

ETC



## Cinéma Maison

Thomas Bégin, *We're looking for you*, Galerie B-312, Montréal.  
17 février - 18 mars 2006

Patrick Poulin

Number 75, September–October–November 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34944ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

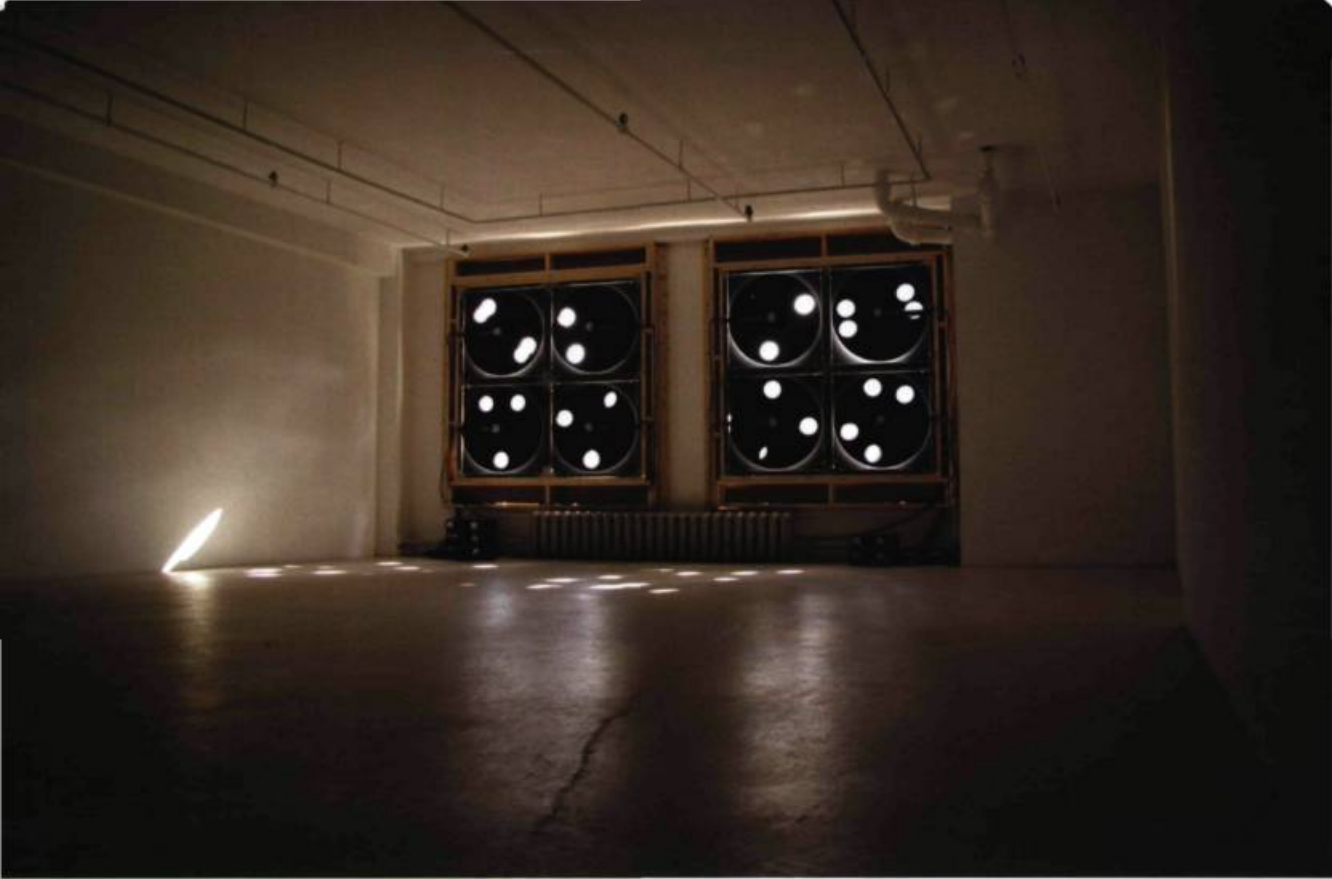
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Poulin, P. (2006). Review of [Cinéma Maison / Thomas Bégin, *We're looking for you*, Galerie B-312, Montréal. 17 février - 18 mars 2006]. *ETC*, (75), 47–50.



## ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

### Montréal CINÉMA MAISON

Thomas Bégin - *We're looking for you*, Galerie B-312, Montréal.  
17 février - 18 mars 2006

L'installation *We're looking for you* agit à la fois comme un dispositif architectural et comme une machinerie conceptuelle, qui se jouerait des conventions du cinéma et de la photographie. De fait, si on retrouve

bien certaines des constituantes de la camera obscura, ce qui étonne, dans la machination de Bégin, c'est un travail de la lumière qui permet plusieurs variations sur le thème de la société du spectacle. Ce travail se place d'emblée dans une posture lestée de paradoxes, une posture ouverte au visiteur, mise en espace et destinée à l'expérimentation.

Simple et sobre, le dispositif en question comprend huit « hublots » noirs répartis sur les deux fenêtres de la salle où il prend place. Chacun des huit hublots est composé d'une double roue mécanisée et ajourée, qui laisse entrer la lumière au gré de ses rotations, et chacune des rotations des roues se fait en décalage, en sorte que la lumière entre par saccades, tout comme sont saccadés les mouvements des voitures ou des passants à l'extérieur, où le quel donnent les fenêtres. Et c'est également ainsi que se forment des images qui ont l'air de faire cinéma, par un prélèvement du visible à l'extérieur. Et les ajours circulaires des roues fonctionnent

un peu en guillotine. L'ensemble provoque une fascination optique et les hublots semblent générer autant d'éclipses soumises à l'accélération.

Cette gestion de la lumière et du visible tient à la fois d'un travail architectural et d'un design parasite. En aménageant l'espace, une telle démarche assume une certaine disposition des corps par le recours à des techniques optiques. Et en travaillant la lumière comme s'il s'agissait immédiatement d'une matière architecturale, Thomas Bégin tire le cinéma hors de la constellation spectaculaire où celui-ci prend habituellement place. Cette réduction optique effectuée en quelque sorte une dématérialisation des procédés cinématographiques, et il s'agit ainsi d'une véritable entreprise de démolition des techniques de représentation associées au cinéma, tout comme d'une réappropriation de la lumière en tant que matière, ici directement matière à construction : une réappropriation d'une certaine qualité de lumière à la base des procédés techniques d'enregistrement du visible. En ce sens, le visiteur qui regarde au travers des roues fait une expérience optique où se suspend la fluidité habituelle de la perception visuelle, pour laisser place à des apparitions saccadées et hypnotiques d'une certaine violence, des apparitions pour-



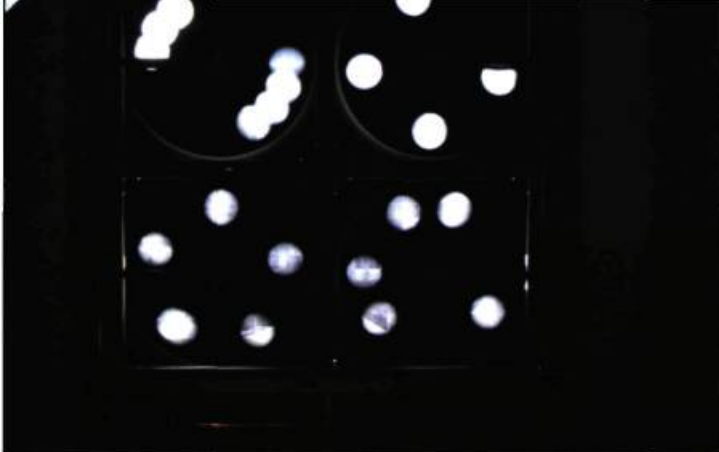
tant d'une grande banalité : voitures stationnées, voitures en mouvement selon la grille du stationnement, piétons dont la logique circulatoire épouse ainsi un format, avec en toile de fond les faces fenêtrées des édifices du centre-ville. Mais encore, ce détournement des bases matérielles de

la cinématographie ne se fait pas en toute innocence, puisque s'y joue une ironie en regard de ce qui se donne d'ordinaire pour cinéma. Les roues tournent plutôt comme le ferait un projecteur à vide, et tout ce qui se donne en spectacle et qu'on pourrait prendre pour sujet, dehors, c'est un stationnement, un non-lieu des-

tiné à organiser les voitures à l'arrêt : chronophotographie de l'ordinaire contre ordinaire cinématographique, ce qui cause d'ailleurs une certaine déception quant au spectaculaire. Il n'y a « rien » à voir, mais c'est bien ainsi que tout est vu; et ce qui demande à être expérimenté n'est pas un drame, mais un ensemble de

phénomènes matériels au croisement de l'optique et du médiatique : des faits, pour ainsi dire.

Cela dit, le mécanisme optique de Bégin laisse paradoxalement l'impression que ce qui a lieu en contrebas n'est qu'un spectacle et une médiatisation, d'autant plus qu'il serait très dangereux d'oser passer une main



par l'un des ajours. L'extérieur demeure interdit, et l'ordinaire apparaît dématérialisé, par un simple dispositif architectural. C'est dire que cette installation accomplit matériellement et presque immédiatement ce que Guy Debord dénonçait dans le capitalisme d'après-guerre : la transformation de la réalité en spectacle, lequel constitue l'achèvement, selon Debord, de la marchandise. Mais à la différence du tout-au-spectacle, il s'agit ici d'une entreprise indexicale : la démonstration d'un procédé, lequel apparaît bizarre une fois extrait du jeu de la fétichisation – surtout que ce qui filtre de l'extérieur est d'une certaine platitude. Dans un jeu de l'arroseur arrosé, le dispositif de *We're looking for you* ne fait que montrer ce qui fait voir.

Si ce dispositif indique et montre certes quelque chose, il propose également une expérience, celle de la lumière donnée immédiatement pour elle-même, alors que le spectacle est donné au second plan. C'est un autre renversement de la logique spectaculaire : au lieu d'avoir le spectacle au premier plan, donné pour naturel, et la lumière pour artificielle, la lumière se donne pour naturelle et le spectacle comme un artifice. D'autant plus que, à la différence de la photographie et du cinéma, il n'y a pas ici de support d'enregistrement. C'est très précisément de la photographie et de la cinématographie sans « graphie » : de la lumière et des mouvements traités par une sorte d'usine de traitement de la lumière, tout comme on traite l'eau ; une entreprise sanitaire, voire un service municipal.

Mais s'il s'agit d'un service municipal, on n'en trouve pas les codes : la salle vide, variablement éclairée, est dépourvue de signes, de couleur ou même d'ameublement. C'est une salle obscure qui évoque davantage un entrepôt désaffecté qu'une salle de cinéplex, un lieu à l'abandon où ne siffleraient que de larges ventilateurs industriels en lieu et place du ronronnement d'un projecteur en surplomb des sièges d'une salle de cinéma – sans rien dire de l'absence de bande-son. Dans un dépouillement qui met bien en valeur le dispositif optique, la salle du B-312 est le lieu d'un inconfort étranger au confort produit par l'industrie du divertissement ou à celui que suscite la clarté du sécuritaire ; et pourtant, paradoxalement, cette réappropriation de la matière lumineuse reste un exercice de dévoilement qui est en quelque sorte le lieu d'une expérience libre et donc d'un transfert de pouvoir.

\*\*\*

Enfin, comme *We're looking for you* n'est pas le lieu d'une mise en scène ou d'un drame, il effectue une

curieuse pirouette qui semble prendre pour support une variation sur le thème du cinéma. Car le seul commentaire qui s'adjoint à l'entreprise est le titre en anglais, qui fait intrigue, non sans malice. Au lieu de ne servir qu'à la désignation signalétique anonyme, ce titre ouvre au discours et contraste discrètement avec la simplicité du dispositif.

D'une part, l'usage du noir et blanc et la reconstruction matérielle du cinématographique, en raccord avec le titre de l'œuvre, prêtent à une sorte de recherche qui caractérise aussi le film noir. Cette tradition filmique met en scène des

intrigues qui visent le plus souvent à retrouver méthodiquement quelqu'un qui agit dans l'illégalité ou en rupture avec les règles d'un milieu donné. De plus, plastiquement, le film noir se caractérise par une réappropriation des contrastes de lumière caractéristiques du cinéma expressionniste allemand. La lumière y est ainsi mise directement et symboliquement au service du drame. Enfin, le film noir met souvent en valeur la ville et les voitures, souvent sous un éclairage nocturne, et c'est ici précisément que diverge *We're looking for you*. En renversant le rapport entre spectacle et lumière, Bégin propose peut-être aussi une recherche de la personne en fuite (d'ailleurs, de qui s'agit-il vraiment ?), mais une recherche qui passe par une constructivité tout comme par une démolition de la fétichisation spectaculaire. En contrepoint, c'est un autre rapport à la subjectivation qui est impliqué, une subjectivation qui ne participerait ni d'un « spectateur », ni d'une déréalisation ni non plus d'un jeu identitaire qui reposerait sur un individualisme spectaculaire. C'est un film noir en plein jour et une enquête sans action, juste des voitures stationnées, des piétons et la lumière du jour : on pourrait dire en boutade qu'il s'agit en fait d'un film blanc, qui indique – sans les raconter – un ensemble d'événements non enregistrés et neutres.

D'autre part, *We're looking for you* renvoie, par son titre, à une biopolitique qui intègre caméras de surveillance, fichage photographique et anthropométrie, une société de contrôle qui utilise les moyens d'enregistrements visuels et de partage de données aux seules fins d'assurer la « sécurité » de ses membres et la stabilité des échanges commerciaux.

Ce monde de la surveillance instituée se double aussi, en société du spectacle, du fantasme d'une célébrité immédiate que Warhol désignait comme ces quinze minutes de célébrité auxquelles, tel le coca-cola universel, chacun aurait équitablement droit. Mais ce désir d'une infinie publicité trouve peut-être sa forme la plus commune dans le succès des émissions de télé réalité.

Enfin, dans une ironie très spirituelle, *We're looking for you* singe, à sa façon, l'Oncle Sam des affiches de recrutement utilisées en temps de guerre, mais en proposant un tout autre rapport au visible, de même qu'une forme d'anonymat dans la dissolution du spectacle, cela, sans rien montrer d'autre qu'une certaine qualité de lumière.

PATRICK POULIN