

Michel de Broin
Peut-on s'entendre sur l'inattendu?

Michel de Broin
Can we agree on the Unforseen?

Nycole Paquin

Numéro 47, printemps 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9535ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

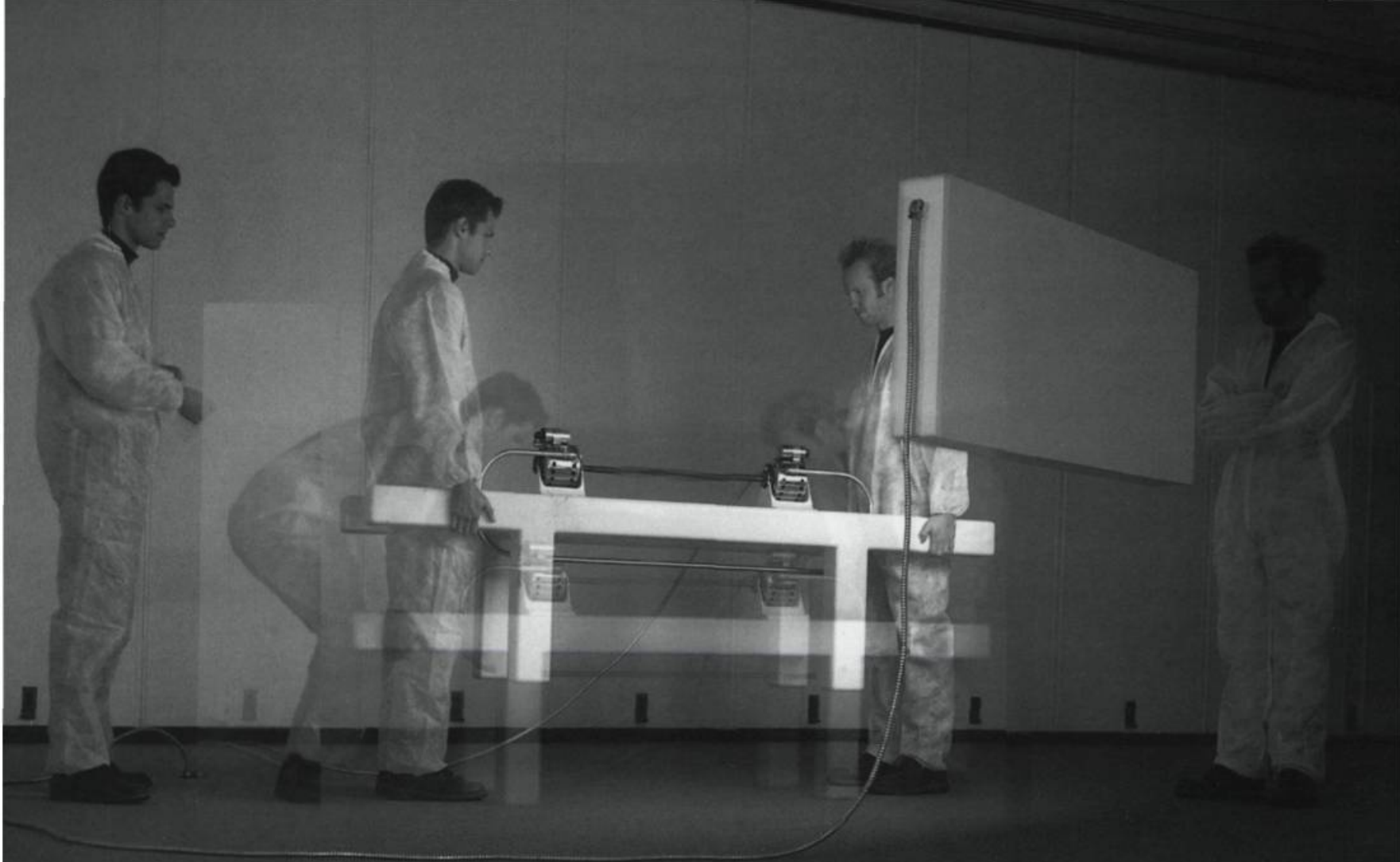
0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Paquin, N. (1999). Michel de Broin : peut-on s'entendre sur l'inattendu? / Michel de Broin: *Can we agree on the Unforseen?*. *Espace Sculpture*, (47), 5–11.



Peut-on s'entendre sur L'INATTENDU?

Une correspondance
entre Nycole Paquin et
Michel de Broin

Can we agree on the UNFORESEEN?

A correspondence
between Nycole Paquin and
Michel de Broin

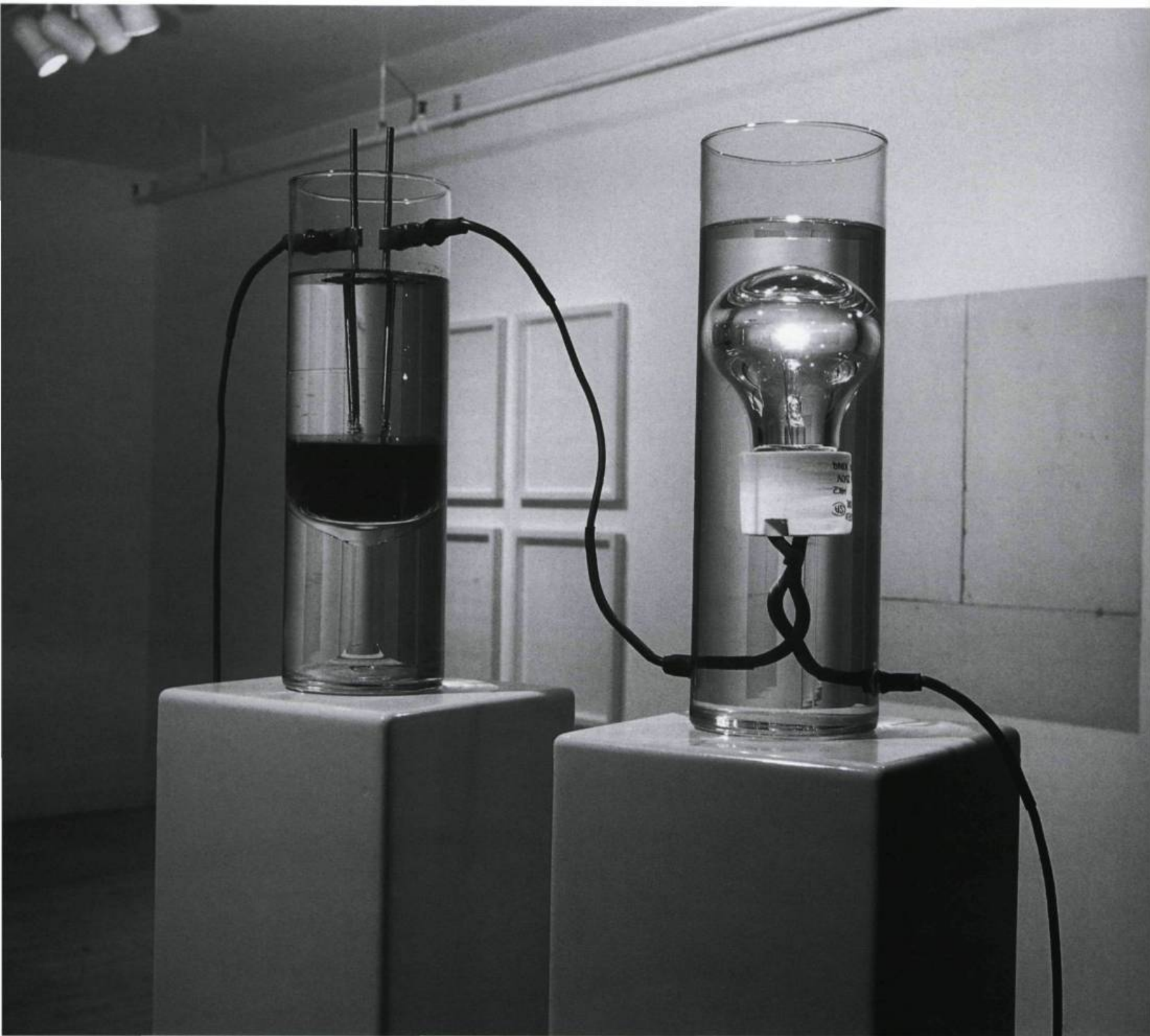
Michel de Broin, Révolution, 1996. Deux torches au propane, placées tête-bêche dans un rapport homogène, présentent formellement une tautologie ($a = a$). Par contre, à l'état de potentiel, en s'explosant réciproquement, elles se détruisent comme êtres finis pour se dégager dans l'espace infini. Deux brancardiers soulèvent le problème. / Two propane torches are placed head to tail in a homogeneous relationship formally presenting a tautology ($a = a$). On the other hand, in a state of potential, each one exploding and vice versa, they destroy themselves in order to free themselves in infinite space. Photo: Stéphane Beaulieu.

N.P. À juste titre, les critiques ont été des plus positives à l'égard de votre jeune production. On a souvent insisté sur les matériaux et les systèmes électriques et électroniques que vous utilisez et on a abondamment souligné la notion de «résistance» qui se dégagerait de vos œuvres : résistance physique, énergétique, sociale, etc. Quitte à revenir plus loin sur ces notions, ouvrons maintenant la discussion sur d'autres paramètres, en commençant par votre engagement théorique. Verbalement, vous m'avez déjà fait part de votre préoccupation pour la question d'une «problématique» soutenue et qui se manifeste sous différentes formes à travers votre production. Qu'entendez-vous par problématique dans la pratique de votre art, et comment la voyez-vous se métamorphoser d'une œuvre à l'autre?

M. de B. Bien qu'elle soit indispensable, la *problématique* n'est pas souvent posée en arts plastiques, alors que dans les différents domaines des sciences humaines ou de la philosophie, elle est une exigence qui fait partie intégrante de la méthode. Quand on entend parler du problème en arts plastiques, celui-ci est le plus souvent abordé à la manière des techniciens et des scientifiques comme une question à résoudre ou une justification à donner. Alors qu'il en appelle dans notre domaine particulier à une question insoluble susceptible de déboucher sur une démarche et non sur une solution. La *résolution de pro-*

N.P. The critics have been very positive regarding your work as a young artist and rightly so. They have often emphasized the materials, and the electric and electronic systems that you use, and they have often stressed the notion of "resistance" that emanates from your work, resistance that is physical, energetic, social, etc. Even if it means regressing from these notions, let's open the discussion on other parameters and begin with your theoretical commitment. Verbally, you have already told me of your preoccupation with the question of a sustained "problematic" that is shown in different forms throughout your work. What do you mean by problematic in the practice of your art, and how do you see it transformed from one work to another?

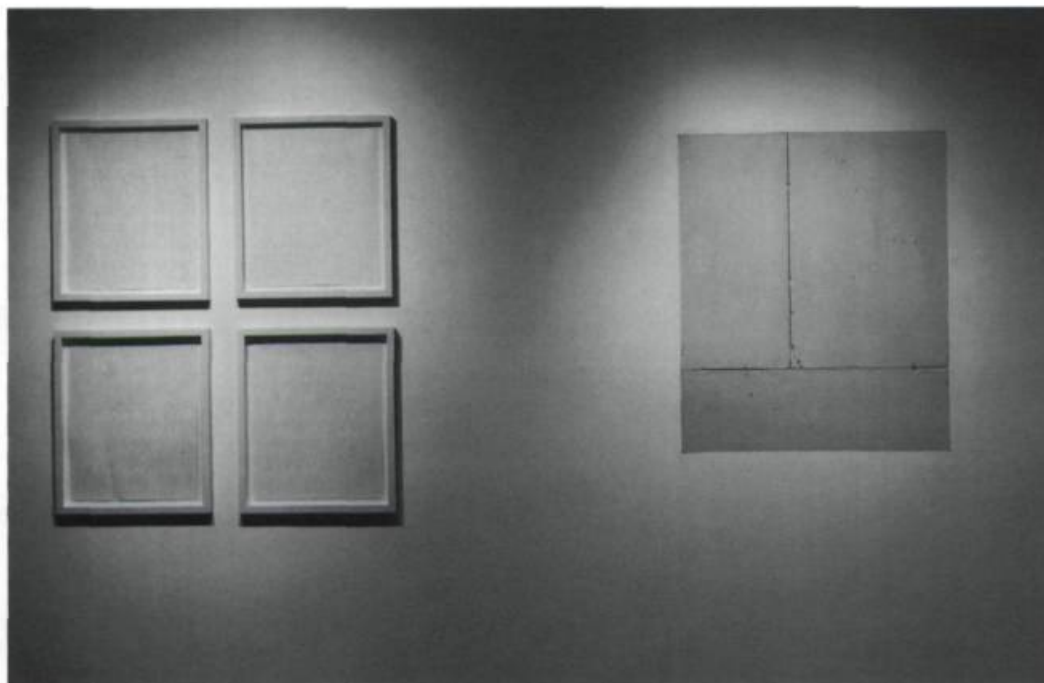
M. de B. Even though it is indispensable, the problematic is not often questioned in fine art, while in other fields such as sociology or philosophy it is a requirement, an integral part of the methodology. When you hear of a problem in fine arts it's most often approached like a technician or a scientist, that is as a question to be solved or a justification to be given. Whereas in our particular domain, it requires an insoluble question that is able to open up a process and not to give a solution. The *solution of problems*, in fact, seems difficult to apply to an artistic undertaking which by definition is never resolved and where the question remains constantly to be reopened.



Michel de Broin,
*Opacité du corps dans
la transparence du
circuit*, 1997. Photo :
Stéphane Beaulieu.

blèmes semble en effet difficilement applicable à l'entreprise artistique, laquelle ne s'est jamais résolue dans sa définition et dont la question reste toujours à rouvrir.

Je crois que si la problématique n'est pas soulevée malgré les transformations de cette discipline, la cause principale en est la résurgence d'une fonction idéalisante de l'art, centrée autour de la représentation comme processus transparent où le véhicule doit s'effacer pour que le message puisse passer sans qu'aucune résistance ne vienne l'entraver. Un fond idéaliste, une certaine permanence de l'idée caractérisent l'art dont l'imitation des modèles constitue depuis l'Antiquité une des principales fonctions de la représentation. Pourtant, sans qu'il soit possible de repérer de rupture, on remarque que depuis le romantisme, les académies et leurs étendards ont été abandonnés pour d'autres mouvements, lesquels se sont succédés jusqu'à aujourd'hui où aucune idée n'apparaît plus assez grande pour gagner l'assentiment général. Notre époque contemporaine est marquée par ce que certains commentateurs appellent la crise du sens et que je comprends comme la conscience répandue de l'arbitraire de toute entreprise signifiante. Ce qui devient intéressant dès lors, ce n'est plus le message, mais la formation de ce message, comment celui-ci prend corps et opère dans le temps et dans un espace donné.



Michel de Broin, *Prélèvement et inscription dans la chair*, 1997. Le prélèvement de la peinture qui recouvre le mur de la galerie révèle, ouvre sur l'intérieur du mur. Le morceau de revêtement retranché a été découpé en quatre; sur chaque partie des lettres sont découpées. / The removal of the paint covering the wall of the gallery reveals work inside the wall. The piece of removed wall-covering has been cut into four and letters have been carved on each part. Photo: Stéphane Beaulieu.

Ce qui change ici, ce n'est pas l'œuvre d'art, mais le théâtre où l'œuvre est représentée. Si l'idéalisme place l'œuvre hors de portée pour nous priver de sa chair, lorsque l'apologie du sens fait place à sa crise, on entre dans le théâtre pour y chercher les déplacements et voir les idées se faire et se défaire, pour être sensible aux matériaux, formes et images, à comment ceux-ci ont été récupérés, questionnés ou détournés de leurs fonctions. L'œuvre est placée au centre d'une chaîne métaphorique et c'est beaucoup plus sa capacité à remétaphoriser, c'est-à-dire à déplacer le problème, que ses qualités communicationnelles qui deviennent intéressantes en l'absence d'une vérité à établir ou d'un message à promulguer.

D'où l'importance du problème : le problème c'est le noyau dynamique d'une démarche. En écartant la solution de la vérité, la persistance du problème nous amène à reformuler la question qui est toujours insatisfaite de sa réponse.

N.P. *En répondant à ma première question portant sur une problématique théorique sous-jacente à la production de l'œuvre d'art, vous ouvrez votre discours fort critique sur l'histoire de l'art et la sémiologie. Vous soupçonnez la « résurgence d'une fonction idéalisante de l'art ». Selon vous, un fond idéaliste perdurerait et conduirait à ce que certains ont qualifié de « crise du sens » en raison d'une perte de*

I believe that if the problematic is not raised, despite transformations in this discipline, the main reason is the resurgence of an idealizing function in art that is centred around representation as a transparent process. The vehicle must be erased so that the message can pass without being hindered by any resistance. An idealistic ground, a certain permanence of idea characterizes art where the imitation of models has constituted one of the principal functions of representation since antiquity. Yet, without being able to locate the break, it seems that since Romanticism, academic standards have been given up for other movements which have followed up until now when one idea no longer appears big enough to win general approval. Our contemporary period is marked by what some commentators call a crisis of meaning and what I understand as the widespread awareness that all significant undertaking is arbitrary. What becomes interesting, consequently, is no longer the message, but the formation of the message, how it occurs and takes shape in a given time and space.

What changes here is not the art work but the theatre where the work is shown. If idealism places the work out of reach to deprive us of its flesh, the apology of meaning makes way for its crisis, we enter the theatre to look for movements and to see ideas form and

come apart while being sensitive to material forms and images and to how they have been taken over, questioned or diverted from their functions. The work is placed at the centre of a *metaphorical chain* and it is more its capacity to become a metaphor, that is to say, to shift the problem and make the qualities of communication interesting in the absence of a truth being established or a message promulgated.

Hence the importance of the problem: the problem is the dynamic core of an artistic process. In distancing the solution from the truth, the persistence of the problem leads us to reformulate the question which is always unsatisfied with its response.

N.P. *To answer my first question concerning a theoretical problematic underlying the production of art work, you begin by being very critical of art history and semiotics. You suspect the "resurgence of an idealizing function of art." You believe an idealistic ground should endure and should lead to what some have described as a "crisis of meaning" because of a loss of semantic uniqueness in contemporary art. If I understand you well, you denounce this ever persisting quest for a singular truth which today's artists try to show as irrelevant, closed and reductive. Why is emphasis then placed on "theatricality" which incites metaphor?*

Are you not making your work much more fragile by insisting on the means of its production and by providing very few ways for interpreting it? Is there not a risk that it "escapes those who look at it"? Are there not limits to polysemy?

M.deB. It is by signification that human beings give or have given meaning to objects. What do we expect from this gift? I believe there is nothing to expect from it other than its fragility. The meaning is within the scope of those that participate in its making; it's only human, and what is most contingent in a human being. But in society, this frailty has the appearance more often of concrete which our walls of certainty are constructed of. It's good to think that a work might take a risk and break the wall, escape us perhaps and in this way, for example, see that it is possible to escape, that meaning has its limits, but that they are not insurmountable.

I have placed the requirement or the need for a problematic at the centre of this episteme, indicating the limits of human production. With your last question, I can bring up the quality of a relationship to meaning which gives a problem its deliberate structure.

But above all, I would like to say that meaning is not substantiated by truth, it is not left empty (for all that), it is occupied by the cohesion of conventions that tend toward solidification and give it

l'unicité sémantique dans les productions actuelles. Si je vous comprends bien, vous dénoncez cette quête encore persistante d'une vérité singulière que les artistes d'aujourd'hui tentent d'exposer comme non pertinente, close et réductrice. D'où l'emphase mise sur la « théâtralité » qui encourage la métaphore?

Admettriez-vous avec moi qu'en insistant sur la mise en scène, en fournissant très peu de pistes d'interprétation, vous rendez vos œuvres d'autant plus fragiles? Ne prenez-vous pas le risque qu'elles « échappent à ceux et à celles qui les regardent? » Y a-t-il des limites à la polysémie?

M. de B. C'est par la signification que l'être humain donne ou a donné du sens à ses objets. Que peut-on attendre de cette donation? Je crois qu'il n'y rien à attendre, sinon sa fragilité. Le sens est à la mesure de ceux et de celles qui participent à sa fabrication; il est humain, dans ce que l'être humain a de plus contingent. Mais en société, cette fragilité a plus souvent l'apparence du béton avec lequel est construit le mur de nos certitudes. Il est bon de penser qu'une œuvre puisse risquer et briser ce mur, nous échapper peut-être, et ainsi, par l'exemple, voir qu'il est possible de s'échapper, que le sens a ses limites, mais que celles-ci ne sont pas infranchissables.

J'ai placé l'exigence ou la nécessité d'une problématique au centre de cette épistémè désignant les limites des productions humaines. Votre dernière question me permet de relever la qualité du rapport au sens que permet la structure intentionnelle du problème.

Mais avant tout, je voudrais seulement rappeler que si le sens n'est pas substantifié par la vérité, il n'est pas laissé vide pour autant, il est occupé par la cohésion des conventions qui tendent à le solidifier et à lui conférer une densité, une consistance à laquelle il est difficile d'échapper. Le sens est un *dispositif de pouvoir*, il se donne comme pouvoir en ordonnant notre expérience, il est ce qui nous fait voir, dire, penser et agir comme ceci ou comme cela. Mais paradoxalement, c'est précisément par lui, là où il nous prive, nous limite, nous interdit une expérience qu'il suscite l'exigence de sa problématisation. En effet, l'arbitraire du sens se frappe immanquablement à ses propres limites et provoque la remise en question de celles-ci. Cette mise en problème est un refus de la conversion au même, elle en appelle à la question du sens comme moyen de débattre du sens.

L'intensité du problème à l'œuvre résulte d'un rapport au sens et non d'une révélation du sens. Ce qui compte, c'est d'entrer dans un rapport problématique avec lui. Mais ce rapport est nécessairement postérieur à ce avec quoi l'on entre en rapport. D'où l'importance de désigner (interpréter) le dispositif qui serait en quelque sorte premier, déplacer les signes de celui-ci pour donner un sens, une direction au rapport. Ceci pour que puisse s'infiltrer, s'incruster, et s'installer le problème, pour y introduire de l'invention, susceptible d'activer du différent, d'inventer du singulier, et qu'en découlent des lignes de pensée transversales, s'accaparant les potentialités de ce qui est donné pour s'en écarter et ouvrir sur ce qui n'est pas.

L'intensité de l'œuvre relève de sa capacité à mettre en rapport le sens (désigné et interprété comme les conditions de possibilité de l'œuvre) et son ouverture, ce désir d'espacement, cette tentation d'échapper au sens et à ses limites. Une occasion de bouleversement, de déchirement et de déracinement. Une expérience négative certes, mais une possibilité de « délivrement » qui invite à s'instruire de l'espace qui s'espace.

L'œuvre s'offre dans ce rapport problématique où elle travaille le sens, suit une direction, mais dont l'intention paradoxale est d'ouvrir et d'espacer à la limite du sens. C'est sa capacité, son souci de maintenir un rapport sans en désigner sa fin.

N. P. *Reprenons l'une de vos phrases : « le sens est un dispositif de pouvoir; il se donne comme pouvoir en ordonnant l'expérience » que nous faisons des œuvres d'art. Si je suis bien le développement de votre hypothèse depuis le début de notre échange, en refusant de diriger ceux et celles qui regardent vos œuvres dans une seule direction sémantique, vous leur laissez le plein « pouvoir » d'interpréter ce qu'ils perçoivent, ayant recours à des métaphores dont vous ne livrez que des pistes qui soutiennent néanmoins l'interprétation. Vous provoquez une crise du sens qui expose l'arbitraire même de toute opé-*

a density, a consistance from which it is difficult to escape. Meaning is a display of power, it's power is in organizing our experience, it's what makes us see, think, speak and act a certain way. But paradoxically, it's precisely when it deprives us, limits us or prevents us from an experience that it creates the requirement of its "problematization." In fact, the arbitrariness of meaning inevitably strikes its limits and provokes its being called into question. Making a problem is a refusal, questioning meaning is a way of debating meaning. The intensity of the work's problem results in a relationship to meaning and not in a disclosure of meaning. What counts is to enter into a problematic relationship with it. But this relationship is necessarily subsequent to the one that one enters in contact with. Hence the importance to indicate (interpret) the disposition which will somehow be first to shift its signs in order to give meaning and direction to the relationship. The problem can then infiltrate, become embedded and settled, introducing invention susceptible of activating difference of inventing singularity, and through it run the transverse lines of thought, capturing the potentialities of what is given in order to draw it apart and open onto what it is not.

Here intensity of the work comes from its capacity to put meaning (indicated and interpreted as conditions of the work's possibility) in relation to its opening, a desire for spacing out, a temptation to escape from meaning and its limits. An incident of disruption, of wrenching and of uprooting is a negative experience certainly, but a possibility for freedom that invites one to be informed about space which is becoming less frequent.

In this problematic relationship the work gives meaning and follows a direction, but its paradoxical intention is to open and spaced out the limits of meaning. Its concern and capacity is to maintain a relationship without indicating its end.

N. P. *To go back to one of your phrases: "Meaning is a display of power; its power is in organizing the experience that we have from works of art." If I follow well the development of your hypothesis from the beginning of our exchange, by refusing to direct those who look at your work in only one semantic direction, you give them full "power" to interpret what they perceive, with recourse to metaphors which you deliver in ways that nonetheless support the interpretation. You provoke a crisis in meaning that exposes the arbitrariness of all significant working processes. But returning to the question of power. In the context of an aesthetic institution very open on your part, do you not reappropriate absolute control of the spectator by the fact that as author you remain at such a distance that it is difficult to follow your course. I want to say by this that the form of your works, the materials organized in an incongruous manner, often surrealist, and the use all sorts of electric and electronic mechanisms, make the stages of production opaque and even more so the "hand at work." In a few words, by choosing to let the work become an out of the ordinary object, you withdraw completely. Do you not remain the indiscernible master of the situation this way? Is refusing to give any indications for interpretation not the reverse and just as effective as the imposition of only one way to access the work? This brings me back to the idea of resistance, yours...*

M. de B. The premise of your question does not take into account my assertion as a whole. To begin, power does not have an attributable moral value. From a political point of view (referring to Michel Foucault), it can just as well serve the oppressor as provide resistance to oppression. I do not present it as something bad to be avoided, it is raw energy where meaning is given a direction toward an objective. In fine art, it appears to me primarily as the potential or essential spark for the work.

Then, you make a split between the terms meaning and opening. I am trying to establish this relationship. In my way of thinking, the absence of a relationship weakens the deployment of these concepts. The opening taken alone has nothing to say and doesn't want to say anything, while understood in its relationship to meaning, it questions these limits and presents or renews the

ration signifiante. Mais, revenons à la question du pouvoir. Sous le couvert d'une instauration esthétique tout à fait ouverte de votre part, ne vous réappropriiez-vous pas le contrôle absolu du spectateur par le fait même qu'en tant qu'auteur vous demeurez à une telle distance, qu'il est difficile de reprendre votre parcours. Je veux dire par là que la forme de vos œuvres, les matériaux agencés de manière incongrue, souvent surréaliste, et l'utilisation de toutes sortes de dispositifs électriques et électroniques opacifient les étapes de mise en scène et encore plus la «main à l'œuvre». En quelques mots, en choisissant de laisser l'œuvre prendre une telle envergure en tant qu'objet insolite, vous vous retirez tout à fait. De cette manière, ne restez-vous pas maître insaisissable de la situation? Refuser toute direction manifeste d'interprétation, n'est-ce pas l'envers tout aussi effi-

possible: the fact that meaning has not yet said all that is possible. Furthermore, quantities of writing and of thought are issued from this famous crisis of meaning which lets me maintain that it is the place of intensity and of meaning stimulation, places of its truth and its display.

To answer your last question concerning resistance, this controversy compels me to return to the complex relationship to meaning that makes the experience of meaning become a deification.

But before continuing, I would just like to digress for a moment to mention that in order to experience the work, it is important to be in agreement with the principles that govern it. I believe that this elementary rule applies to anybody and anything. After having given up universal criteria in order to appreciate the differences between

a Velasquez, a Van Gogh, a Mondrian or a Warhol, it becomes necessary to be attentive to the specificity of their propositions taking into account the rules relative to their imposition. Any proposition will appear incongruous or unseemly to someone who does not make a minimal effort to be informed about the implicit or explicit postulations specific to a work. For example, my electric mechanisms are not "incongruous" at first glance, they appeal to an easily accessible and widespread technical knowledge.

It is sufficient to look at *Révolution* (1995), *Circulation* (1995), *Prélèvement* (1997) or *Tromper le sens* (1997) to see that each one in its way makes a sometimes abusive use of the code. These are not mechanisms that are open, they are excessively regulated mechanisms which makes their opening obvious. Far from being "incongruous, completely open" systems they are physical, conceptual, formalist, normal mechanisms where the opening is slipped in as an occasion to renew experience while escaping the limits that I determined beforehand.

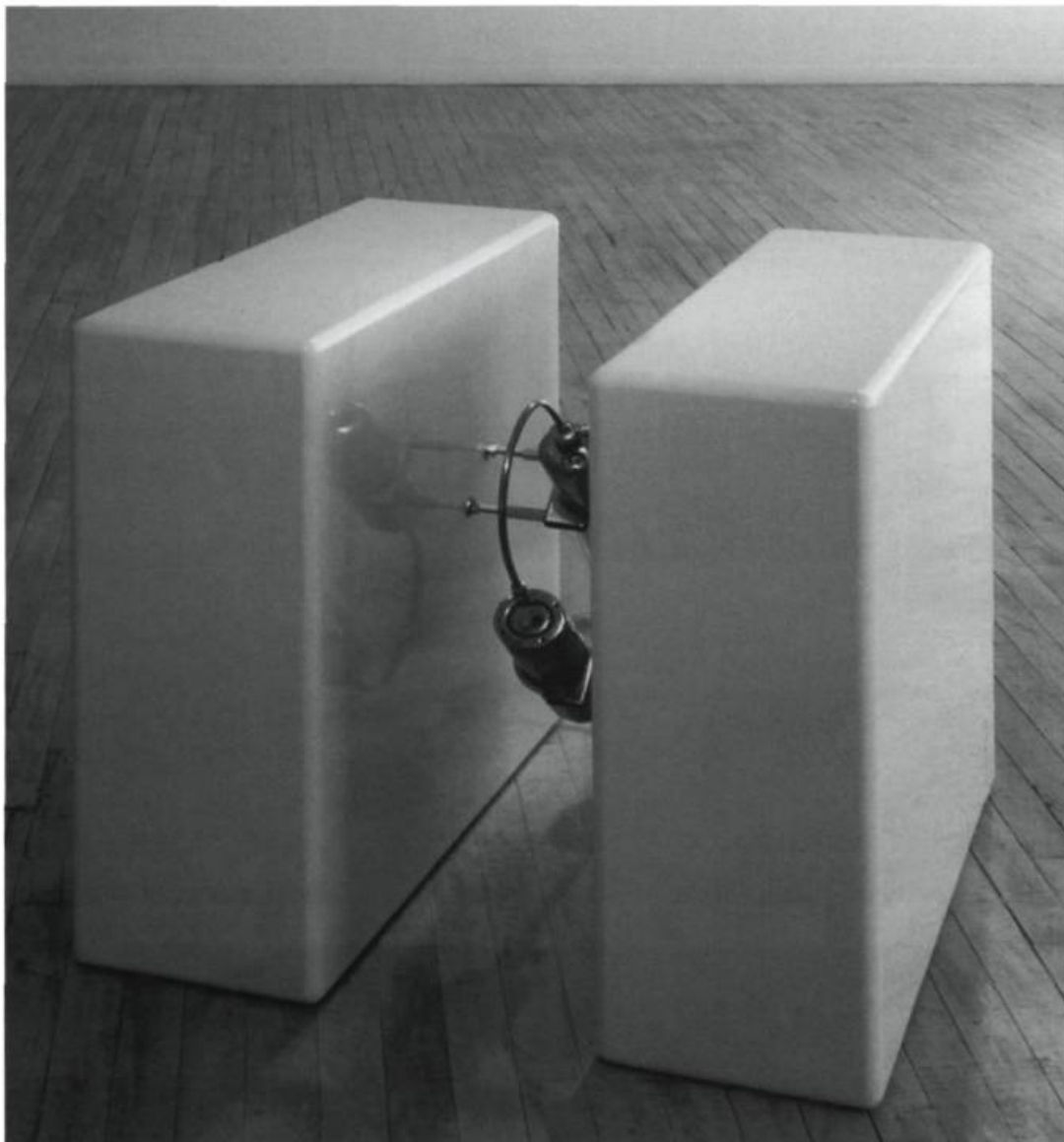
My postulate is that the opening is at the limit of its own potentiality.

If we acknowledge the fact that representation intensifies space in order to become contingent to experience or limits of the possible, must one take this programming of space as being the only reality and the only spatial possibility in art?

Contrary to representation, the opening indicates space that spreads out beyond the programming. But my problematic is that even though it is possible to affirm *there is* an opening, I cannot represent it. In effect, the blasphemy consists in giving a face to the opening, which pretends to control it, being violent to us and forbidding it.¹

Since I don't want to determine the opening, my work instead determines the enclosing in order to make its opening necessary. Because paradoxically it is in experiencing the enclosure of meaning that the opening is revealed: "(...) the periphery of the circle of science

Michel de Broin, *Contre révolution*, 1997. Deux moteurs reliés par une membrane de caoutchouc sont en réaction l'un contre l'autre. Leur face à face s'oppose au mouvement, ce qui les plonge dans l'inertie où leur résistance est à peine perceptible. / Two motors connected by a rubber membrane are in reaction against each other. Their face to face opposes movement which throws them into inertia where their resistance is hardly perceptible. Photo: Michel de Broin.



cace de l'imposition d'une seule voie d'accès à l'œuvre? Voilà qui nous ramène à l'idée de la résistance, la vôtre...

M. de B. Les prémisses de votre question ne tiennent pas compte de mon affirmation dans son ensemble. Pour commencer, le pouvoir n'a au préalable pas de valeur morale attribuable. D'un point de vue politique (en me référant à Michel Foucault), il peut tout aussi bien servir l'opresseur que de permettre la résistance à l'oppression. Je ne le présente pas comme un mal à éviter, il est une énergie brute, auquel le sens donne une orientation en fonction d'un but. En arts plastiques, il m'est apparu avant tout comme le potentiel ou le combustible indispensable à l'œuvre.

Ensuite, vous opérez une fracture entre le terme de sens et celui d'ouverture. Je cherche plutôt à établir ce rapport. À mon avis,

l'absence de rapport affaiblit le déploiement de ces concepts. L'ouverture prise isolément n'a rien à dire et ne veut rien dire, alors que comprise dans son rapport au sens, elle interroge les limites de celui-ci et présente, renouvelle le possible : le fait que le sens n'a pas encore tout dit du possible. En outre, quantité d'écrits, de réflexions sont issus de cette fameuse crise du sens, ce qui me permet d'affirmer qu'elle est le lieu même de l'intensité et de l'excitation du sens, lieux de sa vérité et de son déploiement.

Pour répondre à votre dernière question concernant la résistance, cette controverse me force à revenir sur le rapport complexe au sens qui privilégie l'expérience du sens à sa déification.

Mais, avant de continuer, je voudrais seulement ouvrir une parenthèse pour rappeler que pour vivre l'expérience que procure une œuvre, il est important de se mettre d'accord sur les principes qui la gouvernent. Je crois que cette règle élémentaire s'applique à n'importe qui et à n'importe quoi. Après avoir renoncé aux critères généraux pour être à même d'apprécier les différences entre un Velázquez, un Van Gogh, un Mondrian ou un Warhol, il devient nécessaire d'être attentif à la spécificité de leurs propositions en tenant compte des règles relatives à leurs mises en formes. N'importe quelle proposition paraîtra incongrue ou inconvenable à celui qui ne fait pas l'effort minimal qui consiste à se renseigner sur les postulats implicites ou explicites spécifiques à chaque œuvre. Par exemple, mes dispositifs électriques n'ont de prime abord rien « d'incongru », ils font appel à un savoir technique facilement accessible et fortement répandu.

Il suffit de regarder *Révolution* (1995), *Circulation* (1995), *Prélèvement* (1997) ou *Tromper le sens* (1997) pour voir que chacune fait à sa manière un usage parfois abusif du code. Ce ne sont pas les dispositifs qui sont ouverts, ce sont les dispositifs réglementés jusqu'à l'excès de l'excès qui rendent évidente leur ouverture. Loin d'être des appareillages « incongrus, tout à fait ouverts » ils sont des dispositifs physiques, conceptuels, formalistes, normatifs, où se glisse l'ouvert comme occasion de renouveler l'expérience en échappant aux limites que j'ai préalablement fixées.

Mon postulat est que l'ouverture est à la limite de sa propre potentialité.

Si nous convenons que la représentation redouble l'espace pour devenir l'espace contingent de l'expérience ou les limites du possible, faudrait-il prendre cette programmation de l'espace comme étant la seule réalité et le seul enjeu spatial de l'art?

Contrairement à la représentation, l'ouvert, lui, désigne l'espace qui se déploie au-delà de la programmation. Mais ma problématique, c'est que bien qu'il soit possible d'affirmer qu'il y a de l'ouvert, je ne peux pas le représenter. En effet, le blasphème consiste à donner un visage, une figure à l'ouvert, ce qui revient à prétendre le maîtriser, nous faire violence et l'interdire¹.

Puisque je ne veux pas déterminer l'ouvert, mon travail est plutôt de déterminer une clôture pour rendre nécessaire son ouverture. Parce que c'est paradoxalement en faisant l'expérience de la clôture du sens que l'ouverture se dévoile : « (...) le cercle de la connaissance porte à sa circonférence une infinité de points et bien qu'il soit encore absolument impossible de prévoir comment, d'un tel cercle, on ne pourra jamais prendre la mesure entière, l'homme noble et bien doué rencontre immanquablement, avant le milieu de sa vie, tel ou tel point limite de la circonférence où il se fige, interdit, devant l'inexplicable. Et lorsque là, transi d'effroi, il découvre qu'à cette limite la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue — alors surgit une nouvelle forme. »²

Il y a une différence entre une icône de l'ouverture qui fait violence en limitant, prescrivant et déterminant l'ouvert, ou encore entre l'ouverture totale qui ne montre rien et n'a aucune prégnance et enfin l'ouverture dont parle Nietzsche qui « surgit » à la limite du sens. Celle-ci peut être ignorée par celui qui reçoit l'œuvre, elle peut être la cause de son désintéressement, mais le désintéressement est contraire à la maîtrise qui, elle, est intéressée.

C'est toujours les images de l'ouvert qui maîtrisent, jamais l'ouvert lui-même. L'ouvert ne maîtrise rien, il risque même d'être le rien lui-

has an infinite number of points, and while it is as yet impossible to tell how the circle could ever be fully measured, the noble, gifted man even before the mid-course of his life, inevitably reaches that peripheral boundary, where he finds himself staring into the ineffable. If he sees here, to his dismay, how logic twists around itself and finally bites itself in the tail, there dawns a new form of knowledge... »²

There is a difference between an icon of an opening that is violent in its limiting, prescribing and determining of the opening or even between the whole opening that shows nothing and has no expectancy, and finally the opening which Nietzsche spoke of that "looms up" at the limit of meaning. These can be ignored by those who receive the work, it can be the reason for its disinterest, but disinterest is the opposite of control, which is interested.

It's always images of the opening that control, never the opening itself. The opening doesn't control anything, it even risks being nothing. Our life advances towards nothing objective if not an exteriority, approaching it is like approaching death, which is without knowing it.

Now to tackle the question of resistance, "my resistance"?

This concept that I criticized and questioned by a strange reversal in one of my works is generalized to designate all of my work. Which goes to show that I don't control much...

The work in question is entitled *L'opacité du corps dans la transparence du circuit*, but I am going to describe it to show that the concept of resistance and that of power have nothing to do with where your question is leading us. *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* is an experimental display of power. My ideas concerning the circuit (limit), power, resistance and heat (surplus, free, open-mindedness) come from this work which consists of a simple electric circuit in which I placed a glass of red wine. This empirical experimentation enabled me to show that a body placed in an electric circuit becomes a resistance when it is put in a position of power. This resistance is a semi-conductor, it has the capacity to communicate what is more or less great (to put representation into circulation). Paradoxically, even though resistance doesn't communicate as well as a conductor, (copper wire, etc.), it is nevertheless the origin of the circuit's powers to circulate what converges towards it. The circuit's potential mobilises this in electricity

One the other hand, according to a basic definition, a circuit is an uninterrupted continuation of conductors. Since it is resistance that links the circuit, I can say that without resistance, there is no circuit and inversely that without power, it is impossible to resist.

Electricity enables me to envisage resistance in a way other than from an avant-gardist perspective which opposes resistance and alien social structure, and since resistance is closely tied to the electric circuit it must connect with it to capture the power needed for its resistance.

Although my artistic beliefs are devoted to what goes beyond, frees itself and becomes open, the problem is that resistance is contained inside the prescribed limits of a circuit and cannot survive outside a circuit. You can understand then why the question of the opening is asked here: resistance is struck at its own limit. But what interests me in this work is that when I look at the electric circuit, I think of a potential surplus. In its relationship with power, the body of resistance is traversed by electrons that collide with positive ions, producing a quantity of heat which results in the transformation of kinetic energy (movement of electrons) into thermic energy (ion vibrations produce heat). Although as far as I'm concerned, it is the only way of escaping the limits of an electric circuit and this modulation of heat attributed to all living forms represents an opposition to communication systems. Entropy, expenditure or deficit whichever responsible for heat loss in a system is considered by Norbert Wiener³ as a diabolic entity. The ideal of cybernetics and of scientific positivism is an ideal of transparency and of pure informational transivity. I oppose this ideal with the

même. Rien d'objectif sinon une extériorité vers laquelle notre vie durant nous avançons, nous approchant d'elle comme on s'approche de la mort, c'est-à-dire sans savoir.

Abordons maintenant cette question de la résistance : «ma résistance»?

Ce concept que j'ai critiqué et questionné dans une de mes œuvres, par un étrange revirement, s'est généralisé pour désigner l'ensemble de mon travail. Comme quoi, je ne maîtrise pas grand-chose...

L'œuvre en question a pour titre *L'opacité du corps dans la transparence du circuit*, mais je vais la décrire pour montrer que le concept de résistance et celui de pouvoir dont il est question n'ont rien à voir avec ce vers quoi votre question nous amène. *L'opacité du corps dans la transparence du circuit*, est un *dispositif de pouvoir* expérimental. Cette œuvre d'où me viennent mes idées concernant le circuit (limite), le pouvoir, la résistance et la chaleur (excédent, libre, ouverture) consiste en un circuit électrique simple où j'ai placé un verre de vin rouge. Cette expérimentation empirique m'a permis de démontrer qu'un corps placé dans un circuit électrique, lorsqu'il est mis à la disposition du pouvoir, devient une résistance. Cette résistance est un semi-conducteur, c'est-à-dire qu'elle a une capacité plus ou moins grande de communiquer, (de faire circuler la représentation). Paradoxalement, bien que la résistance ne communique pas aussi bien qu'un conducteur (fil de cuivre, etc.), elle n'en est pas moins à l'origine de la circulation des pouvoirs du circuit qui convergent vers elle. Elle est en électricité ce vers quoi se mobilise le potentiel du circuit.

D'autre part, selon la définition essentielle, un circuit est une suite ininterrompue de conducteurs. Puisque c'est la résistance qui joint le circuit, je peux affirmer que sans résistance, il n'y a pas de circuit et qu'inversement sans pouvoir, il est impossible de résister.

L'électricité m'a donc permis d'envisager la résistance autrement que dans une perspective avant-gardiste qui oppose résistance et structure sociale aliénante puisque, comme nous le voyons, la résistance est intimement liée au circuit électrique auquel elle doit se connecter pour s'accaparer les pouvoirs nécessaires à sa propre résistance.

Mes croyances artistiques vouent un culte à ce qui excède, se libère et s'ouvre. Le problème est que la résistance est contenue à l'intérieur des limites prescrites du circuit et elle ne peut survivre à l'exclusion d'un circuit. Vous comprenez pourquoi la question de l'ouverture s'est posée ici : la résistance s'est frappée à sa propre limite. Mais ce qui fait l'intérêt de cette œuvre à mes yeux, c'est qu'elle m'a permis par l'observation d'un circuit électrique de penser la possibilité d'un excédent. En effet, dans son rapport au pouvoir, le corps de la résistance est traversé d'électrons qui entrent en collision avec les ions positifs, ce qui produit une quantité de chaleur résultant de la transformation de l'énergie cinétique (mouvement des électrons) en énergie thermique (vibration des ions produisant de la chaleur). Bien qu'elle soit selon moi la seule possibilité d'échapper aux limites du circuit électrique, cette chaleur dégradée, attribut de toute forme vivante, représente l'ennemi des systèmes de communication. L'entropie, la dépense ou le déficit, dont est responsable la perte de chaleur d'un système est considérée, par Norbert Wiener³, comme une entité diabolique. L'idéal de la cybernétique et du positivisme scientifique est un idéal de transparence, de pure transitivity de l'information. À cet idéal, répond l'opacité créatrice de la chaleur comme caractéristique de l'excédent poétique de l'être humain dans les systèmes de communication. ■

creative opacity of heat as a characteristic of a human being's poetic surplus in systems of communication. ■

TRANSLATION JANET LOGAN

NOTES :

1. Dans le contexte de la Révolution russe, Kazimir Malevitch remarque que les icônes détruites par le communisme ont comme corrélat la reconstruction de celles-ci, dans le but de les fonctionnaliser et de déterminer le sujet considéré ici comme un matériau en vue d'en faire un être social, massifié. À cela on pourrait ajouter que l'être humain depuis les grottes de Lascaux, a un besoin réel d'images, d'icônes, mais celles-ci se sont vite confondues dans un projet social qui est de fonctionnaliser l'image comme machine à fabriquer l'humain. Comment reprendre ces images pour partager l'inadéquation de leur contenu avec l'immensité de l'espace qui excède la programmation? L'art de notre temps est aux prises avec les mêmes problèmes que soulevait Malevitch en 1922. (K. Malevitch, *Le poussah, Le miroir suprématisse*, deuxième tome des Écrits, Éditions de l'Âge d'homme, Paris, 1997). /In the context of the Russian Revolution, Kasimir Malevich remarked that the icons destroyed by Communism have as a correlation, this reconstruction to make them functional and to determine the subject considered here as material to make a person social and part of the masses. To this we can add that the human being, since the Caves of Lascaux, has had a need for icons and images of reality, but they were quickly merged in the social project which was to make the image function like a machine to produce human beings. How to make these images show the inadequacy of their content in the immensity of space that exceeds programming? Art of our times is grappling with the same problems that Malevich raised in 1922. (K. Malevitch, *Le poussah, Le miroir suprématisse*, second volume of *Écrits*, Éditions de l'Âge d'homme, 1997).
2. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1977, p. 94 / Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, translation Shaun Whiteside, Penguin, 1993, p. 74.
3. Norbert Wiener, *Cybernétique et société*, Deux-rives, Paris, 1952.

BIBLIOGRAPHIE :

- K. Malevitch, *Le miroir suprématisse*, deuxième tome des Écrits, Éditions de l'Âge d'homme, Paris, 1997.
- Michel Foucault, *Dits et écrits*, Tome IV, Éditions Gallimard, Paris, 1994.
- Laurence Olivier, *Michel Foucault, Penser au temps du nihilisme*, Liber, Montréal, 1995.
- Marie-Pier Huot, *Une manière de problématiser le possible dans l'impossible: L'interrogation contemporaine sur l'art, l'ordre et l'ouverture entreprise par les pensées de la différence*, mémoire de maîtrise, Science politique, Université du Québec à Montréal, 1998.