

Machines-faitiches

Marie-Josée Pinard

Numéro 47, printemps 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9542ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

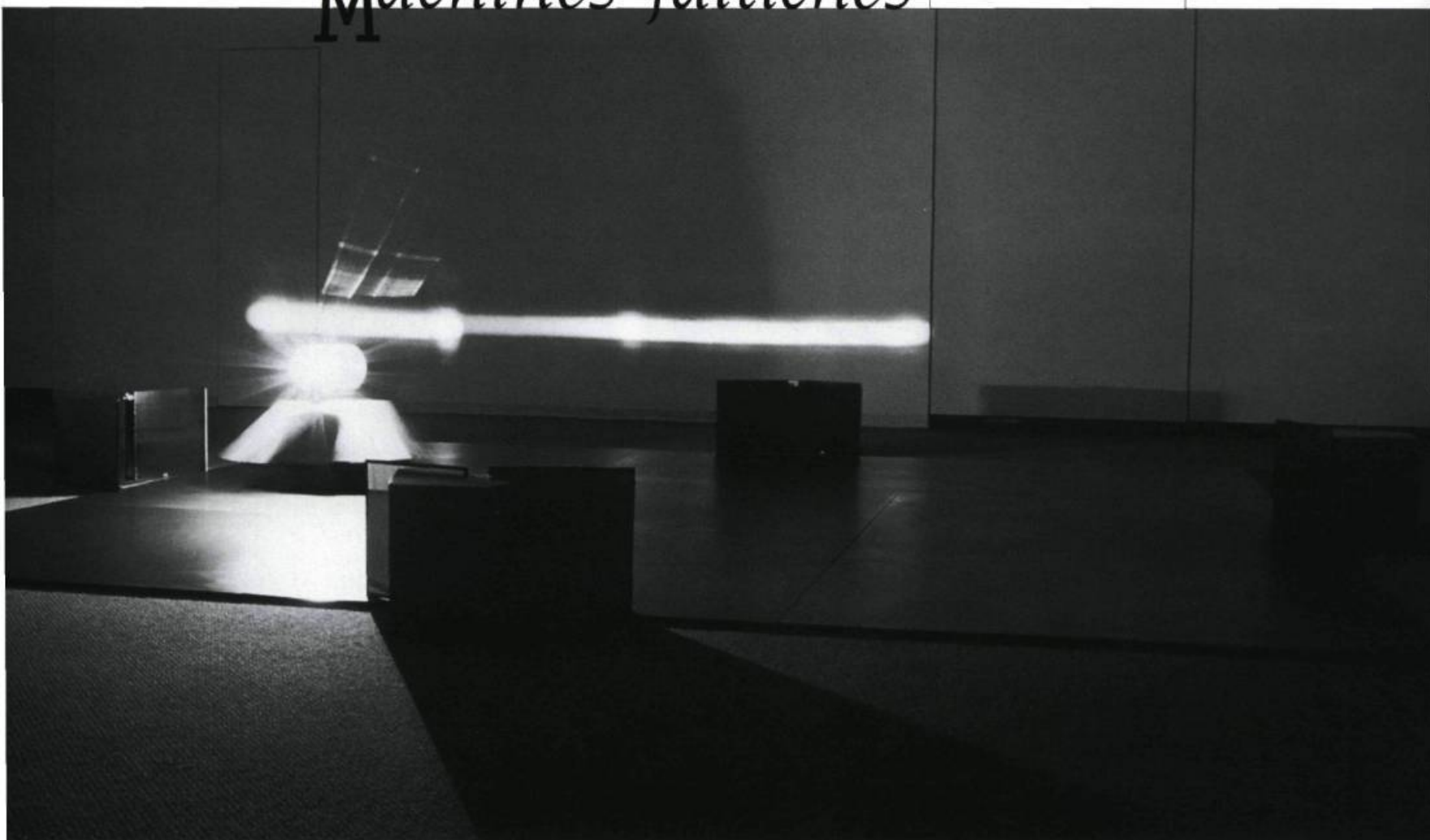
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pinard, M.-J. (1999). Machines-faitiches. *Espace Sculpture*, (47), 38–39.

Machines-faitiches

MARIE-JOSÉE PINARD



L'exposition *Machines* présentée à la Galerie de l'UQÀM du 16 octobre au 28 novembre dernier se distingue comme événement culturel à plusieurs égards. Il revient, en effet, à Bernard Lamarque, à titre de commissaire de cette exposition, l'honneur d'inaugurer le programme de soutien au « premier commissariat » mis de l'avant par la Galerie de l'UQÀM et ce, dans le but de fournir une assistance à un historien, théoricien ou critique d'art dans sa première expérience de préparation et de mise en vue d'une exposition. Bernard Lamarque est historien de l'art, auteur d'un mémoire de maîtrise intitulé *Marcel Duchamp, vite. Les valeurs théoriques et pragmatiques dans le corpus duchampien*, et critique d'art au *Devoir*.

Cette exposition se particularise également par le type d'objets qu'elle met en scène, des objets qui, extirpés de ce contexte, pourraient davantage relever, pour certains, d'un étalage technologique ou scientifique plutôt qu'artistique. Pourtant cette exposition, par sa thématique « machinique », s'inscrit dans la mouvance interprétative du travail de Marcel Duchamp; elle fait retour plus particulièrement sur ce mythe plastique et littéraire de la « machine célibataire », cette machine érotique qui s'épuise et s'abîme dans un sempiternel tournoisement à vide, toujours à l'affût du contact avec l'autre, mythe que Michel Carrouges (1954) avait d'ailleurs identifié dans le *Grand Verre* ou *La*

mariée mise à nu par ses célibataires, même. Elle s'inspire également du concept kafkaïen de la machine que l'on trouve *Dans la colonie pénitentiaire*.

Ainsi ce qui est exploité ici n'est pas tant, voire même pas du tout, la performativité machinique qui nourrit la dichotomie moderne que l'on entretient entre la machine et l'être humain ou encore entre l'objet et le sujet, mais plutôt la reconduction « mécanique » et dépouillée de toute valorisation érotique, d'une démarche à vide. Ces machines, perçues comme l'expression mécanique d'un manque, d'un pathos, déconstruisent donc cette opposition objet/science—sujet/société et ébranlent ainsi les fondements de notre modernité;

elles s'apparenteraient davantage aux faitiches, ces objets identifiés par Bruno Latour dans sa *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches* (1996) et dont l'hybridité relationnelle — « objets-faits », objets saisis comme causalité objective, et « objets-fées », objets construits par la projection du sujet sur l'objet — met en échec toute interprétation anti-fétichiste d'une certaine modernité.

Mais c'est par sa mise en espace que cette exposition surprend le plus... chaque œuvre d'art, pour le moins plongée dans la pénombre pour ne pas dire quelquefois carrément dans la noirceur, occupe un espace aménagé de façon atypique, et comme réparti le long d'un parcours auquel le spectateur ne peut échapper. À cette impression d'étrangeté, s'ajoute un effet de surprise provoqué par la découverte de chacune des œuvres au détour des cimaises de la galerie, comme si elles étaient disposées ainsi pour faire tour à tour écran. Tout ce dispositif attise à la fois la curiosité et le regard du spectateur.

On découvre, dans le premier espace de la galerie, une installation son et vidéo, *L'Horizon des événements*, réalisée en 1994-95 par l'artiste Claire Savoie, qui met en scène la représentation de la déficience du dispositif énonciateur. Au centre de la pièce est suspendue une caméra vidéo qui, tout en pivotant sur elle-même, projette inlassablement, sur un écran circulaire, l'indifférence d'un visage humain. L'attention du spectateur est également saisie par une production récurrente de mots étouffés, qui s'échappent d'un haut-parleur en plexiglas fumé, placé à l'avant-scène gauche de l'installation, un peu comme une superposition de voix, avec cette insistance répétitive des mots mis en fuite comme dans l'opéra de Robert Wilson et de Philip Glass, *Einstein on the Beach* (1979).

Après avoir longé cette œuvre, le spectateur n'a d'autre choix que de pénétrer dans le deuxième espace pour découvrir, par un regard qui ne peut être *a priori* qu'oblique, l'œuvre de Michel de Broin, *Contre-Révolution*, 1997, tout au fond, dans le secret de l'angle droit d'un espace aménagé cette fois de façon triangulaire. Le travail de de Broin sur la notion de résistance s'incarne ici comme un face à face machinique : l'artiste relie entre eux, sur une structure blanche en plexiglas, qui pourrait ressembler étrangement à un brancard, deux moteurs identiques, dont les forces respectives s'opposent et s'annulent. Un panneau lumineux, suspendu au plafond, porte un éclairage parallèle à cette scène, un peu à la manière d'un écran radiologique pour filer la métaphore anthropomorpho-médicale.

L'œuvre inédite de Robert Saucier, *Réciter le compas*, 1998, qui occupe l'espace contigu, incarne le parcours d'une machine balistique ivre. Un robot se déplace de façon aléatoire sur une large plaque rectangulaire de métal noir. Cette « machine qui n'est pas une boussole » émet un rayon de lumière vers quatre capteurs solaires qui sont disposés tout autour de cette plaque à la manière des quatre points cardinaux ; ils sont chacun munis d'un haut-parleur qui, à proximité physique du spectateur, émet des points cardinaux fictifs. Il y a donc ici avortement, non-congruence de l'information attendue.

Le public est alors convié pour la première fois par deux espaces : une mise en vue frontale de l'œuvre réalisée par le commissaire de l'exposition et une mise en scène inspirée d'un certain voyeurisme de l'œuvre de Martin Boisseau. Entre le « tout donné à voir » et l'œuvre « qui se cache », le spectateur-voyeur suit sa pulsion scopique

et se dirige ainsi vers *Deuxième temps : rotatif chorégraphique (version deux : un)*, réalisé en 1997-98 par l'artiste Martin Boisseau. À l'intérieur d'une structure métallique verticale et sous la projection d'une lumière, un engrenage mécanique active le pivotement sur lui-même d'un cube rectangulaire dont la facette, qui fait face au mur noir du fond, sert d'écran vidéo diffusant en négatif l'auto-représentation de la machine. Le spectateur est subtilement invité à agir sur l'œuvre, à en prendre le contrôle, croit-il, par l'interruption du mouvement, en activant une pédale qu'il découvre sur le sol, dans la partie inférieure de cette même carcasse métallique, mais non éclairée cette fois par le silence d'une lampe de même type que la précédente. Trahison ! La machine se défile à son invite... L'activation de cette pédale ne fait qu'en complexifier le rythme. Et tout cela se joue dans une sonorité minimaliste ; une voix projetée par ce cube qui n'a de cesse de répéter : un, un, un...

Toutes ces œuvres-faitiches produisent donc un mouvement et une lumière qui leur sont propres. La lumière n'est plus ici pré-donnée. Elle ne se confond plus à l'éclairage de la galerie. Elle n'est plus lumière divine, transcendante aux œuvres, porteuse d'un sens organisationnel universel, mais plutôt témoin d'une laïcisation de la culture où chaque objet produit son propre sens, sa propre transcendance. Bruno Latour dirait que chaque objet « fait ici parler ».

Pour terminer ce parcours, le spectateur est alors « confronté » à un néon presque mourant, suspendu entre deux murs, œuvre conçue et réalisée par Bernard Lamarche comme un « commentaire d'ordre plastique » et non comme une œuvre d'art. Décréter qu'une œuvre exposée à l'intérieur des murs d'une galerie n'est pas une œuvre d'art pourrait être interprété comme

un geste politique dans la mesure où il anéantit la valorisation artistique prêtée à un objet dès qu'il franchit les portes des musées et des galeries. On n'a qu'à penser paradoxalement à *Fountain* de Marcel Duchamp ! En revanche, il semble approprié d'évoquer le fait que cette œuvre, différemment des autres, ne « produit », en effet, aucun mouvement, aucune lumière et qu'elle n'intègre aucun rapport, qu'il soit métaphorique ou métonymique, avec l'être humain... en d'autres mots, cette œuvre, lumière mouvante, ne « fait pas parler » ni dans le sens matériel, ni dans le sens idéal, à moins qu'elle ne soit une « métaphore vacillante » du rôle-phare du critique d'art dans la société.

On pourrait supposer que cette œuvre est, à tout le moins, une inscription du nom propre du commissaire dans cette exposition. Et si on se souvenait du MARCEL de *La MARIÉE mise à nu par ses CÉLIBATAIRES, même*, on pourrait, comme clin d'œil historique, re-formuler le titre de cette exposition... *les Machines qui marchent!* ■

Machines

Martin Boisseau, Michel de Broin, Robert Saucier, Claire Savoie
Galerie de l'UQÀM, Montréal
16 octobre-28 novembre 1998

Robert Saucier, *Réciter le compas*, 1998.
Moteurs, lampe halogène, lecteur CD et amplificateurs, détecteurs de présence, capteurs solaires (piles photovoltaïques), bois, acier. 400 x 400 cm au sol. Photo : R. Saucier.