

ETC



La modélisation du voir

Martin Dufrasne, *-360° d'attractions éclats de foire*. Galerie Séquence, Chicoutimi, du 19 février au 20 mars 1998. *Agencer la délicatesse à sa plastique*, Le Lieu, Québec, du 26 février au 20 mars 1998

Michel Lemelin

Numéro 43, septembre–octobre–novembre 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/491ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lemelin, M. (1998). Compte rendu de [La modélisation du voir / Martin Dufrasne, *-360° d'attractions éclats de foire*. Galerie Séquence, Chicoutimi, du 19 février au 20 mars 1998. *Agencer la délicatesse à sa plastique*, Le Lieu, Québec, du 26 février au 20 mars 1998]. *ETC*, (43), 60–62.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

CHICOUTIMI, QUÉBEC

LA MODÉLISATION DU VOIR

Martin Dufrasne, - 360° d'attractions éclats de foire. Galerie Séquence, Chicoutimi, du 19 février au 20 mars 1998.
Agencer la délicatesse à sa plastique, Le Lieu, Québec, du 26 février au 20 mars 1998

« Voir est cette autre torture,
expiée dans la douleur d'être vu. »

Paul Auster, *Disparitions*

En répondant presque simultanément à l'invitation de deux centres d'artistes, Martin Dufrasne proposait deux dispositifs qui, par des procédés disjonctifs forts différents, avivaient l'opposition entre la valeur des choses en soi et l'ampleur des phénomènes qu'elles provoquent ou qu'on veut bien leur accorder. Les scissions ainsi avancées nucléarisaient cette dualité, obligeant le spectateur à reconstituer son regard, tout en reconnaissant les pièges et les aveuglements que génèrent le désir et les *a priori*. À Chicoutimi comme à Québec, toujours le corps, lieu de saisie du monde : tantôt il se trouvait repoussé, se brisant sous le feu de chaque coup d'œil, tantôt il était soustrait, faisant place aux artifices, au prêt-à-porter pour faire sens.

Particules du regard

Dans -360° d'attractions éclats de foire, à l'intérieur de ce dessin éclaté, suite logique de *Manège étroit*, que l'artiste nous proposait en janvier 1997, pas de points de communication qui tiennent; la foire tournait à toute vitesse, mais elle tournait à vide : tourniquet inutile, portrait criblé de l'artiste, balançoire dégonflée, stand de tir photonique, poussah, psyché — chacun des éléments composant ce parc d'attraction, chacun des rouages — séparé du tout — réfractait tout. On s'y déplaçait sans cesse, tournant et retournant et, partout, le regard était constamment remis en jeu; constamment, dans les miroirs, les chromes et les vinyles, l'espace s'inversait, se répétait, nous isolant par les reflets des lieux où nous étions absents, ou nous restituant dans de dénaturantes anamorphoses. Or l'étourdissement ne provenait pas des objets eux-mêmes (pas de surrenchère de forme ou de volume ici), mais de la multiplication infinie de l'espace qu'ils engendraient, des points de vue possibles qu'ils dilapidaient. Pas non plus de position privilégiée pour le spectateur (on aurait dit que le corps même était de trop), mais plusieurs vortex d'intensités différentes. Le principal accélérateur était sans doute la psyché trouée, aux pieds de laquelle des têtes de vinyle dégonflées et d'autres de coton lestées de sel gisaient. Ce jeu d'adresse avalait tout et, cependant, rejetait tout : de dos, un matériau mortellement sourd; de tous les côtés, la dissémination du voir; de face, enfin, le tain percé qui

morcelant le corps du spectateur, déjà noyé contre la plaque polie du portrait de l'artiste pendu derrière son dos. Très peu de répit, très peu d'endroits où poser le regard et, pour tout voir, le corps cherchait sans cesse la meilleure posture.

Longeant la psyché, une balançoire à bascule, affublée d'un horodateur, restait affaissée au sol, désaxée, rendant presque impossible la moindre élévation. Outre cela, la machine molle proposait sa transaction. Or la seule dépense ici restait vaine : non seulement la balançoire demeurait immobile, mais la machine ne rendait pas la monnaie insérée par le spectateur prêt à la risquer. Les jeux étaient donc faits : il en allait du regard comme de l'argent, une dépense constante sans réelle acquisition et sans plaisir, comme si rien n'existait au-delà et que, devant l'absence de points d'ancrage, de points de vue, la vitesse de plus en plus vertigineuse du regard devenait, à l'instar de la dépense, la seule, voire la dernière manifestation de notre existence.

Du texte au contexte

La semaine suivante, le 26 février au soir, Martin Dufrasne est entré dans une salle pour mettre en branle le dispositif qu'il avait construit pour Le Lieu, sous les regards des passants du quartier Saint-Roch. Travail incessant de haute couture et d'assemblage, inscrit durant toute une semaine dans le petit théâtre de la chaîne à mettre en marche qui courait le long du mur mitoyen de la galerie, l'installation de Dufrasne présentait déjà un délicat tissage entre l'espace géographique, les codes performatifs identifiables au Lieu et sa propre proposition usant des langages de la mode et de la publicité, avant même d'évoquer, par son action, un conte d'Andersen, *La princesse au petit pois*. Métaphore sur les apparences et sur les phénomènes de la perception, Dufrasne a d'abord utilisé, pour ce faire, les vitrines de la galerie comme celles d'un commerce. Sur la vitrine de gauche, l'annonce, juxtaposée à un empilage de gros cruchons de cornichons, annonçait : DE LA DÉLICATESSE. Dans la vitrine de droite, la photographie d'un



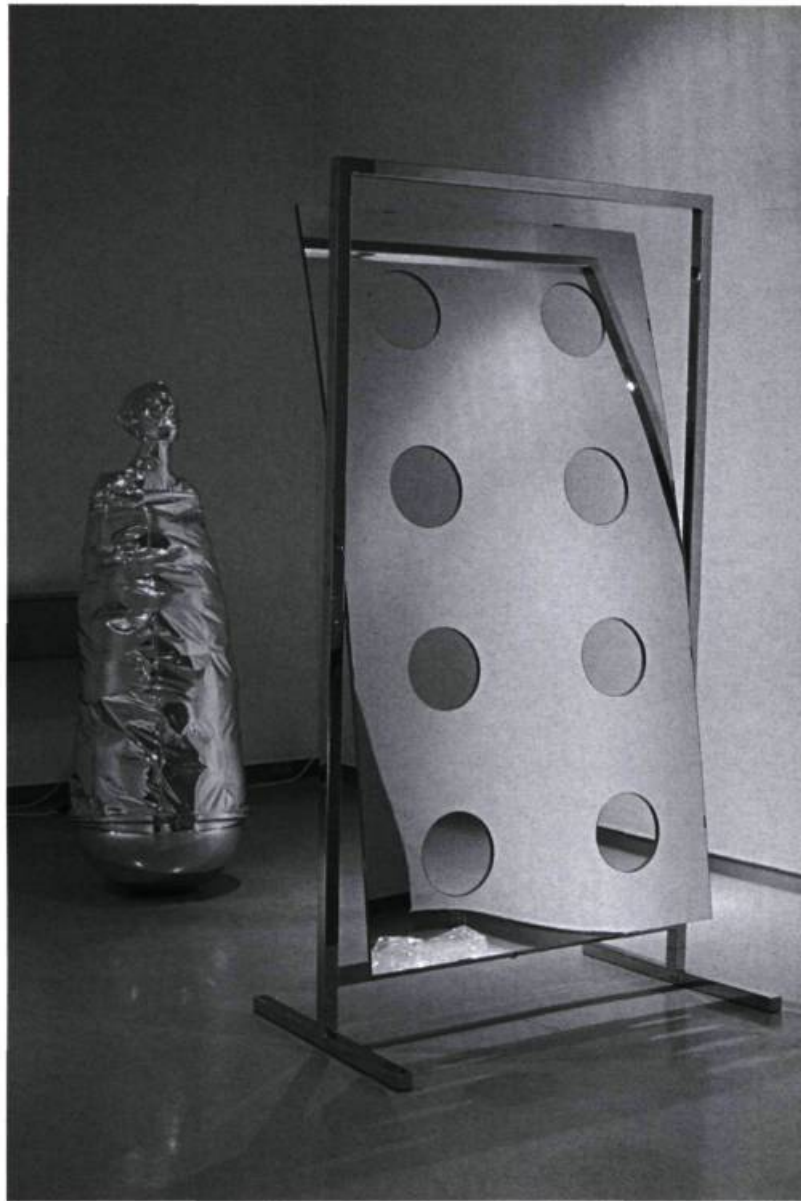


Martin Dufrasne, *Agencer la délicatesse à sa plastique*. Matériaux divers. Photo: Ivan Binet.

mannequin dont l'artiste avait supervisé la séance photo à Montréal en transigeant avec agence, maquilleuse et photographe, réitérait le désir qui court dans presque toute sa production de repousser les limites de l'art en s'avancant sur des terrains rarement visités et extrêmement variés (en cerisaie en Ontario, avec un agriculteur au Bic). Sous cette image de magazine très tendancieuse, l'artiste avait déposé un collier de faux diamants/vrai strass, le même que portait le mannequin sur un tablier de couleur chair, tablier plastifié que Dufrasne devait revêtir pour son action. L'artiste avait aussi fait appel aux services d'un agent de sécurité qui avait comme mandat de surveiller les *joyaux*, tandis qu'une escorte mâle aurait surveillé chaque acte de

l'action... Si l'agent, plus qu'interloqué, était au rendez-vous, le voyeur, lui, était absent; contrairement aux autres intervenants, l'artiste n'a pas réussi à convaincre la seule escorte disponible à Québec ce soir-là.

Dufrasne est donc entré dans la salle, vêtu d'un ensemble pastichant celui d'un infirmier; seule la couleur chair le démarquait. Les cheveux savamment figés sous la résille, il a revêtu le tablier puis a enfilé de longs gants de plastique, avant de regarder toute l'assemblée et d'annoncer son action. À sa droite, un escalier menait au haut d'une cimaise derrière laquelle venait buter un immense monticule de pommes de terre en chapelet. À sa gauche, une empilade de matelas dégonflés en vinyle transparent,



Martin Dufrasne, «360° d'attractions éclats de foire». Photo: Paul Cimon.

soutenue par deux leviers hydrauliques. Devant lui, derrière les deux rideaux de vinyle transparent, une planche lumineuse en plastique antibactérien où attendaient, dans un présentoir verrouillé, des couteaux à découper. Après avoir choisi quelques pommes de terre provenant d'un sac qu'il venait d'éventrer, Dufrasne, agenouillé sur un petit tapis couleur chair, a taillé en diamant, avec des gestes souvent empruntés, chacune des pommes de terre. Après chaque taille, l'artiste enfouissait son féculant bijou sous les matelas, où il a fini lui-même par s'étendre un bref instant — cherchant une position confortable, n'y arrivant pas, finissant par quitter les lieux.

Durant toute la durée de l'exposition, plusieurs passants ont cru que Le Lieu était devenu une bijouterie ou un petit resto rapide, plusieurs visiteurs y sont entrés pour acheter tantôt le collier, tantôt un pot de cornichons, forçant les préposés à la diffusion du centre à se transformer en vendeurs potentiels. À la fin de l'exposition, Dufrasne a accompli deux dernières transactions : d'abord, les pommes de terre se sont retrouvées à la soupe populaire du quartier, ensuite, les pots de cornichons ont été transigés, moyennant une photographie Polaroid de l'acquéreur avec la même attitude que celle empruntée par le mannequin.

Après avoir délivré, à la galerie Séquence, le regard de ce qui était donné à voir, après avoir extrait le texte du

prétexte, Dufrasne agençait à sa plastique le contexte du Lieu en souhaitant peut-être que, par cette force déformante, le regard du spectateur se moulerait sur les nouvelles formes ainsi proposées. En ramenant tout à un niveau païen (le mannequin comme les cornichons; les bijoux clinquants comme l'esthétique pauvre privilégiée au Lieu; les intervenants luxueux comme les interventions sociales humanitaires; l'art comme le commerce; le féminin comme le masculin), l'artiste offrait aux spectateurs la garde-robe complète du prêt-à-faire-sens, questionnant d'une manière délicate et par mille nuances, sa présence comme la nôtre dans les parades de toutes les cultures.

Rétine de synthèse

Les renversements et glissements imprévus du sens que peut offrir la captation vidéo font rarement écho aux problématiques développées par l'artiste. Or, alors qu'en présence de Dufrasne — effectuant son action au Lieu d'une manière absente — le spectateur se trouvait nié et demeurait seul aux prises avec une machine additionnant gestes et figures plutôt qu'un agir humain unifiant, le visionnement de la bande de

Martin Brouard offrait un tout autre spectacle : l'image de Dufrasne, par la distance provoquée par la trace médiatique, devenait à son tour sensuelle et séduisante et toute l'action apparaissait comme un flux délicat où ce qui avait été perçu comme lent, long, voire indisposant, devenait vif et gracieux, alors que ce qui s'était passé rapidement prenait une soudaine ampleur. Cette position confortable de voyeur, n'ayant plus à transiger directement avec ce qui est vu, se retrouvait déjà dans l'installation de la galerie Séquence : les trois petits moniteurs télévisés enchâssés dans un stand, qui nous obligeaient à pencher la tête comme au-dessus d'un puits pour voir se répéter à l'infini, tantôt un chien courant après sa queue, tantôt quatre mains croisées tourbillonnant dans une ronde, tantôt un fragment d'un jeu de saute-mouton, constituaient le seul espace de repos pour le regard, d'oubli pour le spectateur. Comme il y a de plus en plus d'images de notre monde et de moins en moins de paysages, comme les machines médiatiques se multiplient à une vitesse effarante, peut-être Dufrasne nous signalait-il, à Chicoutimi comme à Québec, qu'en matière d'existence, le regard se porte de plus en plus court dans des matières de plus en plus synthétiques.

MICHEL LEMELIN