

ETC



## Le conscient collectif

Michel de Broin, *Matière dangereuse*, Centre des arts actuels SKOL, Montréal. Du 9 octobre 1999 au 7 novembre 1999

Luce Lefebvre

Les artistes en 2000

Numéro 50, juin–juillet–août 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35791ac>

[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

Lefebvre, L. (2000). Compte rendu de [Le conscient collectif / Michel de Broin, *Matière dangereuse*, Centre des arts actuels SKOL, Montréal. Du 9 octobre 1999 au 7 novembre 1999]. *ETC*,(50), 38–43.





## MONTRÉAL

### LE CONSCIENT COLLECTIF

Michel de Broin, *Matière dangereuse*, Centre des arts actuels SKOL, Montréal. Du 9 octobre 1999 au 7 novembre 1999

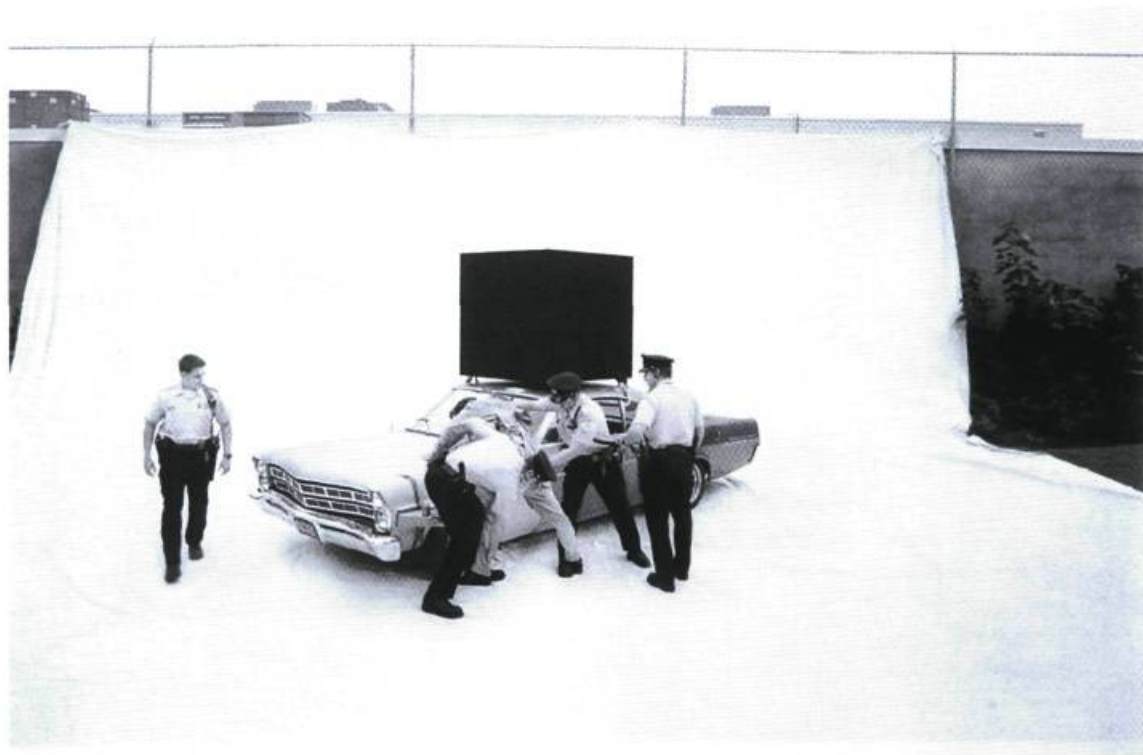
Peter Bürger a fait remarquer la difficulté de saisir l'essence de l'art pour qui entretient un rapport herméneutique avec les œuvres. Cette relation à l'œuvre postule une attention à sa signification en fonction des limitations que supposent une époque et un contexte déterminés. Ainsi, l'historien de l'art, tout comme l'artiste, tend de plus en plus à penser qu'il est aussi historique que sa propre pensée. Sauf que, faut-il le souligner, il est évident que notre époque a la particularité de convoquer dans sa définition les jalons conceptuels qui nous ont conduit jusqu'à notre « à-présent ». Il est par conséquent difficile, comme le fait voir Bürger, d'émettre le soupçon que la force subversive de l'art pourrait être sans référent, une « illusion d'intellectuel » arrêté à une dialectique des avant-gardes en rupture avec ce qui les précède<sup>1</sup>.

Pourquoi introduire ce terme de subversion alors qu'il ne s'impose pas d'emblée ? D'une part, parce qu'il semble dans l'air d'affirmer sa disparition, d'autre part, et cela semblera heureux à certains, parce que des pratiques contemporaines, notamment celle qui suscite ce commen-

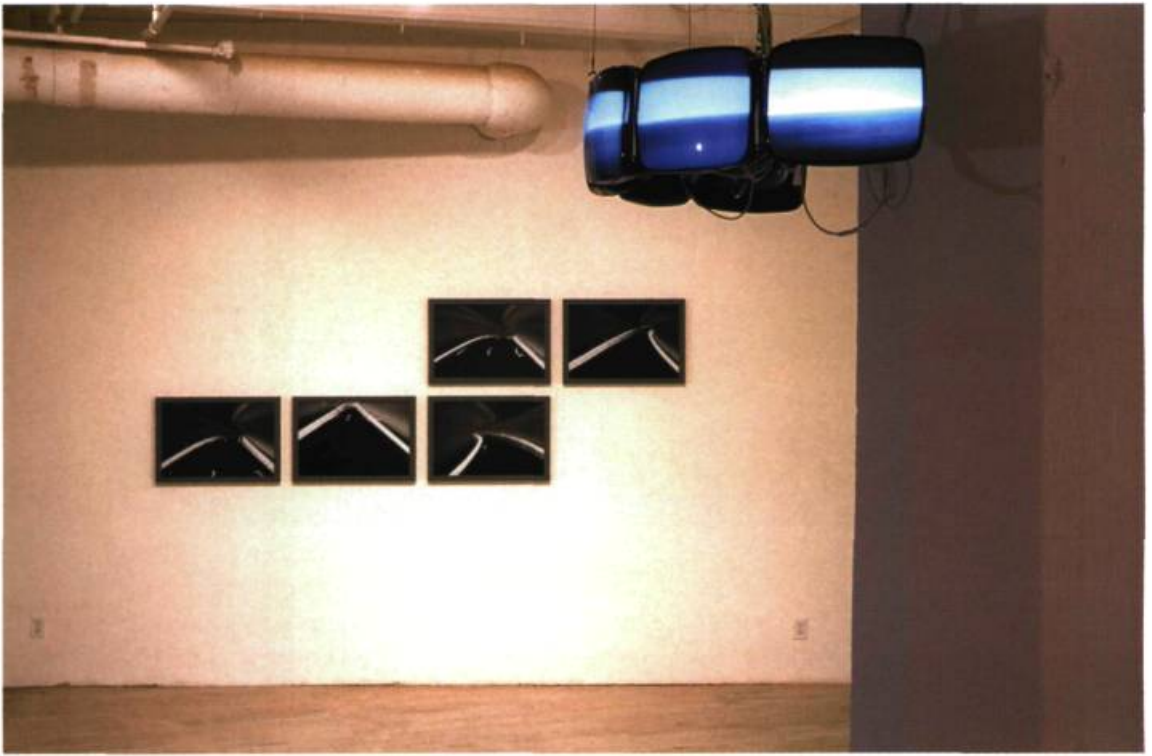
taire, en réaffirment l'idée, mais d'une manière autre, c'est-à-dire dans une prise en compte de notre « à présent » ou de ce qu'est la notion dans une modernité avancée qui en a soi-disant terminé avec l'expérience de l'aliénation.

Le terme « à présent » n'implique pas une suspension du flux du temps qui nous ramènerait à une théorie post-soixante-huitarde de l'utopie, plutôt à un « à présent » plus benjaminien qui s'entend à nous rappeler la survivance<sup>2</sup> des images et des concepts antérieurs, mais à travers une pratique dont l'actualité se définit par cela même. L'art n'est plus le lieu de réalisation du tout autre ou « de l'espoir de réaliser le tout autre »<sup>3</sup>, mais plus prosaïquement et humblement, un lieu d'expériences et de reconnaissances individuelles qui finissent par signifier quelque chose à travers leur somme.

Dans son plus récent travail, de Broin emprunte au célèbre *Carré noir sur fond blanc* de Malévitch<sup>4</sup>, montré à Moscou lors de l'exposition *0.10* en 1915. Il le fait d'une manière indirecte, dans une installation qui se présente comme une mise en scène. Ce récit centré autour du carré renvoie initialement au pictogramme, placé à l'entrée des



Michel de Broin, *Matière dangereuse*. Tunnel Ville-Marie, 1999. Série de photographies documentant la traversée du tunnel.



Michel de Broin, *L'interdit du carré*, 1999.

tunnels routiers, qui reprend le motif du *Carré noir sur fond blanc* pour représenter l'interdiction des matières dangereuses. Suite à cette symbolique, l'artiste effectue deux déplacements : le premier, théorique, à partir du détournement de l'image : le panneau de sens interdit subit un effacement sémiotique au profit d'une redéfinition selon des codes personnels, le second réel dans le projet de placer un cube sur le toit d'une voiture, pour transgresser l'interdit du carré. Comme dans la problématique du récit, les événements sont liés entre eux en rendant compte des intentions de l'artiste, dont celle de laisser paraître une certaine chronologie : le déroulement de la narration et celle plus historique qui s'effectue à travers le renvoi à l'histoire de l'art.

\*\*\*

Avant d'élaborer plus avant sur le processus mis en place par de Broin, ce qui précède invite d'abord à réfléchir sur la dimension subjective de l'authenticité en tant qu'idée de la modernité, caractérisée par le courant subjectif global de la culture, défini en tant qu'autonomie de pensée de l'individu. Cette question de l'authenticité de la démarche de l'artiste n'est-elle pas devenue effectivement l'idéologie dominante et l'utopie régulatrice du monde artistique contemporain qui, dans ses pires dérives, ouvre à l'exigence d'une nouvelle normativité pour contrer une inauthenticité imputée à l'ensemble de l'art actuel ? Mêlant ainsi les dimensions objectives et subjectives du concept. Comment peut-on penser que la manifestation de Michel de Broin participe d'un infléchissement observable de cette idéologie ? Peut-être par l'acceptation de la survivance des avants qui habitent l'artiste et que ce dernier assume et revendique. Peut-être encore par la force subversive qui

s'en dégage et qui puise dans ses référents, pour affirmer une volonté de contrer le normatif. En fait, par la décision d'un sujet critique qui se réclame d'une authenticité contaminée, non pas tant par la mémoire que par le jeu de déterminations des choix. Si Adorno concevait les œuvres de la modernité comme l'expression inconsciente de ce qui est historiquement à l'ordre du jour, certaines manifestations actuelles s'avèrent en être l'expression consciente.

Rappelons que pour ce philosophe – et sociologue –, le matériau est non seulement vu comme relevant du procédé technique, mais aussi du processus en tant que produit de l'histoire. En ce sens, l'œuvre en tant que présentation par sa forme exprime plus que celle-ci, que cette apparence formelle, elle exprime aussi un vouloir dire (l'œuvre a « un vouloir vouloir dire ») qui est marqué par sa situation contextuelle et historique. Par cette contextualisation, elle ne peut être imperméable à son environnement social et politique. On dira souvent que cet « historiquement à l'ordre du jour » est quelque chose qui est dans l'air du temps et que l'œuvre (et l'artiste) intègre. En ce sens, elle (il) n'est pas tant en avance sur son temps (cela est souvent dit aussi) qu'extrêmement attentive à son temps. De la sorte, dans une rationalité omniprésente, l'œuvre ne peut que rendre compte de la *ratio* et ce constat est en soi une dénonciation.

\*\*\*

Dans le projet de Michel de Broin, la dénonciation se fait dans l'énonciation, et par la confrontation de deux normes, celle de l'art et celle de la société, et par la connexion entre le vouloir vivre de l'artiste (par l'expérience que l'œuvre induit et par celle qu'il nous donne à voir) et ce vouloir dire repéré plus tôt à travers la question de l'apparaître, c'est-à-



Michel de Broin, *Devant/dedans, sortie du blanc*, 1999. (détail).

dire ce que l'on définit comme un « au-delà » de l'apparence formelle ou de l'objectivité du matériau. On comprend dès lors que cette introduction de la référence historique, en sécularisant la transcendance (le « au-delà »), souligne la difficulté de parler encore de la seule essence de l'œuvre et par extension, de la persistance de l'idée de pureté de l'intention de l'artiste. Il y a conséquemment une inquiétude des normes et des définitions à l'œuvre dans ce travail, qui est sa résistance même, rendant ainsi possible la confrontation des dimensions objective et subjective de l'authenticité, qui l'ancre dans un « à présent » qu'il tend à définir.

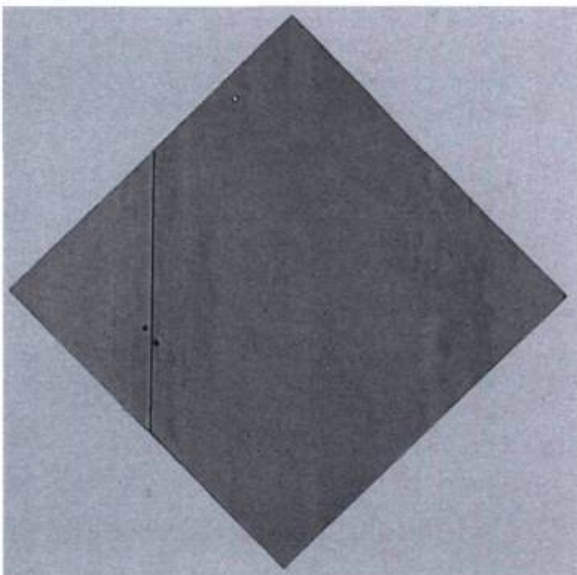
À partir d'une transparence de la source, le processus opacifie une pratique axée ici sur l'expérience complexe des rapports qui s'instaurent entre les espaces social, urbain, discursif et institutionnel. L'icône de Malévitch, placée sur la pointe en losange, signifie le danger par le simple déplacement formel en ce sens que, pour reprendre les termes de l'artiste, si « le carré peut incarner l'ordre, c'est sa déstabilisation qui la met en danger ». Paradoxalement, la pénétration du cube sur la voie de circulation, à travers la ruse de Michel de Broin, et la retransmission de

sa course, par le film de la ligne peinte au centre de la route, tout en lui permettant en réalité et métaphoriquement de suivre la ligne, marque la perte d'entropie. Cet apparent travail de mise en ordre est cependant subverti par la relocalisation, dans le lieu de destination qu'est l'espace de la galerie, des éléments interférents : le carré décontextualisé et métamorphosé en un cube géant fiché dans un lieu dont il excède les limites par sa dimension, et le rendu de l'accélération du déplacement à travers des images délitées par les procédés photographique et vidéo. On n'est plus dans l'espace pictural pur de Malévitch, mais dans un espace installatif impur, par définition, puisqu'il convoque une mixité de médiums, et en ce que l'œuvre soumet à la question – et inquiète – une structure socio-politique appuyée sur un système de conventions rigoureux.

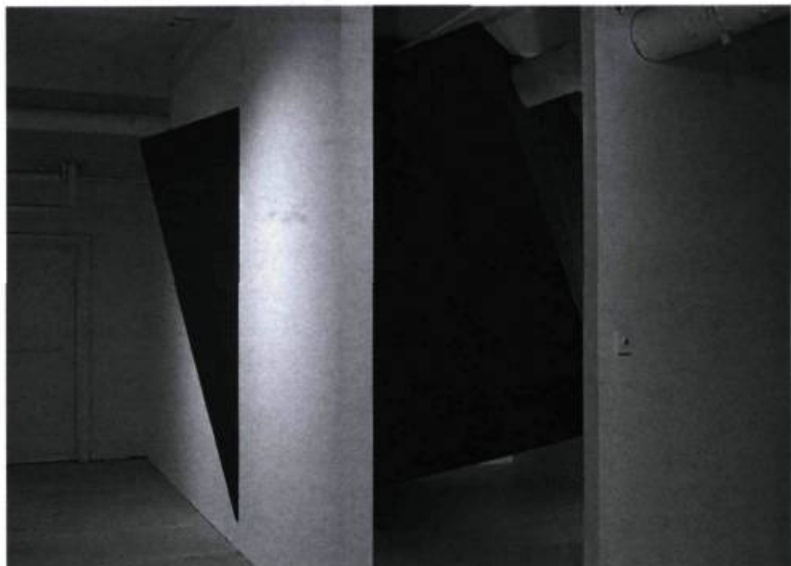
\*\*\*

Ce récit performatif interroge la notion d'authenticité par le retour sur la question de « l'apparaître », à partir d'une réflexion sur le « carré » alogique de Malévitch. En posant implicitement la question du non-être à travers le carré vu « comme trou noir dans l'horizon fini de la représentation [...] par lequel on ne peut se glisser sans disparaître », [connotant le danger du néant] cette liberté extrême où en l'absence de signification, nous n'avons plus à apparaître »<sup>5</sup>, l'artiste postule peut-être l'idée de « devenir autres » possibles. Ainsi, pour reprendre Adorno, si « dans toute œuvre authentique apparaît quelque chose qui n'existe pas »<sup>6</sup>, ce « ce qui n'est pas encore » apparaît cependant comme potentialité dans l'œuvre, comme étant à venir. Dès lors, dans le nœud des différentes appréhensions du concept et corrélativement à sa contamination effective, si le carré noir peut symboliser l'absorption de l'être. Il signifie aussi le devenir autre d'un sujet qui répond au danger de disparition qu'implique le contrôle social et politique, par la stratégie mémorielle certes, mais plus encore par ses déterminations propres.

Les références explicites de Michel de Broin illustrent d'une manière pertinente une nouvelle affirmation du sujet à travers la métacritique d'une notion plurielle et



Michel de Broin, *Le contenant ne peut supporter le contenu*, 1999. 2, 5 m de côté.



Michel de Brain, *Matière dangereuse*, 1999.

mouvante de l'authenticité. Dès lors que « Les récits font sens à partir de l'identité du soi dans le contexte temporel »<sup>7</sup>, ce récit qui nous est montré est l'indice d'une identité qui s'exécute dans le contexte temporel qui est le nôtre. Ainsi, la notion de « mêmété »<sup>8</sup>, de parenté de l'objet (le carré), aide à repenser la signification ici et maintenant de l'authenticité de l'artiste, de même que sa résistance actuelle au normatif par le comment dire à nouveau ce qui voudrait avoir été dit définitivement par le geste suprême de Malévitch.

Si ce récent travail rend encore compte d'une action propre au genre du récit, il illustre cependant, et surtout, l'emprunt revendiqué à un conscient collectif, une histoire de l'art qui, au-delà de la citation, nous interroge d'une manière très actuelle sur la persistance, la survivance des images et leur réappropriation subjective et critique en un choix de solidarités (non-gratuité de la référence à Malévitch). Il semble qu'ici les deux intentions sont liées, une identité de soi critique perçue comme telle, et le montré particulier de celle-ci à travers d'incessants liens et déplacements indiquant, dans un processus complexe, un *Zeitgeist* symbolisé par une fuite en avant qui charrie ses

avants dans son avancée exploratoire. Paraphrasant Charles Taylor<sup>9</sup>, on peut avancer que ce travail n'est pas déterminant en fonction de ce qu'il initie, mais plutôt en ce qu'il formule ce qui déjà se forme obscurément dans la culture.

LUCE LEFEBVRE

#### NOTES

- <sup>1</sup> Peter Bürger, « L'esthétique de la modernité, une rétrospective » dans Rainer Rochlitz et Jacques Serrano, *L'esthétique des philosophes*, Paris, Éditions Dis Voir, 1996, p. 81. Je schématiserai honteusement mais mon propos n'est pas un commentaire du texte de Bürger.
- <sup>2</sup> Georges Didi-Huberman emploie ce terme dans son sens benjaminien.
- <sup>3</sup> Bürger, « L'esthétique de la modernité... », p. 85.
- <sup>4</sup> Donald Karshan nous rappelle que Malévitch fut arrêté au moins deux fois comme élément subversif. « Il est alors un artiste sous mandat d'arrêt esthétique ». Donald Karshan, *Malévitch, catalogue raisonné de l'œuvre gravé, 1913-1930*, Jerusalem, The Israel Museum, 1975, Amsterdam, Stedelijk Museum, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Munich, Lenbachhaus, 1976, p. 21-22. En rappel, *Malévitch : théorie de la non-objectivité de l'œuvre*.
- <sup>5</sup> Michel de Brain, dans la présentation de son travail.
- <sup>6</sup> Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1996, p. 123.
- <sup>7</sup> David Rasmussen, « Repenser la subjectivité » dans *La modernité en question*, de Richard Rorty à Jürgen Habermas, publié sous la direction de Françoise Gaillard, Jacques Poulain et Richard Schusterman, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 259.
- <sup>8</sup> Rasmussen, « Repenser la subjectivité », p. 257. À partir des catégorisations de Paul Ricœur. Notion du même qui persiste malgré les changements. Vaut pour le sujet, mais est viable pour un objet, ici l'unicité du référent, le carré, qui reste malgré la métamorphose et le détournement. Il est simplement perçu de manière différente.
- <sup>9</sup> Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Québec, Bellarmin, 1995, p. 41. À propos de la théorie rousseauiste.



Michel de Brain, *Matière dangereuse*, 1999.