

Le retour des objets-fétiches et quelques façons d'y parer Some Responses to the Return to Object Fetishism

Jean-Philippe Uzel

Numéro 75, printemps-été 2012

Objets animés
Living Things

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66425ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2012). Le retour des objets-fétiches et quelques façons d'y parer / Some Responses to the Return to Object Fetishism. *esse arts + opinions*, (75), 12-19.

*LE RETOUR
DES OBJETS-FÉTICHES
ET QUELQUES
FAÇONS D'Y PARER*



Cooke-Sasseville, *Le petit gâteau d'or*, 2010.
photo : Étienne Boucher, permission de |
courtesy of the artists & Art Mûr, Montréal

*SOME RESPONSES
TO THE RETURN
TO OBJECT FETTERISM*



Cooke-Sasseville, *Le petit gâteau d'or*,
Art Mûr, Montréal, 2010.
photo : Guy L'Heureux, permission de |
courtesy of the artists & Art Mûr, Montréal

Le retour aux objets dans les pratiques actuelles semble être une des conséquences quasi naturelles du reflux de la vague de l'art relationnel. Une question reste cependant ouverte : les objets avaient-ils véritablement disparu dans les années 1990-2000 ou n'avons-nous pas plutôt refusé de les voir ? La dernière Triennale québécoise nous invite à faire preuve de nuance en la matière puisque cet événement faisait dialoguer des artistes émergents, qui insistent en effet sur les objets et les matériaux (Jacynthe Carrier, Mathieu Latulippe, Julie Favreau...), avec des artistes qui ont incarné au Québec la mouvance relationnelle, comme Massimo Guerrera, chez qui les objets et le savoir-faire sont pourtant tout aussi présents¹.

J'aimerais prendre ici l'exemple de quelques propositions récentes qui entretiennent de nombreuses affinités dans la façon dont elles posent la question des objets, et plus particulièrement la question du fétichisme de la marchandise, qui a connu un regain d'intérêt ces dernières années. En effet, le fétichisme de la marchandise constitue certainement l'aspect le plus spectaculaire du retour, réel ou supposé, des objets dans la dernière décennie et a culminé dans certaines propositions de l'art néopop qui ont été portées par le boom du marché de l'art en 2006-2008, lorsque les œuvres à plus d'un million de dollars s'arrachaient en salle des ventes. Qu'il suffise d'évoquer quelques œuvres emblématiques de cette époque : *For the Love of God*, le crâne serti de milliers de diamants que Damien Hirst a vendu en 2007 pour 100 millions de dollars ; l'exposition la même année de Takashi Murakami au MOCA de Los Angeles, qui présentait les sacs que l'artiste avait dessinés pour la marque de luxe Louis Vuitton ; ou encore *Guilty*, le yacht du collectionneur grec Dakis Joannou, décoré par Jeff Koons en 2008. Ce qui surprend dans ces œuvres, outre les sommes faramineuses qu'elles mobilisent, c'est la candeur avec laquelle elles se transforment en marchandises ou en objets de luxe. Elles semblent en effet avoir renoncé à toute fonction critique pour se contenter du pouvoir de fascination qu'elles exercent sur les collectionneurs².

Il est frappant de noter que ces œuvres ont, directement ou indirectement, trouvé une légitimité théorique chez des auteurs qui, dans la mouvance des études visuelles et de l'*iconic turn*³, s'intéressent depuis

The return to objects in current art practices seems an almost natural outcome of the ebbing wave of relational art. Yet the question remains as to whether objects had really disappeared from the landscape of the 1990s and early 2000s, or had we simply refused to acknowledge them? The last Québec Triennial proposed that we take a nuanced approach to the issue, by bringing emerging artists who foreground objects and materials (Jacynthe Carrier, Mathieu Latulippe, Julie Favreau) into dialogue with artists like Massimo Guerrera, who have embodied the relational art movement in Québec, yet for whom objects and know-how are no less present.¹

I would like to consider a few recent works that share many similarities in the way they approach the question of the object, particularly the question of commodity fetishism, which has been the subject of renewed interest in recent years. Commodity fetishism is certainly the most spectacular aspect of the real or assumed return to objects in the past decade, culminating in some million-dollar sales of neo-pop art pieces during the art market boom of 2006-2008. Emblematic works of the period, to recall just a few, include Damien Hirst's *For the Love of God*, a skull inlaid with thousands of diamonds, which sold for 100 million dollars in 2007; Takashi Murakami's exhibition at the MOCA in Los Angeles the same year, which presented bags the artist had designed for the Louis Vuitton luxury brand; and *Guilty*, the yacht that Greek-Cypriot collector Dakis Joannou commissioned Jeff Koons to decorate in 2008. The surprising thing about these productions—aside from the outrageous sums they fetch—is the forthrightness with which they transform themselves into merchandise or luxury goods. They seem in fact to have forgone any critical function, content simply with the power of fascination they hold over collectors.²

Surprisingly, whether directly or indirectly, these works have gained some theoretical legitimacy with authors who, in the wake of the "iconic turn" in visual studies,³ have recently become interested in the presence of images and objects and their effects on the spectator. Such an author is W.J.T. Mitchell, who, in *What Do Pictures Want?* (2005), radically questions critical approaches to the image and directs his interest towards how images *live*, how they *desire*. At the start of his second chapter, devoted

1. Voir l'article de Johanne Sloan dans le catalogue de la Triennale qui analyse les travaux de Valérie Blass, de BGL, de Michel de Broin : Johanne Sloan, « Objets courants, matériaux énigmatiques », *La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 325-335.

2. C'est un phénomène que j'avais déjà pointé en 2008. Voir Jean-Philippe Uzel, « Les objets *trickster* de l'art actuel », dans Thérèse Saint-Gelais (dir.), *L'indécidable. Écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Les éditions esse, 2008, p. 39-50.

3. Voir à ce sujet la très bonne synthèse de Keith Moxey : « Les études visuelles et le tournant iconique », Montréal, *Intermédialités*, n° 11 (printemps 2008), p. 149-168.

1. Cf. Johanne Sloan's article in the Triennial catalogue, which analyzes the work of Valérie Blass, BGL, and Michel de Broin: Johanne Sloan, "Everyday Objects, Enigmatic Materials," *The Québec Triennial 2011: The Work Ahead of Us*, (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2011), 325-335.

2. I commented on this phenomenon in 2008: see Jean-Philippe Uzel, "Trickster Objects in Contemporary Art," translated by Ron Ross, in Thérèse Saint-Gelais, ed., *The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art* (Montréal: Les éditions esse, 2008), 179-190.

3. For a very good overview of the subject, see Keith Moxey, "Visual Studies and the Iconic Turn," *Journal of Visual Culture*, Vol. 7 (2), (Spring 2008), 131-146.



Zoe Leonard, *One Hundred Dollars*, 2000-2008.
photo : © Zoe Leonard, permission de |
courtesy of Galerie Gisela Capatin, Cologne



Marcel Broodthaers, *Lingot d'or*, Musée d'Art Moderne, Section Financière, Département des Aigles, 1970-1971.
 © Estate of Marcel Broodthaers / SODRAC (2012)
 photo : permission de | courtesy of The Estate of Marcel Broodthaers, Bruxelles & Galerie Chantal Crousel, Paris

quelques années à la présence des images et des objets et à leurs effets sur le spectateur. C'est tout particulièrement le cas de W. J. T. Mitchell. Dans son ouvrage de 2005, *What do pictures want?* celui-ci remet radicalement en cause les approches critiques des images pour s'intéresser à la façon dont celles-ci vivent et désirent. Au début de son deuxième chapitre, consacré justement aux objets, Mitchell évalue les œuvres de Jeff Koons et d'Allan McCollum à l'aune du célèbre passage de Marx sur « le caractère fétiche de la marchandise ». On se souvient que dans ce texte, écrit après une visite de la première exposition universelle à Londres en 1851, l'auteur du *Capital* s'étonne du « caractère énigmatique » de la marchandise, dans laquelle il voit « une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques ». Il note que l'objet d'usage le plus ordinaire, par exemple une table de bois, « dès qu'elle se présente comme une marchandise [...] [est] à la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser⁴ ». Toute l'œuvre de Marx va consister, pourrait-on dire, à déconstruire ce pouvoir énigmatique de la marchandise, en montrant que derrière le fétiche se cachent la loi d'airain du capitalisme et sa logique d'exploitation. On peut faire l'hypothèse que Marx s'est lancé dans cette entreprise de démythification avec d'autant plus de conviction qu'il avait lui-même fait, lors de sa visite de l'exposition universelle, l'expérience de la féerie de la marchandise. En tout cas, son *iconoclasme* va marquer toutes les sciences sociales du 20^e siècle, jusqu'à la sociologie critique d'un Pierre Bourdieu qui s'est toujours méfié des fétiches et tout particulièrement des fétiches de l'art⁵.

4. Karl Marx, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret* (1867), trad. de l'allemand par J. Roy, Paris, éd. Allia, 2006, p. 9.

5. C'est ainsi qu'il déclarait que « les boîtes de Brillo de Warhol et les monochromes de Klein ne doivent leur propriété formelle et leur valeur qu'à la structure du champ » ; Pierre Bourdieu, « Genèse historique d'une esthétique pure », Paris, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27 (printemps 1989), p. 104.

to objects, Mitchell evaluates the work of Jeff Koons and Allan McCollum in light of Marx's famous passage on the "fetishism of commodities." We recall that in this text, written after visiting the first World's Fair in London, in 1851, the author of *Das Kapital* is amazed at the "enigmatic character" of commodities, in which he sees "a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties." He remarks that an ordinary object of everyday use, like a wooden table, "so soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent. It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than 'table-turning' ever was."⁴ One might say that all of Marx's work consists in deconstructing this mysterious power of commodities by demonstrating that behind the fetish lies the iron law of capitalism and the logic of exploitation. And one might suppose that Marx engaged in this demystification with all the more conviction for having himself experienced the enchantment of the merchandise at the World's Fair. Whatever the case may be, his iconoclasm marked the social sciences throughout the twentieth century, right up to the sociological criticism of Pierre Bourdieu, ever wary of fetishes, especially the fetishes of art.⁵

Yet Mitchell's take on the "fetish character of the commodity" in Marx's work is particular for its rather literal reading, free of iconoclasm. He readily admits to his fascination for objects—fetishes, totems, idols—that lead a life of their own and manage to impose their desires on dazzled spectators. One must understand that this has very little to do with the ideas

4. Karl Marx, "The Fetishism of Commodities and the Secret thereof," in *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. I, translated by Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels [1887] (marxist.org: Marx/Engles Internet Archive, 1995, 1999), Section 4 of Chapter One, www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch01.htm.

5. He thus declared "Warhol's Brillo boxes and Klein's monochromes owe their value and their formal properties solely to the structure of the field." Pierre Bourdieu, "Genèse historique d'une esthétique pure," *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, No. 27 (Spring 1989), 104 (Our translation).



Mathieu Beauséjour, *Filth*, 2007.
photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Or, la particularité de la position de Mitchell est de relire le « caractère fétiche de la marchandise » au premier degré, c'est-à-dire dégagé de toute trace d'iconoclasme. Il ne cache d'ailleurs pas sa fascination pour les objets (fétiches, totems ou idoles) qui « mènent leur propre vie » et parviennent à imposer leur désir aux spectateurs éblouis. Il faut bien comprendre que nous sommes ici très loin des thèses que Bruno Latour développe depuis plus d'une vingtaine d'années, selon lesquelles les « quasi-objets » – ces « mixtes » entre les sujets et les choses – n'auraient cessé de proliférer au sein de la modernité, qui aurait cependant refusé de les voir⁶. En effet, il n'est pas question chez Mitchell d'une hybridation entre la logique des sujets et la logique des objets, mais d'un formidable renversement au gré duquel les objets deviennent les sujets et les sujets, les objets. Selon lui, les objets, à commencer par les objets d'art, s'animent et exigent de façon impérieuse que les sujets agissent de telle ou telle façon : « Les totems, les fétiches, les idoles sont, en fin de compte, des choses qui *veulent* des choses, qui demandent, qui désirent et même qui exigent des choses – de la nourriture, de l'argent, du sang, du respect. Il va sans dire qu'ils ont “leur propre vie” en tant qu'objets animés et doués de vitalité. Que veulent-ils de nous ? [...] Les fétiches, comme je l'ai suggéré, veulent être tenus – “être tenus” près du corps du fétichiste ou même rattachés à lui⁷. » Mais ce qu'oublie de dire Mitchell, c'est que lui-même apparaît ici comme le premier des fétichistes. On passe en effet d'un iconoclasme radical, celui de Marx, à un fétichisme radical, le sien.

Pourtant, plusieurs pratiques artistiques actuelles, même si elles sont moins visibles que les œuvres néopop, posent la question du fétichisme en des termes beaucoup moins manichéens, entre autres parce qu'elles font coexister le fétiche et sa critique. C'est particulièrement le cas d'œuvres qui utilisent des matières précieuses (or, argent, diamants) ou des billets de banque, précisément parce que ces « objets » sont animés d'une valeur marchande qui ne se dissout jamais complètement dans leur valeur artistique. Ils possèdent littéralement une âme (*anima* en latin), qui résiste à tous les détournements et même à leur propre destruction.

Le premier exemple que je souhaiterais aborder est l'installation *Le petit gâteau d'or* (2010), du duo québécois Cooke-Sasseville, présentée dans le cadre de l'exposition éponyme à la galerie Art Mûr de Montréal au printemps 2010. Le clou de l'exposition était un petit gâteau fait de matériaux précieux dont la recette était donnée par les artistes eux-mêmes : « Pour faire un petit gâteau d'or il vous faut : – 117 g d'or 18 carats – 104 g d'argent 925 – 13 diamants – 4 émeraudes – 3 grenats

Bruno Latour has been developing over the last twenty years, by which “quasi-objects” — “mixtures” of subjects and things — have continued to proliferate within modernity, which refused to see them.⁶ Indeed, with Mitchell it isn't a matter of a hybrid logic of subject and object, but of a monumental reversal by which objects become subjects and subjects become objects. According to Mitchell, objects, starting with art objects, come to life and imperiously demand that subjects act in a particular way: “Totems, fetishes, and idols are, finally, things that want things, that demand, desire, even require things—food, money, blood, respect. It goes without saying that they have ‘lives of their own’ as animated, vital objects. What do they want from us? [...] Fetishes, as I've suggested, characteristically want to be beheld—to ‘be held’ close by, or even reattached to, the body of the fetishist.”⁷ But what Mitchell does not say here is that he himself is foremost among fetishists, taking us from Marx's radical iconoclasm to his own radical fetishism.

And yet many current art practices, even if less conspicuous than neo-pop artworks, raise the question of fetishism in less Manichean terms, in part because they make the fetish coexist with its critique. Such is particularly the case with works that use precious materials (gold, silver, diamonds) or bank notes, precisely because these “objects” are animated by a commercial value that never completely dissipates in their artistic value. They are literally *animated* by a soul (*anima* in Latin) that resists all subversions and even their own destruction.

The first example I would like to discuss is *Le petit gâteau d'or* (2010), an installation by Québec duo Cooke-Sasseville that was presented in the exhibition of the same name at Art Mûr gallery in Montréal in the spring of 2010. At the heart of the exhibition was a little cupcake made of precious materials, for which the artists themselves provided the recipe: “To make a little golden cupcake you need: 117g of 18-carat gold, 104g of 925 silver, 13 diamonds, 4 emeralds, 3 rhodolite garnets, 3 rubies, 4 topazes, 3 amethysts, 4 sapphires.”⁸ The work obviously alluded, at much reduced scale, to Damien Hirst's *For the Love of God*, presented at London's White Cube in 2007. However, there is a significant difference between the fetishes of Hirst and Cooke-Sasseville: the inaccessible nature of Hirst's fetish object was spectacularly manifest in the exhibition context (dramatic lighting, drastic security measures, etc.), whereas the latter work mocked the former, without eclipsing its power by any means. Indeed, on entering the “Petit gâteau d'or” exhibition, visitors first had to cross a room where ten or so lithographs were on display (*Valeur refuge*—safe

6. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, 2009.

7. W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?* Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 194. [Trad. libre]

6. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches* (Paris: La Découverte, 2009).

7. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 194.

8. www.cooke-sasseville.net/lepetitgateau.htm



Mathieu Beauséjour, *Filth*, vue d'installation | installation view, *Making Real/Rendre réel*, Ottawa, 2007.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* [*Insertions into Ideological Circuits: Banknotes Project*], 1970.
photo : © Cildo Meireles, permission de |
courtesy of Galerie Lelong, New York

rhodolites – 3 rubis – 4 topazes – 3 améthystes – 4 saphirs⁸ ». L'œuvre était bien entendu un clin d'œil, à une échelle beaucoup plus réduite, à *For the Love of God*, de Damien Hirst, présentée à la galerie White Cube de Londres en 2007. Toutefois, il existe une différence importante entre les fétiches de Hirst et de Cooke-Sasseville : dans le premier cas, le contexte d'exposition était là pour renforcer de manière spectaculaire l'aspect inaccessible de l'objet fétiche (dramatisation de l'éclairage, conditions de sécurité drastiques...), alors que dans l'autre il le tournait en dérision, sans pour autant en annuler le pouvoir. En effet, avant d'accéder à la salle d'exposition du *Petit gâteau d'or*, le visiteur devait traverser une première salle dans laquelle étaient accrochées une dizaine de lithographies (*Valeur refuge*, 2010) représentant différentes étapes du grignotage d'un lingot d'or. Un tapis rouge reliant les deux salles indiquait le sens de la visite et suggérait un *transit* naturel entre la dégustation du lingot et la présence du petit gâteau⁹. Le fétichisme de la marchandise se trouvait ici désamorcé par son équivalent psychique : l'amour excessif pour l'argent (ou pour tout objet précieux) étant synonyme selon Freud d'une régression au stade anal de la libido. En montrant que le fétiche n'est rien sans le contexte qui le fait exister, *Le petit gâteau d'or* entrait en résonance avec *Lingot d'or* (1970-1971) de Marcel Broodthaers, un lingot vendu deux fois plus cher que le cours normal du kilo d'or grâce au travail de transsubstantiation opéré par l'institution muséale, en l'occurrence la Section financière du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, le musée fondé en 1968 par l'artiste belge.

D'autres œuvres actuelles parviennent à exposer le pouvoir fétichiste des objets marchands en travaillant directement avec des billets de banque, car l'argent, comme l'avait bien vu Marx une fois de plus, est l'objet absolu de la société bourgeoise : « *L'argent*, en possédant la *qualité* de tout acheter, en possédant la qualité de s'approprier tous les objets est donc *l'objet* comme possession éminente¹⁰. » C'est le cas, par exemple, de

investment—2010), representing gold ingots in various nibbled states. Directing visitors from one room to the other was a red carpet that suggested a natural transition between the repast of gold and the presence of the little cake.⁹ Commodity fetishism is here defused by its psychological equivalent: unwarranted lust for money—or any precious object—which in Freud's terms is synonymous with libidinal regression to an anal phase. By showing that a fetish is nothing without the context that enables its existence, *Le petit gâteau* recalled Marcel Broodthaers' *Lingot d'or* (1970-1971), an ingot sold for twice the value of its weight in gold thanks to the transubstantiating effects of the museum, here the "Section financière" of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, the museum founded by the Belgian artist in 1968.

Other contemporary works demonstrate the fetishistic power of commercial objects by working directly with bank notes, for money, as Marx so keenly observed, is the absolute object of bourgeois society: "By possessing the *property* of buying everything, by possessing the property of appropriating all objects, *money* is thus the *object* of eminent possession."¹⁰ Such is the case, for instance, with American artist Zoe Leonard's *One Hundred Dollars* (2000-2008), which consists of a hundred American one dollar bills pinned side by side in ten columns and ten rows to form a rectangle. Visually, the work instantly conjures up Andy Warhol's 1962 *One Dollar Bills* series, yet here it isn't a matter of turning money into an icon of consumer society, but of putting its exchange value on hold to give free rein to its use value. Each of the hundred bills bears an anonymous inscription (a name, phone number, shopping list, website, political message, prayer, warning, joke) or a drawing, scrawl, coffee cup stain, piece of adhesive tape, reminding us that a bank note is also a material object that preserves traces of the many uses it is subjected to every day. The

8. www.cooke-sasseville.net/lepetitgateau.htm

9. Voir l'analyse de Marie-Ève Charron, qui compare *Le petit gâteau* à *Merde d'artiste* (1961) de Piero Manzoni : Marie-Ève Charron, « Recette en or pour Cooke-Sasseville », Montréal, *esse*, n° 69 *Bling-bling* (printemps-été 2010), p. 35-36.

10. Karl Marx, *Manuscripts of 1844*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 107.

9. Cf. Marie-Ève Charron's analysis comparing *Le petit gâteau* with Piero Manzoni's *Merde d'artiste* (1961): Marie-Ève Charron, "Cooke-Sasseville's Golden Recipe," translated by Eduardo Raïckas, *esse*, no. 69 (*Bling-bling*) (Spring-Summer 2010), 32-36.

10. Karl Marx, *Economic & Philosophic Manuscripts of 1844*, translated by Martin Mulligan (Moscow: Progress Publishers, 1959), "The Power of Money," in the *Third Manuscript*, consulted online at www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/power.htm.

One Hundred Dollars (2000-2008) de l'artiste américaine Zoe Leonard qui consiste en cent billets d'un dollar américain épinglés côte à côte pour former un rectangle de dix colonnes sur dix rangées. Visuellement, la proposition évoque immédiatement les sérigraphies de la série *One Dollar Bills* (1962) d'Andy Warhol, pourtant il ne s'agit pas ici de faire de l'argent l'icône de la société de consommation, mais plutôt d'en suspendre la valeur d'échange pour laisser place à sa valeur d'usage. En effet, chacun des cent billets a la particularité de comporter une inscription anonyme (un prénom, un numéro de téléphone, une liste d'épicerie, un site web, un message politique, une prière, une mise en garde, une blague) ou encore un dessin, un griffonnage, une empreinte de tasse de café, un morceau de ruban adhésif, qui nous rappellent qu'un billet de banque est aussi un objet matériel qui garde la trace des multiples usages auxquels il est soumis quotidiennement. La finalité de ce travail n'est pas de dénoncer ou d'encenser la puissance fétichiste de l'argent, dans laquelle Marx voyait « la perversion et la confusion de toutes les qualités humaines¹¹ », mais de montrer qu'au-delà de celle-ci, l'argent possède aussi une valeur d'usage qui lui redonne une dimension humaine.

L'altération des billets de banque n'est pas toujours le fait des anonymes, elle peut aussi résulter de l'intervention de l'artiste, comme dans le cas de *Survival Virus de Survie* (1991-1999) du Québécois Mathieu Beauséjour. Dans ce projet, l'artiste a oblitéré à l'aide d'un tampon encreur portant la formule « Survival Virus de Survie » plus de 100 000 dollars de billets dont il a relevé minutieusement le numéro de série. La critique a beaucoup insisté sur la dimension subversive, à la limite de la légalité, de ce projet. Mais force est de remarquer que la démarche de Beauséjour n'est pas seulement critique, contrairement à celle du Brésilien Cildo Meireles qui, avec ses *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), imprimait sur des billets de banque des phrases telles que « Yankees go home » avant de les réintroduire dans le circuit de distribution. *Survival Virus de Survie* n'utilise pas simplement les billets de banque comme un médium visant à diffuser un message politique, il expose également le pouvoir quasi magique de l'argent : cette opération surnaturelle qui fait qu'un simple bout de papier peut transformer le monde et bouleverser les rapports humains. Cet aspect fétichiste de l'argent n'est pas annulé dans le travail de Beauséjour, mais exposé en creux. C'est ce qu'a bien perçu l'économiste Ianick Marcil en commentant un autre projet de Beauséjour, *Filth* (2007), dans lequel l'artiste a exposé des milliers de billets déchiquetés dans le coffre fort d'une banque désaffectée : « Comme si [...] en contemplant des milliers des dollars déchiquetés, qui n'ont plus de valeur dans le système marchand, on en cherchait par la négative l'âme disparue¹². » Là où Zoe Leonard met entre parenthèses la valeur d'échange de l'argent pour en montrer sa valeur d'usage, Mathieu Beauséjour expose l'âme de la monnaie par sa destruction même.

Les pratiques de Cooke-Sasseville, Leonard et Beauséjour mettent en évidence la façon dont les objets fonctionnent dans les pratiques actuelles. Elles ne cherchent pas simplement à donner vie aux objets, comme le suggère Mitchell, mais elles essayent tout à la fois de les animer (de leur donner une âme) et de déconstruire leur pouvoir de fascination. De faire danser les tables sur la tête et de nous montrer dans le même temps qui mène le bal.

11. Ibid., p. 109.

12. Ianick Marcil, « Futilité, art et argent », *Mathieu Beauséjour. Persistence*, catalogue d'exposition, Montréal, Quartier éphémère, 2007, p. 117.

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal depuis 1999. Il s'intéresse aux rapports entre l'art et la société au sein de la modernité esthétique. Il a publié de nombreux articles sur des artistes contemporains canadiens et québécois (Ken Lum, Raphaëlle de Groot, Brian Jungen, Pascal Grandmaison, Michel de Broin...) et internationaux (Thomas Hirschhorn, Willie Cole, Gianni Motti...).

work isn't meant to denounce or praise the fetishist power of money, in which Marx saw "the confounding and confusing of all natural and human qualities,"¹¹ but to show that beyond this, money also possesses a use value that gives it a human dimension.

The bank note alterations are not always anonymous; they may also be the outcome of the artist's intervention, as in the case of Québec artist Mathieu Beauséjour's *Survival Virus de Survie* (1991-1999), in which the artist used an ink stamp to obliterate more than 100,000 dollar bills, meticulously taking down their serial numbers as he went along. Critical response emphasized the project's subversive dimension, its borderline legality. But one can't help notice the fact that Beauséjour's approach is more than just critical; whereas Brazilian artist Cildo Meireles, in *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), printed such phrases as "Yankees go home" on bank notes that he then recirculated, *Survival Virus de Survie* does not merely use the bank notes as a medium for disseminating a political message: it also reveals the quasi *magical* quality of money, the supernatural power by which a mere piece of paper can transform the world and throw human relationships into turmoil. This fetishistic aspect of money is not revoked in Beauséjour's work, but exposed by its negative. Economist Ianick Marcil observed as much in his commentary on Beauséjour's *Filth* (2007), in which the artist exhibited thousands of shredded bills in an abandoned bank vault: "As if [...] contemplating the thousands of shredded dollars, now valueless in the commercial system, one sought its vanished soul through its negative."¹² Where Leonard set aside the exchange value of money in order to show its use value, Beauséjour reveals money's soul through its very destruction.

These works by Cooke-Sasseville, Leonard, and Beauséjour highlight the way objects operate in current artistic practice. They are not merely striving to give life to objects, as Mitchell suggests, but are also attempting to *animate* them—to give them a soul—and to deconstruct their power of fascination. To make the tables dance on their heads and, at the same time, reveal the man directing from the shadows.

[Translated from the French by Ron Ross]

11. Ibid.

12. Ianick Marcil, "Futilité, art et argent," *Mathieu Beauséjour. Persistence*, exhibition catalogue (Montréal: Quartier éphémère, 2007), 117.

Jean-Philippe Uzel has taught art history at Université du Québec à Montréal since 1999. Interested in the relationship between art and society in modern aesthetics, he has published many articles on contemporary artists from Canada and Québec (Ken Lum, Raphaëlle de Groot, Brian Jungen, Pascal Grandmaison, Michel de Broin, among others) and from abroad (Thomas Hirschhorn, Willie Cole, Gianni Motti...).