

ETC



Résistance?

Michel de Broin, *L'opacité du corps dans la transparence des circuits*, Circa, Montréal. Du 11 janvier au 15 février 97

André-L. Paré

Number 39, September–October–November 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35591ac>

[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

Paré, A.-L. (1997). Review of [Résistance? / Michel de Broin, *L'opacité du corps dans la transparence des circuits*, Circa, Montréal. Du 11 janvier au 15 février 97]. *ETC*, (39), 42–45.

MONTREAL RÉSISTANCE ?

Michel de Broin, *L'opacité du corps dans la transparence des circuits*, Circa, Montréal. Du 11 janvier au 15 février 97

Créer, c'est résister

Deleuze/Guattari

Qu'est-ce que résister ? À quoi, à qui résister ? Plus précisément : qu'en est-il de la résistance dans la pratique artistique actuelle ? Pour l'instant, qu'il nous suffise, pour répondre à ces questions porteuses, on s'en doute, de longs développements et pouvant renvoyer à de nombreuses actions artistiques, de porter notre attention sur la production de Michel de Broin mise en place dans sa récente exposition, intitulée *L'opacité du corps dans la transparence des circuits*. C'est que chez de Broin, le thème de la résistance, déjà présent lors de ses précédents travaux, s'insinue ici plus que jamais en filigrane de sa présentation. Alors qu'auparavant, la résistance s'identifiait à des œuvres précises, inscrites à l'intérieur d'une trame où les notions de corps, de désir, de communication et de chaleur s'interpellaient¹; chez Circa, la mise en œuvre de la résistance s'étalait principalement en liaison avec le cadre même de la galerie. C'est sur cette résistance, devenue pour l'occasion le leitmotiv d'une pratique artistique, que nous voulons insister.

*** ** *

Premier moment : Contre-révolution. Sur le mobilier de bois laqué blanc qui rappelle vaguement la forme d'une civière. Sur celui-ci, trônent deux moteurs aux surfaces bien astiquées et qui, tout en se faisant face, sont reliés l'un à l'autre par un tuyau de caoutchouc. Aussi, lorsqu'ils sont en marche, ces deux forces motrices s'opposent tout en empêchant la résistance, inhérente à chacune d'elles, d'opérer une transmission d'énergie susceptible de transformer son vis-à-vis. Autrement dit, leur résistance mutuelle s'annule en se refermant sur sa propre énergie solipsiste. En se tortillant sur lui-même, le « bougé » sur place du tuyau de caoutchouc nous en propose une vision amusante.

À première vue, *Contre-révolution* nous parle de résistance physique. Plus précisément : de la résistance passive caractéristique de l'inertie. Ce qui, bien sûr, nous fait apprécier davantage l'association entre la civière et la confrontation stérile des deux moteurs. Mais le titre ne fait pas simplement appel à l'aspect mécanique de la révolution, il fait également écho au domaine politique. Normal : résister, tout comme exister, insister, persister, subsister, a pour racine *sistere* — être placé, être positionné, se tenir

debout, etc. Résister, c'est, en quelque sorte, affirmer en insistant, une position. Résister, c'est affirmer sa place au sein d'un espace social dans lequel forcément des relations de pouvoir interviennent. Pas étonnant alors que, même si cette notion se retrouve aujourd'hui liée à différents phénomènes d'ordre physique, biologique, psychanalytique et artistique, c'est sur le terrain du pouvoir que celle-ci va pour la première fois se manifester et marquer — dois-je le rappeler ? — d'importants moments de l'histoire des conflits politiques, dont principalement ceux du XX^e siècle.

La résistance dans la sphère du politique existe sans doute depuis toujours, mais ce n'est que depuis la Renaissance, lors des conflits religieux, qu'il sera question d'un droit de résistance, et c'est au XVIII^e siècle, celui des Lumières, que ce droit, en prenant place sur le terrain de la laïcité, s'associera, notamment chez Kant, à la liberté. Pour Kant, la résistance est le droit, non de se rebeller contre l'ennemi potentiel, mais de signifier sa volonté de refus, sa volonté d'inaction, de non-volonté.² Au nom de la liberté de pensée, on doit résister à l'ennemi, à l'étranger qui tente de nous aliéner à sa force. Ainsi, cette résistance n'est pas seulement passive, elle institue nécessairement un rapport où les forces en présence permettent un accès auprès de l'autre et, conséquemment, aux dires de Foucault, « une nouvelle économie des relations de pouvoir »³.

Voici donc, dans un deuxième temps, en réponse à cette contre-révolution mécanique, une œuvre étrange, dont le titre n'est autre que celui de l'exposition⁴. Il s'agit de deux récipients de verre remplis d'huile minérale et installés sur deux longs socles également laqués de blanc. Dans l'un des récipients, est submergé un verre à bourgogne dans lequel du vin a été versé, dans l'autre se trouve une ampoule électrique. Ces deux composantes sont reliées par un fil électrique qui traverse les deux contenants et qui, grâce à des électrodes, fait passer le circuit électrique par le vin avant de rejoindre l'ampoule qui, malgré ce freinage d'énergie, émet toujours de la lumière. Bien que de prime abord complexe, cette œuvre, par son ingéniosité, fascine. De prime abord, à cause de l'image qui s'y révèle et qui suggère subtilement la relation corps/esprit, relation d'ailleurs renforcée par la métaphore christique du vin dans laquelle le physique et le métaphysique (le sublime ?) se croisent. Mais aussi, à cause de la résistance offerte par le vin et qui se métamorphose lentement en chaleur. Ce qui nous donne à comprendre que la résistance n'est efficace qu'à l'intérieur du circuit, que la résistance

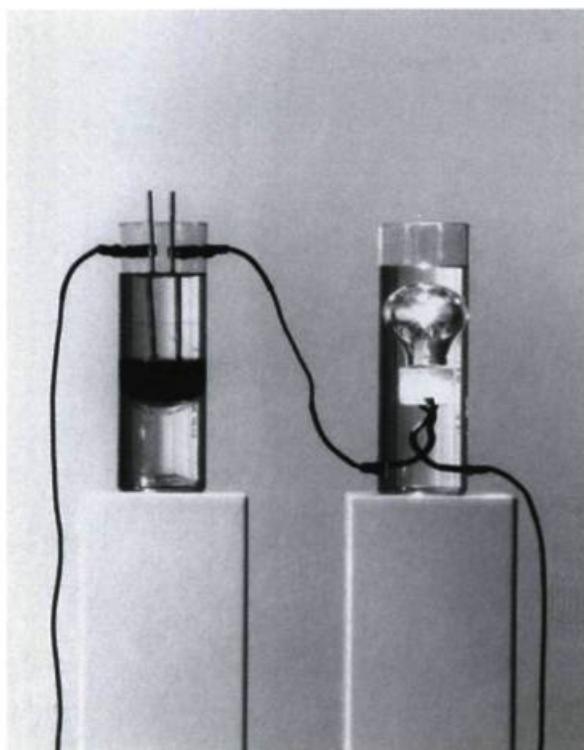


Photo: Stéphane Beaulieu

Michel de Broin, *Opacité du corps dans la transparence du circuit*, 1997.
Verre, vin rouge, ampoule électrique, câble électrique, contenant, huile minérale; 150 x 60 x 20 cm.

est productrice de sens (de chaleur ?) seulement lorsqu'elle est intégrée au système. Transposée dans les domaines social et politique, cela signifie que la question du pouvoir n'a de sens que qu'en vertu de la résistance. Pas de pouvoir sans résistance. Ainsi, il ne faut pas voir la résistance comme une simple négation, mais aussi comme une création.⁵ Résister, c'est appliquer une force, un pouvoir à l'intérieur d'un circuit. C'est transformer, enrichir celui-ci d'une existence autre, différente, qui dialectiquement semblait être niée. Or cette possibilité créatrice ne pourrait avoir lieu en dehors de quelque système que ce soit. Y compris, celui de l'art.⁶

Dès lors, il ne faut pas s'étonner si, en troisième lieu, ce qui nous est proposé s'appuie délibérément sur le cadre même où l'œuvre a lieu. Comme antithèses, les deux sculptures précédentes s'alimentaient au système électrique de la galerie. Les autres, cependant, vont s'organiser à partir de sa structure. Par exemple, derrière ce qui peut être considéré comme étant le « cœur » de l'exposition, se trouve un travail mural, développé en deux temps, et intitulé : *Prélèvement et Inscription de la chair*. La première opération découvre une vue sur les dessous de la galerie, produite grâce à un découpage stratégique de la couche de peinture qui donne à voir la mise en œuvre d'un fragment architectural de l'endroit. La seconde, c'est un tableau en quatre parties dans lequel, à partir de la « peau » déjà extraite, un texte nous est livré, expliquant au spectateur/lecteur le sens de la proposition incarnée par *L'opacité du corps* dans la transparence du circuit. Malgré l'aspect conceptuel de cette œuvre, de Broin s'en écarte de beaucoup en refusant la tautologie de la chose à voir réduite au concept pour renvoyer plutôt la chose à lire à une autre œuvre — son secret, dira-t-il — signalant ainsi

son appartenance au circuit. De plus, contrairement à cette conception « idéale » qui fait fi du milieu dans lequel elle s'expose, son travail pense le lieu, s'en informe, s'en inspire. Et justement, cette première intervention, menée sur la structure de la galerie, est — pourrait-on dire — le relais entre la dynamique proposée par la résistance mise en scène dans les deux premières œuvres et celle liée au devenir lieu de l'espace institutionnel.

On le sait, depuis l'avènement de l'art moderne, la galerie est surtout considérée comme une boîte, une sorte de cube vide aux surfaces blanches que les artistes sont invités à remplir, à décorer. Dans l'espace neutre de la galerie, les murs sont en quelque sorte sacrés. Ils délimitent l'espace et agissent comme support à des œuvres qui se veulent autonomes. Par les actions menées par de Broin, la galerie n'est plus un corps externe, mais bel et bien un pré-texte qui concourt (à son corps défendant ?) à la mise en scène d'un geste artistique. *Dissection sur le corps stérile de la galerie* confirme, de toute évidence, cette dynamique en proposant une ouverture de forme rectangulaire effectuée sur un des murs de la galerie. Celle-ci, bien sûr, a pour effet d'ouvrir indûment la galerie sur le dehors, ou inversement — si l'on se trouve à l'extérieur — sur le dedans de la galerie. Protégé par des vitres qui couvrent l'ensemble de cette fenêtre factice, un fil électrique traverse l'intérieur du mur et montre, vraisemblablement, le circuit dont sont redevables les deux premières sculptures. Mais cette autopsie offre davantage : elle montre la galerie qui, comme boîte, ouvre sur un intérieur et un extérieur délimitant le site de l'œuvre.

Enfin, deux autres œuvres s'affirment également à partir du cadre de la galerie. D'abord, un imposant cube joliment intitulé *Mise à disposition d'une stabilité in-*

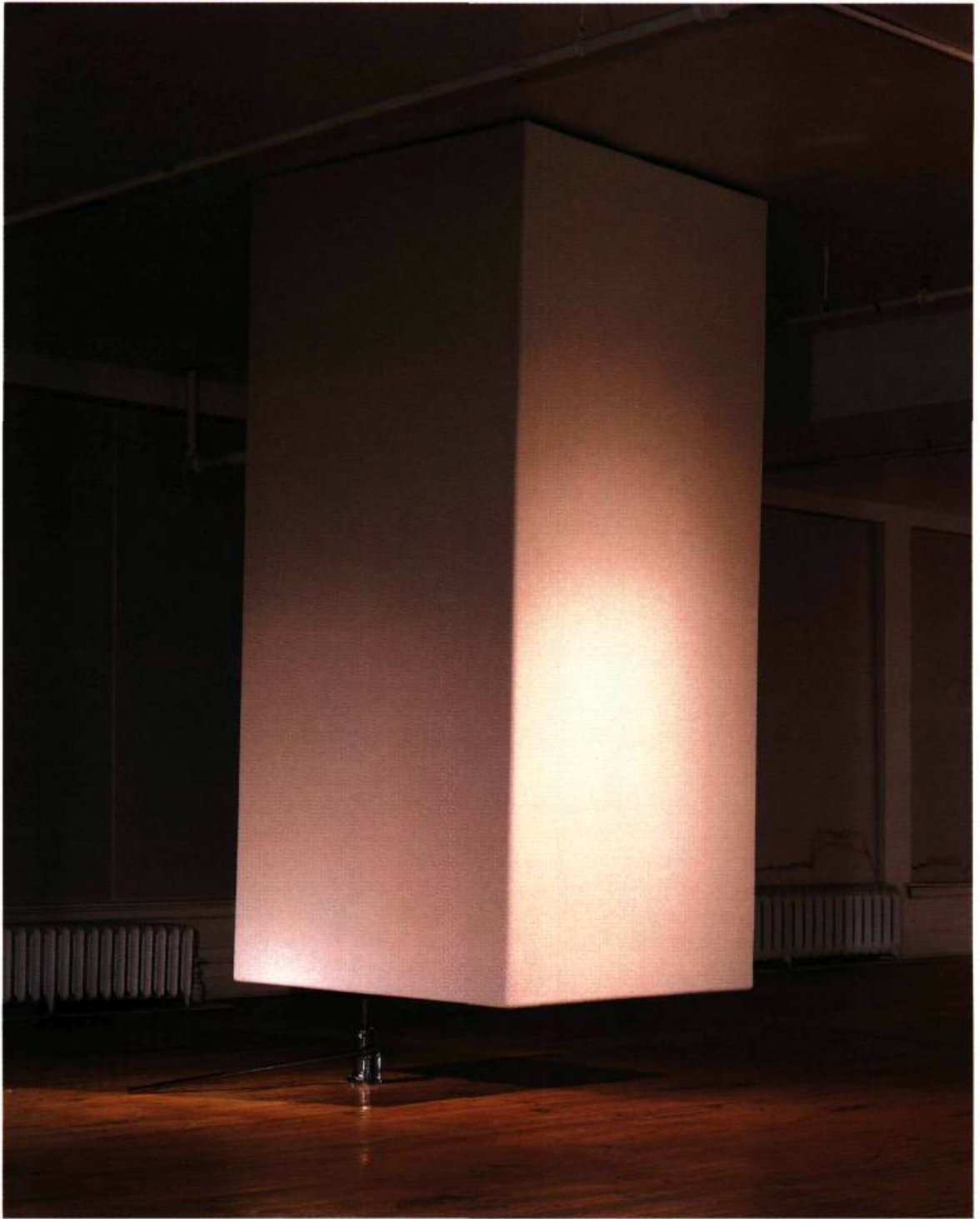
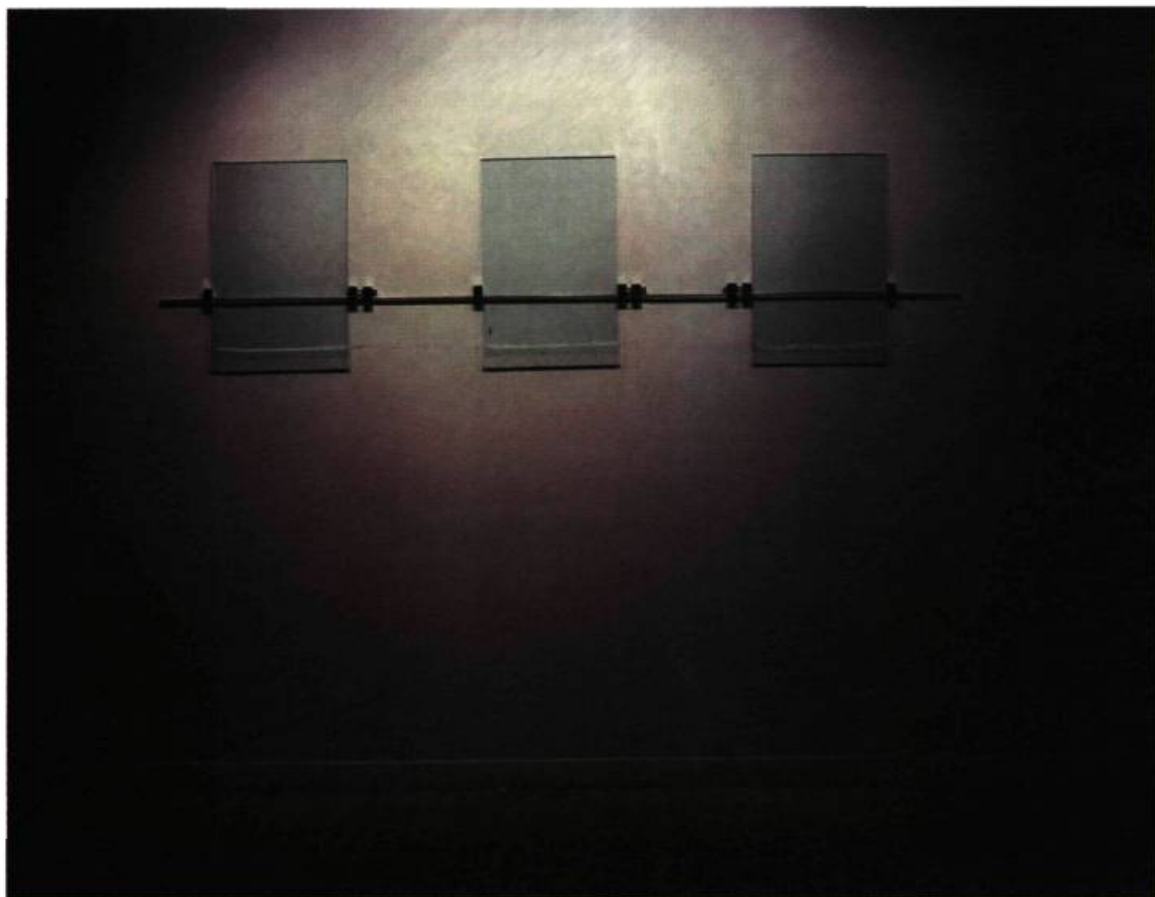


Photo: Stéphanie Beaujeu

Michel de Broin, *Mise à disposition d'une stabilité inquiète*, 1997. Panneaux de gypse, ciment à joint, ossature métallique, cric hydraulique; 300 x 120 x 120 cm.

quiète, où cette dernière trouve son équilibre grâce au plafond. Il s'agit d'une boîte toute blanche à la surface nacrée, soulevée par un cric tout poli, installé sous un des coins du cube. Le cube dans un cube, un clin d'œil évident est fait ici à la sculpture minimaliste. Le cube dans sa pureté se voulait la représentation parfaite d'une œuvre autonome, fermée sur elle-même. Or, contrairement à cette visée tautologique, de Broin compte pour son cube sur le support de la galerie. Le support est rendu possible par l'emploi du cric, qui marque ainsi le passage de la forme pure détachée de tout lien à celle de sa fonction comme installation au sein de la galerie. Ensuite, *La ligne s'inter-*

rompt comme représentation pour se poursuivre comme réflexion choisit délibérément le mur comme base et complément à l'œuvre. En effet, trois vitres légèrement inclinées et retenues ensemble par des étaux donnent à voir, bien sûr, le mur, mais aussi un filet de lumière produite par une réfraction ayant pour source lumineuse les lampes fixées au plafond. Des traits au crayon de plomb, dessinés sur le mur, poursuivent en l'imitant cette installation qui se veut en correspondance avec le milieu. On est loin, ici, de l'idéologie propre au tableau. Par conséquent, contrairement à cette idée de fenêtre qui ouvre sur un autre monde — celui de la peinture, de l'imaginaire, etc. — *La*



Michel de Broin, *La ligne s'interrompt comme représentation pour se poursuivre comme réflexion*, 1997. Tracé au crayon, plaques de verre, étaux; 300 x 64 cm.

ligne s'interrompt comme représentation révèle, comme toutes les autres œuvres, ce monde-ci. Celui dans lequel, le temps d'une exposition, elle se situe.

*** ** *

Résistance ? Dans le domaine artistique, les avant-gardes du début du siècle ont transposé ce terme d'ordre politique vers leurs orientations esthétiques. Ce sont elles qui, par leur désir de changement, se joindront à une vision révolutionnaire extra-esthétique. Cherchant à rompre avec le système bourgeois et le monde administré (cf. Adorno), elles manifestaient leur résistance par la provocation et la négation du présent. De là l'idée que la résistance puisse être une critique de la société en vue de son émancipation. Toutefois, ces avant-gardes se sont avérées utopiques. Ce qui veut dire, littéralement, qu'elles étaient sans lieu. Ou, si vous préférez, leur lieu est ailleurs. Ce qui, sur le plan de l'exposition, devait à la longue soulever un paradoxe que Buren a très bien su relever.⁷ En effet, la critique du système ne doit pas omettre le cadre dans lequel le travail s'expose, car sa résistance risque tôt ou tard d'être récupérée, neutralisée. Mais qu'en est-il aujourd'hui ? À l'ère du spectacle, du tout culturel, du faire n'importe quoi, l'art contemporain ne participe plus de cet engagement politico-esthétique. Avec la fin des avant-gardes, la résistance au système se fait plus discrète, plus subtile. La résistance au présent passe par le jeu.⁸ Or cette résistance, contrairement à celle des avant-gardes, a pour défi d'entrer en

dialogue avec le public. L'amener à abandonner toute résistance, le séduire. Séduire et résister. Le travail de Broin, par sa mise en œuvre de la résistance, ne manquait pas de séduction.

ANDRÉ-L. PARÉ

NOTES

- ¹ Je pense très précisément à *Résistance*, présentée lors de l'exposition Michel de Broin à la Galerie Yves Le Roux au printemps-été 93 et à *Résistance (Voice of Fire)*, présentée au Centre de diffusion de la maîtrise en art plastique de l'UQAM, à l'automne 95.
- ² Voir l'introduction de Françoise Proust à *Vers la paix perpétuelle* de E. Kant, GF-Flammarion, p. 28 et suiv.
- ³ Voir « Le sujet et le pouvoir » dans *Dits et Écrits*, tome IV, p. 225.
- ⁴ Ce titre, tout comme *Résistance* (voir note 1), a déjà eu au moins une autre version. Notamment lors de son exposition *Objet défini - Corps étrange* à la Galerie Yves Le Roux au printemps 95.
- ⁵ C'est ce que rappelle M. Foucault. Voir notamment dans *Dits et Écrits*, tome IV, « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », p. 740-41. Bien sûr également Deleuze et Guattari, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 104.
- ⁶ Par « système » de l'art, on entend très exactement ce qu'en disait Daniel Buren dans *Rebondissement*, *Les Écrits*, tome 2, p. 62. Ce qui inclut le micro-système du monde de l'art, c'est-à-dire les Musées, les Galeries, les critiques, les collectionneurs de même que tout l'appareil économique, politique et culturel dans lequel ce micro-système s'insère.
- ⁷ Voir, par exemple, « *Mise en garde* » dans *Les Écrits*, tome 1, p. 85 à 96. Également, Daniel Buren de Catherine Francklin (*Artpress*, 1987), p. 67.
- ⁸ Voir en tout cas la position que défend Anne Cauquelin dans son livre *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996.