

ETC



Le « metteur en scène »

Martin Boisseau, *Résolutions*, Galerie Trois Points / Jocelyne Aumont, Montréal. Du 11 janvier au 4 février 1995

Kathleen Goggin

Numéro 30, mai–août 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35767ac>

[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

Goggin, K. (1995). Compte rendu de [Le « metteur en scène » / Martin Boisseau, *Résolutions*, Galerie Trois Points / Jocelyne Aumont, Montréal. Du 11 janvier au 4 février 1995]. *ETC*, (30), 39–41.

MONTREAL

LE «METTEUR EN SCÈNE»

Martin Boisseau, *Résolutions*, Galerie Trois Points/Jocelyne Aumont, Montréal. Du 11 janvier au 4 février 1995

Adossées au mur de la galerie et placées côte à côte, trois œuvres imposantes attendent d'être regardées. Sur elles, point d'éclairage intimiste. Pleins feux sur ce qu'il est advenu des portraits de trois personnalités du milieu de l'art québécois : Serge Lemoine, Marcel Saint-Pierre et Fernande Saint-Martin. Rassemblés sous le titre de *Résolutions*, les « tableaux » font eux-mêmes partie d'une série plus vaste amorcée à la fin des années 1980 et portant le titre générique de *Mémoire collective*. Inscrites dans une logique d'interdépendance, ces pièces ont une histoire et c'est la conclusion d'un travail effectué en trois actes que l'artiste présentait en ce début d'année. Reconstituons le scénario.

Premier acte : la fabrication

L'histoire débute normalement. L'artiste crée un objet symbolique, un tableau hybride relevant à la fois de la peinture, de la construction, du collage, de la photo et de la copigraphie. Une fois complété, celui-ci devient un énorme portrait difficile à déchiffrer, car il est fractionné et rendu flou par les générations d'images. Chaque segment se présente comme une boîte renfermant, tel un reliquaire, un objet relatif au personnage figuré. Lors de l'exposition, le public ignore avec précision le contenu des boîtes. S'il veut réellement connaître la nature de la « relique », il devra accepter la proposition de l'artiste incluse dans le projet, à savoir acheter le fragment moyennant un petit « sacrifice ».

Le premier visage de cette trilogie, exécuté en 1991, est un très gros plan de Serge Lemoine, pratiquement méconnaissable. Parmi les éléments logés à l'intérieur des fragments : les restes d'un jean maculé de peinture ayant appartenu au peintre. L'année suivante, Boisseau réalise le portrait d'un autre artiste, et historien de l'art, dans un jeu de citations formelles et matérielles. Ici, chaque partie individualisée du tableau renvoie explicitement au *Falling Out of the Blue* (1989-1991) de Marcel Saint-Pierre, notamment par une bande décorative récupérée des retailles de cette œuvre peinte¹. L'ornement citationnel circonscrit un panneau central dont l'angle répète le support désaxé de l'œuvre de Saint-Pierre. En photographiant les acquéreurs de dos, dans la deuxième étape du processus, Boisseau fera une fois de plus allusion aux procédés du plasticien qui montre, en quelque sorte, l'envers de son travail. Cette fois, les boîtes contiennent l'enregistrement d'un entretien entre Boisseau et Saint-Pierre, discutant de leurs démarches respectives. Quant au troisième portrait, beaucoup plus sobre que les

précédents, il nous présente Fernande Saint-Martin de trois-quarts, sur un fond d'abstraction géométrique. Fait inattendu, ce n'est pas tant la théoricienne que la poète qu'on découvre ici, puisque les coffrets recèlent une cassette où la sémiologue du langage visuel nous offre la lecture d'œuvres tirées de sa production littéraire.

Deuxième acte : la circulation

Lors de la sortie publique du tableau, le « jeu » débute et se poursuit chaque fois qu'il est exposé. L'œuvre, composée de fragments, est conçue pour se vendre en pièces détachées. À ce stade-ci, l'artiste délaisse son statut d'artisan et révèle sa mission au public. Imitant le marchand, il devient intermédiaire en sollicitant la participation active des spectateurs par une stratégie de séduction, où « l'adhérant » contribue à la réalisation du programme artistique en échange de son portrait. En somme, dès qu'un individu se porte acquéreur d'un fragment, sa photographie en noir et blanc, de face ou de dos mais toujours prise sur le vif selon les règles établies par l'artiste, remplace la pièce qu'il s'approprie. Pour tout dire, c'est aux récepteurs immédiats que reviennent le rôle et le privilège de construire l'œuvre, tout en détruisant le portrait. Leur action, indexée dans la version finale, lui donne tout son sens. Cependant, l'auteur décide qu'un nombre plus ou moins déterminé de fragments sera soustrait aux impératifs de la vente. Par conséquent, l'œuvre n'existe pleinement que lorsque les photographies cohabitent à l'intérieur du tableau avec les parties conservées. La trace indélébile de l'acquisition (c'est la condition d'être de l'œuvre) est alors signifiée par le portrait de l'acquéreur. Il s'agit donc, dans un sens, de permettre la circulation des « reliques » tout en établissant un système relationnel entre l'« acteur », celui qui agit, et un espace de jeu, le tout sous l'œil amusé d'un artiste devenu « metteur en scène ».

Dernier acte : la « résolution »

Si Martin Boisseau prévoit une certaine forme de démantèlement par la dispersion des fragments, son projet résiste toutefois à la complète disparition. Il serait plus juste de dire que l'œuvre se modifie, que l'énoncé premier se transforme en cours de route, qu'il se montre sous un nouveau visage. Malgré la volonté première de disséminer l'œuvre en la vendant par morceaux, on réalise au bout du compte qu'il s'agit d'un subterfuge, puisqu'un objet subsiste ayant valeur d'œuvre. Il retrouve donc un statut d'objet unique,

d'objet sacré. Ce qui reste du jeu, de l'échange instauré entre l'œuvre et le public disposé à (s')investir, nous est finalement montré dans des vitrines affichant un caractère monumental et définitif. Le commerce des fragments est irrémédiablement stoppé. Ayant traversé les étapes du faire et du négoce, l'artiste prépare la mémoire de son œuvre. Il veille à la stabilité des portraits devenus collectifs, en les insérant dans des « édifices » qui assurent leur protection et les mettent en valeur. Malgré ce dispositif propre à la conservation, les roulettes et les poignées, indispensables au transport de l'objet alourdi par cette structure, rappellent que l'idée de circulation subsiste.

De ces trois actes, le plus significatif est manifestement celui qui autorise la contamination, geste iconoclaste à l'égard du portrait généralement perçu comme un hommage. La formation d'un groupe autour de (pour ne pas dire dans) ces figures constitue le principal enjeu de la production récente de Martin Boisseau. Ce « work in progress » laisse entrevoir, pour qui sait les reconnaître, les rouages du champ artistique analysés par le sociologue Pierre Bourdieu. Ceux-ci s'articulent en grande partie sur la *doxa*, croyance immédiate basée sur la reconnaissance (infraconsciente) d'un système auquel le sujet appartient. Selon la terminologie bourdieusienne, le champ est un espace d'interaction entre des sujets et un milieu social, par exemple entre l'artiste, le collectionneur, l'esthète, le critique, le marchand, etc., et le milieu artistique en tant que structure sociale. La croyance s'instaure parce qu'il y a adhésion naturelle aux présupposés du champ (idéologies, valeurs, etc.). Ce dernier, une fois admis par son évidence ou par son statut doxique, produit à son tour de la croyance pour assurer son fonctionnement. En ce qui concerne le milieu artistique, Bourdieu dira que la croyance à l'art facilite l'adhésion du sujet au champ artistique qui, en retour, contribue à fonder la croyance en la valeur de l'objet d'art.

La dynamique relationnelle instaurée par la vente des fragments, permet d'avancer que certains acquéreurs, répondant spontanément à la proposition de l'œuvre, semblent prédisposés au système qu'elle met en scène, système inspiré du champ artistique comme espace de jeu. Car on reconnaît parmi les visages plusieurs membres de ce réseau. Par contre, si le public adhère uniquement aux présupposés esthétiques, l'action ne serait pas dirigée vers l'achat mais plutôt vers la réception contemplative. L'« intérêt » de l'œuvre, c'est-à-dire la source de l'action posée et le résultat escompté par le sujet, résideraient alors dans le fait d'être vu, d'être reconnu, de devenir « célèbre », voire immortel, symboliquement parlant. J'y adhère, elle se réalise pleinement; elle se réalise, elle me reconnaît, elle m'inscrit donc dans

l'histoire. Un acquéreur connu du monde de l'art aura donc intérêt, au double sens bourdieusien, à ce que l'œuvre soit valorisée de manière à sanctionner sa position, à confirmer son autorité, à légitimer son geste. Dans ce sens, plus l'adhérent a de poids, plus il sanctionne l'artiste et plus l'artiste acquiert de capital culturel, plus il donne de valeur aux acquéreurs et à son œuvre.

Toutefois, la production de Martin Boisseau est un objet symbolique et non un champ à proprement parler, même si elle récupère en grande partie son mécanisme de légitimation. À vrai dire, elle en est un produit. La stratégie, devenue ludique aujourd'hui, était à l'origine issue d'une contrainte venant de ce champ artistique, de l'impossibilité d'accéder au marché officiel de l'art. En vendant son œuvre par fragments et en faisant intervenir le public dans sa démarche, l'artiste élabore un plan d'auto-production et crée par la même occasion un groupe de supporteurs. Mettant à contribution le récepteur intéressé, au sens bourdieusien, l'œuvre constitue progressivement une société d'admirateurs mutuels qui, en retour, contribue à donner un sens et une valeur à son projet. Sur ce plan, le travail de Boisseau se rapproche d'une mise en représentation du champ artistique en tant que lieu d'interrelations et de pouvoir. L'artiste utilise le fonctionnement du champ artistique comme matériau en créant un système de légitimation fondé sur la croyance, entendue comme expérience doxique ou reconnaissance spontanée. De ce point de vue, la croyance s'inscrit dans un ensemble de conduites visant à perpétuer les structures établies, les idées recevables concernant la pratique artistique. L'artiste aurait-il compris ce fonctionnement qui lie le créateur à son milieu, pour lequel il produit selon Bourdieu, offrant à son public des visages qu'il reconnaît ?

KATHLEEN GOGGIN

NOTES

1. On peut voir cette œuvre, réalisée dans le cadre d'un programme d'intégration des arts à l'architecture, au pavillon des Sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal.



Martin Boisseau, *Mémoire Collection VIII, portrait de Fernande Saint-Martin, la lectrice*, 1993. Photographie.