

Michel de Broin Désir/Communiquer

André-Louis Paré

Number 33, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9992ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (1995). Michel de Broin : Désir/Communiquer. *Espace Sculpture*, (33), 28–30.

Michel de Broin
Désir / Communiquer

André-L. Paré



Moi: ... si je comprends bien, il faudrait interpréter le verbe "communiquer", non comme une mise en commun au sens où tout serait transparent pour chacun des interlocuteurs, mais bien comme un désir de communiquer puisque le sens auquel tout travail artistique cherche à participer — le tien particulièrement — est un sens non déjà-là, un sens à construire, qui exige, en somme, le dialogue.

Lui: C'est juste. L'essence de la communication, c'est l'incommunicabilité. Il n'y pas, comme tu viens de le mentionner, de mise en commun sans perte, sans reste. Ce qui n'empêche pas le dialogue, au contraire : cela le rend nécessaire.

Moi: Mais puisque, dans le cas qui nous occupe, il ne s'agit pas d'un dialogue entre deux individus, mais entre un individu et un objet, n'est-ce pas un dialogue quelque peu étrange?

Lui: Étrange en effet... Toutefois, l'objet d'art n'est pas un objet ordinaire, de pure consommation. Certaines oeuvres peuvent être présentées comme telles, mais en règle générale, l'oeuvre résiste à sa pure ingestion...

Moi: Et c'est parce qu'il y a résistance qu'il y a dialogue, que la communication, le désir de communiquer est possible. Et, tu as raison, une oeuvre d'art est plus qu'un objet. Elle est, comme je l'ai mentionné ailleurs, une énigme.¹

Lui: Si par "énigme" on entend une non-conversion au même, une ouverture vers l'autre dans laquelle il y a de l'indéchiffrable, je suis d'accord.

Moi: ... pourtant, il faudrait aussi ajouter que cet indéchiffrable requiert la lecture comme déchiffrement. Le dialogue, dont il est question ici, passe par la lecture comme déchiffrement.

Lui: Surtout si ce déchiffrement n'implique pas uniquement la raison. La lecture d'une oeuvre d'art visuel s'effectue par l'entremise de l'expérience corporelle.

Moi: Il est vrai que le regard qu'exige le dialogue avec l'oeuvre est un regard qui se meut dans l'espace, c'est un regard mobile qui s'investit physiquement. C'est par mon corps que je perçois des choses, disait Merleau-Ponty.²

Lui: N'est-ce pas aussi parce qu'il y a le corps, l'opacité du corps, qu'une oeuvre recèle une multiplicité de lectures potentielles?

Moi: Sans doute. C'est ce qui expliquerait d'ailleurs les écarts d'interprétation entre les différentes lectures. Or, ces écarts ne sont pas des erreurs en soi. Au contraire, cela peut être le signe de la fécondité d'une oeuvre. Par ailleurs, certaines lectures peuvent aussi aller jusqu'à l'égarement d'où, je suppose, l'importance accordée à l'écrit, tels les titres.

Lui: Pour ma part, ces "hors d'oeuvres" viennent diriger la lecture désirée. Ils indiquent ce vers quoi il y a production de sens.

Moi: Dans le titre de ton exposition *Objet défini — corps étrange*, il y a comme signe typographique un tiret, au lieu d'une virgule ou d'une barre oblique, c'est voulu?

Lui: En effet, il signale graphiquement le lien, la liaison mais aussi la distance, la tension entre les deux éléments constitutifs de mon travail.

Moi: Mais justement, quel est ce travail?

Lui: En règle générale, la liaison et la tension dont je viens de parler s'accomplissent entre ce qui est défini, clos, fermé sur lui-même et ce qui est fluide, indéfini, ouvert sur un espace que je qualifierais d'allogène. Comme, par exemple, avec *Corps ascétique* et *Étendu*, deux oeuvres qui correspondent entre elles du fait que l'une est composée d'une immense boîte en acier de forme rectangulaire et soulevée à l'une de ses extrémités par un cric et l'autre, composée d'une série de petites boîtes découpées comme pour une autopsie sur du papier à l'aide d'encaustique.

Moi: La relation fermé-ouvert ou, si l'on veut, intérieur-extérieur est ici évidente, mais la liaison et la tension dont tu viens de parler se rencontrent également entre la matière solide et le liquide, le plein et le vide... comme dans cette pièce intitulée "ça" a été désamorcé dans laquelle se trouve un verre à vin, déposé à l'envers sur une tablette en vitre grillagée, et transpercé d'une tige de métal.

Lui: Cette rencontre verre-métal se remarque également dans une oeuvre très sobre, composée de quatre rectangles en verre de même dimension étreints par des étaux, intitulée *Intituable*.

Moi: Malgré son minimalisme, il y aurait beaucoup à dire sur cette pièce. Sur le dialogue potentiel qu'elle entretient avec l'histoire de l'art, particulièrement celle de la peinture. Mais revenons à "ça" a été désamorcé. Puisque le verre est renversé, une tache de vin rouge sur le mur de la galerie complète cette pièce.

D'abord, il y a cette photo. Celle qui, avant de commencer la lecture de ce texte, a captivé votre regard et l'a sollicité quelques instants. Le temps, après la surprise, de bien l'observer. Le temps de vous en mettre plein la vue. C'est ainsi que vos yeux ont parcouru à la verticale cette photo. Seul mouvement possible étant donné qu'à part le jeune homme, rien ne vient divertir le regard. Vos yeux ont examiné rapidement la tête, remarqué l'imposant masque qui recouvre une bonne partie du visage et se sont mis à glisser le long du tube jusqu'au sexe. Ils ont tenté de voir quelque chose, mais le pénis est enfoui dans le tube. Seuls sont apparents les poils du pubis et le scrotum. Déçu, vous êtes retourné au visage. Dans un corps, c'est d'abord le visage qui parle. Votre attention s'est alors portée sur les yeux. Vous avez cherché à saisir leur fatigue sous leurs paupières à demi closes. À comprendre leur regard éteint. C'est peut-être ce qui expliquerait le port du masque à gaz. Le port d'un masque qui a pour fonction de protéger les individus de gaz souvent mortels. Mais vous voyez bien, ici, qu'il ne s'agit pas de cela. Que son utilité n'a plus d'importance. Que vous avez affaire à une simple mise en scène. C'est à ce moment précis que vous vous dites qu'il doit s'agir de l'artiste. De son autoportrait. Promptement, vous lisez la vignette. Or, curieusement, cette photo s'intitule *Sans titre*. Pourquoi cette discrétion? Pourquoi cette imprécision? Je veux bien essayer d'éclaircir quelque peu cette énigme.

Il s'agit d'une photo, d'une photo sans titre, et qui en tant que telle possède, à l'intérieur d'une exposition d'oeuvres principalement sculpturales, un statut particulier. Aussi ne présente-t-elle pas une oeuvre de l'artiste parmi d'autres, une sculpture parmi d'autres, mais bien l'artiste lui-même, telle une sculpture vivante. En ce sens, cette photo de l'artiste n'a rien de comparable avec des autoportraits d'artistes comme ceux d'un Warhol. Si un rapprochement avec d'autres photos est possible, il faudrait plutôt regarder du côté de Mapplethorpe. Celle où on le voit de dos entièrement nu, la tête tournée vers l'objectif et tenant dans sa main gauche, à la hauteur de l'anus, un fouet. Mais on pense également, et peut-être davantage, à *Séance pour deux seins* de Rebecca Horn où l'artiste est photographiée avec un masque en tissu qui, grâce à deux larges bandes, rejoint ses seins en les enveloppant. La photo prise par de Broin appartient à cette catégorie. Tout comme pour les photos de Mapplethorpe et Horn, elle est partie prenante d'une esthétique propre à l'artiste. C'est pourquoi il s'agit moins d'un autoportrait, que d'une photo dans laquelle l'artiste se met en oeuvre. Et, se mettant en oeuvre, met également en scène le questionnement esthétique qui le traverse.

Lui: C'est la conséquence d'un geste qui imiterait volontairement l'expression d'une pulsion.

Moi: Et comme pour ton travail antérieur, le vin est omniprésent dans cette exposition.

Lui: J'aime le vin (rire) ... ce qu'il représente, bien sûr! Sa symbolique. Celle qui le lie au sang dans la religion chrétienne. Mais aussi sa puissance métaphorique qui en fait une substance mouvante, laquelle peut se transformer en vinaigre comme dans *Corps ascétique*.

Moi: Tu sais que Baudelaire a magnifiquement chanté l'âme du vin, mais c'est Hölderlin qui mieux que quiconque a su souligner sa part métaphysique, celle qui unit terre et ciel, les hommes et les dieux.

Lui: L'idée du vin suggère un passage. Le vin est une substance qui altère. Mais, en tant que corps, il a aussi pour fonction d'être une résistance.

Moi: C'est ce qui se produit dans cette étrange installation intitulée *L'opacité du corps dans la transparence des circuits*.

Lui: Au premier coup d'oeil, cette installation peut paraître complexe. Mais, comme dans la plupart des autres oeuvres, il n'est question que de circulation. Par l'entremise d'une plaque solaire, qui a pour source une ampoule, est produite l'énergie électrique. L'électricité transite par le verre de vin qui provoque dans les circonstances une résistance et amène ainsi une perte d'énergie dans le circuit. Cette perte est compensée toutefois par la chaleur qui se dégage, grâce à cette opération, par le vin.

Moi: Dans *Retranchée*, j'appartiens à un corps opérationnel ce n'est plus l'électricité qui circule, c'est le vin.

Lui: Grâce à une pompe, le vin, placé dans un verre sur pied trop plein et qui tombe en petites grappes à travers de l'huile à graissage, est aspiré et propulsé à l'intérieur d'un tube de plastique avant de revenir dans le verre.

Moi: Cette diffusion d'énergie est particulièrement évidente avec *Circulation*.

Lui: Il s'agit d'un câble avec, aux deux extrémités, des fiches branchées à une prise électrique. Cette oeuvre, en s'intégrant au réseau électrique, ne propose pas un circuit fermé comme elle semble le montrer. Bien au contraire, elle est rattachée au système d'exploitation hydroélectrique qui l'ouvre sur un horizon plus vaste.

Moi: Chose amusante, au-dessus de *Circulation* se trouve une photo où tu poses nu avec, comme seul accessoire, un masque à gaz relié par un tube à ton sexe.

Lui: J'ai hésité à inclure cette photo. Non pour ce qu'elle laisse voir, mais par crainte qu'on la confonde à de l'égoïsme.

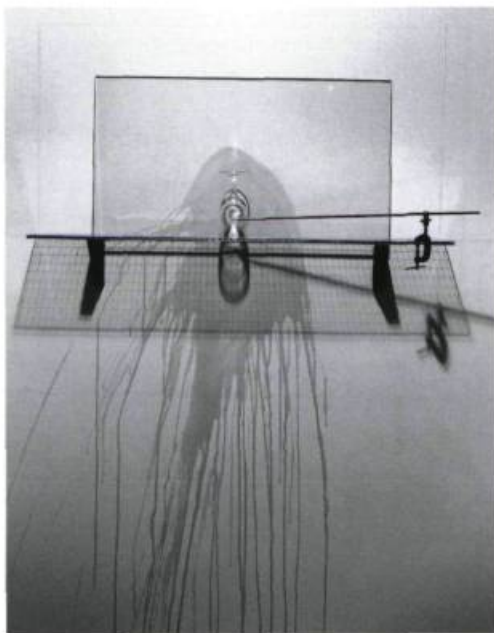
Moi: Il y en aura toujours pour le voir ainsi, mais on sait, nous, que c'est autre chose...

Lui: Qui nous?

Moi et Lui: Rire... ■

Objet défini — corps étrange
Galerie Yves Le Roux Art contemporain
30 mars — 29 avril 1995

Michel de Broin,
"Ça" a été désa-
morcé, 1995. Verre,
métal. 197 x 90
cm. Photo :
Georges Aubin jr.



On a souvent rapproché la photo de la peinture; or, de dire Barthes, c'est au théâtre surtout qu'il faudrait l'associer.³ Et le masque, comme on sait, se trouve à l'origine du théâtre. C'est sur lui que se lisaient le caractère et l'identité du personnage représenté. C'est par lui que le jeu s'effectue. Ce par quoi il y a processus d'altérité, *mimésis*. Mais ici, à quoi joue de Broin l'acteur? À mettre en scène son personnage d'artiste au sein d'une esthétique où le corps comme machine désirante est l'enjeu. Il joue à représenter le corps comme machine organe, lequel produit et reproduit dans son opacité même le désir. Le désir fluide, le désir qui coule et qui pousse, le désir comme flux. Un flux essentiellement biologique. Celui où se satisfont Éros et Thanatos. Celui où ça respire, ça expire, ça évacue, et ça éjacule. Celui où ça prend et donne, à tour de rôle ou en même temps. Le corps comme machine désirante semble être, comme le disent Deleuze et Guattari, une machine célibataire, «la machine célibataire de l'éternel retour».⁴ Et s'il semble y avoir ici autosuffisance, cette autosuffisance est celle du désir inconscient de chaque être humain. Celle que les créateurs tentent de réaliser. En tant qu'acteur, de Broin donne à voir ce désir. Communique au spectateur ce désir.

Aussi, s'il fallait parler de narcissisme, il ne faudrait pas le confondre avec celui que l'on qualifie en psychanalyse de secondaire, de pure attention exclusive portée à soi, mais avec celui d'ordre primaire sans lequel l'invention de soi à travers les autres — et ici à travers une oeuvre qui interpelle l'autre — n'est pas possible. C'est de ce narcissisme primaire que cette photo, qui n'est pas un auto-portrait, se veut le théâtre. ■

NOTES :

1. Voir Michel de Broin, *L'énigme de l'art*, ETC Montréal, no. 26.
2. Voir *La phénoménologie de la perception*, Gallimard.
3. Voir *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, p. 55.
4. Voir *L'anti-Oedipien*, Les Éditions de Minuit, p. 28.

This text is divided into two parts. In the first, the author and the artist discuss the latter's most recent exhibition *Objet défini — Corps étrange* (Defined Object-Strange Body). The discussion revolves around some of his works, but in a more general way it deals with their underlying dynamic: the notions of energies, circuits, heat, resistance, etc.; notions which derive their symbolism principally from electricity and wine. In the second part, the author comments on the single photo presented within the exhibition in which the artist poses nude, save for a gas mask attached by a tube to his penis. The author uses this photo (of a very personal nature) as a focal-point for broadening the horizon of meaning in which the aesthetic research of the artist unfolds: a realm in which the body, as a machine of desire, is at stake. The body which, as an organ machine produces and reproduces, within its opacity, even desire. That into this "machine of desire" one can read a certain narcissism is without doubt. Yet it is also that without which the construction of the self, in dialogue with others — through others, through the desire to communicate — is not possible, it is through such fundamental narcissism that this photo, which is not a self-portrait, aspires to theatre.