

ETC



Du lieu comme objet

Chambres d'hôtel, exposition organisée par La Chambre Blanche dans quatorze hôtels de Québec. Du 10 au 31 janvier 1993

Daniel Béland

Number 22, May–August 1993

Art et détournement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36056ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Béland, D. (1993). Du lieu comme objet / *Chambres d'hôtel*, exposition organisée par La Chambre Blanche dans quatorze hôtels de Québec. Du 10 au 31 janvier 1993. *ETC*, (22), 13–20.

DU LIEU COMME OBJET

Chambres d'hôtel, exposition organisée par La Chambre Blanche dans quatorze hôtels de Québec. Du 10 au 31 janvier 1993

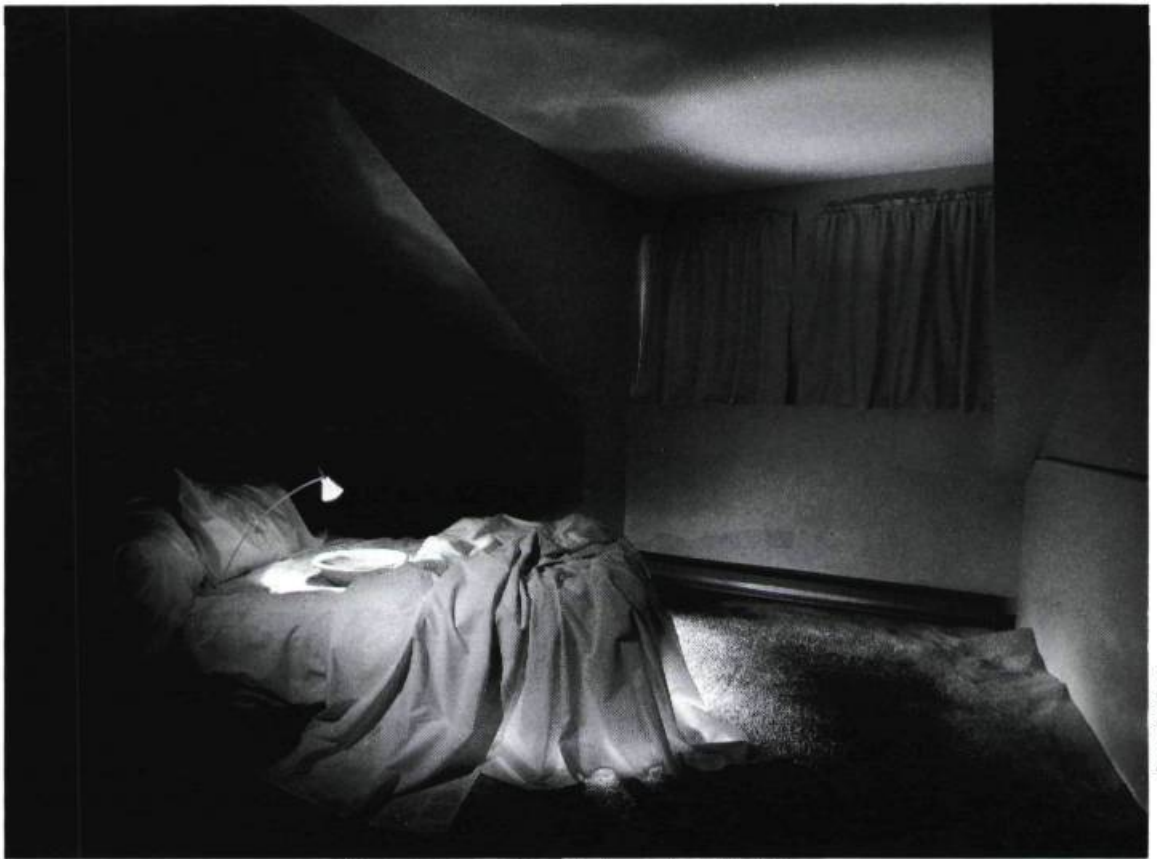


PHOTO : IVAN BINET

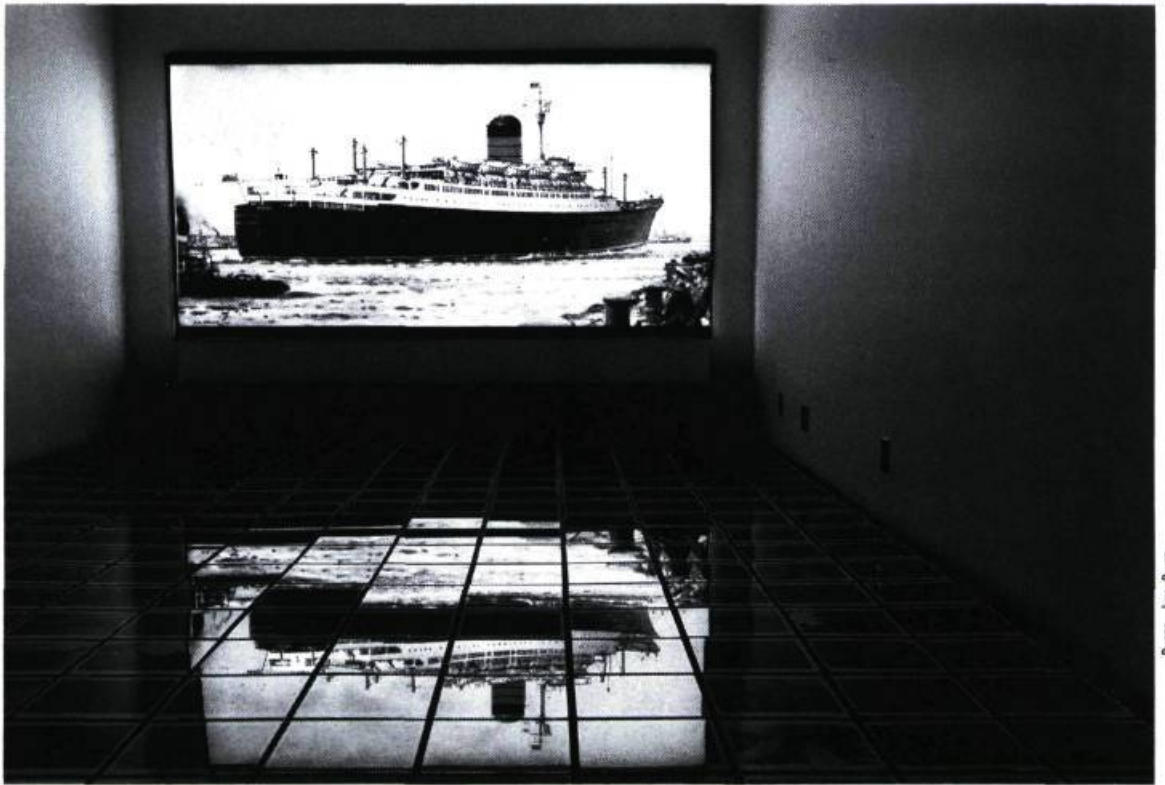
Françoise Girard, *La retraite/retrouver les choses simples*, 1993. Installation.

De passage dans une ville, il est courant de descendre à l'hôtel. Il est moins fréquent d'aller dans une ville pour visiter ses *chambres d'hôtels*. Il est encore plus rare de se rendre dans les hôtels de sa propre ville. Pour son quinzième anniversaire, La Chambre Blanche présentait à Québec l'événement *Chambres d'hôtel*. L'exposition reprenait la formule des résidences d'artistes employée depuis plusieurs années par le centre. La résidence offre l'opportunité à des créateurs de travailler à une œuvre *in situ*, tout en permettant au public de suivre la réalisation de l'œuvre et de rencontrer l'artiste. L'événement, donc, proposait quinze œuvres éphémères réalisées dans quatorze hôtels de la ville de Québec par des artistes provenant de Bruxelles (Michel François), Calgary (Jeffrey Norgren), Montréal (Michel Goulet, Guy Pellerin, François Vallée), New York (Shelagh Keeley), Québec (Patrick Altman, Florent Cousineau, Claudie Gagnon, Françoise

Girard, Karen Pick) de Toronto (Michael Davidson, Marlene Klassen, Evelyn Mitsui, Mario Scattoloni).

Lieu de passage pour gens d'affaires et touristes, l'hôtel est un endroit quelque peu inopportun aux pratiques artistiques actuelles. Du moins, il les détourne des tracés plus discrets qui nous sont devenus familiers. Si on ne s'étonne plus de voir l'art délaissé ses lieux traditionnels (musées, galeries, maisons de la culture), pour des ateliers d'artistes, des lieux désaffectés, des immeubles qui ne trouvent plus de locataires ou des parcs publics, il est plus rare de les retrouver à l'hôtel, sinon sous forme d'œuvres « intégrées ».

Il n'est jamais facile de rendre compte d'un événement artistique qui regroupe quinze artistes. Les recouplements comme les différences sont tout aussi nombreux. Le caractère *in situ* des œuvres laissait poindre la question du lieu, mais à travers diverses modalités. Chaque artiste



Patrick Altman, installation, 1993. Photo : Ivan Binet

PHOTO : IVAN BINET

devait travailler dans un espace similaire, une chambre d'hôtel, mais chacune posait des conditions d'énonciation particulières. Plusieurs artistes ont abordé la chambre comme espace politique ou social, mais chacun-e avec des préoccupations et des pratiques distinctes. D'autres, l'ont approchée dans son caractère plus intime, voire biographique, selon les différentes évocations et métaphores qu'elle suscite comme espace symbolique. Compte tenu de tout cela, les regroupements qui seront effectués ici seront tout autant justifiés qu'arbitraires et feront signes du même coup de mon propre cheminement discursif. Comme il s'agissait d'écrire un compte rendu de l'exposition et que son parcours faisait partie de l'enjeu, nous avons préféré suivre le parcours dont chaque chambre marquait une étape, une station.

Ça circule partout

La chambre d'hôtel est un gîte, un lieu de passage. Michel Goulet fidèle à sa technique de rafistolage, utilise un matelas débarassé de sa housse, dont il ne conserve que l'ossature métallique composée de centaines de ressorts.

Avec de la broche pliée, entortillée et enchevêtrée, il crée un réseau de fils métalliques dont les filaments et les rhizomes envahissent le matelas. Près du plafond, au-dessus du lit, est montée une piste de course où tournent de petites voitures. Éclairées par les lampes de la chambre, qui font office de réverbères, trois maisons en modèles réduits sont posées sur de petites tablettes bricolées. L'installation de Michel Goulet produit une métonymie de la ville, comme espace de mouvement incessant, de transition et de circulation. De celui qui tourne en rond dans sa chambre d'hôtel aux voitures qui bourdonnent tout autour, partout dans les villes ça tourne, ça circule, dirait Deleuze. Partout ça se connecte, se divise, se dédouble, s'entremêle, se rejoint.

La traversée de la mémoire

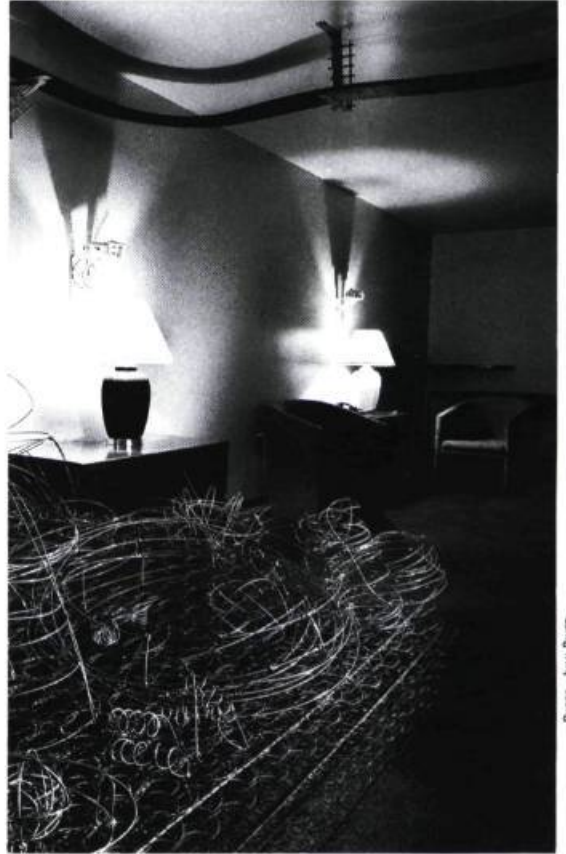
La chambre d'hôtel éveille aussi l'idée de nomadisme ou d'immigration. Michæl Davidson poursuit une production qui prend sa source dans l'Irlande de ses origines. L'installation, produite dans deux petites pièces contiguës d'une auberge de jeunesse, évoque ces immigrants irlandais qui, arrivant près de Québec et pour éviter la propagation du

choléra, étaient mis en quarantaine sur une petite île (qui s'appelle Grosse-Ile) où beaucoup trouvèrent la mort. Davidson se sert aussi de sommiers métalliques, mais pour fabriquer les parois d'une cage remplie de fioles contenant un liquide ayant la teinte de l'urine. Dans une salle attenante, un tissu léger s'élève telle une voile gonflée par le vent. Deux miroirs posés à angle font à la fois office de coque de bateau et de ligne d'horizon. Toujours dans les miroirs, se reflètent le titre de l'installation, *Reversing Light*, dont le sens joue sur l'inversion des mots produits par le miroir et les côtés sombres et cachés de l'histoire. L'installation de Patrick Altman parle aussi d'immigration, celle de sa famille en provenance de l'Europe. Devant la fenêtre de la chambre qui occupe une grande partie du mur, un écran projète la photographie couleur d'un paquebot de croisière. Sur le sol, de vieilles photographies (souvenirs de la traversée) sont recouvertes de plaques de verre qui réfléchissent l'image du bateau. De sorte que l'image du paquebot progresse lentement, glissant sur le verre, dans le sillon de la lumière du jour, qui descend en voilant ou brouillant sur son passage les traces mnémoniques.

Dans les chambres aussi ça circule. Si le lieu intime accumule les traces et les souvenirs personnels, la chambre d'hôtel au contraire les élimine. À l'aseptisation du lieu, Florent Cousineau oppose la contamination. La chambre devient un lieu de promiscuité où se mêlent le public et le privé. Dans la suite qu'il occupait, des ami-e-s, artistes, critiques d'art étaient invités à passer une nuit et à laisser de leur séjour des traces. Il s'agissait d'une sorte de *work in progress* à multiples auteur-e-s. Couverture de papier sur laquelle on a écrit des réflexions, arrangements de fruits, reste de repas, bricolage de papier, textes poétiques, enrubannage de meubles, etc. Dans la chambre, les interventions les plus diverses s'additionnent jour après jour au rythme des polaroids qui dessinent un long bandeau autour du petit salon.

La chambre investie

La chambre d'hôtel, espace du capital, du politique et du social. Si le lieu semble avoir déterminé l'œuvre produite, ce n'est pas toujours, comme l'*in situ* auquel on nous a longtemps habitué, en fonction de son implantation spécifique dans un espace, qui rend son déplacement et sa réinscription impossible. L'*in situ* s'y dévoile davantage comme rapport immanent de l'énoncé et de l'énonciation, c'est-à-dire, entre ce qui est dit et le lieu d'où ça parle. L'installation de Michel François, comme celles de Mario Scatolloni et Jeffrey Norgren profite de l'espace public, commercial et touristique de l'hôtel pour placer sur le parcours des gens d'affaires, congressistes ou vacanciers



Michel Goulet, *Manoir Victoria, Chambre 117*, 1993. Installation.

certaines problématiques politiques et sociales.

Michel François traitait de la situation africaine. Sur le sol de la chambre, vidée de son mobilier, une couche faite de sacs remplis d'argile. Tout autour, des photographies ainsi que des journaux dont les gros titres rappellent les grands problèmes et conflits mondiaux. Au mur, une carte du monde sur laquelle le continent africain a été masqué/marqué de noir, dans un geste doublement significatif qui tout à la fois souligne la présence importante des peuples noirs et leur situation économique et politique précaire. Sur la vitre salie de la chambre ont été écrits les mots : « Aux enfants de l'Afrique ». De grands pans de papier peint décollés se mélangent à des lisières de tapisseries aux milliers de petits visages blancs souriants sur un fond noir. L'installation de Mario Scatolloni fait basculer l'espace d'isolement, physique et mental, auquel est souvent reléguée la personne atteinte du sida, dans l'espace public. Elle présente des étagères de petites capsules semblables à celles utilisées dans les laboratoires pour conserver des prélèvements. Dans ces petites boîtes sont insérées des photographies de personnes atteintes du sida : gros plan de visages ou parties de corps ravagés par le virus. Au centre de la

pièce, le lit, lui-même recouvert d'images devient une figure de la mort.

À partir d'événements culturels spécifiques à la ville de Calgary (les Stampedes) dont il est originaire et à la ville de Québec (le Carnaval), Jeffrey Norgren s'intéresse à la façon dont l'industrie touristique joue à produire des fictions culturelles pour vendre les villes ou les régions. Dans son espace, l'artiste a aménagé une classe. Des rangées de petites chaises de bois et des tableaux qui sont faits de cartons ondulés. En écrasant certaines parties du carton, Norgren produit des zones creuses qui deviennent autant de zones d'ombres. Il dessine ainsi les portraits de personnages publics accompagnés du Bonhomme carnaval, et celui d'un enfant participant à une des activités du Carnaval. Des portraits qui, par le jeu du chatoisement sont toujours imprécis et partiels. Qui apparaissent et disparaissent selon le mouvement du spectateur, dévoilant du même coup le côté illusoire et trompeur de la représentation, comme la valeur représentative des événements culturels. Marlène Klassen quant à elle, trace le portrait d'une famille de classe moyenne dont le seul rêve est d'échapper à ses conditions de vie médiocres et d'accéder un jour à la classe des plus fortunés. Sur le lit à « Queen », une série de petits dessins compose un motif de courtépente. L'imitation de dorure qui orne les dessins ne fait qu'amplifier leur pauvreté emblématique : borne fontaine, tête d'original, trophée; ainsi que leur banalité iconographique : poire, élément spiralé d'un poêle, fer à repasser, etc.

Les voiles de la Mariée

La chambre peut devenir un lieu de réclusion. Evelyn Mitsui travailla dans une auberge de jeunesse qui originellement était un couvent pour jeunes filles. La chambre, de la dimension d'une cellule, devient le lieu d'une représentation de la femme vue à travers les fantasmes et stéréotypes masculins. Des formes fantomatiques d'animaux ou de corps humains sont peintes sur les murs comme autant de rêves, de tentations et de craintes qui hantent la cellule des jeunes novices. Dans un placard une robe de mariée abandonnée. Sur le sol, près du lit, traînent les vêtements d'une religieuse. Dissimulée derrière un paravent une lingerie érotique est suspendue. Historiquement, après la cuisine, la chambre était peut-être le lieu où la femme passait le plus de temps. De façon plus significative encore que la cuisine, la chambre représente le lieu où se conjuguent les trois catégories dans lesquelles, à une époque, l'église et les hommes, répartissaient les femmes. Ce que l'on pourrait aussi désigner après les *Trois Grâces*, les trois Servantes de l'homme : la religieuse, l'épouse (la mère) et la putain.

La mariée revisitée ou l'annonce faite au mari

Beaucoup de vies de couples se font et se défont dans les chambres. En entrant à l'hôtel où se trouve l'installation aménagée par Claudie Gagnon, on parvient à la chambre en suivant des confettis répandus sur les marches de l'escalier.



Shelagh Keeley, *Chambre de jeune fille*, 1993. Installation

Dans la chambre, une pluie de confettis recouvre encore le sol de la pièce au lit recouvert de roses rouges séchées et noircies. Au mur, un petit tableau représentant un cours d'eau, d'où pend un voile (celui de la mariée) qui tombe et se répand sur le plancher en produisant un effet de bouillonnement pareil à une chute (Niagara). Accrochée dans la douche l'« uniforme » de la mariée, (perruque, robe, chaussure, gant). En traversant la chambre, on pénètre dans une autre pièce qui marque aussi un autre temps. Le sol est jonché de sous noirs. Dans de petites étagères, ou pharmacies, s'entassent les objets les plus incongrus et banals : ratelier dans un verre d'eau, cadran à cornes et quantité de bibelots, breloques et babioles. Du bec d'une théière suspendue « coule » un bas de nylon comme un jet de thé figé. Dans la fenêtre un rideau fait d'accessoires de

cuisine : spatule, râpe, louche, fouet, ouvre-bouteille, couteau, pilon, etc. Si Jean Suquet¹ disait que *Étant donnée...* de Duchamp était une version pornographique de *La Mariée...*, plus ésotérique, on en a peut-être ici, une version féminine et ironique qui pourrait avoir pour titre « Le mariage mis à nu... »



Evelyn Mitsui, *Portrait d'Éloïse*, 1993. Installation.

PHOTO : IAN BINET

La Passion selon Karen

Comme la chambre est un lieu intime, inévitablement des souvenirs très personnels s'y rattachent. Plus biographique, le travail de Karen Pick condense des souvenirs de nuits passées dans des hôtels miteux lorsqu'elle était enfant et des souvenirs d'expériences de travail parmi les défavorisés. L'installation suggère une passion revue et corrigée. Le tout débute avec un cérémonial qui rappelle celui du « Lavement des pieds » du Jeudi Saint. Karen Pick pendant sa période de production moula les pieds et les mains des visiteurs qui venaient la rencontrer. Elle a accumulé les moulages et les a disposés sur le tapis rouge de la chambre,

autour du lit qu'elle a emballé dans ses draps et entouré de barbelé. Des pieds et des mains qui sont moulés dans différentes positions : joints, tendus, croisés, séparés, crispés. Des fragments de corps qui, une fois sortis de leur moule, prennent l'aspect de membres torturés, brisés, suppliants, comme autant de corps sacrifiés au nom de la foi et du renoncement. Sur le fond bleu d'un écran vidéo, s'inscrivent, telle une condamnation, ces derniers mots extraits d'une prière : « Aujourd'hui et à l'heure de notre mort ».

La chambre de l'écume...

L'installation de Françoise Girard tranche avec la froideur et la neutralité de l'hôtel. Une chambre semblable à un paysage méditerranéen, où les couvertures du lit roulent comme les vagues d'une mer. Un peu de sable fin et blanc s'amasse le long des murs et sur le lit. Un lit sur lequel repose un bassin de gélatine bleue éclairée par le faisceau lumineux d'une petite lampe. La pièce baigne dans une atmosphère bleutée produisant l'effet d'une vapeur chaude dans laquelle se diffuse la lumière et se dématérialisent les choses. Françoise Girard travaille avec l'impalpable. Son matériau de base est la lumière qui imprègne l'espace et le dissout. Elle crée ainsi une mise en scène qui apparaît comme une vision, et qui précisément se donne comme tel, à savoir, une véritable représentation imaginaire. Un rêve où l'érotisme et l'ivresse se condenseraient dans la blancheur et la légèreté des draps, comme l'écume, ce mélange d'air et de liquide qui, disait Aristote, fait mousser aussi bien la mer, le vin, que le sperme. L'écume c'est à la fois Dionysos et Aphrodite².

...à la bile noire

L'énergie qui s'oppose à l'écume chez Aristote c'est la « bile noire ». Cette *melaina kole* (mélancolie), d'origine naturelle et non pathologique, découle de la chaleur et agit avec l'écume comme un « régulateur de l'organisme ». La mélancolie, ce mal du philosophe, sera dans l'existentialisme heideggerien l'angoisse. Chez Schelling, le philosophe est mélancolique « par surabondance d'humanité ». Freud, y voit le « deuil impossible de l'objet maternel »³. Mais ce mal du mal-aimé est surtout associé à la période romantique. C'est dans un tel décor que François Vallée reprend le thème de la mélancolie. Dans la chambre, aux murs peints en violet foncé, sont installés un clavecin et un Récamier. Plus loin, un lit de fer; puis, un miroir qui symbolise par excellence l'introspection et le rapport du Moi à l'Autre (Lacan) dans lequel se réfléchit l'image du spectateur, et le



Guy Pellerin, No 214 - chambre 2223, Hôtel Château Frontenac, 1993. Installation.

mot mélancolie, agissant comme une sorte de vanitas qui rappelle que la mort est imminente à la vie.

Que la mort soit imminente à la vie, c'est aussi ce que révèle l'installation de Shelagh Keeley. Toutefois, le sujet est traité de façon plus naturelle et moins pathologique que chez Vallée. Près de la fenêtre se trouve une petite table avec des dessins exécutés sur du papier à en-tête de l'hôtel. Des formes qui rappellent des organes : cœur, poumons, vessie, estomac, reins. Sur un mur de la salle de bains, encore ces mêmes formes en gris et noir avec quelque ajout de sanguine. Au-dessus du lit, des photographies d'une résidence exécutée à La Chambre Blanche en

1985 et d'une œuvre *in situ* réalisée plus récemment à Toronto. Pourtant, cette autoréférentialité ne marque pas seulement un rappel, ou une autoréflexivité de l'œuvre. Elle indique le processus par lequel l'œuvre se constitue à travers sa propre mémoire. La mémoire pour Keeley, comme d'ailleurs les organes du corps, devient un filtre. Aussi, l'installation nous laisse avec des questions qui nous éloignent de la dichotomie ontologique que l'on retrouve dans la mélancolie. Si le corps n'était qu'un filtre, un « transformateur d'énergie » (Duchamp) ? S'il n'était qu'un lieu de passage et de transmutation, que les organes, (cœur, estomac, vessie, etc.), comme le rêve et la mémoire n'étaient que des appareils où

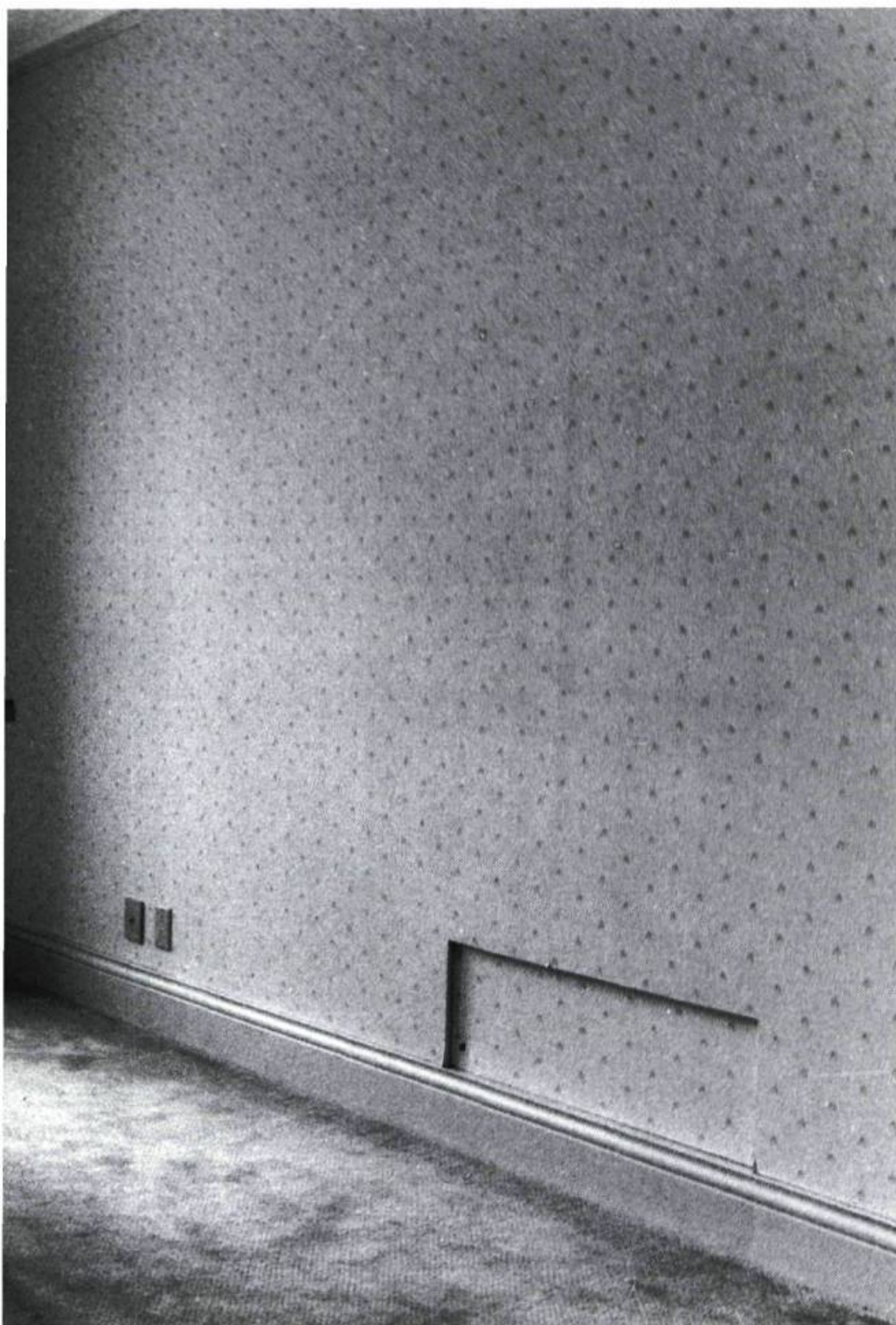


PHOTO : IVAN BINEI

se distillent les substances corporelles et le désir ? Et si toujours il fallait mourir pour vivre ?

La chambre manquante

Quelquefois les choses gagnent en présence par leur absence. Installé dans une chambre de ce monument architectural qu'est le Château Frontenac, Guy Pellerin a procédé à l'inventaire des meubles et des accessoires présents en les dessinant un à un. Ensuite, il a vidé la chambre de tout son mobilier et a déposé sur une table à dessin le

cahier où les objets ont été tracés en négatif, c'est-à-dire, en ne montrant de la chose que son contour extérieur. Ce qui a pour effet que le dessin ne donne pas à voir l'objet en son absence, au contraire, il fait signe de son absence. L'installation de Pellerin déjoue, en l'inversant, le dessin technique utilisé en conservation pour faire le relevé et la classification des biens culturels. Car les dessins des différents éléments ne les rendent pas présents par une représentation mimétique. La ligne du dessin ne circonscrit que l'espace vide, le trou laissé par l'absence de l'objet. Jouant de la métonymie, son installation pointe le système de conservation et de mise en valeur des biens symboliques qui, à



PHOTO : IAN BONE

François Vollée, *La chambre de Saturne*, 1993. Installation.

travers leur mise à distance et leur inaccessibilité, contribuent à en créer la plus grande valeur économique, sinon esthétique.

Parvenu en fin de parcours, que retenir de ce voyage entre cet espace social et politique qu'on habite et cet espace poétique (Bachelard), imprégné de souvenirs, qui nous habite ? En dehors des expériences subjectives singulières que les œuvres proposaient et les conditions d'intervention auxquelles elles étaient assujetties ?

L'événement *Chambres d'hôtel* ramenait inévitablement la question du rapport entre l'énoncé et l'énonciation. Si l'œuvre se révèle, elle le fait comme inscription dans un site et donc dans une histoire, une économie. En ce sens, l'œuvre n'aurait d'autonomie et de spécificité que relatives, sinon fictives. L'exposition, entendons tant son organisation que les œuvres réalisées, démontre que l'œuvre est toujours conditionnelle à la réalité qui la permet. Mais encore, il ne s'agit pas de prendre en compte le lieu simplement pour aménager un site à l'œuvre, de sorte que le lieu (musée, galerie), de réceptacle de l'œuvre, devienne son environnement mimétique. En d'autres mots, que du prêt-à-installer on passe au fait-sur-mesure, ce qui reviendrait à faire oublier cet acquis de l'*in situ* qu'est le dévoilement du dispositif d'inscription de l'œuvre. Au contraire, cette inscription de l'œuvre dans son site, et c'est ce que plusieurs des œuvres de *Chambres d'hôtel* relèvent, pointe les équivoques, discordances et contradictions d'une situation. Sur cette question, en plus

des conditions posées aux artistes par les hôteliers quant aux interventions dans l'espace, il aurait fallu soulever toutes les considérations, autres qu'artistiques, qu'exige la préparation de ces événements sur le plan des négociations (économie, politique et publicité) avec les propriétaires d'hôtel. Que l'exposition ait été organisée dans un circuit qui privilégie le commerce ne fait que pointer cette réalité ambivalente que l'art entretient avec l'espace du capital. Ce qui pourrait s'appeler une esthétique de tension. Du lieu pris comme objet.

DANIEL BÉLAND

NOTES

1. Cf. Jean Suquet, *Miroir de la mariée*, Paris, Flammarion, 1974.
2. Cf. Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 16-17.
3. Cf. *Ibid.*, p. 17.