

L'existence altérée des objets

Jean-Maxime Dufresne

Numéro 125, hiver 2017

Connectivités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84836ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dufresne, J.-M. (2017). L'existence altérée des objets. *Inter*, (125), 48–53.

L'EXISTENCE ALTÉRÉE DES OBJETS

► JEAN-MAXIME DUFRESNE

SI NOS TERRITOIRES URBAINS SONT AUJOURD'HUI EXPOSÉS À DES CONTINUUMS DE PRODUCTION GLOBALISÉS, L'ACTIVITÉ POLYMORPHE DE CERTAINS ARTISTES INVITE À S'INTERROGER SUR LA CAPACITÉ DE MIGRATION ET LES PROCESSUS D'ALTÉRATION ENTOURANT DES OBJETS DE NATURE GÉNÉRIQUE, SÉRIELLE OU INDÉTERMINÉE. ET, PLUS PRÉCISÉMENT, IL CONVIENT DE SE QUESTIONNER SUR LEUR CAPACITÉ À ENGENDRER DE NOUVELLES RELATIONS, SITUATIONS ET FORMES DE CONNECTIVITÉ DANS LE DOMAINE PUBLIC EN DÉPLOYANT UNE GÉOGRAPHIE AFFECTIVE À L'ENCONTRE DES RÉSEAUX INFLUENTS OU DE LA LOGIQUE IMPLACABLE DE L'ÉCONOMIE GLOBALE. COMMENT LA VIE DE CES OBJETS EST-ELLE ALORS FAÇONNÉE PAR L'ACTION MICROPOLITIQUE ? QUELLES NOUVELLES POTENTIALITÉS SONT-ILS EN MESURE D'ACQUÉRIR ? QUELLES PRODUCTIONS DE SUBJECTIVITÉ ENCOURAGENT-ILS ? QUELS SCÉNARIOS IMAGINER POUR EN DÉFORMER LA PLASTICITÉ ? LES IDENTITÉS EMPRUNTÉES AU CONTACT DE DIFFÉRENTES RÉALITÉS ET GÉOGRAPHIES SONT-ELLES RETRAÇABLES ? DE QUELS RÉSEAUX S'EXTIRPENT-ILS POUR EN INFILTRER ET EN CONTAMINER D'AUTRES ? FRAGMENTS D'UN ATLAS À CONSTITUER SUR CES ÉTATS IMPRÉVISIBLES ET CES TRAJECTOIRES RÉTICULAIRES.



Traversant les contingences du réel, c'est dans le registre trouble de la docufiction *Bulto: Fragments* (2011) tournée à Lima, au Pérou, que nous guide Melanie Smith, artiste d'origine britannique résidant à México, en collaboration avec le cinéaste Rafael Ortega. Dans cette œuvre filmique, nous suivons le périple improbable d'une grande masse informe et énigmatique, vulgairement emballée dans une toile de polyéthylène rouge. À la fois absurde et suspecte, cette marchandise non identifiée est chargée à bord de véhicules, portée à bout de bras, abandonnée puis réclamée sans que personne ne s'interroge sur son contenu. *Bulto* (*Paquet*) joue le rôle d'un intrus voyageur dans le quotidien stratifié de la ville, absorbant des références à l'histoire archéologique ou aux tractations politiques du pays ; un objet du commun, n'appartenant à personne, auquel ses héritiers vouent malgré eux une attention particulière ; un objet dont l'existence anthropologique proviendrait du culte associé au *bulto*, répandu dans les villages andins et les cultures préhispaniques au Pérou, mais aussi aux phénomènes répressifs à travers lesquels se forment des identités postcoloniales¹.

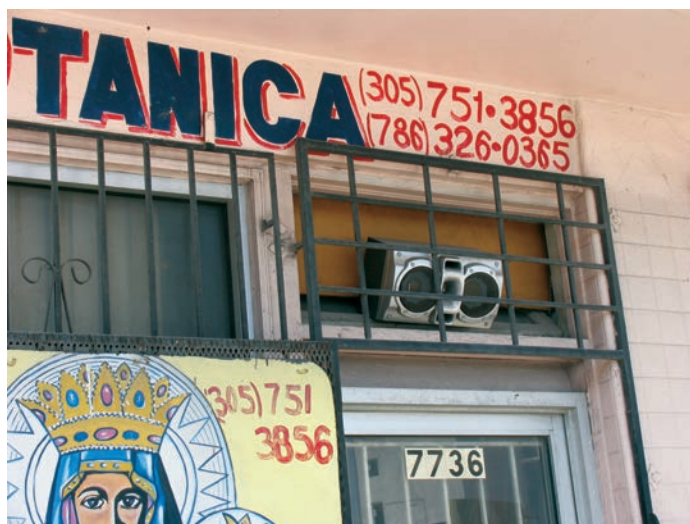
Fardeau indésirable mais résilient, *Bulto* vient perturber un réseau symbolique alimenté par une diversité d'imaginaires, synthétisant du même coup « une critique d'une fierté nationale fondée sur un passé ancestral idéalisé »². L'identité ambiguë de l'objet atemporel se nourrit de situations du quotidien parfois dystopiques de Lima, rattachées à un ensemble plus vaste de narrativités où s'échafaudent les histoires politique, socioéconomique et culturelle du pays. Anecdote en apparence, l'opération de déplacement de *Bulto*, une fois multipliée, acquiert ainsi une épaisseur résolument critique dans son traitement fictionnel. Déchargé



d'un taxi, l'objet fait irruption à la Banco de la Nación, institution associée au pouvoir économique. Dans l'atmosphère édulcorée d'une chorégraphie son et lumière, un cortège improvisé le soulève tel un *artefact* récupéré sur le site archéologique des ruines de Pachacamac, sanctuaire de la civilisation inca. Son incursion au marché Polvos Azules, haut lieu de trafic de matériel piraté, en fait une marchandise parmi d'autres. Au Paseo de la Solidaridad, il est déposé sur la dalle d'un monument commémorant les victimes d'un attentat perpétré par le groupe *guerrillero* Sentier Lumineux en 1992, avant son abandon dans les dunes de sable jonchées de déchets où s'étend la périphérie de la métropole. En friction avec le réel, suspendue entre tradition et contemporanéité, l'œuvre *Bulto* ne subit aucune transformation, mais compose avec les aléas routiniers de Lima en sollicitant activement un art de la débrouille.

> Melanie Smith et Rafael Ortega, *Bulto: Fragments*, 2011.





> Gean Moreno et Ernesto Oroza, *Learning from Little Haiti*, 2011.

Entre Miami et La Havane, l'artiste Gean Moreno et le designer Ernesto Oroza s'affairent à intervenir dans le substrat du tabloïd mécaniquement reproductible³. Véritables incubateurs et dispositifs de recherche sur les typologies d'objets, tels qu'*Orange Tsunami*, *Pre-City* ou *The Moiré House*, leurs tabloïds bigarrés et hétérogènes (dont le graphisme carbure aux motifs imprimés, dérivés d'objets ordinaires) infiltrent des systèmes préétablis de multiplication, de circulation, de design d'exposition, d'infrastructure et de morphologie urbaine. Publié dans l'un de ces tabloïds, leur essai *Learning from Little Haiti*⁴ nous convie à un récit d'objets installés provisoirement par les habitants (des haut-parleurs bon marché, positionnés à l'extérieur de commerces) et les ruses déployées pour les implanter clandestinement dans ce quartier immigrant de Miami afin d'attirer le regard des passants. Cadenassés à un panier d'épicerie ou exposés à l'air libre derrière une grille protectrice, tous laissent déferler une musique créole ou latino en continu. Contrant de leur présence ambiguë la rigidité des procédures normatives employées par les inspecteurs municipaux sur l'affichage des commerces, ces objets, dont la récurrence parasitaire à l'échelle du quartier décrit un nouveau réseau sémiotique, prennent là toute leur force. Le haut-parleur multiplié porte en lui un signe culturel envahissant, un élément de « bruit » distribué exerçant une pression sur la réglementation du zonage.

Fidèles à cet esprit, Moreno et Oroza s'attardent de manière sophistiquée au régime d'existence des objets

génériques assujettis au cycle standardisé des produits manufacturés⁵. Selon eux, à l'instar du conteneur maritime, l'objet générique est conçu avec un codage génétique strictement façonné par des normes de transport et d'entreposage, une résistance dans les matériaux ou une compatibilité avec l'ensemble du système. Mais dès qu'il en sort, il est exposé aux forces extérieures de ce cycle. Au sein de quartiers économiquement affligés, l'interaction avec l'objet générique (une palette de marché, un bloc de béton décoratif, un seau en plastique...) devient pure affaire de nécessité individuelle. Jusque-là invisible, l'objet qui migre hors de ce circuit, en apparence fermé, acquiert une identité dans cet usage renouvelé, fuyant du même coup une rhétorique du *ready-made*. Cette situation de précarité active discrètement un champ d'inflexions susceptibles de proliférer. Le cageot à lait qu'un camion de livraison tarde à récupérer est subtilisé par un vendeur de mangues pour transporter ses fruits. À l'extérieur d'une *bodega*, il est converti en chaise pour une partie de dominos ou en support à refroidisseur par un commerçant ambulant de bouteilles d'eau, posté au feu rouge. L'ingéniosité humaine devient l'agent actif pour libérer l'information stockée dans l'objet générique et la rendre malléable : une distorsion évoquée dans un tabloïd par le concept du moiré, où l'objet est confronté à des situations déformantes qui désarticulent les fonctionnalités encodées de sa boîte noire.



C'est par une forme d'exorcisme manipulant son intégrité physique qu'une transformation de l'objet s'opère chez Pedro Reyes, artiste mexicain formé en architecture, proche des micro-utopies participatives et du champ élargi de la sculpture. Inspirée par une initiative du maire de Bogotá, Antonas Mockus, d'offrir des coupons de nourriture pour chaque arme rendue par les citoyens de sa métropole, l'œuvre *Palas por pistolas* (*Des pelles pour des fusils*) (2007) est commandée par le jardin botanique de Culiacán, une ville à l'ouest du Mexique affligée par un taux élevé d'homicides imputables aux armes à feu. Reyes est invité à y organiser un processus de récupération volontaire d'armes auprès des résidents en échange de coupons pour acquérir du matériel électronique. En subvertissant les codes d'une campagne publicitaire diffusée à la télévision locale, Reyes active d'abord un mécanisme psychosocial dans le nucléus familial, misant notamment sur la place prédominante des femmes pour jouer un rôle dissuasif sur le recours aux armes à feu. Au total, 1527 armes sont récupérées, broyées et écrasées afin d'en extraire le métal, liquéfié ensuite dans une fonderie. De ce substrat métallique, 1527 pelles sont moulées en usine, puis distribuées pour planter un nombre équivalent d'arbres et initier un rituel pédagogique au sein d'un réseau d'institutions et d'écoles publiques, entre autres à Lima, à Houston, à Jamaica Plain (Boston) et à Vancouver.

Pour un projet plus récent, *Disarm*, Reyes puise dans une réserve de 6700 armes à feu confisquées par la police et l'armée mexicaine à Ciudad Juárez, une ville frontalière à celle d'El Paso, au Texas, dont on attribue la notoriété à une escalade de violence reliée aux cartels de la drogue. La haute volatilité du trafic d'armes à feu passées en contrebande à la frontière étatsunienne est l'un des facteurs contribuant à une insécurité régnante au Mexique, à des phénomènes de violence structurelle et de migration forcée vers le nord. Les armes sont désassemblées et mises à l'épreuve par un groupe de six musiciens de México pour en extraire des sonorités. Dans une phase ultérieure, un orchestre polyrythmique entièrement mécanisé est composé de 47 instruments de musique inventés à partir du démantèlement des armes. Cette convocation à rendre les armes établit une procédure de retrait d'un objet devenu partie intégrante d'un système narcoéconomique maintenu en place par la reproduction de schémas de violence, l'instauration d'un climat de peur de même qu'un réseau transfrontalier de distribution d'armes. Extirpé à ces réseaux, cet objet est réintroduit dans un état transformé au sein d'un nouveau système de circulation où sa vocation première est exorcisée, canalisant des instincts associés à une culture de la mort en instincts créatifs.



> Pedro Reyes, *Palas por pistolas*, 2007 ; *Disarm*, 2011.



au Brésil ou un visiteur impromptu à l'inauguration d'un centre luttant contre l'exclusion de personnes infectées par le VIH. Il est testé pour vérifier ses propriétés électromagnétiques, utilisé dans un *shooting photo* de fausses sirènes ou employé comme objet « invisible » durant une performance publique avec mégaphone à São Paulo. Dans l'intimité du domicile, l'objet est converti en moule à gâteau ou en arche de Noé pour animaux plastifiés. Une résidence de personnes âgées à Kassel s'en sert pour un bain de pieds collectif, arrosé au champagne et à l'eau gazeuse. Il est suspendu dans une tour d'habitation, incendié et même enterré pour un cycle lunaire. Plus importante que l'altération de l'objet lui-même, c'est une subjectivité distribuée et partagée qui est mobilisée dans la dispersion des affects. Difficile, voire impossible à retracer, ce processus de migration échappe en grande partie à la production d'images, de sons ou de textes – qui n'en cristallisent que des moments – pour catalyser de nouvelles émergences créatives et dispositions affectives. Une cartographie cognitive se dessine, reliant concepts, lieux, actions, schémas, moments d'incertitude, processus réflexifs et dynamiques de groupe, alors qu'une stratégie virale de réplique du processus est enclenchée dans la participation. Au cœur de cette tactique irréductible au quadrillage des désirs, la nature même du dispositif du NBP irrigue de nouveaux potentiels créatifs où l'affect se subtilise au contrôle, rendant impossible l'anticipation de ses personnalisations multiples.

> Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, 1994 à aujourd'hui, photos des participants et diagramme.



LES OBJETS-RÉSEAUX

Ces géographies fluctuantes, issues d'un certain phénomène de globalisation déployé dans le champ de l'art, laissent entrevoir quelques incursions dans la théorie de l'acteur-réseau⁸, où la prise en compte de l'hétérogénéité suggère un ensemble de relations entre des humains, des non-humains et des discours. Pragmatisme radical du générique, exorcisme, stratégie virale de participation, indétermination : autant de processus et de gestes artistiques convoqués pour altérer la génétique même de l'objet, qui a tôt fait de se dématérialiser en un réseau de signifiants et de relations à géométrie variable. S'il fallait s'attarder à un grain de sable coincé dans l'engrenage de nos machines dominantes de subjectivation, ce pourraient justement être cette instabilité ontologique et cette capacité de l'objet à se déplacer en dehors de circuits prédéterminés pour son existence. ◀

Photos : courtoisie des artistes.

Notes

- Des représentations de *bultos* sacrés sont retracées dans plusieurs documents de pictographie préhispanique (fardeaux funéraires, objets de valeur, restes humains, *artefacts* naturels enveloppés) leur conférant, au sein de cérémonies et de rituels, des pouvoirs surnaturels et fonctions sociales pour souder les communautés. Un imaginaire altéré du *bulto*, constitué d'images polychromes de déités chrétiennes, a ensuite été introduit par des pasteurs coloniaux espagnols.
- Notre traduction. Melanie Smith, « Bulto: Fragments » [en ligne], *Projects*, www.melaniesmith.net/projects/bulto/index.html.
- Une trentaine de tabloids ont été édités par Moreno et Oroza, téléchargeables au www.thetabloid.org.
- Texte d'abord publié en espagnol : Gean Moreno et Ernesto Oroza, « Aprendiendo del pequeño Haití », *Tabloid*, n° 4, 2009, 24 p. ; en anglais : « Learning from Little Haiti » [en ligne], *e-flux Journal*, n° 6, mai 2009, www.e-flux.com/journal/06/61399/learning-from-little-haiti.
- Cf. Moreno et Oroza, « Generic Objects » [en ligne], *e-flux Journal*, n° 18, septembre 2010, www.e-flux.com/journal/18/67456/generic-objects.
- Le site nbp.pro.br inclut des photos et textes soumis par les participants du projet, présentés notamment à la documenta de Kassel en 2007.
- Notre traduction. Ricardo Basbaum, *Quatro características da arte nas sociedades de controle* [mémoire de maîtrise], ECO-Université fédérale de Rio de Janeiro, 1992.
- L'*Actor-network theory* (ANT) est une approche sociologique énoncée entre autres par Bruno Latour et John Law.

Jean-Maxime Dufresne, artiste diplômé en architecture et multimédia, s'intéresse principalement aux mutations qui façonnent nos territoires urbains et leurs réalités sociales. L'enquête architecturale et la capacité d'action artistique sont considérées dans une approche protéiforme combinant installation, photographie, vidéo, son, intervention et travail de publication. Avec l'artiste Virginie Laganière, il poursuit une recherche sur des réalités postolympiques (Manif d'art 7, centre VU, 3331 Arts Chiyoda) à Beijing, à Athènes, à Sarajevo, à Montréal, à Tokyo et à Munich. Son travail a été diffusé dans plusieurs contextes et soutenu par des résidences au Canada et à l'étranger, dont tout récemment au Helsinki International Artist Programme (HIAP) en Finlande. Au sein de la plateforme Adaptive Actions, il est coéditeur du livre *Hétéropolis* et a développé une série d'ateliers et d'interventions à Lisbonne, à Madrid et à Montréal. Son travail avec SYN- a fait l'objet d'une recherche-action à l'Université de Guelph avec le soutien de Musagetes. Il est chargé de cours à l'École de design de l'UQAM et travaille aux programmes publics du CCA.