

Franck Morzuch L'oeuvre comme leurre

Franck Morzuch et Serge Fisette

Numéro 35, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9927ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Morzuch, F. & Fisette, S. (1996). Franck Morzuch : l'oeuvre comme leurre. *Espace Sculpture*, (35), 17–20.

Franck Morzuch

L'œuvre comme leurre

Franck Morzuch, *Psyché*, 1994. Coudrier, nylon, plombs, miroir. 3 x 2 x 5 m. Photo: Liberto Maccaro.

Espace rencontré Franck Morzuch alors qu'il présentait *code 46*, à la Galerie Arts Technologiques, à Montréal, du 4 au 28 octobre dernier. Il nous fait part ici de ses réflexions et de quelques aspects de sa démarche.

J'ai la conviction d'avoir quelque chose à vérifier ici, dans le Nord, avec ses terres vastes et peu peuplées, mais aussi à Montréal, pour son caractère multi-ethnique. Originaire de Saverne (France), j'ai habité du côté de Belfort, à la frontière de l'Alsace. Je ne suis donc pas vraiment concerné par la notion de nation; par contre, je suis sensible à la différence que l'on peut établir entre nation et culture. Ce qui m'intéresse au Québec c'est qu'on s'oriente vers un métissage culturel avec des gens qui proviennent de partout; et aussi une notion de territoire qui est très particulière, plus large, plus diffuse. Contrairement à l'Europe, où les frontières géographiques sont de plus en plus délimitées.

Mon œuvre est encore jeune puisque je travaille comme artiste depuis moins de dix ans. C'est un choix que j'ai fait, définitif. J'ai quitté la région isolée des Alpes où j'ai pratiqué plusieurs métiers. J'avais besoin alors de prendre contact avec une certaine nature, de me retrouver. Je n'ai pas suivi la voie traditionnelle de l'école

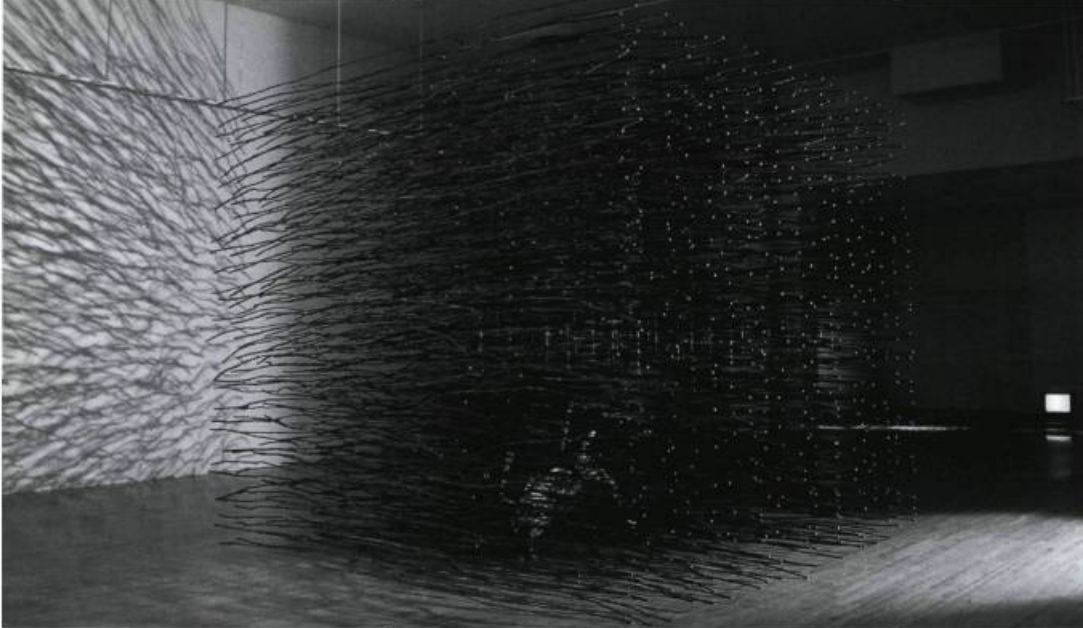
des beaux-arts. Par contre, je possède une formation en théâtre, ce qui, à maints égards, continue d'influencer mon travail. Dans mes installations, je tente de rendre le spectateur agissant, comme au Centre Expression de Saint-Hyacinthe, en 1993, avec l'exposition *Extrait*.

L'une des pièces montre un cube de quatre mètres, constitué de 4 000 baguettes de coudrier rigoureusement disposées. L'objet semble taillé au laser, comme si l'on avait découpé et extrait quelque chose de très grand dans la forêt. Additionnées les unes aux autres, les branches contribuent à matérialiser un volume s'arrachant continuellement à sa base d'appui. Le cube est suspendu au plafond et sa base affleure le sol. Les fils de nylon jouent alors le rôle de fibres optiques. Au

centre, un cerf de Virginie est retourné sur le dos, prenant appui sur ses cornes. Un vidéo projecteur envoie une image sur le cube. Posé à proximité, un moniteur témoin rend compte de cette image. Trois autres moniteurs sont répartis dans la salle et diffusent des vidéos qui ont été filmés sous terre, dans une mine: *Intrus*, *Impact*, et *Ondes*. Devant chacun des moniteurs, il y a un carré noir rempli d'eau où se reflète l'écran. Intitulé *F.F.F.* (Feu-Flammes-Fourmis), le vidéo projeté sur le cube matérialise un feu gigantesque sur lequel on voit la surimpression d'une fourmière. Lorsque les brindilles de sapin sont mordues par les flammes et se révoltent, elles bougent, de sorte qu'on sent la même activité entre la fournaise et la fourmière. On perçoit aussi des fourmis très agran-

Franck Morzuch, *Legs*, 1994. (Série des Borne-mémoire). Peuplier, coton, cire, liens métalliques, renfermant photos et négatifs ainsi que l'état civil des témoins. 80 x 40 x 40 cm. Coll. du Musée de Lachine. Centre d'exposition Circa. Photo: François Leblus.





dies qui marchent le long des branches, illustrant une sorte de vie, de fourmille-ment interne. Projetée à travers le cube, l'image est déstabilisée, elle perd sa structure propre pour devenir substance-mémoire. Elle participe ainsi à la sédimentation de l'ensemble. Les branches font comme un écran, un rideau. Dès que le spectateur se déplace, l'image se fragmente puisque chaque branche n'en retient qu'une parcelle. Une relation directe s'établit entre le médium même du vidéo, les pixels, et l'image sédimentée par l'accumulation en profondeur des branches.

Cela correspond bien à mon travail où je cherche à allier l'intuition de la baguette du sourcier à la performance analytique de l'ordinateur. Dans mon œuvre, il y a toujours quelque chose d'archaïque qui peut déboucher sur le technologique, ou qui rejoint les récentes découvertes de la science. Ce n'est jamais la matière pleine mais le vide au plan moléculaire qui compte. Je me situe dans un courant qui en chevauche plusieurs autres, philosophiques, scientifiques, primitifs ou minimalistes. Sur le cube, l'image est à peine reconnaissable, elle agit davantage au niveau subliminal. Comme on est toujours à la limite de reconnaître ce qui est projeté mais sans pouvoir le nommer, cela agit sur nous insidieusement. Dès que le spectateur bouge, tout se décale, l'image se fragmente. Comme elle est présentée sur un espace sans fonds, le regard vacille et un doute surgit entre le proche et le lointain, entre ce qui est à l'avant et ce qui est à l'arrière. Et ce phénomène est amplifié par la bidimensionnalité de l'image qui se déroule sur un écran qui, lui, est tridimensionnel. Ainsi, les points de vue sans cesse multipliés ouvrent au champ de la sculpture un espace physiquement perméable. À mesure qu'elle pénètre la structure du cube, l'image, déchirée dans sa trame, charge les branches d'un dépôt lumineux et mouvant qui amène «une sédimenta-

tion des gestes et de la mémoire».¹ Le titre de l'œuvre renvoie à l'idée d'extraction, dans le sens d'extraire un minerai pour le transformer, ou encore extraire un principe agissant dans une plante pour en faire un parfum. Il y a aussi la décontextualisation : d'une certaine façon, cela devient complètement abstrait et pourtant fortement présent, comme un parfum est présent.

Le son constitue également un élément important. Il provient de l'étang de la Montagne et des mines désaffectées du Châtelet—Mont de Vannes (Fresse). Il s'agissait moins de prélever des échantillons sonores que de saisir dans sa continuité spatiale l'instant panique où tout bascule, au moment où le paysage sonore diurne fait place à celui de la nuit : ce "no man's sound", sorte de sas aphone où s'engouffre le bruit, est le point précis où le silence se défait. Je me suis installé près de l'étang, à la tombée du jour. Une ligne aérienne passait au-dessus de l'endroit. Le bruit de l'avion étant répercuté par le plan d'eau, on parvient ainsi à capter toute la volumétrie des nuages. J'ai enregistré le chant des derniers oiseaux. Quand la nuit tombe, un silence survient, une sorte de dépression thermique se produit qui fait circuler un vent. Puis commencent les bruits de la nuit. J'ai ensuite transféré le tout sur disque compact que j'ai rediffusé et ré-enregistré sous terre, à environ six cents mètres de profondeur, dans une mine désaffectée de galène et de fluorine, un gisement des plus électro-négatifs. Les choses alors se sont transformées : les bruits des oiseaux sont devenus cavernes et ceux des grenouilles plus flûtés, plus aériens ; l'avion est descendu au sol, et ce qu'il y avait

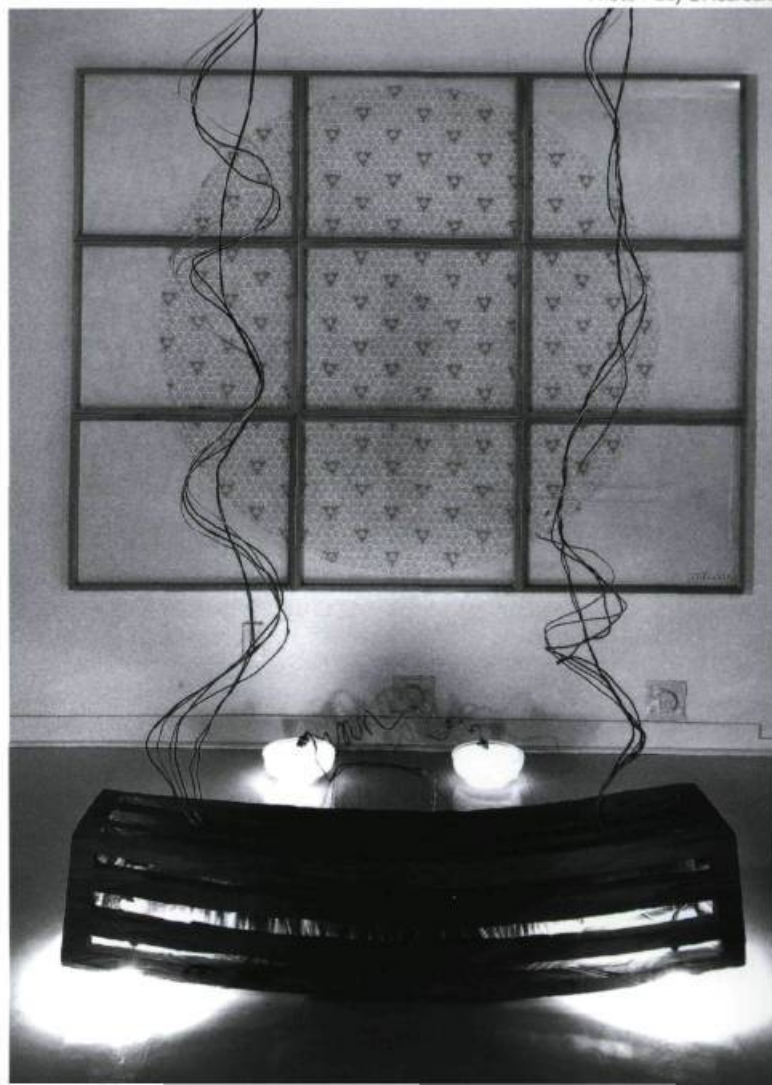
dans l'eau est remonté. C'est toute cette métamorphose qui accompagne l'installation. Avec le son, je cherche à rendre tangible une énergie et à la distribuer dans l'espace.

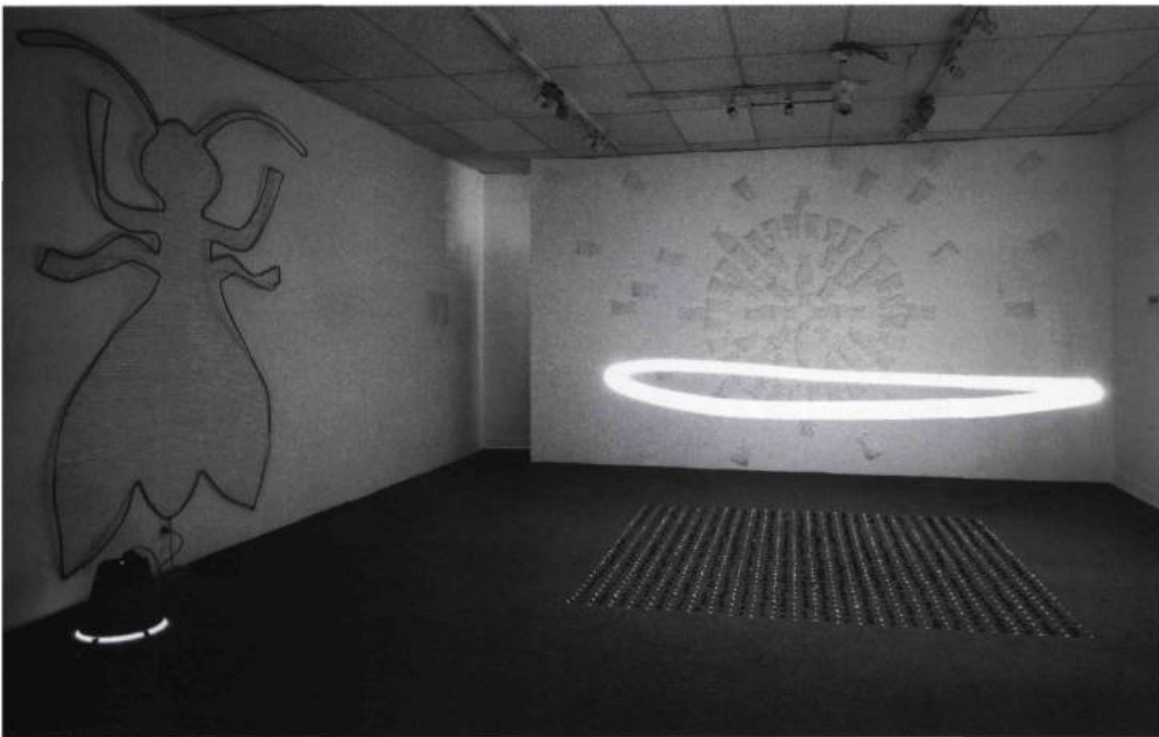
Tout comme le minerai trouve une application dans la métallurgie, *Extrait* appelle une transformation analogue et pose en conséquence la question de sa métamorphose. Le cube synthétise ce que l'être humain essaie d'installer, il crée un ordre dans le désordre. Quant au cerf, il symbolise l'âme. Pour nous en Europe, et déjà chez les Celtes, il est le roi de la forêt. Sa ramure se reproduit tous les ans, et il y a là quelque chose qui se cristallise, une énergie considérable qui a fasciné les humains de toutes les époques. En l'incluant dans le cube, je réfère à la nature humaine, à notre animalité. Plus qu'une transplantation d'un site à l'autre, *Extrait* agit en condensant dans un lieu clos l'énergie tirée d'un corps devenu étranger à son environnement.

En 1994, j'ai présenté au Centre d'exposition Circa, une installation intitulée *Legs*. Les pièces ont été conçues spécialement pour l'exposition, ce qui leur confère un aspect événementiel. J'ai demandé à une photographe, Sylvie Brousseau, d'intervenir et de prendre des photos. Je lui ai laissé entière liberté et les photos constituent son point de vue à elle. Il s'agissait de mettre en parallèle, de faire coïncider un regard extérieur sur

(photo du haut) Franck Morzuch, *Extrait*, 1993. Vue partielle de l'installation. Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. Photo : Philip Rice.

Franck Morzuch, *Transformateur*, 1994; et code 46, 1995. *Transformateur* : hêtre, ampoule et câbles électriques, toile de coton, bols, huile, pigment. 40 x 180 x 40 cm. code 46 : hosties blanches, blanc titane, jaune de chrome, papier velin. 1,80 x 2 m. Galerie Arts Technologiques. Photo : Guy L'Heureux.





Franck Morzuch, code 46, 1995. Au sol : *Table de constantes*. Roches noires, roches blanches, ombres portées, ampoule et moteur électrique. 3 x 3 m. Au fond : *Essaim*. Papier velin d'Arches, épingles, ombres portées. 3 x 6 m. À gauche : *Unité P*. Cuivre, cure-dents, pot de fleur, ampoule électrique, ombres portées. 2,70 x 1,80 m. Galerie Arts Technologiques. Photo : Guy L'Heureux.

l'exposition en même temps que de montrer l'exposition. D'habitude, lorsqu'on regarde une photo on la perçoit comme une entité en soi, détachée de la réalité. Regarder une photo, c'est poser un regard sur un regard qui a déjà été posé par quelqu'un. Ici, avec la coïncidence des deux, le spectateur se rend compte que chaque regard sur les choses est personnel. Il est ainsi convié à une double lecture.

Lors de l'exposition, j'ai réalisé une performance où j'ai scellé à la cire, dans une boîte en bois, les photos avec les négatifs et des témoignages de gens ayant été témoins de l'événement². Il était prévu que cette "borne-mémoire" serait acquise par des légataires qui s'engageaient à ne pas l'ouvrir avant quarante ans (le Musée de Lachine a accepté de recevoir l'oeuvre). Quarante ans, c'est la mise en quarantaine, c'est également un chiffre biblique : le passage du désert. Je montre par là l'altération que le temps fait subir à la mémoire. Aujourd'hui, on ne voit plus une photo d'époque de la même façon que jadis ; la photo la plus banale acquiert une dimension nouvelle. Dans quarante ans, le même phénomène se produira sans doute lorsqu'on dévoilera les photos de l'exposition. Il y a aussi dans ce geste une pointe d'ironie en regard de l'objet d'art. Il existe, en cette fin de siècle, une profusion d'objets. Pour ma part, j'en suis venu à ne pratiquement plus fabriquer d'objets ; mes oeuvres sont des choses que je recommence sans arrêt, avec des branches, de la terre.

La question qui se pose alors est : qu'est-ce que je lègue ? En fait, je lègue des impressions lumineuses qui ne sont

pas les miennes mais qui "regardent", et un casier en bois très conventionnel, que l'on peut ranger facilement. En outre, comme on est toujours fasciné par l'objet, ce geste de remettre les photos dans le bois (comme d'ailleurs toutes les oeuvres de l'exposition), nous laisse choisir entre le contenant et le contenu ; le premier oblitérant le second ou, au contraire, le second défaisant le premier. Le papier y est re-digéré par cela même qui a donné le papier ; ou encore, c'est la photo sortie d'une chambre noire qui retourne à la chambre noire. Ce qui reste c'est uniquement l'impression lumineuse qui, paradoxalement, du fait d'être à l'abri, n'en sera que mieux conservée. Peut-être deviendra-t-il, chargé qu'il est, un objet-fétiche, tout comme on charge avec des cheveux ayant appartenu à la personne, la figurine qui est censée la représenter.

D'autres oeuvres renvoient à la notion de cages. Taillés à la scie à chaîne, les bois ont été évidés pour ne préserver que l'enveloppe. Je suis intervenu sur l'intérieur tout en gardant l'idée de cage, c'est-à-dire quelque chose de fermé et qui n'est ouvert que par des fentes. Dans deux de ces cages, j'ai réintroduit de la terre sous forme de boule. L'intervention est ironique : je signale que la matière qui nous constitue est déjà une espèce de filet qui donne sa cohésion à la forme. En évitant le bois, je m'emploie à en révéler le coeur. En fin de compte, je dévoile ce qu'est le bois de tout temps, je rends plus présent par l'absence ce qui fait la force, l'énergie de cette chose, je la rend perceptible.

Il est souvent question d'ironie dans mon travail. Par exemple, montrer le faux

pour accéder au vrai et ce, de la même manière qu'une double négation amène une affirmation : utiliser l'ironie socratique pour rendre sensible ce qui m'apparaît évident. Dans "évident", dont la racine provient de "voir", il y a un jeu de mot du fait d'évider l'évidence, d'évider jusqu'à l'évidence, comme dans la série des cages : jouer avec les notions de "voir" et de "vide". Le vide n'est pas visible, tout comme le silence d'ailleurs. On le constate simplement, c'est la rupture d'un bruit habituel. C'est cette rupture qui permet de voir qu'une chose s'est arrêtée. C'est le vide qui rend cohérente la forme.

Dans *Psyché*, des baguettes sont suspendues devant un miroir qui les prolonge par réflexion à l'intérieur de lui. Cela définit la forme que j'ai voulu donner à la projection : celle d'une nacelle, d'un berceau, d'une coque de bateau, c'est-à-dire un véhicule qui permet le passage d'un état à un autre. Le bateau nous fait traverser un état liquide ; le berceau permet le passage de l'état des limbes, du ventre, à une stade où l'on n'est pas encore tout à fait présent au monde, où l'on n'a pas encore vraiment ouvert les yeux. En outre, on constate que le miroir ne projette jamais d'ombres. Ce phénomène est fascinant, il rejoint l'idée de vampires, de revenants qui, eux aussi, n'ont pas d'ombres. Ce sont des images spéculaires, spectrales qui, pour moi, sont l'indice de la réalité virtuelle qui s'installe de nos jours et qui va transformer notre perception du monde, nos rapports avec les gens : une sorte de distanciation de la réalité, en même temps qu'une incidence directe.

Après l'exposition, chez Circa, la majorité des oeuvres ont été démantelées et les éléments recyclés. La façon d'assembler les branches, d'intervenir sur le sol, tout cela était unique. C'est davantage une histoire de passage que l'idée de laisser un message pour la postérité. Avec, en plus, cette pointe d'ironie envers les musées et toute cette pratique actuelle de vouloir archiver, retenir, fixer, comptabiliser les choses, avoir un compte en banque... tandis que la vie c'est tout à fait autre chose. Le fait de remettre les photos dans une chambre noire et de leur accorder ces quarante ans de mise à l'épreuve, pose en définitive la question du contenant et du contenu. C'est cela le "legs". L'oeuvre est comme mise en virtualité...

Chez Circa, j'ai fait intervenir une photographe. Sa présence devient une coïncidence (seconde incidence) qui questionne notre subjectivité. Pour mon intervention à la Galerie Arts Technologiques, j'ai demandé à Monique Langlois d'être la commissaire d'une exposition directement liée à *code 46*. À charge de la commissaire d'en choisir les artistes et d'en coordonner l'ensemble en proposant

à chaque intervenant quelques pages d'un catalogue qui rendra compte de leur démarche et synthétisera globalement le processus de l'oeuvre. Non pas un ouvrage destiné à promouvoir différentes démarches, mais véritablement un petit livre offrant un espace de réflexion qui permettra à chaque artiste, ainsi qu'à divers auteurs, sociologues, biologistes, informaticiens, etc., d'apporter quelques éléments de réponse à une question dont les véritables enjeux sont encore trop souvent laissés pour compte. À savoir : que devient l'imaginaire, que devient le sacré, ces deux valeurs fondatrices de l'art, en regard des récentes découvertes et de leurs applications dans des domaines aussi complexes que ceux de la biologie, de la physique et de l'informatique? Quelle chance de survie ont-ils face à la nouvelle *épistémè* qui en résulte? La question ainsi reformulée éclaire d'un jour nouveau l'installation *code 46* (en référence aux 46 chromosomes qui définissent l'humain) où j'ai tenté d'établir un paradigme entre l'hostie et l'abeille. Ce n'est donc pas par hasard si j'ai choisi d'intervenir avec ces hosties dans un centre de production et de diffusion lié à la photocopie. L'hostie, lorsqu'elle est consacrée, est censée reproduire en substance le Corps mystique du Christ, sa multiplication n'en est pas moins à chaque fois unique.

Code 46 est ici le titre d'une oeuvre composée de neuf tableaux constitués chacun par une multitude d'hosties blanches dont l'ensemble reproduit une grande hostie de 180 cm de diamètre. Chaque unité est marquée au blanc de titane d'un Y dont la triple jonction finit par recouvrir l'ensemble d'une fine résille en forme de nid d'abeille. Régulièrement, à intervalles répétés, une alvéole peinte en jaune de chrome se détache du motif (allusion directe aux chromosomes, du grec *Chroma* : couleur, et *Soma* : corps, parce que ces derniers ont effectivement la particularité d'absorber d'une façon élective certaines matières colorantes). *Code 46* est aussi le titre de l'ensemble de l'installation, qui convie le

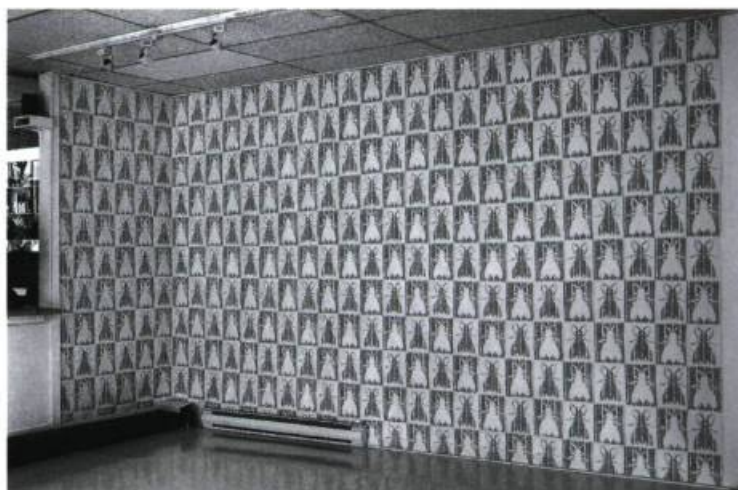
spectateur à une pure expérience perceptuelle. Toute l'installation fonctionne, en effet, grâce à une unique lumière jaune suspendue à un câble activé par un moteur électrique. La lumière en rotation au-dessus d'un carré, composé alternativement de roches blanches et de roches noires, projette autour de chaque petit caillou une ombre qui se met alors à tourner, de sorte qu'il nous semble rapidement que toutes les roches tournent sur elles-mêmes. Les différents jeux optiques auxquels nous convie cette installation varient selon la nature des moyens employés : papiers découpés et épinglés au mur que souligne l'ombre de leur contour, comme une sorte de dentelle que dilate et contracte sans fin une respiration silencieuse ; grande abeille mouvante au corps tissé d'ombres et dont les contours, faits de tuyaux et de raccords de cuivre soudés, évoquent un étrange alambic dont l'abdomen est à la fois relié à une prise électrique ainsi qu'à un pot de fleur renversé d'où suinte un halo de lumière.

Les moyens employés sont tous d'une extrême simplicité. Mobilité, efficacité et économie de moyens sont pour moi les maîtres-mots d'une stratégie qui me permet de me confronter aux nouvelles technologies à la logistique souvent dispendieuse.

Un proverbe chinois dit que le plus mal éclairé est celui qui est le plus proche de la lampe. Je me sers de la lumière non pour éclairer mais pour provoquer quelque chose : un procédé pour capter l'attention du spectateur, l'éblouir, ce qui l'amène à voir autre chose. Je tends des pièges. Peut-être est-ce là le rôle de l'artiste. Je n'invente rien, j'installe simplement des objets autrement. Pour ma part, je veux rendre évident ce qui existe, ce que, par habitude, on ne voit plus même si on le côtoie tous les jours. L'artiste est peut-être celui qui, dans la société, est le moins d'accord avec la réalité telle qu'on la propose, qui sait qu'elle n'est pas la seule, qu'il existe beaucoup d'autres voies possibles. ■

Propos recueillis par Serge Fiset

Franck Murzoch,
Unité P, 1995.
Photocopies. 3 x 6
m. Galerie Arts
Technologiques.
Photo : Guy
L'Heureux.



NOTES :

1. C. Ib., *Dernières nouvelles d'Alsace*, 27 mars 92.
2. La boîte comportait quinze casiers comportant deux fentes. Trente photos ont été enfermées.

In an interview given to *Espace*, during the *code 46* exhibition at the Galerie Arts Technologiques, Franck Morzuch offered his observations to certain aspects of his artistry. In his work, there is always something of the archaic touching upon the technological, the virtual, in which the most recent scientific discoveries have been occurring. This places him in a milieu which straddles several other realms: philosophy, science, primitivism and minimalism. His pieces are conceived *in situ*, which confers upon them an historically factual aspect. His works often express a concern with the iconic: using Socratic irony to bring forward that which appears obvious to him.

For the *code 46* event, commissioner Monique Langlois invited eight artists to play with the ambiguities related to all acts of appropriation—to explore its very boundaries, and thereby challenge the idea of the creative act. It is clearly the notion of legitimization which comes under scrutiny here. Art is, in this sense, viewed more as a matter of communication than production. In this regard, exhibitions aim less to produce objects than to sustain an event. *Code 46*, for example, was developed around themes of the host (that of the Catholic ritual) and of the bee, constituting a launching point for the projects of the other artists assembled under the title of *saisie substance*. This brings forth questions of appropriation and transubstantiation. "As an artist, he attests, I hope to recreate unities, to place opposites in parallel, provoking a relationship, a communication. Perhaps this is the role of the artist, to remove things from their normal context to let them be seen. I don't invent anything, I simply set up objects in other ways. By proposing this differently, one manages to bring to perception an inherent truth. For my part, I wish to make obvious that which exists, that which ordinarily we no longer see even though we coexist each day: those things which I have questioned, over which I have momentarily lingered, refusing to apply the established rules, acting like everyone else. The artist is perhaps he or she within society, who is the least connected to reality such as it is, and who knows that it is not the sole reality, that many other possibilities exist. Perhaps the artist is that person who refutes what is."