

ETC



## Prendre et rendre une oeuvre

Martin Boisseau, *Dixième temps : regarder debout, dormir dessous*, Galerie Graff. Montréal. 26 février - 27 mars 2004

Sylvain Campeau

Numéro 67, septembre–octobre–novembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35150ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

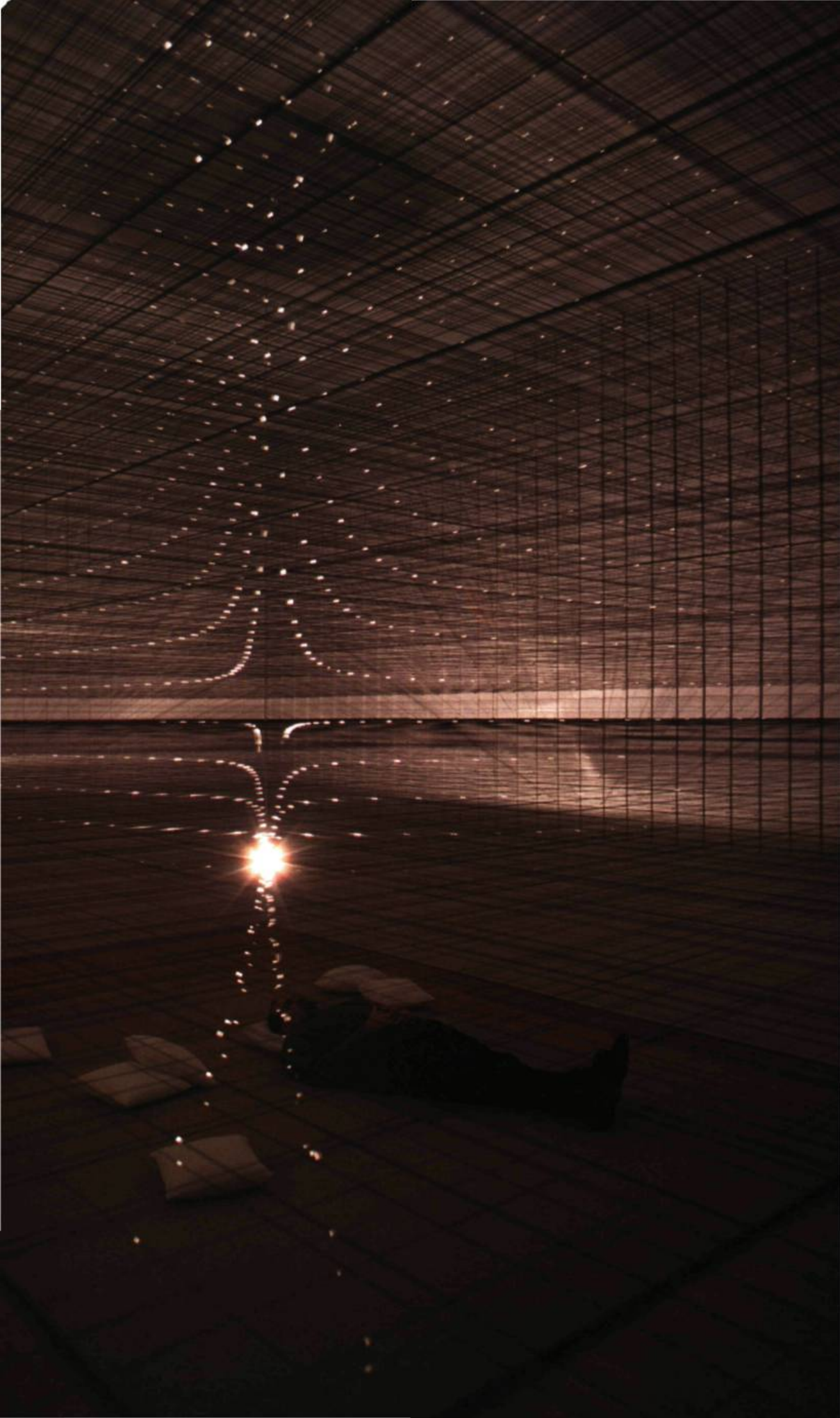
0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2004). Compte rendu de [Prendre et rendre une oeuvre / Martin Boisseau, *Dixième temps : regarder debout, dormir dessous*, Galerie Graff. Montréal. 26 février - 27 mars 2004]. *ETC*, (67), 48–50.



Montréal

## PRENDRE ET RENDRE UNE ŒUVRE

Martin Boisseau, *Dixième temps : regarder debout, dormir dessous*,  
Galerie Graff, Montréal. 26 février - 27 mars 2004

Martin Boisseau poursuit, depuis quelques années, une exploration qui le conduit aux frontières de l'illusion, de l'image et des mouvements grâce auxquels celle-ci en vient à naître. Lors de sa dernière exposition, aussi à la Galerie Graff, il avait créé un certain nombre de moniteurs animés par des machines qui cherchaient à reprendre et/ou annuler, par leur déplacement propre, le mouvement qui était représenté sur écran, préalablement saisi lors d'un tournage. Tout se passe en effet assez souvent chez Martin Boisseau comme si l'image constituée se dérobaient sous le paravent des moyens, dont le modèle emprunte à des dispositifs de vision, mis en œuvre pour la saisir. On retrouve semblable préoccupation chez un David Tomas. Mais celui-ci se lance plutôt, quant à lui, dans des mises en chantier installatives de machines de vision reproduisant celles qu'ont connues les différentes époques de la photographie. Dessins en résultant et machines-copies cohabitent donc en ces travaux qui cherchent à mettre l'accent sur la manière par laquelle ont pu se constituer, historiquement, un dispositif et des stratégies de vision.

Rien de tel chez Martin Boisseau. Car, en ces travaux, machines et dessins renvoient ou bien mal l'un à l'autre ou bien trop uniment. Dans les rapports qu'ils entre-

tiennent, le sens est moins une résultante finale qu'un enjeu sans cesse différé, en chantier, surnageant difficilement. On cerne même semblable disparité dans les stratégies et objets présentés d'une exposition à l'autre. Car, en effet, cette fois-ci, la présente exposition ne montre plus aucune machine véritable. Sur la foi des œuvres précédemment vues, on aurait tout de même été en droit de s'attendre à ce que le mouvement nous apparaisse à nouveau relayé par des constructions machiniques. Mais force nous est de constater que ce n'est pas le cas ici et que les attentes que nous avons fondées sur la base des œuvres antérieures se trouvent déjouées. À première vue, comme pour ce rapport difficile entre œuvres et machines animantes, on en viendrait à conclure que n'existe là non plus aucune commune mesure entre les travaux précédents et ceux, actuels, présentés chez Graff.

Nous accueillons à l'entrée de la galerie, dans la première salle, la plus grande, un long ruban de papier sur lequel n'est dessinée qu'une longue ligne, tirée d'un bout à l'autre. Cette œuvre est-elle le résultat d'un simple mouvement de trait à main levée ? Proviendrait-elle d'une des machines antérieures de l'artiste dont une exposition antérieure nous avait révélé le potentiel créatif ? Elle représente certes le mouvement minimal de la création artistique, un faire essentiel. Cette ligne est en effet si longue qu'elle ne peut



Martin Boisseau, *Dixième temps : regarder debout, dormir dessous*, 2004. Dessin à l'encre noire sur papier arche. Photo : Richard-Max Tremblay. Graff, Montréal.

apparaître telle que grâce à un déplacement latéral. De pas de côté en pas de côté, on suit la ligne, notre corps en relation d'obédience stricte à l'œuvre, nous mouvant pour en arriver à faire être cette œuvre. Longue ligne d'horizon, elle trace une frontière entre deux vides qui ne se révèlent tels que parce qu'un artiste a tranché au centre du papier un trait qui délimite la démarcation entre ce qui est œuvre et ce qui est son arrière-fond. Œuvre minimaliste, elle s'anime par un mouvement tout ce qu'il y a de plus quotidien, de plus naturel. Créer (et récréer) proviendrait-il du fait d'arpenter ? Serions-nous ici confrontés uniquement à la motion du corps faisant œuvre ? Devant cette pièce, le corps s'anime et fait être.

Encore une fois, sur le fond connu de ce qui caractérisait les œuvres antérieures de l'artiste, on ne se surprendra pas de cette attention accordée au mouvement. Mais c'est le mouvement constituant essentiel à la réception de l'œuvre qui est maintenant partie intégrante et anticipée de l'œuvre. Alors que nous étions auparavant donnés à voir les dessins et la machine, mouvante, les concevant.

Nous sommes mobilisés par l'action mobilisatrice au plan corporel et l'esprit suit, lui aussi mobilisé par les sens et cherchant à donner un corps signifiant à ce travail mobile. L'œuvre mobilise le corps et peut-être est-ce bien là ce dont il s'agit ici : de cette capacité qu'a le faire artistique de « mobiliser » l'être, de l'animer, corps et esprit. Mais cette « animation » serait le seul et ultime objet des œuvres de Martin Boisseau. Seule la victoire sur l'inertie, signifiante et motrice, signifiante *parce que* motrice, est ici objectif de création.

Dans la seconde partie de la galerie, plus à l'arrière, nous sommes conviés à une œuvre plus difficile d'accès. Physiquement, s'entend. Pour en arriver à se loger au point central d'où cette pièce peut être réellement appréciée, il faut recourir à la reptation. En effet, en cette seconde section, reposent un tapis épais et moelleux et quelques coussins. À une hauteur approximative d'un mètre, je dirais, commence un entrelacs de bandes brunâtres, quadrillant l'espace jusqu'au plafond. Ces bandes brunâtres se révèlent bien vite être des bandes magnétiques vidéo qui sont tirées depuis les murs environnants pour former cette toile en quadrillé. Du centre, à l'endroit où le spectateur est inmanquablement attiré pour prendre position, tête levée vers le haut, on peut voir une ampoule pendre au loin, à courte distance du plafond. Les lignes brunâtres, avec leur légère élasticité, vibrent faiblement sous le coup de l'air se mouvant dans la pièce et par réaction avec nos déplacements. Du fin fond du tunnel que l'on croit habiter, la lumière émanant de l'ampoule se réfléchit sur les bandes et palpète, elle aussi, ocre ou sépia au-dessous de nous, formant une sorte de cavité aérienne et carrée.

L'ensemble produit un effet de légèreté. Il forme une espèce de cage dorée. Une cage spectaculaire, une cage de vision. Pour faire l'expérience de cette œuvre, pour en prendre acte visuellement, il ne suffit

évidemment pas de regarder le tout à distance. Il faut s'y glisser, se contorsionner pour avancer sous les bandes tendues. Il faut, arrivé au centre, se retourner sur soi-même et, couché, regarder vers le haut. La totalité de la pièce est bien perceptible à distance mais rien ne vaut le coup d'œil du dessous, la contemplation de cette architecture fine, délicate, tremblante. Une architecture que la lumière éclaire, illumine. Il en résulte que les bandes produisent bien un effet *vidéo*, un effet de vision lorsque frappées par la lumière. Mais c'est leur matérialité brute, leur texture moirée, limpide qui crée cet effet du visible. On notera comment tout cela s'écarte fort habilement de l'effet vidéo habituel, attendu. La création vidéographique dépend d'un flux, d'un balayage virtuel, d'un codage de données numériques. Le support est lointain, accidentel, sans conséquence d'aucune sorte sur la tessiture des images. Contrairement à la photo où l'image provient d'une cristallisation de matières agglutinées sur la base d'un support de celluloid, réagissant à une intrusion de lumière, dans la création vidéographique, nulle matière n'est à l'œuvre. Or, pour Martin Boisseau, machines, mouvements et bandes sont des instruments de création plus probants et plus intéressants que lumière, onde, balayage, codage des données et pixels. Il se penche bien plutôt sur une sorte de ballet, sur toute la gestuelle entourant le fait de prendre et rendre image, de prendre et rendre œuvre. Un dispositif de saisie du visible, de sa transformation en codes et de son ultime récréation en image devient la matière même, l'appareillage sensible de son exploration. Mais ce dispositif est présenté comme force d'aléatoire, alors qu'il opère à contretemps, qu'il gesticule *a contrario* de son *modus operandi* habituel.

La mécanique grâce à laquelle se réalise cette numérisation, ce transcodage, devient le monde même à partir duquel des œuvres sont créées. En elles, l'inscription du simple trait manuel redevient possible et paradoxalement, elle le devient avec et par le biais de cette mécanique complexe. En elles, le ballet des caméras reproduit son mouvement dans une robotisation, une animation mécanisée des moniteurs (comme lors de l'exposition précédente de Martin Boisseau). En elles, les bandes sont pure matière, utiles et même essentielles moins comme réceptacle d'une inscription numérique que comme lanières, banderoles, filins composant un frêle montage, une composition squelettique, témoignage d'une architectonique évanescence où la lumière provoque des effets inattendus. Pour l'apprécier, le spectateur doit prendre acte de cet effet. Il doit prendre posture et s'animer pour ne rien manquer. Il fait face à une installation composée des instruments qui, d'ordinaire, sans le moindrement s'afficher, font habituellement le relais du visible par l'immatérialité de leur processus. Une installation qui déconstruit ce processus usuel, en exploitant les rouages multiples qui soutiennent l'effet *vidéo*.