

Manon Labrecque

Qui vois-tu quand tu parles?

Jean-Pierre Latour

Numéro 73, automne 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10346ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Latour, J.-P. (2005). Compte rendu de [Manon Labrecque : qui vois-tu quand tu parles?] *Espace Sculpture*, (73), 37–38.

Manon Labrecque : Qui vois-tu quand tu parles ?

Jean-Pierre LATOUR

Il est facile de voir que les « explications » destinées à fonder la loi en apaisant l'angoisse sont toutes des « histoires » ou, plus exactement, des « ontogénies ».

— Jacques MONOD, *Le hasard et la nécessité*

Il y a des œuvres d'art avec lesquelles on entre en intelligence de façon immédiate, tout simplement, à partir de ce qui est donné aux sens. De telles œuvres se fondent manifestement sur un travail qui s'applique à rassembler en un seul corps les conditions essentielles à leur intelligibilité. En d'autres mots, ce qu'elles impliquent les expliquent¹. Les deux installations, *Les Guérisons* (2003) et *L'appel* (2004), réunies sous le titre commun de *Plaintes*, que présentait Manon Labrecque à la Galerie Clark, sont de cet ordre. On y observe un solide travail réflexif de construction dont rend compte aisément leur simple description.

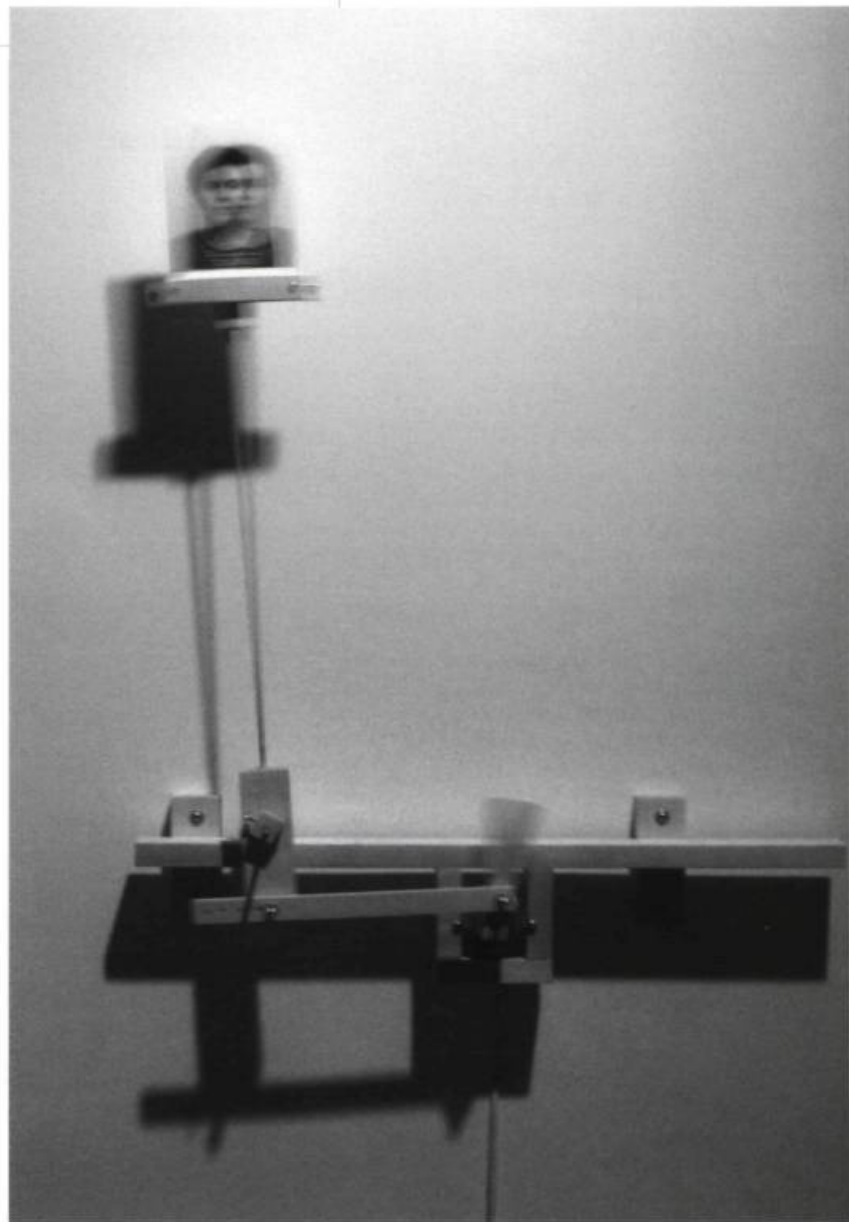
LE CORPS EN TROIS TEMPS
Les Guérisons comptent trois sculptures cinétiques et sonores. Mais, pour que ces sculptures se mettent en action, il faut tout d'abord que le visiteur passe la main au-dessus d'un détecteur de mouvement fixé au mur. L'appareil qu'il aura vite fait de repérer est accompagné d'une note : *Pour accélérer les guérisons...* Ce n'est donc pas à l'insu du spectateur que le dispositif s'actionne. Un geste délibéré est requis, un geste qui n'est pas que fonctionnel mais possède aussi une valeur symbolique. Le visiteur consent ainsi à entrer dans une fiction.

À ce signal de la main, une première sculpture s'active donc. On entend le bruit d'un souffle et l'on voit s'enfler une forme, un long sac gonflable en toile rouge déposé sur une structure de bois.

Lentement, la forme s'arrondit à mesure que l'air l'emplit. Quand la pression est suffisante, une anche d'accordéon fixée à son extrémité émet un son soutenu, tandis qu'un mécanisme en bois, activé par un discret et minuscule moteur électrique, actionne deux petits marteaux, en bois aussi. Ils frappent la forme gonflée comme pour exécuter une manœuvre de massage, à la manière d'un piano masseur. Au son soufflé s'ajoute donc la percussion étouffée des marteaux heurtant la toile. Ici, le travail de la sculpture emprunte visiblement au métier du facteur d'instruments de musique.

Hormis l'appareil de soufflerie lui-même, tout ce qui compose l'œuvre est parfaitement visible : la structure et la mécanique, le tuyau noir courant au sol apportant l'air nécessaire au gonflage, les deux fils rouges transmettant impulsion et énergie. Voie respiratoire, nerfs et vaisseaux sanguins : on ne peut manquer de rapprocher le dispositif d'un organisme vivant. À moins que l'analogie n'aille du côté des appareils médicaux d'assistance respiratoire et cardiaque. C'est une assistance électromécanique destinée à simuler et à soigner la vie, par le souffle et le mouvement. Les premiers soins que reçoit une forme à plat.

Pendant que la première machine s'essouffle, que la forme en se vidant s'aplatit et revient au repos, une deuxième prend le relais. À l'échelle du corps humain comme la première, cette deuxième construction montre une mécanique qui peut évoquer un orgue ; elle comprend trois pistons, faits de tuyau blanc et souple, que pousse et tire une mécanique de bois. Elle produit ainsi son propre souffle. Deux des pistons gonflent et vident de simples sacs de papier de la taille d'une main, comme s'il s'agissait de deux poumons. Le mouvement respiratoire et le froissement sourd

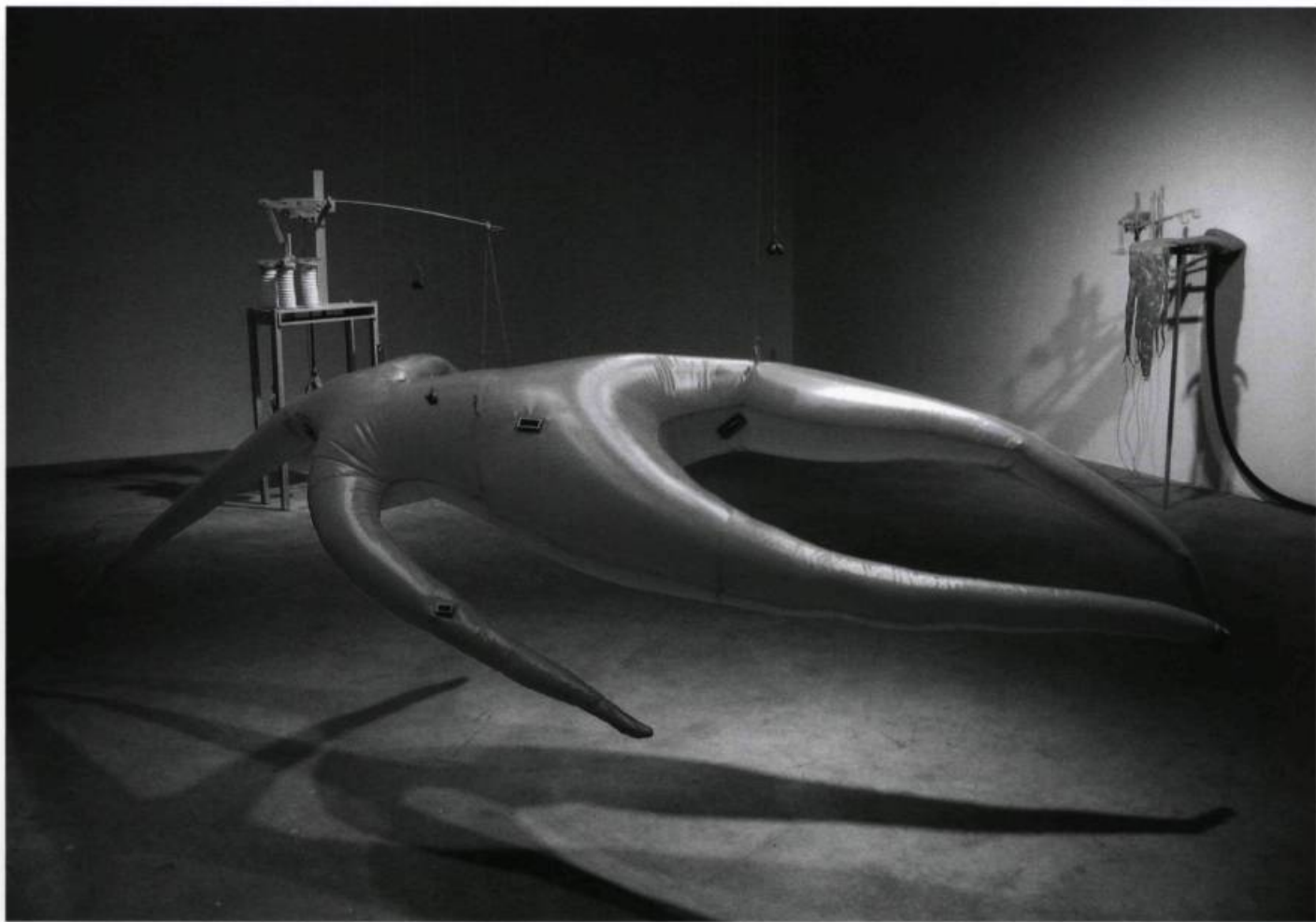


du papier sont accompagnés d'un sifflement produit par le troisième piston muni d'une anche. Ici encore, le dispositif technique se montre. La nature des matériaux, la fonction et le fonctionnement des différentes pièces sont bien visibles : moteur, fils et tuyaux se montrent tels qu'ils sont et pour ce qu'ils font, tout en suggérant, comme dans la première sculpture, une

analogie entre corps et machine. D'autant plus qu'un arceau de bois muni de fils lance au sol deux blocs de bois, en mimant un mouvement de marche maladroite, une tentative de pas désarticulés qui résonnent. Parodie d'un corps qui piaffe sans pouvoir s'échapper.

La troisième et dernière sculpture est celle où la forme du corps humain apparaît en entier dans

Manon LABRECQUE,
L'appel, 2004.
Moniteur vidéo, moteur
électrique, photographie,
bois. Photo :
M. Labrecque.



Manon LABRECQUE, *Les Guérisons*, 2003. Bois, toile, moteur électrique, tuyau, fil de nylon, enche d'accordéon, mécanisme de soufflerie, etc. Photo : M. Labrecque.

son dessin. C'est aussi une forme gonflable en toile rouge, mais défiant l'attraction terrestre car suspendue à des fils, et dont la stabilité est assurée par une série de contrepoids de plomb. Son long cou plonge vers le bas du mur adjacent et s'y enfonce comme si la tête disparaissait dans la source même du souffle, hors de vue. C'est la plus sonore des trois sculptures. Cette fois-ci, ce sont dix anches qui émettent différents tons dans un registre entre le grave et l'aigu.

L'image du corps, plein et sonore, a quelque chose d'apaisant, comme une résurrection qui s'accomplit dans l'abandon au bonheur de flotter, libéré de la pesanteur. Mais il y a aussi quelque chose d'inquiétant dans le chant plaintif qui accompagne sa brève existence. Car, après cette dernière prestation, l'air s'épuise de nouveau et le corps redevient flasque, vidé du souffle qui lui donnait sa substance. La plainte s'éteint, le corps expire.

Il a été dit plus haut que tout dans ces œuvres est visible, sauf le mécanisme de soufflerie. Il faut aussi ajouter maintenant la minuterie fabriquée par l'artiste pour l'occasion, et qui « programme » la séquence des mouvements exécutés, règle et répète le destin des machines. Le fait de montrer ou de soustraire au regard prend une valeur sémantique.

Dans cette installation, le temps n'est pas présent que dans l'ordre de prestation des trois constructions, le rythme et la séquence de leurs mouvements. Il l'est aussi dans les âges technologiques auxquels se réfèrent les matériaux et les principes techniques qui les organisent. Par exemple, la très primitive mécanique de bois est associée au moteur électrique et à la programmation qui est ici non pas numérique mais électromécanique.

L'APPEL EN VAIN

Dans la même pièce, mais en retrait, *L'appel* se joue entre deux murs. Sur l'un d'eux, un petit écran vidéo affleure à sa surface. Seul le visage de l'artiste apparaît sur la bande vidéographique présentée en boucle. On la voit et l'entend siffler un appel répété. On la voit sourire, mais d'un sourire empreint d'inquiétude, à peine une esquisse de sourire où les sourcils se froncent aussitôt. Elle tousse ensuite, pour se libérer la gorge, puis comme dans un mouvement d'impatience, elle lance un cri bref, un court jappement où l'on ne voit plus que ses dents.

Sur l'autre mur, en regard de l'écran, un dispositif mécanique en bois muni d'un bras agite une photo du visage de l'artiste. Comme dans *Les Guérisons*, la technologie mise en œuvre dans *L'appel* marque des décalages.

L'animation de l'image, reposant ici sur une technologie primitive, contraste fortement avec la technologie avancée de la vidéo qui, elle, affleure dans l'espace de vision par le moniteur tandis que reste hors de vue tout l'appareillage technique dont elle émerge.

Le dédoublement du visage de l'artiste et la mise en regard des signes font évidemment de cette installation un appel à soi. Le visage photographique a beau bouger dans un mouvement de va-et-vient, comme on envoie la main pour signaler sa présence, l'appel vocal est toujours à refaire et la réponse gestuelle, aussi.

NI TECHNOLOGIE NI TECHNOPHOBIE

Dans ces deux œuvres, le mélange des tons est aussi à souligner car il y a dans ce travail quelque chose de ludique et de drôle, quelque chose de grave aussi. Le jeu des analogies et des métaphores est empreint de gravité : le corps désarticulé, le corps défait, le corps soigné, le corps semblable à des mécaniques précaires et loufoques. Mais les machines bricolées et leur éblouissant spectacle parodique créent un enchantement qui finit néanmoins par faire éclore des sourires. Vues dans l'ensemble, ces machines induisent une humeur sérieuse ; vues de près, elles affichent un comportement plutôt enjoué.

Manon Labrecque emploie dans ces deux installations un registre de moyens d'une étendue remarquable. Et l'effet de sens qu'elles produisent n'est ni simple ni univoque. Ce sont deux œuvres complexes, mais cette complexité n'a rien à voir cependant avec de vaines et obscures complications. Une pensée artistique s'y construit, à la fois toute proche du dispositif matériel mais sans s'enfermer dans la seule technicité. Il n'y a dans ces œuvres ni technolâtrie aveugle ni technophobie entêtée. <—

Manon Labrecque, *Plaintes*
Galerie Clark, salle 1
13 janvier-26 février 2005

NOTE

1. Pour une discussion plus détaillée de cette question : Jean-Pierre Latour, « Hors champ et tache aveugle », *CV photo*, n° 45, hiver 1999, p. 5-6.

Historien de l'art et critique, Jean-Pierre LATOUR enseigne à l'Université du Québec en Outaouais et à l'Université du Québec à Montréal. Il est coauteur du deuxième tome du livre *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, l'éclatement du modernisme* (Éditions VLB, 1997). Ses articles ont été publiés notamment dans les revues culturelles suivantes : *CV photo*, *Conjonctures*, *Espace sculpture*, *ETC Montréal*, *Mœbius* et *Vie des Arts*. Les conditions matérielles et institutionnelles du processus artistique forment son champ de recherche principal.