

Rose-Marie Arbour

PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQÀM

(2003-2004)

“Michel de Broin.
Pour en savoir davantage
...chercher l'erreur”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Rose-Marie Arbour

[PhD, histoire de l'art, professeure associée, Département d'histoire de l'art, UQAM.]

“*Michel de Broin. Pour en savoir davantage ...chercher l'erreur*”.

Un article publié dans la revue *Espace*, no. 66, hiver 2003-2004, pp. 40-41.

[Autorisation accordée le 31 décembre 2006 par Mme Arbour de diffuser toutes ses publications dans Les Classiques des sciences sociales.]



Courriel : arbour.rose-marie@uqam.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5” x 11”)

Édition numérique réalisée le 11 mai 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.



Rose-Marie Arbour

**“Michel de Broin.
Pour en savoir davantage ...*chercher l'erreur*”.**

Un article publié dans la revue *Espace*, no. 66, hiver 2003-2004, pp. 40-41.

Pour débiter, rappelons ce qui continue, après des siècles, à marquer la pensée occidentale : la volonté de déterminer les voies d'accès à la réalité, de saisir avec méthode la nature des choses - qu'elles soient matérielles ou immatérielles – et trouver les façons dont l'esprit peut en avoir une maîtrise. Cette quête, Michel de Broin la fait sienne grâce à des dispositifs pour analyser la perception et activer l'intellection des objets. Il scrute ainsi les relations que ces derniers entretiennent entre eux. Sa quête est cependant menée à rebours de la procédure habituelle car c'est par l'erreur, par la faille que l'artiste questionne le sens surimposé aux objets et, ce faisant, il convoque les notions concomitantes de vide et de liberté qui accompagne la dissolution du sens.

Un second fait est à noter à propos de l'utilisation de l'électricité : historiquement, l'électricité a marqué le monde des arts visuels de façon déterminante. Comme le notait Valéry, la première révolution des institutions vouées à la conservation, l'exposition et la diffusion des formes de la culture humaine, est due à la découverte de l'électricité qui a permis de voir et de percevoir différemment les objets exhibés grâce à un éclairage permanent et homogène. Dans l'exposition *Chercher l'erreur* à la galerie Pierre-François Ouellette, de Broin se sert de l'électricité dans deux œuvres, Ironie (2002) et Tenir sans servir c'est

résister (1998-03). Dans plusieurs autres œuvres également, l'électricité devient l'instrument essentiel pour assurer la tension (sensible et conceptuelle) entre les objets qu'il met en situation.

Une visée cognitive, fondée sur la prééminence des mots et des idées, fait aussi partie de la tradition muséale. Chez de Broin, l'importance des mots et des concepts est à l'origine d'un curieux croisement entre philosophie et pouvoir hydraulique. À ce titre rappelons que ce jeune artiste a d'abord été intéressé par l'écriture : il a participé au début des années 1990 à la fondation de la revue *Gaz Moutarde* - cela peut expliquer en partie sa propension à inclure des éléments linguistiques dans son travail en arts visuels.

Le pouvoir hydraulique constitue un élément structurant dans les installations présentées ici. Paradoxalement, l'énergie du circuit électrique est traitée par de Broin dans sa déperdition même : la *résistance* est une valeur à la fois physique et symbolique. Physique, la résistance fait partie de la nature même de l'électricité, le corps est traversé par cette tension. Symbolique, en ce que la déperdition engendre, malgré l'apparente contradiction, mouvement et dynamisme. La *résistance*, dans ses différents sens, marque l'ensemble du travail artistique de Michel de Broin. Ses dispositifs nous apprennent ainsi que rien n'existe de par la nature même des objets, que rien n'existe non plus qui soit transparent ou circulant dans une fluidité absolue. Au contraire, tout est croisement, hybridité et le sens surgit de l'erreur, de la faille, dans le désordre et dans ce qui déborde. Seul ce qui excède peut se libérer et s'ouvrir : le geste artistique se situe ainsi avant le sens. Au pire, il lui résiste, le déstabilise.

Alors que McLuhan considérait l'énergie comme information pure, de Broin va donc du côté de la résistance, de l'opacification et voit le corps humain comme une « faille vivante dans la perception du circuit ».

La froideur et l'anonymat des objets qui constituent ou entrent dans ses installations expriment le fait qu'aucune transcendance n'est jamais invoquée par l'artiste. La réduction minimaliste qu'il opère sur les formes et les objets qu'il se réapproprie fait ressortir leur allure anonyme de produits de masse, réduits qu'ils sont à leur plus stricte fonctionnalité mais un humour aigu s'y tapie, sensible aux échanges entre mots et formes des titres. Si quelque chose anime ces objets, c'est de l'extérieur : leur énergie est électrique, puisée du pouvoir qui l'alimente.

X X X

À partir des années 1960, nombre d'artistes occidentaux ont remis en question un art lié à la métaphysique et aux valeurs transcendantes. De Broin est dans cette filiation directe où la sculpture s'est associée à une nouvelle conception de l'histoire de l'art – l'âge du doute.¹ La sculpture est en effet devenue installation depuis une quarantaine d'années - elle s'insère aussi dans l'environnement comme un corps familier.

Des matériaux ordinaires, des objets de la vie quotidienne ont remplacé les matériaux nobles traditionnellement considérés comme spécifiques à la sculpture mais le vocabulaire visuel s'est peuplé de figures et formes sans âme et sans transcendance. Or, l'histoire de l'art s'est traditionnellement préoccupée de la racine du sens située dans les objets mêmes et a laissé le reste de côté (déterminations sociales, aspects cognitifs) comme étant non essentiel - seul le visuel comptait dorénavant. Aujourd'hui, la hiérarchie de ces deux sources de sens (interne et externe) a basculé : elles ne sont pratiquement plus différenciées ou, quand elles le sont, la racine externe est devenue dominante. Or l'externe c'est le non visuel - peut-être cela explique-t-il l'importance des jeux de mots et des jeux de formes chez de Broin, de

¹ Thomas Mc Evilly, *Sculpture in the Age of Doubt*, Allworth Press, N Y 1999.

même que le monde du quotidien a pris sa place aux dépens de la réalité de l'œuvre d'art. L'attitude ironique est contraire au sublime et la solennité moderne a été remplacée par l'humour, l'ironie et même le dérisoire. De Broin met de côté d'hypothétiques universaux en même temps qu'il désigne le seul lieu possible d'énergie des objets – dans l'entre deux, dans leur mise en relation. Il travaille sur des objets déconditionnés et l'électricité les re- dynamise.

X X X

Sur un meuble quelconque – ici, une commode datant des années « modernes » et munie d'un châssis en plexiglas, sont mis en montre de curieux objets moulés (Modern Phallicious). Là, sur une table du même style, avec aussi un châssis vitré, un dispositif intitulé Ironie est actionné par un pouvoir hydraulique qui fait se gonfler et se dégonfler une forme allongée en latex grâce au vide qui se crée alternativement de part et d'autre d'une paroi centrale.

Dans la première œuvre (Modern Phallicious), les formes moulées tendent vers l'ovoïde et le phallique et représentent l'histoire de la sculpture moderne devenue une « commodity », un « service », une « vanité » pour les pouvoirs culturel et politique. La commode est accrochée au mur, au-dessus du sol : cela évoque l'état de muséification des œuvres d'art devenues objets de faire valoir et exhibées comme des artefacts - moins pour être contemplées qu'être soupesées, analysées et classées.

Dans la deuxième œuvre (Ironie), après avoir pressé un bouton, la membrane en latex en forme de phallus s'active (elle condense et résume celles de Modern Phallicious) : le pouvoir hydraulique produit un va et vient au rythme sec et brusque, efficace et totalement inutile - le titre confirme la dérision que ce dispositif fabrique. Une lampe articulée l'éclaire comme une vitrine de laboratoire.

Si ces deux installations évoquent le « moderne » des années 50, c'est que cette époque, bien qu'objectivement révolue, hante toujours le contemporain dont ces meubles de matière synthétique et fabriqués en série, sont des métonymies.

De Broin revient autrement sur la question de l'art et du sens dans l'œuvre intitulée Nu (1998). Généralement, à cause d'une convention artistique, la toile vierge du peintre signifie quelque chose socialement et culturellement, avant même que ne s'y inscrive aucun signe, tache ou trace. Ici, dans l'espace public du Métro Crémazie, que peuvent bien exprimer ces panneaux publicitaires nus? Le rêve enfin libéré de la publicité? Le spectateur est ainsi confronté à l'avant sens dans son entre deux temporel, alors que les panneaux ne sont pas encore opacifiés par la pub.

Tenir sans servir c'est résister (1998-03) est une installation qui existe grâce à un électro-aimant fixé à une étroite plaque métallique appuyée au mur. Le fil électrique qu'on retrouve dans plusieurs autres dispositifs de de Broin a reçu un traitement de surface qui la rend lisse et donné à sa fiche une forme quasi organique. Quand le courant s'interrompt, la dégringolade de l'aimant est automatique et l'œuvre disparaît. Il ne reste, devant le spectateur, que les éléments qui la composaient l'oeuvre. Électricité, pouvoir et désir sont ici liés physiquement et conceptuellement : tout dégringole si l'un ou l'autre fait faux bond.

X X X

Les petits dessins qui se trouvent dans la salle du fond de la galerie confirment à nouveau une filiation surréaliste: l'artiste s'en donne à cœur joie dans des interventions sur des photos où un trait appuyé souligne certains contours, ajoutent et modifient l'image donnée au départ.

À ces dessins-photos, tout à la fin, s'ajoute une boîte en plexiglas : un fil électrique muni d'une fiche retravaillée dans le même style que les précédentes, l'occupe tout entière. C'est un « nécessaire » à sculpture dont le fil peut être branché n'importe où et l'aimant fixé sur n'importe laquelle surface de métal : c'est la sculpture portable à laquelle des générations de sculpteurs ont aspiré tout au long du XXe siècle. Marcel Duchamp n'avait-il pas déjà sa Boîte-en-valise (1941) ? Qui dit mieux?

Fin du texte