

ETC



## Pour un cinétisme convivial

Robert Saucier, Galerie Obscure, Québec. Du 24 mars au 1<sup>er</sup> mai 1994

Jean-Pierre Latour

Number 27, August–November 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35673ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Latour, J.-P. (1994). Review of [Pour un cinétisme convivial / Robert Saucier, Galerie Obscure, Québec. Du 24 mars au 1<sup>er</sup> mai 1994]. *ETC*, (27), 34–36.

## QUÉBEC

## POUR UN CINÉTISME CONVIVAL

Robert Saucier, Galerie Obscure, Québec. Du 24 mars au 1<sup>er</sup> mai 1994

Robert Saucier présentait ce printemps, à la galerie Obscure de Québec, des sculptures cinétiques qui ont cette amusante singularité d'être construites à partir de chevalets. La chose ne manque pas d'humour. Et n'en reste pas là. Ces chevalets mécaniques évoquent le titre d'un texte que publiait, en 1922, Nikolai Taraboukine : *Du Chevalet à la machine*<sup>1</sup>. Dans cet essai, Taraboukine racontait, en la théorisant, l'aventure, alors toute récente, qui avait conduit les avant-gardes russes du cubo-futurisme au constructivisme. Bref, du chevalet vers la machine, croyant que la technologie industrielle ouvrirait à l'artiste un atelier aux dimensions vertigineuses. L'effet rhétorique du titre de Taraboukine est ici, dans la sculpture de Saucier, culbuté : la machine y devient un effet de chevalet. Et la pirouette est étourdissante.

La première pièce, que l'on voit en entrant, se présente comme un train de chevalets à l'échine cambrée sous la pression d'un bras métallique suspendu au plafond. Ce sont onze chevalets de campagne, portant chacun un rectangle noir et vitreux. Le bras métallique, tel un compas, en dessine l'ordonnance par le tracé d'un arc assignant à chacun d'eux une hauteur précise. Les pattes entremêlées s'écrasent et s'étirent au centre, se redressent aux extrémités, pour s'ajuster à ce dessin. La galerie n'est pas fortement éclairée. L'objet baigne dans une pénombre inhabituelle. Saucier pose donc ainsi, dans un espace sombre et clos, un instrument destiné à fonctionner hors les murs, en pleine lumière.

Face à cette sculpture, le spectateur n'est pas seul à percevoir : il est aussi perçu par l'objet qu'il perçoit. Œil pour œil, un détecteur de mouvement enregistre sa présence et démarre alors un cycle d'événements. Au premier mouvement, au premier signe que le spectateur est vu, un mécanisme lentement ramène le bras au plafond. Le murmure d'un moteur électrique accompagne cette levée, un clic métallique en ponctue l'arrêt.

L'action est d'abord lente. L'attente est longue. Cette sculpture semble investie de la vertueuse mission de mesurer notre patience. Et notre sentiment de la durée s'exprime en 45 secondes d'impatience. Quarante-cinq secondes à regarder un bras qui dort contre un plafond, c'est étonnamment long. Mais soudain, un projecteur, placé au bout du bras, s'allume. Le rayon qui dictait l'ordonnance des chevalets s'illumine, devenant cette fois rayon de lumière. Il reste là, comme un œil qui s'ouvre, toujours rabattu contre le plafond. Une autre attente, aussi longue que la précédente. On regarde ailleurs : les chevalets, ces curieux rectangles noirs qu'ils portent comme des tableaux... On fait le détail en attendant,

sans même savoir qu'on attend. Mais c'est au terme de cette seconde immobilité que tout bascule. Un bruit de métal sec et le rayon plonge dans le vide; des sons surgissent. Inutile de demander à l'écriture de rendre le choc de la surprise. Il suffira de dire que, pendant ces secondes d'intense fracas sonore et lumineux, le rythme cardiaque s'accélère, l'adrénaline afflue. Le spectateur est saisi, surpris dans son attente (peut-être, dans son désœuvrement). Et même la reprise ne parvient pas à abolir totalement la surprise. Même quand on sait ce qui va arriver, le choc se répète. Ça tombe encore avec fracas.

Dans son saut périlleux, le rayon balaie d'un mouvement pendulaire l'arc de chevalets. L'action se précipite. Des sons, des fragments de paroles et des miettes de musique, se font entendre. Car chacun des chevalets porte à une patte une petite radio synthonisée différemment. Des fils relient ces radios aux tableaux de verre noir. En fait, ce sont des plaques photovoltaïques, des capteurs qu'on dirait ici très improprement « solaires », qui convertissent l'énergie lumineuse en courant électrique. Mais, sur chaque plaque, l'action photo-électrique ne s'exerce que pendant ce très bref instant où le rayon, dans son va et vient, passe successivement au-dessus de chacune des surfaces sensibles. Chaque radio s'allume et s'éteint, relayée par la suivante. D'où cet émiettement du son, de la parole ou de la musique. Ensuite, peu à peu, l'énergie cinétique se dissipant, le parcours se rétrécit : plus il est réduit, plus le son se précise. Un mot, quelques mots. Quelques notes, une brève de musique. Au point central aucune plaque n'est touchée. Tout s'arrête. Mais tout peut recommencer.

En se précipitant dans le vide, le bras métallique indique qu'en fait *le vide n'existe plus*. Et c'est le titre de la pièce. Le vide n'existe plus, l'espace est peuplé d'ondes. Il est envahi de messages qui le traversent comme les anges immatériels. Ces rectangles photo-sensibles posés sur des chevalets nous le disent, ou plutôt nous le rappellent. C'est ainsi que la métaphore du tableau noir, aussi lisse et brillant qu'elle est obscure, se précise. Il réagit à la lumière mais sans révéler aucune image. Un pinceau de lumière le touche sans aucune fin picturale. Et la sculpture les insère dans un dispositif qui extrait du vide des sons. Le tableau noir est un simple convertisseur d'énergie, un lieu de transition du chevalet à la machine. La lumière qu'il capte ne produira jamais d'effets visibles à sa surface. C'est ailleurs, et autrement, que l'effet devient perceptible. Aucune visibilité n'est plus en jeu. Il faut alors prêter l'oreille aux pattes des chevalets.



Robert Soucier, sculptures, 1994. Vue partielle de l'exposition

La deuxième pièce est composée de trois éléments disposés triangulairement. Ce sont encore des chevalets porteurs de systèmes photo-électro-mécaniques. Dès que le spectateur entre dans le champ des détecteurs de mouvement,

immédiatement, des projecteurs s'allument, des mécanismes s'animent, des sons se produisent. Le principe commun aux trois éléments est la rotation d'un bras métallique portant un projecteur et fixé à la patte arrière de chacun des chevalets.

Sur l'un de ces chevalets, le tableau noir porte une hélice de bois qui se met en mouvement dès que la lumière du projecteur, pivotant derrière, l'éclaire suffisamment pour produire l'effet photo-électrique. L'hélice dessine un cercle translucide et devient motif sur le fond qui l'anime.

Un autre chevalet, portant aussi une plaque photosensible, actionne une radio fixée devant elle. L'objet et le son émergent sur fond réfléchissant. Le principe technique est le même que dans *Le Vide n'existe plus*. Mais cependant l'interaction avec le spectateur est toute différente : le mouvement de sa présence n'engendre plus un cycle luminocinétique complet. L'effet d'impulsion ne dure que quelques secondes, maintenant brèves. (Décidément, le temps et la durée ne parviennent jamais à s'entendre). Dès qu'on s'immobilise, pour examiner plus attentivement l'objet, le mouvement cesse et le projecteur s'éteint. Si, lassé par son inertie, on la quitte, le mouvement du départ réanime la machine. Alors, retour... Et puis arrêt... parce qu'immobilité. Une fois le fonctionnement compris, la situation devient étrange et drôle. Qu'est-ce que c'est que cette sculpture que le spectateur a charge de stimuler ? Le chevalet semble dire : œil pour œil, stimulus pour stimulus ; si vous bougez, je m'active ; si vous vous immobilisez, en réponse, je m'éteins et je me tais. Il s'ensuit une manière de danse où, pour être visuellement et auditivement stimulé, le spectateur doit payer de ses mouvements. Cinétisme pour cinétisme, c'est une sculpture qu'on ne peut pas voir sans gesticuler. La relation entre le perçoit et l'objet perçu est secouée. On finit par se demander qui en définitive fait bouger quoi ? Devant cette sculpture on doit sans cesse réitérer son désir de la voir, de la voir illuminée, sonore et mobile. Étrange, ce petit robot capricieux et tout à fait délinquant qui cherche à éduquer son public à plus d'attention.

Le troisième élément présente cette fois-ci un miroir posé sur chevalet. Le tain en a été gratté de manière à dessiner un cercle, légèrement décentré, qui rappelle le cercle de mise au point d'un appareil photographique. Ce que réfléchit ce miroir est bien sûr, ultimement, le visage du spectateur. Mais attention ! Derrière, un projecteur augmente lentement et peu à peu sa lumière, et filtrant à travers les stries grattées du tain, il éblouit et empêche de voir. Les paupières se plissent, l'œil se ferme ou se détourne.

La technique du « grattage du tain », on le sait, a été utilisée par Marcel Duchamp dans la réalisation du *Grand verre* (*La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*). C'est par grattage que Duchamp avait formé ses « témoins oculistes », les trois dessins circulaires semblables aux diagrammes employés pour tester la vision, qui se situent dans la portion droite inférieure de l'œuvre, juste au bout de la Machine célibataire. Ces « témoins oculistes » renvoient

à une autre œuvre de Duchamp, de 1918, intitulée *À regarder d'un seul œil, de près, pendant une heure*, dans laquelle une petite loupe invite le « voyeur » à attendre pendant une heure le *striptease* de la « mariée ». (Toujours une question de patience et d'attente ! ) Dans le dispositif de Saucier, à contempler son image, le spectateur devient le témoin oculaire de son propre éblouissement. Narcisse devenu aveugle.

Entre les pieds de ce chevalet, un *petit verre*, rectangulaire, vide et limpide, repose énigmatiquement. C'est une plaque transparente, tout à fait insensible, qui ne révèle aucune image et ne convertit aucune énergie. Le verre n'est plus, comme dans l'œuvre de Duchamp, support d'une représentation machiniste. Ici, sous la machine, le verre ne fait plus tableau ; il ne montre que sa transparente vacuité.

Bien qu'elles fassent appel à certains développements technologiques, ces sculptures de Robert Saucier n'ont cependant rien de *high tech*, ni dans leur facture, ni dans les principes techniques qu'elles emploient. Elles ont même un quelque chose d'archaïque, plutôt *low tech*, que leur confère notamment l'emploi du bois et le bricolage apparent des mécanismes. C'est d'ailleurs ce qui leur donne cette très agéable saveur de prototypes constructivistes.

De toute évidence, ces sculptures affirment un parti pris : celui de faire du spectateur un élément *déterminant* dans le fonctionnement de l'œuvre. Pour ce type d'œuvres, dans les années soixante, on aurait parlé d'« art de participation ». Le mot « interaction » l'a remplacé. Mais l'enjeu ne reste-t-il pas le même ? Ils s'agit toujours de concevoir l'œuvre comme un dispositif où le spectateur est, de manière déclarative, attendu et nécessaire, car sans lui l'œuvre demeure inerte, incomplète. Et qu'il transforme par sa présence. Robert Saucier renoue avec cette tendance et la renouvelle, par un maniement ludique des signes de la peinture pour des fins sculpturales, par un jeu construit et conduit avec finesse, où l'humour de Dada et l'aventure constructiviste se croisent.

La question de la réception n'est pas accessoire ou accidentelle dans ces sculptures, elle devient même centrale. Quand le spectateur quitte la salle, s'il est seul (et disons-le, la chose n'est pas toujours exceptionnelle dans nos galeries d'art contemporain), peu à peu, les lumières s'éteignent, les mouvements cessent. Une pénombre s'installe. Les sculptures semblent s'engourdir et s'endormir. Elles ne s'éveilleront que si quelqu'un les approche. Car elles sont faites dans un élan convivial. Ces œuvres ne sont pas faites pour vivre seules.

JEAN-PIERRE LATOUR

#### NOTE

<sup>1</sup> Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau, 1. Du chevalet à la machine, 2. Pour une théorie de la peinture*, Paris Editions Champ libre, 1972, 165 p.