

## La migration de l'objet ou la reconstruction du réel

Bernard Rousseau

Number 19, Spring 1992

Sculpture et anthropologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10017ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

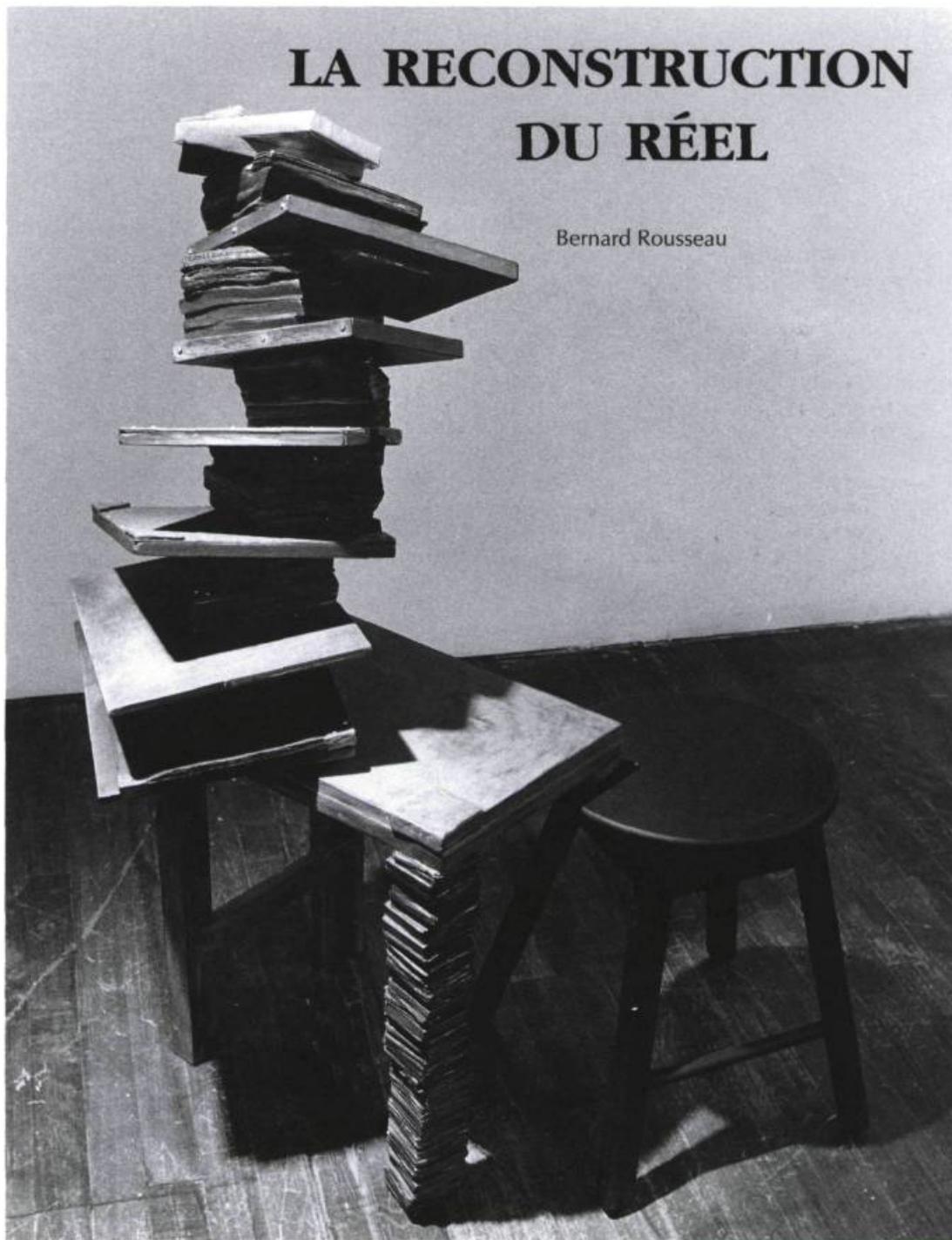
### Cite this article

Rousseau, B. (1992). La migration de l'objet ou la reconstruction du réel. *Espace Sculpture*, (19), 10–14.

# LA MIGRATION DE L'OBJET OU

## LA RECONSTRUCTION DU RÉEL

Bernard Rousseau



Ce sont en premier lieu les notions que nous avons du temps et de l'espace qui construisent notre réalité. Cette notion de réalité que nous percevons de façon consciente ou non à chaque instant de notre vie, n'a cessé de se modifier au cours de l'histoire et ce, beaucoup plus rapidement depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est depuis les années cinquante que ce phénomène de changement de la réalité a subi son accélération la plus fulgurante. Le

monde qui, pour nous, constitue la réalité à percevoir, est un monde dont la trame multidimensionnelle se donne désormais à notre conscience comme une interconnexion d'espaces et de temps *ouverts*<sup>1</sup> peuplés d'images et de mots, de mouvement et de sons, de vitesses et de circuits organisés en *rhizomes*<sup>2</sup> et fébrilement stockés dans des *mémoires* en processus continuels d'encodage et de décodage.

Avant d'aller plus loin dans cette réflexion sur la nature des relations entre la sculpture et l'anthropologie, il conviendrait d'examiner quelque peu les conditions dans lesquelles s'est développé le cadre anthropologique sous-jacent à l'évolution de la sculpture dans le dernier quart de siècle jusqu'à nos jours et ce, plus spécifiquement à travers l'influence que les nouvelles technologies, issues de ce que nous appelons *l'ère des communications*, ont pu avoir sur le développement de la sculpture dans le champ artistique des dernières années.

### Le corps et le nouveau réel : adhérence et réaction.

Focillon, pour qui la notion de style se trouve liée à celle de la technique, nous dit que ce qui constitue un style, ce sont « les éléments formels, qui ont une valeur d'indice, qui en sont le répertoire, le vocabulaire et parfois le puissant instrument. Plus encore, [...] une série de rapports, une syntaxe. »<sup>3</sup> Cependant, ajoute-t-il plus loin, « [...] la notion de style s'étendant à tout avec unité [...] est-elle qualifiée par les matières et les techniques [...] Chaque style dans l'histoire est sous la dépendance d'une technique qui l'emporte sur les autres et qui donne à ce style même sa tonalité. »<sup>4</sup> Si l'on transpose cette position de Focillon au regard du style et de sa dépendance envers une technique, sur celle qui pourrait définir l'espace technique dominant dans le contexte global de ce qui constitue le champ esthétique de cette fin de millénaire, il faut admettre que c'est bien l'espace technologique des communications qui l'emporte sur les autres et qui impose directement ou indirectement aux formes d'art actuelles, sa tonalité.

Sans aller aussi loin que Mario Costa pour qui « l'histoire des arts est essentiellement l'histoire des moyens techniques »,<sup>5</sup> car ce serait nier d'autres composantes d'ordre social, économique, psychique, philosophique, idéologique, religieux et d'autres appartenant toutes au lieu anthropologique et qui ont façonné le socle esthétique à partir duquel les diverses formes d'art se sont constituées et développées au cours des âges, il demeure toutefois certain que la technique constitue un puissant ancrage pour l'imaginaire artistique : « La qualité et le sens de l'oeuvre d'un artiste sont largement conditionnés par le moment techno-logique dans lequel il travaille. »<sup>6</sup> Ce moment qui articule l'espace et le temps de façon différente depuis l'apparition de la photo, et plus radicalement encore depuis un quart de siècle avec l'avènement de l'ère des communications, se trouve être celui où « l'artiste se voit confronté à une dépossession du corps propre comme instrument de l'art »<sup>7</sup>, à une rupture de son intériorité par le passage fulgurant de la technique « comme prolongement du corps » à une technologie « remplissant des fonctions séparées du corps. »<sup>8</sup>

Par ailleurs, dans un univers d'images crépitant sur un réseau virtuellement infini de temporalités simultanées et d'espaces télescopés, il nous est désormais impossible de percevoir l'image de notre corps propre selon les modalités d'un espace continu et d'un temps linéaire. L'espace ne peut plus se concevoir comme « un territoire en quête d'objets, mais comme une dimension élastique où les catégories du réel et de l'artifice cessent de s'opposer pour

trouver des complicités surprenantes. »<sup>9</sup> Il en est de même pour le temps qui ne s'articule plus selon la définition de St-Augustin<sup>10</sup>, en termes de *passé*, *présent* et *futur*, mais à travers des temporalités qui oscillent entre le *temps réel* et le *temps différé*.

Enfin, il faut voir qu'à partir de la Renaissance, c'est la réalité de l'espace et du temps du monde observable ainsi que l'histoire de l'art qui constituent pour l'artiste, ses référents fondamentaux<sup>11</sup> et ce, jusqu'à l'avènement des nouvelles technologies actuelles qui ont permis l'émergence des images de synthèse qui, elles, ont la possibilité de s'affranchir de tout référent<sup>12</sup> et de ne plus se maintenir dans les limites de l'imitation (au sens de la mimésis), ni même dans celles de la simulation (au sens de feindre), mais d'inventer un *nouveau réel* fait d'espaces fictionnels. C'est aussi le cas des images holographiques qui oscillent entre la matérialité et l'immatérialité. Ces images relèvent tout autant d'une *esthétique de l'apparition* qui, jusqu'à l'apparition de la plaque photographique, nous dit Paul Virilio<sup>13</sup>, a régi les rapports de l'artiste avec le réel; un réel où les choses ne peuvent *disparaître* qu'à travers leur dégradation, que d'une *esthétique de la disparition*<sup>14</sup> propre aux arts qui s'articulent dans l'espace et le temps médiatiques, et dans laquelle les choses sont d'autant plus présentes qu'elles nous échappent dès leur apparition.

À cette profonde modification du *cadre anthropologique* à travers lequel il avait jusqu'ici investigué le monde des choses et des émotions, l'artiste réagira, dès le début du XXe siècle, selon « deux attitudes indispensables et corollaires dans leurs contradictions. »<sup>15</sup> La première adhère à un projet esthétique qui voudra se développer en symbiose avec le progrès scientifique, l'industrialisation et l'urbanisation. Ce sera le cas, par exemple, des sculpteurs constructivistes qui, comme Tatlin, expérimentent une sculpture *technologique* participant à un processus dialectique (nécessaire au progrès) et mise au service de l'idéologie révolutionnaire<sup>16</sup>, ou comme Gabo et Pevsner qui veulent élaborer un modèle de la connaissance absolue de l'espace et du temps par une esthétisation de la technologie<sup>17</sup>. Cette attitude sera aussi celle d'artistes qui, comme Fred Forest, se réclament de la *systémique* et de *l'esthétique de la communication*<sup>18</sup> et dont l'approche s'inscrit dans la conscience de la mouvance des informations véhiculées à travers le maillage des réseaux interactifs des transmissions médiatiques. L'autre attitude, représentée différemment au cours du siècle par l'expressionnisme allemand, Dada, Marcel Duchamp, le Pop art, les machines délirantes de Tinguely, l'arte povera et, dans les années quatre-vingt, par le *néo-expressionnisme* et les autres mouvements classés comme post-modernistes, considérera l'art comme un instrument critique; un instrument angoissé ou ironique de distanciation du *moi vis-à-vis* le projet moderniste qui démontre une foi quelque peu *totalitaire* dans le progrès technologique.

On peut admettre avec Anne Tronche « que jusqu'à une période toute récente, la création artistique a tenté pour une bonne part de refléter son époque, soit en adhérant au principe ambigu de progrès technologique, soit en dévoyant les produits de la

société industrielle dans des montages et assemblages pouvant prendre selon les cas, un tour critique ou l'allure d'un constat joyeusement falsifié. »<sup>19</sup> Mais nous croyons aussi, en accord avec Olivier Kaepelin<sup>20</sup>, que la compréhension de l'art actuel ne saurait se baser sur le simple rapport entre l'art et les nouvelles technologies et encore moins sur l'assujettissement du premier aux dernières. Bien au contraire, l'art a toujours réussi à s'approprier les *nouvelles technologies* de toute époque pour les incorporer dans son champ propre d'exploration du réel qui a été et demeure celui des sens; expérience sensorielle évoluant à travers l'expansion de la notion de l'espace et du temps que l'artiste ne peut faire qu'à travers l'expérience de la matière.

Il faut noter au passage qu'aussi longtemps que l'oeuvre d'art se présentera, selon les termes de Marie Carani « comme construction, comme artéfact au moyen duquel l'artiste essaie de s'approprier la réalité du visible en se la rendant intelligible »<sup>21</sup> et que pour sa mise en forme, seront utilisés des matériaux concrets, nous avons eu le sentiment d'avoir une connaissance claire et intelligible du sens que porte la notion de matériau<sup>22</sup>. Or depuis que l'art utilise des images de synthèse produites par ordinateur ou par procédés holographiques, la notion même de *matériau* devient imprécise et équivoque.

Néanmoins, c'est peut-être ce *rappel à l'ordre* provoqué par le rapport nécessaire entre *sens* et *matière* « pour donner forme à l'impensable et pour le manifester dans la contingence »<sup>23</sup> de l'espace et la durée, qui transforme l'artiste en un lieu *ouvert* et installe où il se trouve être aussi bien « le sujet que l'objet »<sup>24</sup>; un lieu où il est possible de mettre en oeuvre un énoncé formel porteur au même moment d'une proposition et de son contraire; un lieu où l'accès au réel se fait toujours à travers la matière *mise en scène* par un dispositif fictionnel dont le corps, lui-même matière, constitue l'interface par laquelle il établit son rapport à l'espace et au temps, et qui maintient la capacité de l'artiste d'agir sur le monde. Si

Francine Lalonde, *L'Observatrice*, 1991. Détail. Photo : David Babcock.

l'art est pensée, c'est à travers le corps qu'il a accès au monde, et la création de l'oeuvre, aussi bien que sa réception, met toujours en quelque sorte (finalement) le corps en position de regardant / regardé.

L'art ne saurait être considéré comme n'étant qu'un processus *esthétique* de communication : «Artists are not motivated by a need to communicate; travel over the unfathomable is the only condition»<sup>25</sup>. L'art n'est pas un message et, en ce sens, nous ne pouvons qu'être en accord avec Marc Le Bot quand il dit : «L'art ne communique rien à personne [...] L'art en tant qu'effet de l'oeuvre d'art, est ce qui interrompt la communication d'informations et provoque, par là, l'effet d'une présence au réel, de face à face, de fascination»<sup>26</sup>; effet produit même à travers cette absence propre à l'*esthétique de la disparition* dont nous parle Paul Virilio qui semble dire qu'elle n'est qu'une dilatation infinie de la présence...<sup>27</sup>

Mais quelle que soit l'attitude que l'artiste prend vis-à-vis les nouvelles technologies, il ne peut nier cette nouvelle réalité physique et psychique qui s'est introduite dans le champ de sa perception, là où le corps ne se perçoit plus seulement à travers le regard de l'Autre<sup>28</sup>, comme un reflet dans un miroir, mais comme appartenant à l'ordre naturel des choses en tant que corps regardant vu lui-même dans ce qu'il regarde. C'est une telle expérience (conceptuelle et physique) du corps regardant / regardé que tentait déjà Bruce Nauman vers les années soixante-huit / soixante-dix avec *Corridor*, installation vidéo qui selon Rosalind Krauss<sup>29</sup>, accentue la conscience du *soi* du regardant lorsqu'il voyait son image vue de dos, s'éloigner au fur et à mesure qu'il s'approchait des moniteurs vidéo afin de mieux capter sa propre image.

Cet équilibre relatif entre les artistes qui oeuvrent sous la bannière progressiste et ceux qui le font sous le label de la réaction, s'est graduellement rompu à partir du travail des post-minimalistes qui intégrèrent les notions de *processus* et de *mémoire* au cours des années soixante-dix. Malgré le discours parfois strident des artistes prônant



l'intégration des arts et de la technologie, principalement par le biais de l'art électronique, de l'art vidéo, des images de synthèse, du vidéotext, etc., discours qui, entre autres, portait sa réflexion sur la signification de l'image qui change parfois radicalement selon la technologie qui la produit<sup>30</sup>, nous avons néanmoins assisté «au retour de l'objet d'art comme réponse aux images sans objet»<sup>31</sup> développées par l'avant-garde des arts technologiques. En ce sens, même si les nouvelles technologies qui se sont développées depuis le dernier quart de siècle et qui relèvent de ce que nous appelons l'*ère des communications*, tout en influant profondément sur nos perceptions et nos comportements, ne sauraient modifier de façon essentielle la nature fondamentale de la fonction artistique qui constitue en quelque sorte une *résistance* à ce que Marc Le Bot nomme «l'idéologie communicationnelle ou informationnelle qui procède d'une logique qui réduit tout réel au computable et au commutable.»<sup>32</sup> Et comme le dit Gérard-Georges Lemaire : «Un des grands paradoxes de ces dernières années est que les arts s'écartent de plus en plus des préoccupations d'ordre scientifique et s'intéressent essentiellement à la théâtralisation de la mémoire.»<sup>33</sup>

C'est au cours des années soixante-dix, principalement à travers le *land art*, le *process art*, la *performance* et les premières *installations* que l'on vit dans l'oeuvre d'artistes comme Robert Smithson, Charles Simonds, Janis Kounellis et d'autres, l'émergence d'un art de la mémoire qui s'articule selon les modalités de la subjectivité et de l'arbitraire. Cet art de la mémoire, embryonnaire dans les années soixante-dix, s'affirma durant les années quatre-vingts à travers une théâtralisation agressive de l'espace qui exacerbe les tensions et les contradictions des formes et des styles s'exerçant dans un espace excentré et paradoxal; un espace où le regardant tente, à travers de multiples *centrations*, de reconstituer les perspectives qui donnent à voir un réel fictif, pervers, anamorphosé, mais peut-être plus crédible, le désir aidant, que le réel du monde dont il se nourrit : «Face au constat de l'illusion de

l'objet représenté, l'aventure post-moderne marque une volonté de re-construire *le réel* par des renvois culturels à différents moments prélevés dans le système de l'art : démarche elliptique.»<sup>34</sup>

Les enjeux formels des années quatre-vingts se caractérisent ainsi par une prédilection envers le passé que l'artiste recycle à travers l'inter-textualité, la citation, la réappropriation de mythes anciens et d'images littéraires qui marquent «le caractère trans-historique»<sup>35</sup> des oeuvres actuelles. L'art post-moderniste, en rejetant le modernisme construit sur l'idée de progrès infini érigé par l'imaginaire scientifique en paradigme absolu, lui oppose du même coup l'objet trempé au feu de l'historicité.

Parmi les formes d'art qui ont occupé le champ artistique des années soixante-dix et quatre-vingts, ce fut celle de l'*installation*, principalement issue de la sculpture post-minimaliste, qui fut le fer de lance de cette rébellion post-formaliste dans les arts visuels. Ceci est dû en grande partie, croyons-nous, au déplacement idéologique de la sculpture qui est survenu face aux lieux traditionnels de sa diffusion, à un changement d'attitude envers le rôle du regardeur que l'on voulait désormais plus actif dans la préhension de l'oeuvre d'art et aussi à la complicité organique que l'installation entretient avec l'architecture qui, à cette époque, avait déjà commencé sa propre remise en question de l'héritage moderniste.

L'*installation* est, selon Leslie Johnstone, une oeuvre *non-objectale*, créée dans le lieu même où elle est exposée. Cette oeuvre, éphémère dans son intégrité, est constituée d'éléments mis en relation les uns aux autres en intégrant certaines *caractéristiques spatiales et / ou architecturales* de ce lieu, provoquant de ce fait une *réformulation de l'espace inhérente au concept*. Le public, dans son parcours de l'oeuvre, fait partie *physiquement ou métaphoriquement* du temps et de l'espace de celui-ci.<sup>36</sup> À partir des années quatre-vingts, l'extension «définitionnelle» graduelle du terme d'*installation* découle surtout d'une dramatisation toujours plus prononcée de l'espace et de la durée où s'opère l'articulation des éléments que l'oeuvre met en

Francine Lalonde, *L'Observatrice*, 1991.  
Détail. Photo : David Babcock.

scène. Cette théâtralisation progressive du champ de l'installation s'est trouvée amplifiée par l'adjonction d'éléments articulés par d'autres formes d'art telles la peinture, le dessin, la photo, le cinéma, le vidéo, le théâtre, la danse et la performance, qui elles-mêmes poursuivent l'exploration de divers procédés pour manifester l'interaction de l'espace et du temps en des termes nouveaux.

De générique, la dénomination *installation* devient, à partir du milieu des années quatre-vingts, plus spécifique et l'on voit apparaître toute une série d'oeuvres qui s'inscrivent sous le descriptif *d'installation-sculpture, d'installation-peinture, d'installation-vidéo*, etc. La juxtaposition même de termes décrivant deux réalités différentes par leurs contenus a pour effet de préciser encore plus le caractère d'hybridité intrinsèque à cette forme d'art qui se réfère, entre autres, à la sculpture Baroque qui, selon Marie Carani citant John Rubert Martin, nous fait assister «à un éclatement du champ de signification, à une véritable crise des codes.»<sup>37</sup>

Ces conditions anthropologiques ont à la fois permis, à travers l'émergence et le développement des nouvelles technologies des communications : 1° l'établissement, durant les années soixante-dix et quatre-vingts, d'une forme d'art qui expérimente une matière *impalpable, artificielle, immatérielle*; une matière qui fait surgir des images qui, ultimement dans le cas des images de synthèse digitalisées, ont la possibilité de s'affranchir du référent; des images qui articulent un univers où se conjuguent *l'hypertransparence* et *l'hypersynchronicité* d'un lieu plastique constitué dans l'élasticité alternativement dilatée ou compressée de l'espace médiatique, et dans la *simultanéité du temps électronique*; et 2° l'émergence, au même moment, d'une remise en question profonde et radicale du credo moderniste à travers l'élaboration d'un espace "expansé", excentré, fragmenté et paradoxal qui se présente comme un théâtre de la mémoire trans-historique, trans-culturelle et trans-disciplinaire; un espace mettant en scène un univers composite et fictionnel peuplé de fragments citationnels et de styles hybrides.

Pour conclure cette réflexion, nous voudrions examiner très brièvement une oeuvre récente de Francine Lalonde, créée et mise en scène pour l'espace de la galerie Skol, et qui constitue, selon nous, un bon exemple de cette hybridation de moyens développés par diverses formes d'exploration artistique pour articuler le temps et l'espace selon d'autres configurations. Nous croyons aussi que cette oeuvre, tout en demeurant fidèle à la démarche de l'artiste qui s'inscrit dans le courant post-formaliste des dernières années, ouvre une brèche dans le discours formel post-moderniste à peu près omniprésent à un degré ou à un autre dans la production sculpturale québécoise actuelle.

### La migration de l'objet

L'objet, "une sculpture", dont il sera principalement ici question, a pour titre *Observatrice* et fait partie d'un ensemble plus grand, *d'une installation* selon les termes de l'artiste, nommée *L'objet migrateur* «qui portait sur un déplacement latéral d'un concept à un autre, d'une façon de voir les

choses à une autre, et où l'objet était constitué par la *sédimentation des significations*».<sup>38</sup> Cette installation est composée «d'objets-matériaux»<sup>39</sup> qui sont tous «culturellement investis»<sup>40</sup>, c'est-à-dire qu'ils ont pour référents des entités qui relèvent du monde *monde-nature (phusis)* que l'artiste se réapproprie à travers leur manipulation (disposition, coloration, etc.) et leur *mise en tension* avec certaines entités qui relèvent du monde des *choses fabriquées (technè)* qu'elle se réapproprie aussi. Ces actes de réappropriation sont des actes par lesquels l'artiste revisite, ré-investit et ré-investit certains territoires faisant partie de son histoire personnelle : «Ainsi j'ai institué des territoires afin d'exercer une sorte de pouvoir sur chacun par la mise en mémoire de deux phénomènes d'ordre différent, mais déterminant les uns pour les autres, et concourant ensemble à déterminer d'autres phénomènes ou combinaisons».<sup>41</sup>

Cette *mise en mémoire* s'opère par la récurrence de certains motifs qui "migrent" *d'un ensemble à un autre* : c'est le cas, par exemple, du motif de la "table de travail" et de celui de la "liasse de documents empilés"; *d'une discipline à l'autre* : par exemple, le motif du " tiroir de classeur" et du galet qui se transportent de l'ensemble sculptural au dessin et réciproquement; *d'une fonction à l'autre* : par exemple, les empilements de documents (ou les fragments de ceux-ci) qui reposent, rangés sur la table, deviennent tantôt une composante des pyramides allongées qui sont disposées sur le sol, tantôt le mat où flotte la voile d'un navire hypothétique, tantôt la patte (réelle) d'une table ou encore l'excroissance articulée d'un corps hybride qui rappelle celui d'un animal préhistorique (et historique) rampant au sol.

Toutes ces "migrations" de l'objet qui s'articulent à travers les replis de la métaphore dont Francine Lalonde, en citant Julia Kristeva, nous rappelle la définition : «Transport de sens, cette économie (qui affecte le langage) lorsque le sujet et l'objet de l'énonciation confondent leurs frontières»<sup>42</sup>, et qui, à travers les configurations hétérogènes et composites qu'il emprunte, incite le regardant invité à multiplier les *centrations* à travers son parcours de l'installation, à reconstituer par un *jeu de pistage* du motif, la trame narrative qui lui racontera la *mémoire* de l'objet dans sa *migration*, nous amène à l'objet central de cet



examen, soit à *l'Observatrice*.

### L'Observatrice

«Un banc (où l'on peut s'asseoir), une table (où l'on peut écrire) et un amoncellement de livres»<sup>43</sup> constituent le dispositif formel de *l'Observatrice*. Cette oeuvre, presque austère par le nombre, la simplicité relative et la disposition des éléments, si on les compare à ceux de *L'objet migrateur* (l'installation), se trouve d'abord être, selon les termes de l'artiste, une *sculpture*. Une sculpture qui revendique par conséquent son autonomie, c'est-à-dire selon la définition traditionnelle de la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle, un affranchissement vis-à-vis les contraintes que lui imposaient jusqu'au début du siècle, ses fonctions obligées de commémoration (monument) ou d'ornementation (architecturale ou simplement décorative), tout en se permettant délibérément d'établir physiquement et/ou conceptuellement des relations organiques d'ordre temporel et spatial avec son environnement. Ce fut notamment le cas avec le *Contre-relief d'angle* de Tatlin qui maintient son intégrité existentielle à

Francine Lalonde, *L'Observatrice*, 1991. Détail. Photo : David Babcock.

travers une relation de continuité physique et conceptuelle avec les murs (le monde) qui lui servent de support<sup>44</sup>, ou avec une œuvre comme *Le Commencement du monde* de Brancusi qui montre, réfléchi sur la surface polie de sa forme ovoïde, *le monde comme ready-made*<sup>45</sup>. On peut donc dire que la sculpture au XX<sup>e</sup> siècle a en quelque sorte conquis son temps et son espace propres sans se couper, de manière générale, du tissu spatio-temporel de son environnement.

C'est avec cette tradition moderniste propre à la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, celle de Tatlin ou de Brancusi par exemple, qu'une œuvre comme *l'Observatrice* de Francine Lalonde, semble renouer; mais cette fois, à travers une *mise en forme* caractérisée par un *sens du drame* incisif et efficace, dont est toutefois exclu l'aspect souvent tapageur de la désormais traditionnelle sculpture néo-Baroque des dernières années.

Nous croyons, en effet, que *l'Observatrice*, "l'objet regardé", tout en faisant partie intégrante de la trame narrative que dessine la "migration" de l'objet à travers ses multiples parcours dans l'installation (parcours qui, rappelons-le, se réalise tant par les configurations spatiales et temporelles constituant le texte sculptural énoncé par l'artiste, que par celles reconstituées par le regardant à travers les corrélations que ce dernier établit entre les objets et leurs migrations successives), constitue aussi en tant "qu'objet regardant" (pour peu que l'on accepte d'occuper physiquement ou métaphoriquement le tabouret vide), le point d'origine et l'aboutissement de cette "migration" de l'objet.

«Un objet-double, une réflexion de moi. Un objet *surinvesti* qui était un effort insolite pour unifier deux états incompatibles du savoir : aspect empirique et subjectif (appréhendé par une opération sensorielle), et aspect objectif et scientifique (mesurable et explicable rationnellement). Faire cohabiter deux processus distincts dans un espace où circuleraient des éléments de l'un et de l'autre *camps*».<sup>46</sup>

Cette sculpture, tenant lieu de la position de l'artiste dans l'espace et la temporalité de son histoire propre, constitue ainsi le centre à partir duquel l'espace où a lieu cette "migration" de l'objet, entreprend

son expansion, sa torsion et son excentration au travers de temporalités éclatées en instants. Cette sculpture est en même temps le lieu où cet espace se trouve rapatrié en un seul point de vue unifiant qui le concentre en une même saisie; un point de vue qui semble bien, d'une certaine façon, être le même que celui unique et privilégié qui a régi la vision de l'artiste aux époques classiques, le même que celui de Francine Lalonde, lorsqu'en décrivant les *objets-matériaux* qui composent *l'Observatrice*, elle nous dit qu'ils «en faisaient un animal de raison alors que la structure de la pièce s'était bâtie à la façon d'un *process work*», le même aussi que celui de tout regardeur qui prendrait place à cette "table de travail" pour ré-entreprendre cette tâche ardue qu'est la conciliation et la mise en équilibre de ces deux mondes que sont l'émotion et la raison. ♦

- 1 Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- 2 Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, 1988, p. 112-113; Deleuze, G., Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.
- 3 Focillon, H., *Vie des formes*, Paris, PUF, 1988, p.12.
- 4 Ibid., p. 15-16.
- 5 Costa, M., "Technologie, production artistique et esthétique de la communication", *Art Press* no. 122, février 1988, p. 10.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid., p. 11.
- 8 Ibid.
- 9 Tronche, A., "Le techno-imaginaire ou les cartes du «temps» à venir", *Opus* no. 100, p. 19.
- 10 Saint Augustin, *Les confessions*, Livre onzième, chapitre XVII, XVIII et XX.
- 11 Tronche, A., op. cit., p. 18.
- 12 Ibid.
- 13 Forest, F., Virilio, P., "La fin des certitudes", *Art Press* no 122, février 1988, p. 15.
- 14 Virilio, P., *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.
- 15 Jappolo, G., "Opacité et transparence", *Opus* no. 100, p. 36.
- 16 Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge and London, MIT Press, 1988, p. 62.
- 17 Ibid., p. 63.
- 18 Forest, F., Virilio, P., op. cit., p. 14.
- 19 Tronche, A., op. cit., p. 17.
- 20 Kaepelin, O., "L'art au delà des codes", *Opus* no. 100, p. 26.
- 21 Carani, M., "Le Baroque aujourd'hui", *Trois*, printemps/été 1990, p. 33.
- 22 Tronche, A., op. cit., p. 18.
- 23 Kaepelin, O., op. cit., p. 26.
- 24 Ibid.
- 25 Smithson, R., "Incidents or Mirror-travel in the Yucatan", in *The Robert Smithson Writings*, Ed. Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979, p. 103.
- 26 Le Bot, M., "L'idéologie informationnelle", *Opus* no. 100, p. 20.
- 27 Forest, F., Virilio, P., op. cit., p. 16.
- 28 Richard, A., "Peinture et vidéo/le présent de l'image", *Opus* no. 100, p. 38.
- 29 Krauss, R., op. cit., p. 240.
- 30 Bloch, D., "Images fin de siècle", *Opus* no. 100, p. 22.
- 31 Fagone, V., "«Pertinence» des nouvelles images", *Opus* no. 100, p. 48.
- 32 Le Bot, G., op. cit., p. 20.
- 33 Lemaire, G.G., "Entre chiens et loups", *Opus* no. 100, p. 32.
- 34 Carani, M., op. cit., p. 33.
- 35 Ibid.
- 36 Johnstone, L., "Installation: L'invention du contexte", in *Aurora Borealis*, Montréal, CIAC, 1985, p. 168.
- 37 Carani, M., op. cit., p. 35.
- 38 Je cite ici un très court texte inédit de Francine Lalonde sur *l'Observatrice*.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Ibid.
- 42 Kristeva, J., *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1985, p. 332.
- 43 Voir note 42.
- 44 Krauss, R., op. cit., p. 55.
- 45 Voir note 42.

Our reality is constructed primarily of our notions of time and of space. This notion of reality that has constantly redefined itself throughout history has undergone, since the 1950's, an unprecedented acceleration. This has taken place in a world of images exploding within a virtually limitless network of simultaneous temporalities and telescopic spaces. We are no longer able to perceive the image of our own body in light of the "modalities" of confined space and linear time. Space can no longer consider itself "an area in search of objects", but rather a malleable dimension, where the categories of the real and of the imagined cease to oppose each other, achieving instead surprising compatibility." The same applies for time, which can no longer be defined according to Saint Augustine's terms of past, present and future, but rather is now perceived through temporal entities that waver between "real time" and "deferred time".

The meaning of the work by an artist, according to Mario Costa, is considerably conditioned by the "techno-logical" moment in which it is created. As such, we must admit that the moment articulated by space and time has, since the appearance of photography, and even more so with the dawn of the communication era, considerably altered the perception of the artists means of production. The artist "finds her / himself confronted by a dispossession of the body as instrument of art"<sup>1</sup>. The birth of new contemporary technologies have resulted in the emergence of synthetic images which are able to disengage themselves from any referent<sup>2</sup> and no longer remain within the limits of imitation (in the sense of mimesis) or even of simulation (in the sense of pretending or forging). Instead, the image invents a "new real" comprised of fictional spaces. As such, holographic images oscillating between materiality and immateriality modify the very notion of material that becomes imprecise and ambiguous.<sup>3</sup>

The anthropological conditions of the last quarter of a century have, through the emergence and the development of new communication technologies, yielded two important developments. The first is the emergence throughout the 1970's and 1980's of an artform that experiments with a material that is "impalpable", artificial, "immaterial". This has resulted in the proliferation of images that, most importantly in the case of digitally synthesized images, possess the possibility of detaching themselves from the referent. Such images reflect a world in which are constructed the "hypertransparence" and "hypersynchronicity" of a material space constituted in flexibility, the alternately dilated or compressed space, the media space, and in the simultaneity of electronic time. The second parallel development is characterized by a deep and radical re-questioning of the modernist credo through the elaboration of a space that is expanded, de-centred, fragmented, and paradoxical. This space presents itself as a theatre of memory, trans-historic, trans-cultural and trans-disciplinary; a space featuring a composite and fictional universe, peopled by citational fragments and hybrid styles. This is the context in which we view a recent work by Francine Lalonde, *l'Observatrice*, a sculpture integral to the installation *l'Object migrateur*, conceived and created for Galerie Skol. The work provides a good example of this hybridization of procedures emerging from material and meanings, in order to articulate time and space according to other configurations. Above all, however, this work constitutes an important consideration of the "migration of the object" and of the difficult task that is the uniting and the balancing of the two worlds of emotion and reason.