

ETC



Discours plastique et discours *expositionnel*

Machines, Martin Boisseau, Michel de Broin, Robert Saucier, Claire Savoie, commissaire ; Bernard Lamarche, Galerie de l'UQAM, Montréal. Du 16 octobre au 28 novembre 1998

Jocelyne Connolly

Number 46, June–July–August 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35478ac>

[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

Connolly, J. (1999). Review of [Discours plastique et discours *expositionnel* / *Machines*, Martin Boisseau, Michel de Broin, Robert Saucier, Claire Savoie, commissaire ; Bernard Lamarche, Galerie de l'UQAM, Montréal. Du 16 octobre au 28 novembre 1998]. *ETC*, (46), 39–41.

MONTRÉAL

DISCOURS PLASTIQUE ET DISCOURS EXPOSITIONNEL

Machines, Martin Boisseau, Michel de Broin, Robert Saucier, Claire Savoie, commissaire : Bernard Lamarche, Galerie de l'UQAM, Montréal. Du 16 octobre au 28 novembre 1998

L'exposition *Machines* prend forme dans le cadre d'une nouvelle donne, à l'intérieur de la programmation d'une galerie située dans une institution du savoir, l'Université du Québec à Montréal, en confiant un « premier commissariat » à un « historien, théoricien ou critique d'art »¹. C'est le critique et historien d'art Bernard Lamarche qui inaugure ce principe d'interdisciplinarité voulant que le commissaire soit issu du champ de la cognition de l'art. Les énoncés qui précèdent ne sont pas uniquement informatifs, mais introduisent à l'explication du schème même produit par Lamarche en organisant cette exposition. L'événement relie œuvres visuelles, histoire de l'art et concept *expositionnel*. Il sera donc traité, dans cette brève analyse, de ces trois disciplines à l'œuvre, de leurs liens et de l'enjeu cognitif qui en découle. Par conséquent, vu le potentiel novateur de cette exposition, ce commentaire relève, pour une bonne part, des théories de l'exposition.

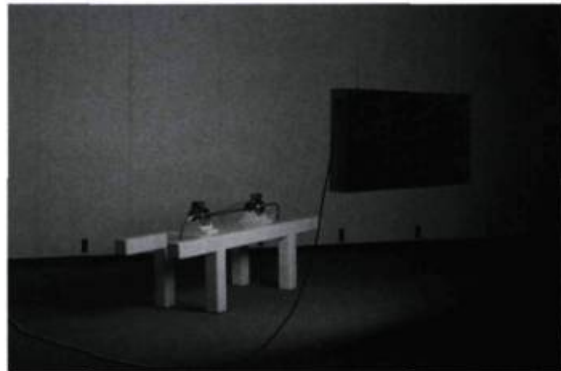
L'exposition comme discours

Procédons à rebours et examinons d'abord le concept de l'exposition, étant donné qu'il confèrera une signification particulière aux deux autres éléments de notre chaîne disciplinaire. *A priori*, les modalités fonctionnelles de la postmodernité donnent lieu à des systèmes d'action impliquant l'*inter* sous de multiples formes : interchangeabilité² des rôles, interdisciplinarité, interaction entre divers acteurs d'un « monde » (Howard S. Becker), etc. Ces trois systèmes s'imbriquent dans l'exposition *Machines*.

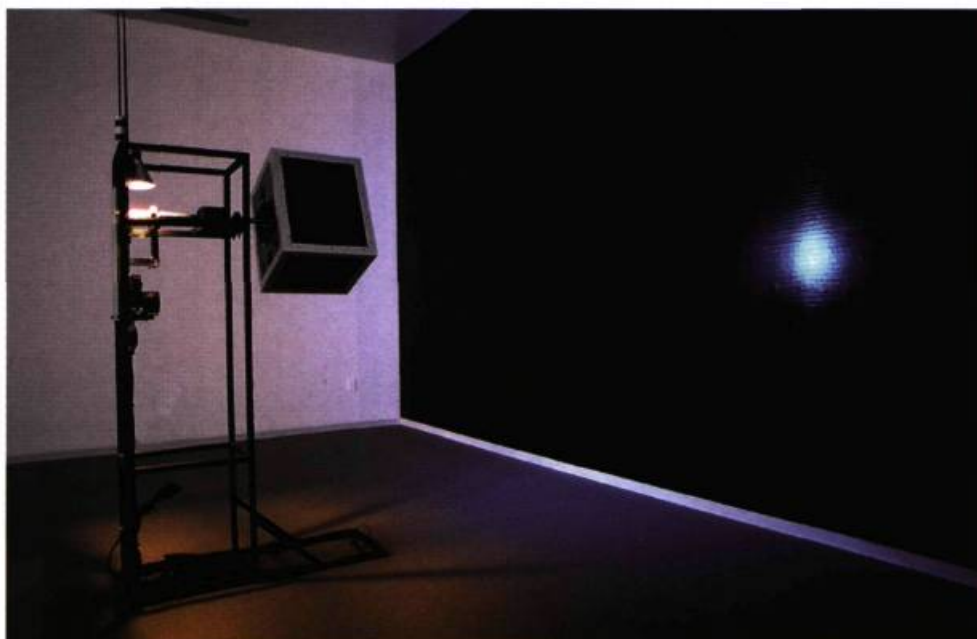
La forme actuelle du champ des arts visuels au Québec favorise, entre autres caractéristiques, par la nature professionnelle ou encore disciplinaire de ses médiateurs, l'interchangeabilité. Le musée possède ses conservateurs, mais parallèlement les organismes d'exposition se sont multipliés, tout comme les programmes universitaires d'histoire de l'art, intégrés au sein des départements regroupant artistes-professeurs et artistes en processus de recherche à l'intérieur de programmes d'études de plus en plus approfondis et spécialisés. Cette conjoncture fournit un terreau privilégié pour l'expérimentation, l'essai et, somme toute, la création, chacun dans sa discipline, mais, plus important encore, sur un plan interdisciplinaire. Dans le cas de *Machines*, son commissaire Bernard Lamarche et les artistes qu'il invite à exposer leurs recherches plastiques, Martin Boisseau, Michel de Broin, Robert Saucier et Claire Savoie, la figure s'inscrit dans ce schème de collaboration – commissaire, critique et historien d'art, et artistes issus des écoles d'art universitaires, dont les recherches n'en sont pas à leur première mise en vue. De plus, il faut insister ici sur le phénomène d'interchangeabilité, phénomène renforcé par la forme interdisciplinaire des programmes universitaires. Parmi les différentes disciplines intégrées aux programmes d'histoire de l'art, on trouve même celle des arts plastiques. Et de leur côté, les artistes sont conviés à l'écriture, soit par l'explication de leur projet plastique dans le cadre des programmes d'aide de l'État, soit, en de multiples autres occasions : expositions, communications, etc. De plus, l'artiste assume parfois le rôle de commissaire. Avec *Machines*, l'acte novateur,



Robert Saucier, *Réciter le campas*, 1998. Moteurs, lampe, lecteur DC, haut-parleurs, détecteurs, acier, bois. 400 x 400 cm au plancher. Photo: Guy L'Heureux.



Michel de Broin, *Contre-révolution*, 1997. Deux moteurs connectés en série, câbles électriques, tuyau de caoutchouc. Photo: Guy L'Heureux.



Martin Boisseau, *Deuxième temps: rotatif chorégraphique (version deux: un)*, 1997-98. Structure métallique, moteur, engrenages, moniteur, bande vidéo, plaque de verre, éclairage d'appoint. Photo: R.-M. Tremblay.

dans ce phénomène d'interchangeabilité, est bien celui du commissaire, critique et historien d'art : Lamarche produit ce qu'il nomme discrètement un « essai plastique de la part d'un commissaire, tout comme on peut parler d'un essai écrit par un artiste en arts visuels »³.

Si l'organisation de ce champ artistique provoque l'interchangeabilité des rôles, il en stimule également la cumulation, phénomène à l'œuvre dans *Machines*. Depuis les développements de la science muséologique, les musées invitent des professionnels – des designers d'exposition (dénomination en usage dans le champ muséologique) – à collaborer avec le conservateur d'une exposition. Ce type de collaboration se montre parfois difficile. Cependant, les centres d'exposition, enclins à présenter des événements dignes des institutions muséales, n'ont généralement pas les moyens économiques de se doter de tels services. Or, souvent, le commissaire joue ce rôle. Ce que Lamarche fait ici. Le dispositif qu'il élabore opère à l'intérieur d'une fort étroite relation avec les œuvres. Chacune, sculptures et installations, elles-mêmes des mises en scène, se trouve visible isolément dans une ample mise en scène. Si ce dispositif ne se laisse pas ignorer, en contrepartie, aucune œuvre n'interfère à la vue de l'autre. Le commissaire s'approprie les éléments architecturaux de l'espace afin de modifier ce dernier en le rendant apte à créer une forme de parcours du visiteur. Des parois d'une neutre blancheur dessinent un espace de type labyrinthique, ce qui crée deux formes de mouvements. L'un oblige le visiteur à une marche perceptive en quelque sorte dirigée par cette nouvelle architecture; l'autre, plastique, donne lieu à une série de diagonales qui transforme les formes architecturales des lieux d'exposition et, du coup, brouille les habitudes de mise en vue des pièces. Ce changement de registre réussit à stimuler la réception, résultat d'ailleurs intentionnel chez le commissaire.

L'histoire à l'œuvre

Le texte de Lamarche expose la visée référentielle de l'objet machinique de cette exposition. À ce titre, d'ailleurs, plusieurs éléments de l'exposition lui confèrent une fonc-

tion autoréflexive : le sens du texte écrit, la mise en espace des objets et la sélection des œuvres. Ce qui ne signifie nullement que les œuvres mêmes ne véhiculent pas d'autres sens que celui dont les revêt le concept de l'exposition. Donc, le *Grand Verre* de Marcel Duchamp se veut l'ancrage historique du propos. La source duchampienne s'avère une filiation d'intérêt afin d'interpréter le corpus des œuvres exposées. Cependant, tel que Lamarche le souligne, il s'agit d'en produire moins une démonstration esthétique qu'une démonstration de la philosophie négatrice du « mythe plastique » véhiculé par le *Grand Verre*. Ainsi, la lecture proposée des œuvres de *Machines* se montre négatrice dans le sens que le technologique exhibé se fait porteur de multiples paradoxes, c'est-à-dire que, au lieu de promouvoir l'efficacité du technologique pour produire son, mouvement et lumière, il tend à mettre en scène les effets d'artifice du son, du mouvement et de la lumière.

Les œuvres

En ce sens, d'entrée de jeu, l'installation de Claire Savoie situe le visiteur. *L'horizon des événements*, 1994-1995, utilise l'image vidéo, le son de la voix et le mouvement rotatif afin d'afficher une autonomie de l'art bien plus que le dispositif technologique, même si ce dernier en règle la forme. Le premier espace, donc, montre un écran circulaire sur lequel le visiteur voit, de l'intérieur comme de l'extérieur de cet écran, le mouvement rotatif d'un visage. Un îlot avoisinant, constitué d'une boîte de verre, matériau tendant à annuler toute matérialité, enferme ironiquement une seconde boîte, celle qui laisse circuler le son des mots prononcés par la voix d'une femme et celle d'un homme : « très chaud, carré, violette, cruelle, aveugle, nécessaire... », pour ne nommer que ceux-là. Ces mots, prononcés à vide, suscitent l'intérêt chez l'auditeur. Et il en sera ainsi pour l'ensemble de l'exposition : volontairement dépouillée de tout attribut qui doterait les objets d'une prolifération de sens, n'émettant plus que son, mouvement, lumière – les couleurs de l'ensemble expositionnel (noir et blanc) y contribuant – le visiteur ne saisit plus que son, mouvement, lumière, cependant dans la forme d'une

temporalité soutenue qui retiendra son intérêt. Le morcellement de l'espace, isolant les dispositifs les uns des autres, concourt, pensons-nous, à intensifier durée et intérêt en présence de ce théâtre, vu en plusieurs zones et temporalités.

Le trajet fait ensuite voir *Contre-révolution*, 1997, de Michel de Broin, dispositif exemplaire du propos de Lamarche soutenant le caractère négateur d'une complexité technologique dans les travaux exposés. D'une blancheur immaculée, une construction ne semble que soutenir deux éléments motorisés et reliés par un fil. Un son – feutré par les matériaux d'aménagement du lieu – résulte du mouvement motorisé. Le titre *Contre-révolution*, significatif quant au propos de l'exposition, fait saisir la prépondérance d'un statut imaginaire, voire poétique, dans une société validant un fait technologique. Le minimalisme du procédé, au sens formel du terme plutôt qu'à celui du mouvement portant ce nom, produit le choc (presque esthétique).

Si le machinisme de Robert Saucier, ici avec *Réciter le compas*, 1998, dénie, par ses moyens mêmes – technologiques –, un monde hypertechnologisé apte à se vider de sens, il met en jeu, afin de signaler ce paradoxe, une référence historique. Il pose une analogie entre une invention dessinée d'un Léonard de Vinci et un microthéâtre qui réussira à happer l'attention du visiteur comme c'est souvent le cas chez Saucier : la visée est historique, critique et ironique. Saucier pose au sol une figure de scène métallique sur laquelle se jouera ce que Lamarche nomme pertinemment une « chorégraphie machinique ». Une figure d'engin imaginaire se trouve donc activée par un système technologique réalisant une véritable performance – robotique. Dans l'univers mécanique organisé par Saucier, capteurs solaires, moteurs, haut-parleurs, pièces visibles utilisant le métal, la présence du bois vient toujours apporter le traumatisme dans l'univers technologique. C'est le cas d'un élément majeur du dispositif, la forme-véhicule se mouvant comme une rose des vents réitérant son statut ambivalent. Le robot émet, par une haute qualité conceptualisante, des sons-mots : « nord, nord-est, nord-est, nord-est, nord-est, nord-nord-est... ». Au mouvement et à la phonétique s'ajoute un faisceau lumineux projeté au mur par le robot en mouvement. Voici donc un exemple de l'efficacité du cloisonnement des travaux par les parois structurant l'espace de sorte à procurer des possibilités opérationnelles et autonomes pour chacune des œuvres exposées.

Martin Boisseau, avec *Deuxième temps : rotatif chorégraphique (version deux : un)*, 1997-1998, avec des moyens qui renvoient à un monde de communication, en



Claire Savoie. *L'Horizon des événements*, 1994-95. Installation son et vidéo. Métal, plexiglass givré, bois, luan, projecteur vidéo, magnétoscope, moteur, magnétophone. Photo: Guy L'Heureux.

déjoue le phénomène. Le dispositif réduit au minimum la matérialité des éléments de l'installation. Par contre, le mur, élément architectural, est utilisé, de même que la collaboration du visiteur est sollicitée. Un écran vidéo projette sa propre lueur sur le mur – peint en noir – qui lui fait face. Une réflexion éclaire, afin de la surexhiber, la technologie motorisée. Le visiteur est invité à agir sur le déroulement du jeu machinique : un acte de communication. Par ailleurs, l'exercice lui montrera qu'un dispositif, quel qu'il soit, apparemment simplifié, sous-tend sa propre complexification.

En toute fin de piste, Lamarche, tel qu'expliqué plus haut, signe le concept de *Machines* par un « essai plastique », *Sans titre*, 1998. Une construction faite de parois est aménagée à même l'architecture de l'espace d'exposition. Le visiteur, de l'extérieur de cette pièce, perçoit une ligne lumineuse, bleue et horizontale donnée par l'éclairage d'un néon qui semble vouloir se consumer. L'installation, discrète, si on la compare à l'ensemble des œuvres mises en scène, ne participe pas moins à l'intention du commissaire d'opposer à la machine « performante » des machines aptes à signifier les paradoxes et les complicités qui font advenir le statut même d'une œuvre.

Le but de notre commentaire est de montrer, dans cette exposition, les liens entre un concept historique, son concept *expositionnel* et les œuvres exposées. Un exemple de *médiation*. Enfin, c'est du phénomène d'interchangeabilité, porté à ses limites – la production du design de l'exposition et celle d'un essai plastique par le commissaire –, que l'événement, avec une grande cohérence, tient sa singularité avec une grande cohérence et, à coup sûr, *fait événement*. Finalement, il faut aussi considérer la justesse discursive des œuvres inscrites dans le propos conceptuel de l'exposition.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

¹ Propos de Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM, 16-10-98.

² Dans le sens utilisé par Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 205.

³ Bernard Lamarche, « Œuvres exposées », *Machines* (livret de l'exposition disponible à la Galerie de l'UQAM, en six exemplaires, à l'intention des visiteurs), non édité, 1998, non paginé.