo de caractéristiques organisationnelles importantes du travail de Farmer réside dans les notions de kit et de collection, par lesquelles il structure beaucoup de ses projets. La collection confère une certaine stabilité aux objets inclus, mais paradoxalement une collection est souvent instable. Le kit, de son côté, implique l'idée de montage et que les objets qui en font partie ont pour fonction de prendre une autre forme. Farmer utilise justement ces structures pour justifier plusieurs modifications à ses œuvres.

Scott Watson rappelle un projet d'étudiant de Farmer, *Void Numbering Project (Continuous)* (1992), qui serait à l'origine des kits. Le projet consistait à rassembler

²⁰³ Jessica Morgan, *Op. cit.*, 73.

²⁰⁴ Peter Culley, « The Mnemosyne Atlas of Geoffrey Farmer », dans *Geoffrey Farmer*. Peter Culley et Reid Shier, (Vancouver Contemporary Art Gallery, 2002).

dans la galerie les poubelles du Emily Carr Institute of Art and Design, école où Farmer étudiait. Il avait conçu la notion d'un kit pour réaliser ce projet, mais la description du kit demeure vague et « [...] [met] en place les supports d'une idée à venir qui n'existe pas encore »²⁰⁵. Pierre Landry soulignait quelque chose de complémentaire à propos de *The Last Two Million Years* :

[...], les images constituant *The Last Two Million Years* [...] retrouvent, à travers les associations librement établies par Farmer, quelque chose de leur complexité et de leur richesse visuelle première. Le cours de l'histoire y est interrompu, fragmenté et démultiplié, à travers un étalage qui évoque certains dispositifs de présentation muséale sans toutefois en reprendre le didactisme ni le caractère aseptisé.²⁰⁶

Le Musée canadien de l'Histoire à Gatineau offre une belle analogie à cette présentation muséale didactique et aseptisée. La plupart des objets présentés dans cette institution ont eu à l'origine une fonction active. La mise en exposition de ces objets laisse le visiteur contemplatif : les objets, bien que des panneaux nous expliquent leur fonction, sont présentés pour mettre en valeur leur esthétique. Ces artefacts reposent en apparence pour toujours, dans leur présentoir, inanimés, inanimables, saisissables seulement intellectuellement. À l'intérieur du musée, il y a une section appelée le musée des enfants, qui contient le même type d'objets. Par contre, ils sont disposés dans un décor évoquant un village multiculturel fait d'édifices et d'accessoires à l'échelle des enfants. Dans cette section, il règne une activité fébrile, les objets sont utilisés par les visiteurs dans un jeu frénétique; usés, ils seront remplacés par d'autres de nature similaire. Il suffit de changer de section pour que les objets deviennent passifs ou actifs. Les objets constituant le travail de Farmer oscillent un peu entre les deux états, nous les contemplons, mais nous savons, ne serait-ce que d'instinct, qu'ils vont encore servir. Katherine Bovee va dans le même sens: « It is appropriate to Farmer's way of working, as objects themselves most often function as an extension of the artist's practice as a tool or a prompt for action, rather

²⁰⁵ Scott Watson, *Op. cit.*, 79-85.

²⁰⁶ Pierre Landry, *Op. cit.*, 69.

than an end product. »²⁰⁷. Lors de son exposition au MACM en 2008, un *post-it* posé sur la poignée d'un charriot sur lequel reposait un mannequin nous accueillait, et nous pouvions y lire : « Carl, Just trying this out, take off if you need to use. G »²⁰⁸. C'est notamment ce genre d'interventions typiques de Farmer qui animent les objets.

Ajouter est une stratégie récurrente et aux fonctions multiples chez Farmer. Nous l'oublions souvent, mais le Musée fait face aux mêmes processus. Sous des apparences de stabilité, le Musée est en constante évolution, ne serait-ce que par l'ajout d'œuvres. Les œuvres de Farmer fonctionnent souvent de la même manière. Farmer a compris que, tant qu'il n'éliminait pas ou ne modifiait pas les objets, il pouvait, sans trop de problème, ajouter à ses œuvres collectionnées. Il contourne ainsi le problème de la conservation de l'intégrité matérielle des œuvres au Musée. Aux yeux de celui-ci, Farmer ne modifie pas ses œuvres, il en ajoute d'autres. Puisque la démarche de Farmer repose sur les relations entre les objets, ajouter un objet constitue, dans cette logique, une modification. En d'autres mots, il profite de la vision matérialiste du Musée pour modifier ses œuvres, ce que ne permet normalement pas le musée.

4.3.2 L'art conceptuel n'est qu'une apparence

Aborder l'œuvre de Geoffrey Farmer suscite beaucoup d'angoisses méthodologiques. Ces angoisses témoignent plus des habitudes de l'histoire de l'art que d'un problème de cohérence dans la démarche de l'artiste. Nombre d'approches analytiques sont inaptes à témoigner de la nature de son travail. À première vue, les œuvres sont des sculptures-installations complètes. Cependant, pour les décrire avec précision on se bute aux transformations fréquentes qu'elles subissent. Quoique pas exactement,

²⁰⁷ Katherine Bovee, « Geoffrey Farmer: Montreal ». *Art Papers*. (July/August 2008) : 64-65.

²⁰⁸ Pierre Landry, Jessica Morgan and Scott Watson, *Op. cit.*, 64.

puisqu'il ne s'agit pas à proprement dit de transformations, mais plutôt de mises en scène qui révèlent différents aspects des objets. Sous plusieurs angles, le dialogue qu'entretient Farmer avec l'art moderne provoque et entretient une méprise méthodologique : les références modernistes donnent l'illusion que certaines stratégies d'analyse sont adéquates, mais en cours de route, elles s'épuisent. Il faut dire que Farmer n'a pas abandonné les questions esthétiques propres à la modernité, il les intègre plutôt à des préoccupations plus complexes. Il en résulte que les techniques d'analyse sont toujours pertinentes et nécessaires tout en étant insuffisantes. L'analyse de ses œuvres pose problème sur deux plans, soit lors d'une étude approfondie d'une œuvre donnée lors d'une de ses occurrences, puis dans une étude comparative d'une œuvre avec elle-même à l'occasion de ses différentes réexpositions.

Les œuvres de Farmer semblent être à première vue des sculptures s'inscrivant dans les questions propres à l'art moderne tardif. Mais justement elles questionnent les limites de l'art moderne et sa structure de présentation. En effet, Farmer approche le Musée très différemment des artistes modernes, qui étaient généralement pris entre une conception « white cube » ou un rejet critique de ces institutions. Farmer travaille avec les musées en tenant compte de leur contexte particulier. Ainsi, il révèle leur structure brisant l'illusion de transparence de l'institution hôte d'œuvres soi-disant autonomes et intemporelles. Les œuvres de Farmer ont néanmoins besoin d'un hôte, puisqu'elles se nourrissent de leur environnement d'accueil.

À la manière de l'art conceptuel, Farmer crée des nomenclatures pour ses projets. L'art conceptuel fonctionnant au départ à l'intérieur de paramètres fermés, une description du processus nous permet de comprendre les limites de ces œuvres. Le *Hunchback Kit* donne l'illusion de tels principes organisateurs. Le thème du bossu de Notre-Dame, le tout contenu dans une boîte, donne l'impression d'un concept fermé. Lorsque nous analysons le contenu de la boîte, force est de constater que le choix des

objets inclus est plutôt arbitraire. Bien entendu plusieurs des objets proviennent de références à l'œuvre de Victor Hugo, et cette masse critique fait que n'importe quel objet ajouté dans le kit est instantanément lu en référence au bossu de Notre-Dame. L'objet prend alors sens dans ce contexte, sens qu'il n'aurait peut-être jamais pris en dehors de son inclusion dans le kit. En d'autres mots, Farmer n'est pas systématique, les choix répondent autant à des structures de règles conceptuelles qu'à des décisions sensibles. Peter Culler va dans le même sens :

Likewise the formal versatility Farmer displays – his works contain drawing, research documentation, videos, found objects, etc. – argues not to a desire for mastery but to a sense of restless insufficiency, an impatience with any particular means of expression as such. Aggregation works not towards authority and control so much as against absence, emptiness and estrangement.²⁰⁹

Il se distingue ainsi des artistes conceptuels qui avaient l'habitude de se fixer des règles du jeu qui éliminaient la possibilité de décisions esthétiques lors de la réalisation de leurs œuvres. Farmer laisse place à des choix en cours de réalisation, ceux-ci semblent déterminés par un ensemble de facteurs dont certains liés à l'apparence de ses œuvres.

Même si Farmer a été généralement associé à l'art conceptuel, dans une entrevue récente il s'en dissociait :

I am not really conceptual. I don't think up a concept and then execute it. I learn through discovery and from direct contact with the material I am using. Even though the work might emanate out of an idea or interest and may have a horizon, I don't really know exactly what I am doing.²¹⁰

Cette association de Farmer à l'art conceptuel est en outre liée aux liens esthétiques qu'entretiennent les artistes avec lesquels il a émergé. Il est vrai que les efforts dans

²⁰⁹ Peter Culley, *Op. cit.*, 10.

²¹⁰ Rosemary Heather, « Geoffrey Farmer Discusses His Big Documenta Hit : Neue Galerie, Kassel June 9 to September 16, 2012 ». *Canadian Art*, (2012) article consulté en ligne le 22 septembre 2014 <http://www.canadianart.ca/features/2012/08/30/geoffrey-farmer-reveals-process-behind-documenta-13-hit/>

l'art conceptuel pour échapper aux contingences du beau et de l'expressif ont mené à ce qui est le plus souvent décrit comme l'esthétique conceptuelle. Dan Adler positionne bien l'attitude de Farmer dans ses rapports à cette question : « Farmer questions how and why we assign aesthetic value, in a way that is both bitingly clever and heartfelt »²¹¹. Si nous ajoutons à cela la part de grotesque dans son travail que soulignait Scott Watson²¹², la distinction avec l'art conceptuel s'accroît. Même si Farmer s'éloigne des stratégies conceptuelles en terme d'esthétique, il lui est redevable.

En fait Koh, Farmer, et Guerrero dans une moindre mesure, ont ceci en commun avec l'art conceptuel : ils réduisent, en apparence du moins, l'importance du savoir-faire dans la fabrication de l'objet. Il s'agit d'un déplacement vers d'autres qualités, d'autres valeurs. Cette volonté de réduire le savoir-faire trouve des racines dans une volonté de démocratisation de l'art que porte l'art conceptuel. Peter Culley²¹³ et Beverley Best²¹⁴ montraient comment la critique d'un certain modernisme lié au capitalisme et un parti pris dans une réactualisation de la lutte des classes sont profondément inscrits dans le travail de Farmer. *The Blacking Factory* fait référence à un moment d'indigence dans l'enfance de Dickens qui a nourri son œuvre littéraire. Scott Watson montre d'ailleurs les liens avec un autre modernisme, celui des Aby Warburg, Walter Benjamin, Karl Marx et Theodor Adorno et comment leurs œuvres inachevées trouvent un écho dans l'inachèvement volontaire chez Farmer²¹⁵. Le transitoire apparaît ici comme une position politique.

²¹¹ Dan Adler, « Geoffrey Farmer ». *Artforum*, (September 2008) : 471.

²¹² Scott Watson, *Op. cit.*, 81-82.

²¹³ Peter Culley, *Op. cit.*

²¹⁴ Beverley Best, *Op. cit.* ; Beverley Best, Marx, *Method, and the Power of Abstraction: The Aesthetics of Political Economy*. (Burnaby, BC, Canada : Bennett Library Simon Fraser University 2004) : 165-223.

²¹⁵ Scott Watson, *Op. cit.*, 82.

Cette réflexion sur la lutte des classes s'exprime d'abord dans le contexte vancouverois, où Farmer vit et travaille. Peter Culley va jusqu'à affirmer à propos du *Trailer* lors de l'exposition *The Blacking Factory* pour laquelle l'œuvre a été créée :

It's referencing of Vancouver's film industry, like the « cinematic » loop across the way, was less I think about the industry itself than the strange trauma that the triumph of Hollywood driven neo-colonialism has enacted upon the city's intellectual community²¹⁶.

Ce contexte vancouverois donne lieu à des formes particulières qui trouvent leurs équivalences ailleurs dans le monde. Cette analyse, qui tient compte du contexte social plus large que le lieu spécifique de l'exposition, s'inscrit dans ce que Scott Watson décrivait dans *6 : New Vancouver Modern* à propos du rapport entre le régionalisme et l'internationalisme²¹⁷. En d'autres mots, l'ancrage contextuel du travail de Farmer s'inscrit plus largement dans le contexte social actuel.

La comparaison avec l'atelier de Brancusi semble pertinente ici aussi. Brancusi cherchait la disposition optimale de ses œuvres, le parfait dialogue. Farmer, bien qu'il semble chercher une efficacité dans la disposition des objets, ne cherche pas la configuration définitive. Il semble s'amuser à voir comment il peut aménager ses œuvres pour qu'elles prennent un autre sens. L'archétype dionysiaque de celui qui apparaît toujours à travers des masques. Katherine Bovee va dans le même sens:

The diversity apparent in the work on view not only reaffirms the experimental attitude with which Farmer approaches his work, but his refusal to limit himself to a singular path of investigation, with one "big idea." Rather, Farmer employs the white cube as an adaptable environment that can be repurposed and challenged, serving as a starting point for a seemingly inexhaustible series of investigations.²¹⁸

²¹⁶ Peter Culley, *Op. cit.*, 14.

²¹⁷ Ken Lum et Scott Watson, *Op. cit.*

²¹⁸ Katherine Bovee, *Op. cit.*, 64-65.

Bovee aborde ainsi une des libertés que prend Farmer avec le « white cube » caractéristique de son rapport au Musée.

4.3.3 Le Musée comme contexte

Cinq planches décolorées sur le plancher nous accueillent à l'entrée d'une des salles du MACM; ces planches ne sont visiblement pas originales. Elles remplacent les originales, mais étrangement elles semblent plus vieilles que le plancher. Cette cicatrice sur le plancher est un vestige de l'exposition de Geoffrey Farmer. Il avait découpé un carré dans le plancher et en avait fait du papier avec le bois. Les planches de remplacement ne reprennent pas le motif carré de l'œuvre, elles suivent plutôt le motif du plancher. Drôle de compromis entre masquer l'intervention et la laisser apparente. Ici ce n'est ni l'un, ni l'autre. Le travail de Farmer provoque souvent ce genre de fissure révélant une réalité autrement invisible.

Dans le contexte du MACM cette œuvre, *The Idea and the Absence of the Idea (Not the work, the Worker)*²¹⁹, a pour effet de fissurer la transparence du musée, le mythe du « white cube ». Comme souvent, Farmer révèle la réalité de l'institution qui essaie de s'effacer, cet idéal de transparence pour mettre les œuvres en valeur. Bien que l'essentiel de sa pratique se soit développé dans les musées, il aborde le Musée à la manière des artistes contextuels dans leur quête de la réalité décrite par Ardenne²²⁰. En cherchant à investir le réel, les artistes assimilés à l'art contextuel ont eu tendance à opposer le contexte artistique au réel, comme si le monde de l'art échappait à ce réel. Il est vrai que les artistes en œuvrant dans des contextes non dédiés à l'art se sont affranchis de certains carcans des « structures instituées » de l'art. Fort de cette

²¹⁹ L'œuvre est d'après un plan de Gordon Matta-Clark.

²²⁰ Paul Ardenne, *Op. cit.*

expérience collective, Farmer travaille au Musée comme d'autres travaillent dans la rue.

Void Numbering Project (Continuous) et *Notes for Strangers* (1990) nous permettent de montrer la filiation de Farmer avec l'art contextuel. Ces deux interventions ont permis à Farmer d'explorer *une* réalité en dehors des espaces dédiés à l'art. À travers ces deux projets, il a établi les bases de sa démarche.

Comme il le soulignait lors d'une présentation de son travail au MBAC en 2003, *Void Numbering Project (Continuous)* lui avait révélé tout un aspect du monde qui lui était alors invisible. Pour le projet, comme nous l'avons vu plus haut, il avait réuni toutes les poubelles de son école dans la galerie, numéroté chacune, puis laissé une note au lieu d'origine de chacune indiquant où trouver celle-ci et à quel numéro elle correspondait dans l'ensemble des poubelles à la galerie. Cette idée d'abord purement matérielle s'est butée à une plainte des employés d'entretien. En effet, en réunissant toutes les poubelles de l'édifice dans un même lieu, il avait créé une situation, un problème qu'il n'avait pas envisagé. Il s'est donc retrouvé au bureau de la direction pour répondre de ses actes. Il a donc, pour la première fois, négocié un geste qui affectait le fonctionnement d'une institution. À partir de ce moment, Farmer a considéré divers aspects du contexte de présentation dans l'élaboration de ses œuvres. Tenir compte du contexte lui permet de mettre en évidence les structures de pouvoir en action dans un lieu donné, et ainsi de mettre en scène la lutte des classes et le prolétariat, par exemple rendre visible l'existence des employés du service d'entretien.

Notes for Strangers consistait à écrire sur une vieille dactylo portative de courts mots à l'attention d'inconnus sur l'autobus, que Farmer leur remettait ensuite. Il a gardé les mots qu'il n'a pas eu le temps de remettre aux passagers avant qu'ils ne quittent l'autobus. La dactylo et les petits messages présentés pour l'exposition étaient les

vestiges fantomatiques de ce projet typiquement contextuel. Certains de ces vestiges étaient présentés lors de sa rétrospective au MACM. Cette inclusion permet de mettre en évidence les liens dans sa démarche avec l'art contextuel.

Farmer a largement gardé la même approche, lors de la présentation du *Hunchback Kit* à l'AGO : il avait disposé une partie de l'installation dans le bureau du directeur²²¹, jouant une fois de plus un jeu subtil où l'invisible rend visible. En rendant inaccessible sauf à certains privilégiés qui ont accès au bureau du directeur une partie de l'œuvre en montre, il incorpore à l'œuvre, pour l'occasion, un dialogue avec la structure muséale et ses rapports de pouvoir. Pour la grande majorité, le geste reste invisible. Pour ceux qui connaissent l'existence de cette partie de l'œuvre demeure la question de l'accessibilité (encore la question des classes) – comment y accéder?

L'intérêt pour le réel s'est largement exprimé par cette idée de faire de l'art en lien avec le contexte en privilégiant la présentation des œuvres dans des lieux non dédiés à l'art. Cette réaction de certains artistes s'explique entre autres par une perception de mise en place conventionnelle du milieu de l'art détaché de la « vie sans qualité »²²². Dans cette perspective, les institutions apparaissent comme des lieux faux, factices, dont il faut sortir pour participer au vrai, à l'authentique. Le travail de Farmer est un complexe amalgame de réel et de mise en scène. Préoccupé par le contexte de présentation de ses œuvres, il ne traite jamais un lieu d'exposition comme un espace neutre. Cet intérêt pour le contexte qu'il partage avec Koh, Guerrera et bien d'autres artistes poursuit la conquête du réel par les artistes en annexant l'institution muséale au réel. Comme nous l'avons souligné, la carrière de Farmer se déroule pour l'essentiel dans les institutions artistiques, mais il traite celles-ci comme d'autres approchent « le réel ».

²²¹ Reid Shier, *Op. cit.*

²²² Michel Maffesoli, *Op. cit.*

Les œuvres de Farmer jouent un double paradoxe. D'un côté, par leur aspect théâtral, elles révèlent la mise en scène muséale, remettant ainsi en question la conception « white cube » du musée. En d'autres mots, elles font tomber le masque du Musée révélant un aspect autrement invisible de sa réalité. D'un autre côté, ses références à la culture pop, au cinéma, au théâtre révèlent à quel point « le réel » est lui-même mis en scène.

4.3.4 Les masques

Le masque est un motif récurrent de l'œuvre de Farmer, il se retrouve dans *Hunchback Kit* et implicitement dans *Trailer* avec la juxtaposition du mannequin. De prime abord, le masque sert à voiler l'apparence véritable, cela contribue certainement à la difficulté à cerner son travail qui, à la manière de Dionysos, a les qualités de l'ombre. Cet art de faire qu'une chose semble en être une autre, le lie aussi avec les caractéristiques décrites par Maffesoli. Le jeu, chez Farmer, trouve ses origines dans l'enfance et s'incarne dans le théâtre et les masques. Le masque est une forme exemplaire de son rapport à l'objet; Jan Verwoert notait que « Farmer taps into a deeply animist sensibility : the capacity to perceive spirits as dwelling in all things²²³. » Le savoir-faire de Farmer prend tout son sens dans cette capacité d'insuffler un « esprit », ne serait-ce que métaphoriquement, aux objets. Dans cette perspective, le masque rejoint la tragédie grecque : on ne ressemble pas seulement à l'autre, on le devient. Le masque sert à incarner l'autre comme Nietzsche l'expliquait dans *La naissance de la tragédie*; le comédien, comme être, disparaît momentanément pour devenir « réellement » le personnage. Cette façon de disparaître derrière un masque, de jouer le rôle d'un autre, implique un oubli de soi.

²²³ Jan Verwoert, *Op. cit.*, 154.

Si nous comparons cette instabilité à celle présente chez Guerrero, il y a quelque chose de fondamentalement différent. Dans son travail, Guerrero exprime directement ses convictions personnelles, ce qui offre une continuité conceptuelle et éthique dans ses œuvres à laquelle nous pouvons nous raccrocher. Devant *Darbora*, nous savons que pour apprécier l'œuvre nous devons jouer selon ses règles internes. Tandis que chez Farmer, nous sommes constamment envoyés sur des fausses pistes.

Les œuvres de Farmer fonctionnent un peu comme des acteurs. Nous entendons par là qu'elles peuvent jouer différents rôles. Le titre du mannequin, *I am by nature one and also many, dividing the single me into many, and even opposing them as great and small, light and dark, and in ten thousand other ways* (2006-2009), décrit l'instabilité identitaire. Parfois une chose, parfois une autre, leur sens est fuyant. Comme des acteurs, elles jouent à être autre chose. Cette particularité est inhabituelle dans la tradition en art visuel, mais en théâtre c'est plutôt la norme. La figure des masques nous ramène à *La naissance de la tragédie* de Nietzsche nous permettant d'associer le travail de Farmer avec ce que dit Nietzsche sur la tragédie et sur le dionysiaque. Dieu nomade qui voyageait avec les acteurs, Dionysos se servait des masques pour passer inaperçu, pour se tapir dans l'ombre. Faible physiquement et traqué durant sa jeunesse, c'est par cette stratégie qu'il a obtenu sa place parmi les dieux. C'est par ses effets qu'on reconnaît sa présence. Pour saisir la profondeur du travail de Farmer, il faut de même s'attarder aux effets.

D'abord développé et présenté au MBAC dans le cadre de l'exposition *Flagrant délit, La performance du spectateur* (2008), *The Theatre of Cruelty* rassemble une collection d'objets qui évoquent la guerre et la violence dans l'histoire humaine. À l'instar du *Hunchback Kit*, tous les objets inclus dans l'installation prennent sens dans le contexte. L'installation occupe une grande galerie à l'intérieur de laquelle est construite une plus petite pièce. Dans cette pièce, des objets sont placés sur des socles, le tout animé par une trame sonore et des jeux de lumière.

Nous sommes allés plus d'une dizaine de fois visiter *Flagrant Délit*, exposition incluant d'ailleurs *Darboral* de Guerrera. À chacune de nos visites de l'installation, celle-ci paraissait différente. Farmer a bel et bien modifié l'œuvre en cours d'exposition en déplaçant et en ajoutant des objets²²⁴, mais les changements de configuration ne suffisent pas à expliquer ce sentiment. L'effet fuyant de l'œuvre était d'autant plus notable en comparaison de l'expérience de *Darboral* que l'on pouvait faire quelques pas plus loin. Guerrera intervenait quasi quotidiennement et le public était appelé à déplacer les objets dans *Darboral* qui, malgré cela, nous paraissaient plus stables, moins fuyants.

Quelques éléments expliquent cet effet. Premièrement, la profusion d'objets et leur juxtaposition favorisent des associations d'idées multiples. L'absence de parcours clair, les invitations à revenir sur nos pas, le tout animé par une bande sonore et des effets de lumière, ponctuent et orientent notre visite. La présence de références à l'histoire, telles des images de personnages historiques et des armes, nous semble accentuer l'effet des déplacements. L'histoire dans une perspective occidentale actuelle est généralement associée à la chronologie de faits immuables. Dans le travail de Farmer, l'histoire est au contraire une matière plastique au même titre que les autres dimensions de son travail.

Pour ce qui est des archétypes comme le bossu de Notre-Dame, nous avons l'habitude d'en voir des réinterprétations. Pour ce qui est de l'histoire, en manipulant les faits, Farmer nous renvoie à une vision mythique et symbolique de l'histoire qui s'apparente à *L'Illiade* d'Homère. Cette liberté apparente qu'il prend avec l'histoire est déstabilisante. Nous concevons, en Occident, que des faits sont à la base de l'histoire, ce sont eux que nous devons interpréter pour la comprendre. Farmer, lui,

²²⁴ Voir entrevue de Geneviève Saulnier, *Op. cit*

traite ces faits comme une matière malléable, susceptible de configurations diverses. La vérité passe ici par le symbolique, le mythique, là où les faits n'arrivent pas à témoigner. Kundera, dans *L'art du roman* en parlant de Kafka, disait que ce qui faisait un grand romancier n'était pas de raconter un fait mais une possibilité de l'humanité²²⁵. Avec *The Theatre of Cruelty*, nous sommes devant quelque chose d'analogue, nous ne savons plus ce qui est factuel et ce qui ne l'est pas. Pourtant, tous les éléments qui s'y trouvent semblent une possibilité de l'histoire.

Farmer joue et rejoue l'histoire devant nous, il l'incarne sur le moment et il la conçoit ainsi dans une temporalité du présent. Dans une telle conception de l'histoire, le passé existe dans la mesure où il s'incarne dans le présent, dans les cycles quotidiens. Les archétypes, par définition, transcendent le temps en étant de tout temps, alors que l'intemporelle recherche dans l'art moderne visait à échapper au temps, à s'adresser au futur. Andrea Carson disait d'ailleurs, à propos de *Pale Fire Freedom Machine* (2005), qu'il s'agissait d'une métaphore de la destruction du modernisme²²⁶. De son côté, Jan Verwoert mettait en évidence les liens avec le quotidien et ce même pour les êtres surnaturels qui animent une installation :

Spirits too, Farmer implies, experience life's daily cycle. *Let's Make the Water Turn Black* is cyclical : all events in the piece repeat in patterns. And, since their choreography is not scripted to build up to one climatic big bang, the work, while being overtly theatrical, is also deliberately anti-spectacular: the objects perform, they do odd jobs and then they rest again. The cycle is equally one of work as it is one of leisure.²²⁷

Encore cette idée de cycle, ici, incorporant cette combinaison paradoxale où se confondent « work » et « leisure ». Le quotidien revient aussi sous l'angle du travail prolétaire chez Farmer. Cette équivalence des opposés trouve souvent écho chez Maffesoli, qui y voit un même instinct. D'ailleurs, en confondant travail et temps

²²⁵ Milan Kundera, *L'art du roman*, (Paris : Gallimard « Folio », 1986) : 133.

²²⁶ Andrea Carson, « Geoffrey Farmer and Joelle Tuerlinckx ». *Art Papers* (January/February 2006) 70.

²²⁷ Jan Verwoert, *Op. cit.*, 154.

libre il remet en question la hiérarchie apollinienne, redéfinissant le travail comme un équivalent du temps libre. Rappelons la lecture marxiste que fait Best du travail de Farmer²²⁸ qui va dans ce sens.

Dans tout ce travail encyclopédique qui s'exprime à travers ses collections ouvertes qu'il redéfinit sans cesse, Farmer ne cherche-t-il pas à définir le monde et lui-même, un monde transitoire à l'image de son œuvre? Cette encyclopédie, il l'écrit en dehors des définitions dominantes. Traitant de son intérêt pour Aby Warburg, une inspiration importante à cet égard, Kim Dhillon expliquait :

This open system is where Farmer is so precise with his chaotic archive. The exhibition and the artwork were one and the same here. A frontispiece of sorts hung at the entry to the main gallery. A mounted collage of text read: 'from a cloud of / verfremdungseffekt / the last two million years / inhabit / an almost inconceivably incomplete / system.' Verfremdungseffekt, a principle of historicization, is a process of emotionally distancing theatre audiences from the on-stage action. Coined by Bertolt Brecht, it points to Farmer's interest in reality and artifice. By making an encyclopaedia his medium, he constructs a complex discourse about the act of exhibiting, and of what we hope to gain by going through this scripted role of looking at objects for enlightenment. And in so doing, Farmer poses questions far beyond art; he questions how art incites knowledge production, and vice versa, on a much broader scale.²²⁹

Dhillon nous ramène au sens social de la pratique de Farmer et à ses jeux complexes. Lors de la préparation à l'exposition *Nomades*, Farmer expliquait à la conservatrice Josée Drouin-Brisebois ses intentions :

What I would really like to focus on is this kind of inward journey, a physiological trip, and nomadism of thought, displacement and the strangeness of perception of something new, of something different, the experience of being an individual reflecting on the social body.²³⁰

²²⁸ Beverley Best, *Op. cit.*

²²⁹ Kim Dhillon, « Geoffrey Farmer ». *Frieze*, (January/February 2009) : 190.

²³⁰ Josée Drouin-Brisebois, *Nomads*, (Ottawa : Musée des Beaux-arts du Canada, 2009) : 32.

Derrière son masque, Farmer peut être perçu comme un avatar de Dionysos. Il existe par le regard des autres, jamais tout à fait là où on l'attend. Il en résulte une fortune critique tellement diversifiée qu'elle témoigne, semble-t-il, autant de l'œuvre de Farmer que des préoccupations sociales propres à chacun des auteurs.

Son quotidien l'ayant rattrapé, Farmer a dû adapter sa pratique aux conventions des musées. Le temps passé à répondre aux diverses demandes d'entretien des musées ayant collectionné ses œuvres compromettait sa pratique. Cette réalité l'a poussé à faire une sélection de matériaux et de techniques plus stables notamment pour le ruban adhésif. Il a dû prioriser ses demandes; par exemple il accumule les copies des magazines qu'il découpe, il peut ainsi refuser d'avoir recours à des copies.

Maintenant que bon nombre de ses projets ont été collectionnés, il ne lui est plus possible d'assister à toutes les installations de ses œuvres. Pour faciliter son travail, il s'est doté d'un atelier avec des assistants. Tout en répondant aux exigences des musées, il a su maintenir ses qualités transitoires.

CONCLUSION

Au début de la réflexion entourant notre mémoire, nous avons formulé ainsi l'idée de conserver le transitoire : « Everlasting ephemeral ». Cette formule nous l'envisageons alors comme un oxymoron capable d'initier une critique de ce qui nous apparaissait comme un certain matérialisme encombrant la structure du Musée. En développant une perspective informée par notre corpus, l'idée de conserver le transitoire ne nous apparaît désormais plus contradictoire. Comme nous l'avons vu, les artistes de notre corpus sont effectivement critiques d'une approche essentiellement matérialiste de l'art. Massimo Guerrera, Germaine Koh et Geoffrey Farmer nous ont montré que leurs approches conservent des aspects transitoires de leurs œuvres sans reposer sur des objets stables.

Ce mémoire se fonde sur l'intuition d'une disparité entre les enjeux vécus dans le milieu des centres d'artistes et ceux qui régissent les collections de musées. Nos recherches, pour donner forme et force à notre intuition, nous ont mené sur la piste de considérations sociales beaucoup plus larges que la question de l'art. Les valeurs qui semblaient animer les pratiques qui nous intéressaient nous ont lancé sur la piste de Dionysos par notre connaissance antérieure des écrits de Nietzsche. Cette piste nous a elle-même mené au sociologue Michel Maffesoli. Pour lui, une vague de fond ramène un instinct dionysiaque dans le corps social. Nous avons donc fait des rapprochements entre les démarches des artistes de notre corpus et les observations de Maffesoli. Pour ce faire nous nous sommes concentré sur la notion de transitoire qui, elle, représente bien ces conceptions dionysiaques du monde jusque dans ses effets

sur la conservation. Nous avons étudié comment le transitoire s'incarne dans des pratiques artistiques. Cette recherche met en perspective l'a priori matérialiste sur lequel se sont fondées les pratiques muséales modernes. Il met en question au passage la définition de l'art et de ces composantes : l'œuvre, l'artiste, l'exposition et le Musée.

La formule paradoxale de nos débuts trouve encore sa place dans la complexité du transitoire, complexité que nous avons évoquée à travers la figure de Dionysos. Une des difficultés lorsqu'on aborde un tel sujet est de rendre compréhensible sa complexité sans la trahir (détruire). Éclairer l'ombre la fait disparaître. Le souci de clarté auquel répond bien une vision matérialiste de l'art est inadéquat pour des concepts comme le transitoire. Il faut donc d'autres outils pour conserver celui-ci. En observant les approches des artistes de notre corpus, nous avons esquissé des attitudes qui peuvent inspirer de tels outils. Les artistes de notre corpus ont une attitude très libre face aux objets, ce qui permet de porter attention à d'autres aspects de l'art. Ils adaptent leurs œuvres au contexte de présentation, conservant ainsi l'intégrité de l'esprit plutôt que de l'objet.

Pour l'individu artiste, la voie la plus évidente, la plus encouragée pour se voir collectionné, donc conservé, consiste à faire un travail qui se plie aux conventions muséales. Pourtant de nombreux artistes font fi de celles-ci, préférant s'inscrire dans des tendances artistiques qui explorent des notions éloignées des conventions muséales tel le transitoire. Paradoxalement, durant une période où les institutions artistiques se sont consolidées²³¹, un art plus intégré à la vie, plus inscrit dans des communautés reprend du terrain. Si cette vision plus quotidienne de l'art prend de l'ampleur, les remises en question pour les musées seront plus importantes encore. La

²³¹ Le MNBAQ, le MBAC, le MACM, l'AGO ont tous procédé à un ou plusieurs agrandissements voire ont construit un nouvel édifice depuis la fin des années 1980 ; les musées régionaux, les galeries publiques et les centres d'artistes ont aussi connu une consolidation de leurs équipes de travail et souvent de leurs espaces durant cette période.

question de l'auteur (comme génie) est fortement remise en question par ces pratiques qui impliquent des collectifs, qui demandent d'être maintenues vivantes par d'autres intervenants, bref qui partagent la responsabilité de la création. Dans leurs rapports à la société, les approches transitoires apparaissent comme une position alternative.

Nous avons analysé la pratique de trois artistes qui ont réussi l'exploit de continuer à modifier certaines de leurs œuvres acquises par des musées. De manière à cerner le contexte dans lequel le transitoire prend forme pour notre corpus, nous avons examiné une mouvance sociale plus large. Nous avons démontré que ce geste n'est pas un geste simplement issu du génie individuel, mais qu'il exprime au contraire la synchronicité de leur démarche avec la mouvance sociale décrite par Maffesoli. Nous avons situé, en référence avec l'art contextuel de Swidzinski, cette attitude dans la valse des tendances en art. À travers les notions de quotidien, de nomadisme, d'oubli de soi et de jeu qui sont des manières d'être au présent, nous avons mis en relief les conditions de survie du transitoire. Nous avons ainsi mis en lumière les approches qui leur permettent de maintenir le transitoire dans leurs œuvres même à l'intérieur de collections muséales.

Ces approches s'ancrent dans le présent. Pour être au présent, il faut laisser les choses aller, ne pas chercher à les fixer, bref accepter le transitoire. Les approches transitoires s'expriment alors dans la question de savoir vivre le présent. Les notions de quotidien, de nomadisme, d'oubli de soi et de jeu en constituent le contexte social. Nous avons donc établi comment les pratiques de nos trois artistes s'y inscrivent. Maffesoli insiste sur le fait que le monde dans lequel nous vivons est en transformation, qu'il vit « le temps des tribus » comme il l'a nommé²³².

²³² Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. (Paris : Méridiens Klincksieck, 1988).

Le rite quotidien introduit donc à un non-temps : celui de la communauté. La présomption individuelle qui a dominé toute la modernité laisse, dès lors, la place à un autre principe : celui d'un collectif englobant où tout un chacun doit jouer un rôle spécifique. [...] En effet, le propre du présentéisme est, justement, de vivre d'une manière plus globale, c'est-à-dire en ne considérant pas qu'il y a des choses importantes et d'autres qui ne le sont pas. Tout fait sens dans la mesure où l'on ne réduit pas celui-ci à la simple finalité. Souvenons-nous en, dans la vie quotidienne quand rien n'est important tout a de l'importance. Le frivole, l'anecdotique, le détail ou le superflu entrent, chacun à leur manière, dans la constitution du lien social. C'est peut-être même l'essentiel de celui-ci. En tout cas c'est cela qui sert de fondement à la répétition, à la routine, si peu prises en compte dans l'analyse, alors qu'elles sont déterminantes pour la compréhension de tout ensemble social quel qu'il soit.²³³

Ceux qui partagent de telles conceptions du monde ne sont pas particulièrement préoccupés par la postérité. Chacun a son rôle spécifique pour participer à cette manière plus globale de vivre. En ce sens, le maintien du transitoire dans notre corpus s'inscrit dans la logique des œuvres en dehors de préoccupations de postérité. Il faudra mettre en place des alternatives aux interventions des artistes pour conserver le transitoire des œuvres traitées dans notre corpus, les contingences de la vie quotidienne de ces derniers ne leur permettant plus de s'y impliquer de manière régulière. Guerrero maintient le transitoire à travers la routine des manifestations et incarnations de *Darboral*²³⁴ et sa pratique bouddhiste, pour laquelle l'impermanence est une notion clé. Koh a développé par son attitude nomade et humble une démarche étroitement liée au contexte de ses œuvres, elle y met en valeur la vie de tous les jours en passant souvent par le jeu. Farmer, plus proche de la figure de Dionysos, réorganise constamment ses collections dans des mises en scène où défilent les masques, les illusions pour comprendre les cycles du réel.

²³³ Michel Maffesoli, *Op. cit.*, 80-81.

²³⁴ Voir l'annexe 2.

Certaines de ces approches ont été utilisées par des artistes auparavant, notamment ceux liés à Fluxus, au Land art et au Body Art. Mais malgré leurs efforts pour garder leurs œuvres ouvertes, les musées ont le plus souvent pérennisé un moment, une forme. Nombre d'artistes à l'instar de ceux de notre corpus, poussent la dimension transitoire de leurs œuvres au-delà de l'acquisition par le Musée, comme ce fut le cas de Marina Abramovic lors de sa rétrospective *The Artist Is Present* au MOMA (2010). Toutefois l'aspect transitoire de ces œuvres dépend largement de l'action individuelle des artistes et de certains conservateurs. Une muséologie en continuité avec ces pratiques reste à développer et à intégrer à la structure des collections. L'exemple d'Abramovic qui forme d'autres artistes et les fait réinterpréter ses performances, offre une piste de solution. Le génie individuel, le concept de chef-d'œuvre, bref l'origine humaniste des musées occidentaux est en porte-à-faux avec l'idée d'une œuvre communautaire qui dure au-delà du vivant de l'auteur, c'est-à-dire de l'individu qui a initié l'œuvre. Comment concilier ces deux approches qui définissent l'artiste très différemment? Mais est-il nécessaire de les concilier, ne pourrait-on pas reconnaître simultanément ces deux approches ?

Entre 2000 et 2009, *Darboral* a servi d'atelier nomade à Guerrera. Il a ainsi maintenu active cette plate-forme transitoire. Aujourd'hui, son nouveau projet, *La réunion des pratiques*, occupe son quotidien. *Darboral* sera probablement lentement absorbé dans cette nouvelle œuvre, comme *Darboral* avait absorbé les restes de projets précédents. L'inclusion de certains objets de *Darboral* dans *La réunion des pratiques* le laisse présager. La perspective bouddhiste à laquelle adhère Guerrera lui demande d'accepter l'impermanence. En ce sens, il semble peu probable de voir Guerrera être le moteur du maintien du transitoire dans les sections de *Darboral* qu'il a vendues. Le transitoire, c'est au quotidien de sa pratique qu'il le vit. Guerrera ne fixe pas un moment comme le faisait Daniel Spoerri avec ses tableaux-pièges. De leur côté, le MNBAQ et le MBAC ont un peu fait cela en collectionnant chacun une partie de la plate-forme à un moment précis de son parcours. Après tout, c'est l'une des fonctions

des musées que de témoigner de différentes époques de l'art. Il faut le reconnaître, entre 2000 et 2009 *Darboral* a beaucoup changé, et les acquisitions du MNBAQ et du MBAC en préservent deux états distincts. En ce moment, la preuve reste à faire que ces deux institutions favoriseront la dimension transitoire de *Darboral* à l'occasion d'une réexposition du projet. Advenant une telle présentation, il sera difficile pour Guerrero de réanimer un instant figé de *Darboral* qui sera pour lui son passé. Il relèverait donc du musée de mettre en place des solutions pour y conserver le transitoire.

Knitwork et *Self-portrait* continuent à être transitoires à l'intérieur des collections de l'AGO et de la Kelowna Art Gallery. Nous connaissons les intentions de Koh concernant la fin de la production de ces œuvres. À sa mort, dans l'état actuel de sa pratique et de son entente avec ces musées, les interventions cesseront laissant inachevés deux objets. Qu'advient-il par la suite de ces œuvres? Comment seront-elles présentées alors? L'aspect transitoire sera-t-il mis en évidence? Pour Koh, ces œuvres sont un défi lancé au musée. Elle l'exprime bien en déclarant qu'un conservateur pourrait décider après sa mort qu'une des couches de *Self-portrait* est la plus significative et de faire restaurer l'œuvre pour ramener cette couche à la surface, effaçant de ce fait les couches subséquentes²³⁵. Koh, pour y avoir travaillé, comprend bien le fonctionnement des musées. À notre avis, cette déclaration s'apparente à ses autres projets qui intègrent le contexte et ses hôtes dans l'intervention. Le projet s'épuise et disparaît. Elle l'a dit à quelques reprises, la fortune critique est le principal agent de conservation de sa pratique²³⁶. Les musées, à ses yeux, jouent un rôle mineur, elle y a vendu certains de ses projets et elle observe comment ils y évoluent.

À l'occasion de réexpositions, *Trailer* et *Hunchback Kit*, quant à eux, continuent à avoir une incarnation transitoire. Le défi de maintenir la qualité transitoire de ses

²³⁵ Voir entrevue de Germaine Koh, *Op. cit*

²³⁶ *Ibid.*

œuvres ne se posera vraiment qu'à la mort de Farmer. Les musées qui possèdent de ses œuvres auront alors de multiples possibilités, compte tenu des multiples versions de celles-ci. L'œuvre de Farmer comprend des installations complexes, déclinées de multiple manières, aucune n'étant définitive. Une telle intention de l'auteur n'a jamais empêché un musée de pérenniser une forme particulière. L'exemple de *Proun 8 positions* (c.1923) nous vient à l'esprit. Il s'agit d'un tableau carré de El Lissitzky, créé avec l'intention explicite de l'artiste qu'il puisse être placé selon huit positions différentes. Depuis 1995, moment où nous avons pris connaissance de cette œuvre et de cette particularité, elle a toujours été présentée dans la même position à l'exception de quelques mois où le MBAC l'a présentée dans une autre. La possibilité est évoquée sur le cartel, mais elle se reflète très rarement dans le réel, même si l'intervention est très simple. La difficulté dans le cas de Farmer à maintenir le transitoire sera considérablement plus complexe. En fait, sans instructions claires accompagnant ses œuvres qu'en à leur mise en espace, la complexité de celles-ci risque de faire oublier beaucoup d'entre elles dans les réserves des musées. Certaines œuvres plus récentes de Farmer tel que *Let's Make the Water Turn Black* (2013), qui comprennent des trames sonores et des éléments cinétiques, semblent conçues plus efficacement pour maintenir des dimensions transitoires qui ne dépendent pas de l'initiative de l'artiste.

Les pratiques transitoires existent depuis longtemps mais les pratiques de conservation les ont rarement valorisées comme telles. Si, effectivement, l'histoire de l'art retient de manière significative des pratiques pour leur aspect transitoire, il va y avoir un décalage entre cette histoire et les objets des musées. Serait-il préférable de voir l'apparition de nouveaux musées, mieux adaptés à ces pratiques? Il serait pertinent d'étudier une éventuelle corrélation entre la perception négative de l'art contemporain, véhiculée dans les médias, et le décalage entre les pratiques artistiques et les objets tels qu'ils sont présentés au Musée.

Pour s'adapter, les musées vont-ils se contenter d'admettre le discours sur les qualités transitoires des œuvres, puis traduire ces dernières dans une forme qui corresponde paradoxalement aux valeurs qu'elles dénoncent ? D'ailleurs, une analyse politique plus poussée des pratiques transitoires reste à faire et viendrait éclairer notre recherche. L'économie de l'art actuel repose largement sur la valeur des objets, une réflexion sur les alternatives à cette réalité s'impose donc. Les pratiques de notre corpus, de diverses manières, font appel au partage; voilà une piste économique.

En guise de conclusion de son ouvrage, Ardenne se demande : « L'art contextuel, un avenir²³⁷? ». Le portrait qu'il en fait annonce plutôt la disparition de l'art contextuel, reléguant ses pratiques, comme ce fut le cas des avant-gardes, à la mémoire de l'histoire de l'art. Son pessimisme, en ce qui concerne la pérennité des pratiques contextuelles, est teinté de nostalgie pour le « grand art » duquel s'éloignerait l'art contextuel en investissant « totalement le champ de la réalité²³⁸ ». Il parle d'une dégénérescence de celles-ci, qui deviendraient anecdotiques, c'est-à-dire qu'elles n'auraient pas de pertinence au-delà de leur moment contextuel. C'est peut-être vrai si on analyse les œuvres (objets) plutôt que les pratiques, c'est-à-dire les savoir-faire pour investir les contextes au présent. Même dans une perspective attachée aux objets, nous croyons que les œuvres de notre corpus, à tout le moins, ont réussi à transcender l'anecdotique. En effet, nous avons vu comment les œuvres à l'étude offrent la possibilité de se maintenir au présent, comment elles survivent au moment pour se réinventer cycliquement. Une plus grande sensibilité pour le transitoire pourrait nous amener à valoriser les pratiques autant que les objets.

Maffesoli n'est pas le seul à noter des changements de paradigme social. En ce qui concerne la muséologie, Eilean Hooper-Greenhill, dans son livre *Museums and the*

²³⁷ Paul Ardenne, *Op. cit.*, 231-236.

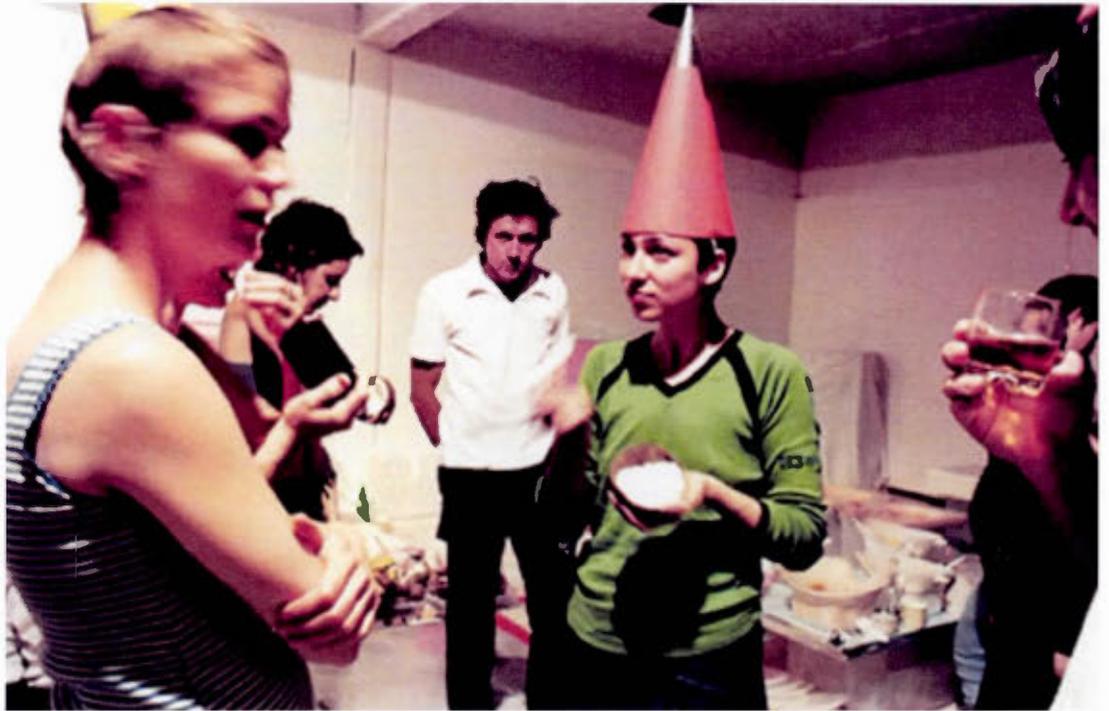
²³⁸ *Ibid.*, 234.

*Shaping of Knowledge*²³⁹, analyse l'histoire des pratiques muséales en regard des épistèmes de Michel Foucault ; elle y argumente que nous assistons à l'apparition d'une nouvelle épistème dans l'organisation du savoir. Cette idée fait écho aux approches des artistes qui, comme ceux de notre corpus, cherchent des formes nouvelles de savoir. Après tout, c'est le fondement de la pratique de Farmer que de réorganiser diverses collections d'objets et d'images.

À la manière de Nietzsche, pour son époque, nous plaidons pour une recherche d'équilibre entre la tradition apollinienne privilégiée durant la modernité et la tradition dionysienne qui resurgit dans le corps social. La conservation du transitoire est importante dans cette optique. Les efforts d'artistes à l'instar de ceux de notre corpus sont inspirants, mais la conservation de leurs œuvres n'est pas leur responsabilité. Pour les musées, il s'agit de compléter leurs pratiques de conservation pour accueillir des œuvres qui appartiennent à une conception différente du monde et qui risquent de se voir dénaturées par les pratiques de conservation dont nous avons hérité. Mettre l'eau en bouteille ne conserve pas les vagues. Préserver le contexte qui donne lieu aux vagues conserve aussi l'eau.

²³⁹ Eilean Hooper-Greenhill, *Op. cit.*

FIGURES



1 Massimo Guerrera, *Darboral (ou quelques histoires de cohabitation interne)*.
2000, Photographie



2 Massimo Guerrera, *Darboral (Ici, maintenant avec l'impermanence de nos restes)*. 2002, Photographie



3 Massimo Guerrera, *Un trait d'union entre le visible et l'invisible (Darboral)*. 2008, vue partielle de l'exposition à la Fonderie Darling, Montréal, 2008.



4 Germaine Koh, *Knitwork*. 1992-..., vêtements défaits et reticotés dans un objet croissant, exposition à la Biennale de Sydney en 1998.



5 Germaine Koh, *Knitwork*, 1992-..., vêtements défaits et reticotés dans un objet croissant, exposition au British Museum, Londres, 2002.



6 Germaine Koh, *Self-portrait*. 1994-..., huile sur panneau de bois couche sur couche accompagnée d'une documentation photographique des divers états, couche 1, 1994.



7 Germaine Koh, *Self-portrait*, 1994-..., huile sur panneau de bois couche sur couche accompagnée d'une documentation photographique des divers états, couche 14, octobre 2006.



8 Geoffrey Farmer, *Trailer*, 2002, acier, panneau de fibres et techniques mixtes, présenté lors de l'exposition *Hammertown* à la Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Écosse, 2002.



9 Geoffrey Farmer, *Hunchback Kit*, 2000, installation.



10 Geoffrey Farmer, *Hunchback Kit*, 2000, vue partielle de l'installation lors de l'exposition *Classified materials: Accumulations, Archives, Artists*, à la Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2005-2006.

ANNEXE 1

CONSIGNES POUR LA CONSERVATION ET L'EXPOSITION DE *DARBORAL* DE MASSIMO GUERRERA *

Conservation

La patine des objets suite aux manipulations répétées est un résultat souhaité et signifiant de l'œuvre. En aucun cas les objets ne doivent être remis « à neuf », c'est-à-dire nettoyés pour en effacer toute trace. Advenant le cas où l'artiste réanimerait le projet *Darboral*, il n'est pas exclu que les objets subissent d'autres transformations de sa part. Les tapis doivent idéalement être posés à plat ou suspendus (dans tous les cas, non roulés) afin de ne pas abîmer les bordures peintes. Advenant l'acquisition par le MNBAQ d'autres objets provenant du projet *Darboral*, on les ajoutera à l'ensemble. Les photographies et les dessins volants seront toutefois à conserver à part comme des éléments autonomes, et non pas présentés sur la plate-forme. L'ajout d'objets n'est valable que pour *Darboral* : les œuvres provenant de n'importe quel autre des projets de Massimo Guerrera devront être considérées comme des œuvres séparées. L'artiste consent à ce que des facsimilés de ses œuvres soient éventuellement réalisés si l'appréhension directe des originaux n'est plus possible pour des raisons de conservation. Voir plus loin les situations et les conditions dans lesquelles une telle opération est pour lui envisageable.

Exposition

Le corpus *Darboral* doit idéalement être présenté dans son ensemble. Il demeure toutefois dissociable. L'isolement d'un objet pour une exposition particulière devra cependant être fait en raison de la pertinence du contexte de présentation, c'est-à-dire en s'assurant que le thème de l'exposition permet à l'objet seul de bien transporter la nature et les enjeux de *Darboral*. La forme privilégiée par l'artiste dans ces cas serait celle du fragment, d'un groupe restreint d'éléments qui constituerait en quelque sorte une version réduite de l'ensemble intégral — cette version sera accompagnée d'un cartel arborant le titre « *Darboral* (fragment) ». Pour la mise en espace des différents éléments, on se référera aux directives ci-jointes et aux photographies des installations réalisées par l'artiste au MNBAQ, en salle 1 lors de l'exposition de 2002 et en réserve lors de l'acquisition en 2005. Compte tenu de la diversité des conditions et des espaces d'expositions, on choisira celui des scénarios qui conviendra le mieux. Advenant l'ajout d'un ou de plusieurs objets à l'ensemble original suite à une acquisition, on ajustera la mise en exposition de manière à respecter l'esprit du projet. On pourra ajouter des tapis, traités conformément à ceux fournis par Guerrera, lorsque les objets supplémentaires seront trop nombreux pour être contenus sur la plate-forme actuelle. Les visiteurs sont invités à marcher sur les tapis, mais en

enlevant systématiquement leurs chaussures. Cette mesure, déjà exigée par l'artiste bien avant l'acquisition, aura pour effet de préserver longtemps le bon état des tapis, mais aussi de permettre une appréhension plus directe et intime du projet *Darboral* et d'en allonger le temps de contemplation. Si l'usure de l'œuvre devait devenir trop importante ou si l'œuvre était soumise au passage d'un très grand nombre de visiteurs, l'artiste accepterait que des répliques des tapis soient réalisées – en portant une grande attention aux matériaux et à sa manière de faire – afin de conserver les tapis originaux. Massimo Guerrera suggère que le nombre maximal de visiteurs à la fois sur la plate-forme soit d'une vingtaine de personne (maximum 25), ce nombre pouvant être à tout moment ajusté au profit de la sécurité de l'œuvre.

De manière générale, il sera interdit aux visiteurs de toucher les objets lors de l'exposition — contrairement à l'invitation qui leur était habituellement faite par l'artiste. Toutefois, afin de permettre aux gens de faire l'expérience complète de l'œuvre tout en préservant la sécurité et l'intégrité des objets, le Musée pourrait organiser au cours de l'exposition deux ou trois séances où les visiteurs seraient invités à les manipuler sous la surveillance d'une personne formée à l'esprit du projet par le Musée (idéalement des éducateurs plutôt que du personnel de sécurité). Dans ces cas, les visiteurs pourront tout toucher à mains nues, sauf pour les carnets dont la fragilité rend les gants indispensables. Malgré que l'œuvre soit issue de la coprésence de l'artiste et des visiteurs, la présence de l'artiste n'est pas requise pour son bon « fonctionnement ». L'exposition pourrait simplement s'accompagner d'une ou de quelques présences de l'artiste, selon sa volonté et sa disponibilité. Dans ces cas, les consignes de sécurité sont amendées et les visiteurs ont le droit de toucher les objets sous la bienveillance de l'artiste. Advenant le prêt de certains éléments pour une exposition dans une autre institution, les œuvres ne pourront être manipulées par les visiteurs qu'en présence de l'artiste. Chaque nouvelle exposition de *Darboral* comprend le processus de dégradation d'aliments. Sauf pour les noyaux fournis par l'artiste qui seront conservés dans la collection, ces aliments seront renouvelés à chaque exposition et leurs restes, jetés après la présentation. Il s'agit d'offrir aux visiteurs des nourritures fraîches qu'ils peuvent manger, mais qu'on laissera vieillir jusqu'à ce qu'ils approchent la décomposition (à ce moment on pourra les retirer et en remettre au besoin de nouvelles), l'essentiel étant que les deux états de la nourriture cohabitent, créant ainsi une image de l'impermanence de toute chose. Les directives d'installation ci-jointes fournissent les détails quant à l'activation de ce processus. Il n'est pas nécessaire d'éclairer tous les objets comme il est d'usage dans les musées ; on cherchera plutôt à créer plutôt des zones plus lumineuses en certains endroits tout en conservant une atmosphère intime, propice à la rencontre et à la confiance. L'exposition *Darboral* au Musée du Québec en 2002 servira de référence à cet effet. La composante sonore de *Darboral*, réalisée par Christian Miron en collaboration avec Massimo Guerrera, est facultative. Dans les cas où on souhaiterait l'intégrer à l'installation, quatre hautparleurs seront fixés dans les coins de la salle et on utilisera un amplificateur et un lecteur CD de type domestique posés directement sur la plate-forme de tapis en les laissant apparents, comme l'artiste l'avait fait en 2002 lors de la

présentation de *Darboral* au Musée du Québec. Si un tel équipement n'est pas disponible, on travaillera avec des appareils de type commercial qui seront cette fois dissimulés. Le son étant une composante de l'œuvre au même titre que les objets, il ne doit pas être considéré comme une simple ambiance : le volume doit être assez soutenu pour que le visiteur en sente bien la présence et le sens. Un cartel à part entière devrait identifier la bande sonore.

Installation

1) Disposer la plate-forme de tapis en partant d'un petit tapis central autour duquel les autres s'organisent et forment un rectangle pas trop allongé (moins qu'il ne l'est dans la documentation de l'œuvre dans la réserve du Musée). Cette façon de faire permet de donner lieu à un ensemble construit et dynamique et évitant une trop grande symétrie. On essaiera d'équilibrer la répartition des tapis les plus « animés », c'est-à-dire les plus ornementés ou tachés.

2) En utilisant un ruban adhésif beige-rosé (voir le plus petit tapis pour référence), lier tous les tapis et combler les espaces laissés libres en couvrant directement le sol de ruban. Il faudra retirer ce ruban au démontage et ne laisser sur les tapis que les bordures peintes. Le ruban utilisé par l'artiste est du ruban de scène blanc.

3) Installer les parois de styromousse et le costume de l'« homme-boîte » (corps, chaussures et casque en styromousse) le long du ou des murs.

4) Disposer les cinq gros objets sur la plate-forme de tapis : les deux formes évidées, les deux sculptures avec noyaux et le torse blanc. Chercher à créer une présence équilibrée et dynamique en évitant que les objets se trouvent sur un même axe, que la disposition soit symétrique ou qu'il se crée des associations entre les objets.

5) Installer les tables, idéalement séparées l'une de l'autre, en évitant encore une fois la symétrie — selon le contexte, elles pourraient toutefois être rassemblées. Y mettre la nourriture et la vaisselle tout en faisant déborder les assiettes par terre autour des tables. Verser les noyaux dans les assiettes, par catégorie. La sculpture-gâteau devrait se trouver au milieu des nourritures fraîches (voir point 6). Le plateau avec la noix de coco et la gomme à mâcher sera mélangé aux grandes assiettes ovales au sol.

6) Acheter des noix (acajou, amandes, arachides), des fruits secs (raisins, dattes, abricots), des olives noires et vertes (disposer du liquide), des fromages (3 ou 4 de bonne qualité), du pain (2 ou 3 sortes, en abondance) et des fruits frais (selon la saison, choisir ceux qui feront une belle nature morte). Les noix, fruits secs, olives, fromages et pains seront placés dans les bols et assiettes beiges; les fruits frais dans les assiettes ovales. Activer ce banquet lors d'une soirée d'ouverture (pas nécessairement au vernissage) pour laquelle 10 à 20 personnes seront conviées à venir le partager. Les participants peuvent être des employés de l'établissement ou des personnes de l'extérieur, l'important étant de trouver un groupe de gens pour lequel le projet *Darboral* ait du sens, qui soit là pour un véritable partage. Laisser les restes de ce premier repas en place. On pourra nettoyer un peu afin de créer une plus grande tension entre les restes et les aliments sains, entre le sale et le propre, entre l'organisé et le chaotique mais sans trop arranger les choses. Laisser vieillir les aliments tout au long de l'exposition, en ajoutant de temps à autre des aliments frais

et en nettoyant un peu à l'occasion, encore une fois pour dynamiser la cohabitation entre le frais et le pourri/sec.

7) Laisser un tapis dégagé afin d'en faire un « coin lecture » et y disposer les carnets de photographies — et éventuellement les carnets de textes et de dessins — ainsi que les sculptures molles. Présenter un ou deux carnets ouverts de manière à inviter la consultation. Si l'on devait interdire la manipulation des originaux par le public, il serait pensable de produire des fac-similés des carnets que les gens pourraient consulter, mais qui devraient être présentés en marge de la plate-forme de tapis.

8) Déposer la longue tige couverte de noyaux contre un mur, dans un espace assez dégagé. Sécuriser l'objet à l'aide d'un crochet afin d'éviter qu'il ne tombe.

9) Disposer les petites sculptures : les empreintes de pieds et de mains par paires dans les coins des tapis; les empreintes de menton et de bouche toujours seules; les empreintes d'aisselle et de genou en vis-à-vis, comme des guillemets. La sculpture semblable à un chou-fleur et celle portant de la pâte à modeler rouge devraient être présentées seules.

10) Présenter, ensemble sur un tapis, toutes les petites sculptures faites de pâtes d'amandes et les crottes blanches (boules et étrons provenant de l'évidement des sculptures-prothèses).

Versions réduites

Darboral pourrait éventuellement se réduire à un carnet de photographies présenté sur un seul tapis de manière à ce que le spectateur ait encore, dans ces deux seuls objets, accès aux différentes facettes du projet. Dans tous les cas où on ne pourrait pas présenter *Darboral* dans son intégralité, c'est cette diversité qui devrait être privilégiée. Une version réduite comprendrait donc, par exemple, trois tapis, deux grandes sculptures (une évidée, une avec noyaux), trois empreintes (menton, mains, aisselle, etc.) et un carnet de photographies.

* Ces consignes ont été élaborées par Anne-Marie Ninacs à la suite de ses discussions avec l'artiste de novembre 2004 à avril 2005

ANNEXE 2

DIX FAMILLES DE MANIFESTATIONS ET INCARNATIONS

Cette installation organique prend forme à travers dix familles de manifestations et incarnations

1. Les pratiques formelles
 - Sessions méditatives
 - Jeux d'espace et de présence
 - Posture, corps, plancher, coussins
 - Dialogue et oralité. Langage
 - Cérémonie du thé. Nourriture

2. Les actes de présence
 - Performances
 - Causeries performatives
 - Communication publique

3. Les signes immédiats
 - Dessins spontanés, avec une part d'indétermination et de surprise propre aux causes et conditions de l'exécution et de l'état d'esprit du pratiquant. Signes gestuels, qui ont une capacité d'évocation et d'ouverture.
 - Dessins libres inspirés par ou parfois réalisés avec les participants, entre gestes spontanés et images plus abstraites. Ces dessins permettent d'être dans l'immédiateté de l'instant présent et de voir clairement l'état de notre esprit à ce moment précis. Cartographie affective.

4. Les dessins d'élaboration
 - Dessins plus structurés avec des notions de composition et d'organisation.

- Assemblage de plusieurs signes ou figures.
 - Étape de retraçage
 - Construction d'une image.
 - Inspiration de source numérique ou d'agrandissement d'un dessin ultérieur.
 - Images découlant de photographies altérées prises durant les rencontres.
 - Création de dessins-maîtres pour traçage.
5. Les dessins de perception directe
 - Dessin d'observation. Apprendre à regarder ce qui est là, au-delà du commentaire. Caresser les contours des choses avec notre regard.
 6. Les phrases d'évocation
 - Courtes phrases recueillies sur des cartes lors des rendez-vous indéfinis.
 - Travail calligraphique sur les lettres et le langage.
 - Réflexion et contemplation
 7. Les objets incarnés
 - Objets-sculptures initiés parfois par le don d'un objet, d'une idée partagée, d'un dessin ultérieur ou d'un assemblage, qui deviendront le prétexte pour entamer un signe visible.
 - Empreintes de corps.
 - Modelage libre ou d'observation dans la glaise.
 8. Les biens meubles
 - Petits meubles-sculptures entre le cabinet de présentation, la bibliothèque et les autels.
 - Une série de petits coussins rectangles, et socle-table recouvert de toile et peint, à double fonction, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture.
 9. Les prises de vues
 - Travail photographique exécuté durant les rendez-vous indéfinis.

10. Les carnets d'attention

-La série des carnets de pratique entamée en mars 2007. Inscription et cadre formel de l'espace-temps où sont inscrits le déroulement, la nature des événements, des pratiques, des rencontres, des notes, des dessins, des contemplations ainsi que les états d'esprit durant les *rendez-vous indéfinis*.

APPENDICE A

LETTRES DE CONSENTEMENT POUR LES TROIS ENTREVUES

2015-11-30 10:31

UQÀM

Université du Québec à Montréal
Département d'histoire de l'art

Formulaire-3

ACCORD DE COLLABORATION

(Entrevues et questionnaires visuels ou sonores auprès des artistes,
collectionneurs et autres professionnels des arts)

Projet de recherche intitulé: Conservation la nature Transitoire de la œuvre
 Programme d'études: Histoire de l'art
 Étudiant(e) responsable: Thomas Grandin
 Directeur/directrice de recherche: Astuce Loubier

Je consens à collaborer au projet de recherche mentionné ci-haut, réalisé par l'étudiant responsable dans le cadre de son programme d'études.

J'accepte:

- | | | |
|---|--------------------------------------|--------------------------------------|
| a) De répondre à un questionnaire (écrit) | oui <input checked="" type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| b) D'être interviewé(e) | oui <input checked="" type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| c) D'être filmé(e) | oui <input type="radio"/> | non <input checked="" type="radio"/> |
| d) D'être photographié (e) | oui <input checked="" type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| ET/OU | | |
| e) Que mes propos soient enregistrés | oui <input type="radio"/> | non <input type="radio"/> |

Je préfère que mon anonymat soit respecté oui non

Une copie doit être conservée aux dossiers du collaborateur et une copie pour l'étudiant. Le formulaire original doit être envoyé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.


 Signature du collaborateur
Thomas Grandin
 Signature de l'étudiant
Thomas Grandin
 Signature de la direction de recherche

Montréal 16 fév 2015
 Date et lieu
5500 Avenue Montclair, stinc@videotron.ca
 Date, lieu et coordonnées téléphoniques ou électroniques
24-11-2015, Montréal
 Date et lieu

Formulaire-3

ACCORD DE COLLABORATION

(Entrevues et questionnaires visuels ou sonores auprès des artistes,
collectionneurs et autres professionnels des arts)

Projet de recherche intitulé: Conserver la nature Transitoire de l'œuvre
Programme d'études: histoire de l'art
Étudiant(e) responsable: Thomas Grandin
Directeur-directrice de recherche: Patrice Loubier

Je consens à collaborer au projet de recherche mentionné ci-haut, réalisé par l'étudiant responsable dans le cadre de son programme d'études.

J'accepte:

- a) De répondre à un questionnaire (écrit) oui non
- b) D'être interviewé(e) oui non
- c) D'être filmé(e) oui non
- d) D'être photographié (e) oui non
- ET/OU
- e) Que mes propos soient enregistrés oui non

Je préfère que mon anonymat soit respecté oui non

Une copie doit être conservée aux dossiers du collaborateur et une copie pour l'étudiant. Le formulaire original doit être envoyé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

G. Camb
Signature du collaborateur
Thomas Grandin
Signature de l'étudiant
Patrice Loubier
Signature de la direction de recherche

27 janvier 2012 Ottawa
Date et lieu
27 février 2012 St-Jacques
Date, lieu et coordonnées (Signature du collaborateur)
29.11.2015 Montréal
Date et lieu

Formulaire-3

ACCORD DE COLLABORATION

(Entrevues et questionnaires visuels ou sonores auprès des artistes,
collectionneurs et autres professionnels des arts)

Projet de recherche intitulé: Conserver la nature transitoire de l'œuvre
Programme d'études: histoire de l'art
Étudiant(e) responsable: Thomas Grandin
Directeur-directrice de recherche: Patrice Leubier

Je consens à collaborer au projet de recherche mentionné ci-haut, réalisé par l'étudiant responsable dans le cadre de son programme d'études.

LES OPTIONS:

- a) De répondre à un questionnaire (écrit) oui non
- b) D'être interviewé(e) oui non
- c) D'être filmé(e) oui non
- d) D'être photographié (e) oui non
- ET/OU
- e) Que mes propos soient enregistrés oui non

Je préfère que mon anonymat soit respecté oui non

Une copie doit être conservée aux dossiers du collaborateur et une copie pour l'étudiant. Le formulaire original doit être envoyé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

G. Grandin
Signature de l'étudiant
Thomas Grandin
Signature de l'étudiant
Patrice Leubier
Signature de la direction de recherche

27 janvier 2012 Ottawa
Date et lieu
29 Février 2012 stiacomichatone
Date, lieu et coordonnées (téléphone ou e-mail)
24-11-2015 Montréal
Date et lieu

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002.
- Auster, Paul. *New York Trilogy*. New York : Penguin Books, 1986.
- Best, Beverley. *Marx and the Dynamic of Capital Formation: An Aesthetics of Political Economy*. NY: Palgrave Macmillan, 2010.
- Best, Beverley. . *Marx, Method, and the Power of Abstraction: The Aesthetics of Political Economy*. BC, Canada : Bennett Library Simon Fraser University Burnaby, 2004.
- Bouchereau, Hervé et Chantal Pontbriand (dir.). *Sur ma manière de travailler, actes du colloque « Art et psychanalyse II » (1999)*. Montréal : Édition Parachute, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel, 2001.
- Buskirk, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge Mass : The MIT Press, 2005.
- Couture, Francine (dir.). *Variations et pérennité des œuvres contemporaines?* Québec : Éditions Multimondes, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet – L'œil de l'Histoire*. Paris : Les éditions de Minuit, 2011.
- Dion, François. *Fin de siècle*. Montréal : Optica, 2000.
- Euripide. *Les bacchantes*. Paris : Les éditions de Minuit, 2005.
- Globensky, Christian. *Zarathoustra – Bouddha, Vers un lexique commun*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London and New York: Routledge, Chapman & Hall, 1992.

Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris, Gallimard « Folio », 1986.

Le Petit Larousse, *Mythologies du monde*. Paris : Larousse, 2011.

Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs. *Les commensaux quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance*. Montréal : Skol, 2001.

Maffesoli, Michel. *Le réenchantement du monde : une éthique pour notre temps*. Paris : Table ronde, 2007.

Maffesoli, Michel. *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*. Paris : Table ronde, 2006.

Maffesoli, Michel. *L'instant éternel : le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël, 2000.

Maffesoli, Michel. *Éloge de la raison sensible*. Paris : Grasset, 1996.

Maffesoli, Michel, *La contemplation du monde : Figures du style communautaire*. Paris : Le Livre de Poche, 1996.

Maffesoli, Michel, *L'ombre de Dionysos, Contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris : CNRS Éditions, 1985.

Miwon, Kwon. *One Place After Another : Site-specific art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2002.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1986.

Phaidon Press. *Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation*. Londres : Phaidon Press, 2009.

Schachter Judith et Stephen Brockmann. *(Im)permanence: Cultures In/Out of Time*. Pittsburg : Center for the Arts in Society, Carnegie Mellon University, 2008.

St-Gelais, Thérèse, sous la dir. de. *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse, 2008.

Swidzinski, Jan. *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art ?* Québec : Éditions Intervention, 2005.

Swidzinski, Jan. *Art contextuel*. Québec : Éditions Intervention, 1997.

Wolfflin, Heinrich. *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1966.

2. Catalogues d'exposition

Allen, Jan. *The Stubborn Grace of the Particular, in Germaine Koh : Personnal*. Kingston, Ontario : Agnes Art Centre, 1997.

Antaki Karen et Massimo Guerrera. *Porus : Pour tout ce qui nous traverse*. Montréal : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, 1999.

Artspace. *Germaine Koh : Homemaking*. Sydney, AU : Artspace, 2003.

Artspeak and Presentation House Gallery. *Territory*. Vancouver, BC : Artspeak and Presentation House Gallery, 2008.

Babstock, Ken, Gohlke, Gerrit et Patrice Loubier. *Germaine Koh Works*. Berlin : Künstlerhaus Bethanien, 2005.

Burnham, Clint. *Germaine Koh: Overflow*. Vancouver, BC : Centre A, 2007.

Catriona Jeffries Gallery. *Germaine Koh*. Vancouver, BC : Catriona Jeffries Gallery, 2002.

Culley, Peter et Reid Shier. *Geoffrey Farmer*. Vancouver : Contemporary Art Gallery, 2002.

De Blois, Nathalie, *Michel de Broin*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec et Galerie de l'UQAM, 2006.

De Blois, Nathalie et Gilles Godmer, *L'envers des apparences*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal 2002.

De Bruijn, Hilde. *Hidden Rhythms*. Nijmegen, NL : Museum Het Valkhof and Paraplufabriek, 2005.

Drouin-Brisebois, Josée. *Nomades*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2009.

Drouin-Brisebois, Josée. *Caught in the Act : The Viewer as Performer*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2008.

Drouin-Brisebois, Josée. *Dé-con-structions*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2007.

Gallery One One One. *Germaine Koh: Around About*. Winnipeg, MB : Gallery One One One, 2001. CD-ROM publication.

Guerrera, Massimo. *Un trait d'union entre le visible et l'invisible – Darboral*. Montréal : Fonderie Darling, 2008.

Guerrera, Massimo et Anne-Marie Ninacs, *Massimo Guerrera. Darbora! : (Ici maintenant avec l'impermanence de nos restes)*. Québec : Musée du Québec, 2002.

Guerrera, Massimo et Michaël La Chance. *La réunion des pratiques. Massimo Guerrera*. Chicoutimi : La galerie l'œuvre de l'autre, 2011.

Landry, Pierre, Morgan, Jessica et Scott Watson. *Geoffrey Farmer*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2008.

Love, Karen. *The Bigger Picture: Portraits from Ottawa*. Ottawa ON : Ottawa Art Gallery, 2004.

Lum, Ken et Scott Watson. *6: New Vancouver Modern*. Vancouver : Morris and Helen Belkin Gallery, 1998.

Marks, Laura U. *Immanent Domain*. Vancouver, BC : Contemporary Art Gallery, 2001.

Ninacs, Anne-Marie. *Massimo Guerrera. Darbora!*. Québec : Musée du Québec, 2002.

Para/Site Art Space. *Germaine Koh: Stall*. Hong Kong : Para/Site Art Space, 2004.

White, Michele. *Knitwork*. Montréal QC: Cahiers du B-312 Galerie B-312, 1993.

3. Articles de périodiques et de journaux

Adler, Dan. « Geoffrey Farmer ». *Artforum*, (September 2008) : 471.

Allen, Jan. « Germaine Koh Getting personal ». *Art/Text*, vol. 59, (1997) : 50-51.

Artsy! Dartsy! editors. « Q&A with Germaine Koh ». *Artsy! Dartsy!* (17 février, 2009) : article consulté en ligne le 29 juillet 2014, <http://germainekoh.com/content/press/ArtsyDartsy2009.pdf>

Bovee, Katherine. « Geoffrey Farmer: Montreal ». *Art Papers*. (July/August 2008) : 64-65.

Brunet Neumann, Hélène. « Fouilles relationnelles ». *ETC Montréal*, no 67, (septembre-octobre-novembre 2004) : 51-55.

Carson, Andrea. « Geoffrey Farmer and Joëlle Tuerlinckx. ». *Art Papers*, (January/February 2006) : 70.

Charron, Marie-Ève. « Guerrera plus convivial que jamais ». *Le Devoir*, 13 juillet, 2008 : (site consulté le 13 mars 2014) : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/197425/guerrera-plus-convivial-que-jamais>

- Cormier, Réjean-Bernard. « Analyse en vrac comestible ». *ETC Montréal*, no 47, (septembre-octobre-novembre 1999) : 28-31.
- Couëlle Jennifer. « *Il était une fois le temps qui fuit* ». *ETC Montréal*, no 94 (octobre 2011, janvier 2012) : 42-43.
- Dhillon, Kim. « Geoffrey Farmer ». *Frieze* (January/February 2009) :189-190.
- Gregory, Stéphane. « Et la Caravane Passe ». *Inter : art actuel*, no 75, (hiver 2000) : 61.
- Guerrera, Massimo. « Le temps de déclencher quelques ouvertures. Porus ». *Ciel Variable*, no 63, (mars 2004) : 15-21.
- Guerrera, Massimo, « Étañchéité incomplète et fluidité désireuse ». *Inter : art actuel*, no 77, (automne 2000) : 44.
- Guerrera, Massimo. « Dialogue intimes avec douze oranges, dix neuf kiwis et trois livres constitutifs ». *Espace sculpture*, no 52, (été 2000) : 27-29
- Guerrera, Massimo. « Polyclinic ». *Inter : art actuel*, no 68, (1997) : 16-19.
- Heather, Rosemary. « Geoffrey Farmer Discusses His Big Documenta Hit : Neue Galerie, Kassel June 9 to September 16, 2012 ». *Canadian Art*, (2012) article consulté en ligne le 22 septembre 2014 <http://www.canadianart.ca/features/2012/08/30/geoffrey-farmer-reveals-process-behind-documenta-13-hit/>
- Helm, Carie. « Germaine Koh, Kelowna Art Gallery ». *Kelowna Art Gallery Journal*, (août 2003) : 2.
- Johnson, Mia. « Geoffrey Farmer: The Blacking Factory ». *Preview the Gallery Guide*, (2002-06).
- Lamarche Bernard. « Systèmes de résistance : l'ergonomie ». *Le Devoir*, 8 février, 1997.
- Lehmann, Henry. « Fear and loathing made in compelling images ». *The Gazette* 1999, Arts 3.
- Loncol Daigneault, Caroline. « Croire et accroires. Entêtement et transfigurations du spirituel dans l'art actuel ». *ETC Montréal*, no 96, (juin-octobre 2012) : 8.
- Loubier, Patrice. « *Pour une sculpture qui disparaît / For a Disappearing Sculpture* ». *Espace Sculpture*, no 50, (hiver 1999-2000) : 6-11.
- Matte, Hélène. « Darboral : délimiter l'inimitable ». *Inter : art actuel*, no 84, (printemps 2003) : 62-64.
- Mavrikakis, Nicolas. « Réseau-contact ». *Voir*, vol. 22, no 29, 17-23 juillet, 2008.

- Mavrikakis, Nicolas. « Massimo Guerrera : Seul ensemble ». *Voir*, 27 avril 2006 (site consulté le 12 mars 2014) : <https://voir.ca/arts-visuels/2006/04/27/massimo-guerrera-seuls-ensemble/>
- McLaren, Leah. « What's up with that woman in the window ». *Globe and Mail*, février, 2001 (site consulté le 27 août 2014) : <http://germainekoh.com/content/press/mclaren-globe2000.pdf>
- Morin, Edgar. « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité ». *Revue Internationale de Systémique*, vol 9, no 2, 1995, 105-122.
- Musée national des beaux-arts du Québec. « Intrus ». *Inter : art actuel*, no 100, (automne 2008) : 93-97.
- Nemiroff, Diana. « 8 for 2000 ». *Globe and Mail*, 6 novembre, 1999, F10.
- Niezwiecki, Hal. « Picture Postcard: Post-art in the garbage era ». *Broken Pencil*, no. 4 (Winter 1997) (site consulté le 27 août 2014) : <http://germainekoh.com/content/press/niezwiecki-brokenpencil97.html>
- Paré, André-Louis. « Massimo Guerrera ». *Parachute*, no 96, (1999) : 74-75.
- Sandals, Leah, « Q&A: Geoffrey Farmer Launches Haunted House in Edmonton », *Canadian Art*, (19 September 2013) : (site consulté le 29 septembre 2014) : <http://canadianart.ca/features/2013/09/16/geoffrey-farmer-5/>
- Sheir, Reid. « Hunchback Modern : The art of Geoffrey Farmer ». *Canadian Art*, (Summer 2001) : 48.
- Swidzinski, Jan. « L'art comme art contextuel », (dossier), *Inter*, no 68, (1991) : 35-50.
- Taggart, Andrew. « Massimo Guerrera: Darboral (And the patient maintenance of a practice) ». *Espace Sculpture*, no 86, (hiver 2008-2009) : 42.
- Verwoert, Jan. « Geoffrey Farmer: Coming to Life ». *Frieze*, no 147, (May 2012) : 153-156.

4. Communications

- Ninacs, Anne-Marie. « Conserver une intention : Consignes pour la conservation et l'exposition de Darboral de Massimo Guerrera », communication prononcée dans le cadre d'une *Journée d'étude* organisée par la Faculté des arts de l'UQAM, salle des boiseries, Université du Québec à Montréal, 23 novembre 2007.
- Ninacs, Anne-Marie, « Conserver l'impermanence : l'acquisition des œuvres de Massimo Guerrera pour une collection muséale », communication prononcée dans le cadre de la

conférence, *La ré-exposition de l'art contemporain : problèmes et enjeux de la préservation des œuvres*. ACFAS, 14 mai 2004.

5. Documents vidéo

Cardinal, Gil. *Totem : Return and Renewal*. Montréal : ONF, fichier vidéo en ligne, 2007, 24 min.

Cardinal, Gil. *Totem : The Return of the G'psgolox Pole*. Montréal : ONF, fichier vidéo en ligne, 2003, 70 min.

6. Sites internet

Koh, Germaine, (site consulté le 27 août 2014) : <http://germainekoh.com>

Lacasse, Yves, « Éloge du récipiendaire de prix Ozias-Leduc 2001 ». Québec : Fondation Émile Nelligan, Musée national des beaux-arts du Québec, (2001), (site consulté le 01 mars 2014) : <http://www.fondation-nelligan.org/laureatsComMGuerrera.html>

Long, Richard. « *Heaven and Earth* ». Londres : Tate Britain, (2009) : (site consulté le 10 juillet 2013) : <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth/explore-exhibition/richard-long-2>

Monod-Fontaine, Isabelle, « Histoire de l'atelier de Brancusi ». Centre Georges Pompidou (2007) (site consulté le 14 juillet 2011) : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxejA7/rejRbqk>

Rousseau, Chantal, « *5 Questions for Germaine Koh Relating to Conceptual Art* ». (site consulté le 27 août 2014) : <http://germainekoh.com/content/press/rousseau2004.html>

Joyce Yahouda Gallery, (site consulté le 28 novembre 2014) : http://www.joyceyahoudagallery.com/fr/artistes/massimo_guerrera

7. Entrevues

Entrevue avec Massimo Guerrera par Thomas Grondin, 6 novembre 2011.

Entrevue de Germaine Koh par Thomas Grondin, 16 février 2012.

Entrevue de Geneviève Saulnier par Thomas Grondin, 27 janvier 2012.