Document generated on 08/11/2025 6:33 p.m.

ETC

Constance du trouble

Martin Boisseau, *Deuxième temps : rotatif chorégraphique*, Galerie Dare-Dare, Montréal. Du 4 avril au 10 mai 1998

Sylvain Latendresse

Number 43, September–October–November 1998

URI: https://id.erudit.org/iderudit/487ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Latendresse, S. (1998). Review of [Constance du trouble / Martin Boisseau, *Deuxième temps : rotatif chorégraphique*, Galerie Dare-Dare, Montréal. Du 4 avril au 10 mai 1998]. *ETC*, (43), 50–52.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1998

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MONTRÉAL

CONSTANCE DU TROUBLE

Martin Boisseau, *Deuxième temps : rotatif chorégraphique*, Galerie Dare-Dare, Montréal. Du 4 avril au 10 mai 1998

La pièce est dans la pénombre. Il ne s'agit pas de ce noir d'encre mais d'une noirceur qui laisse filtrer un peu de lumière. La chaleur qui se dégage de la galerie doit sans doute ajouter à la sensation d'étrangeté. Le titre, *Deuxième temps : rotatif chorégraphique*, indique au spectateur certains paramètres temporels. Ainsi, nous serions dans une action déjà amorcée puisqu'il s'agit d'un deuxième temps. Il y eut un premier et un autre suivra celui où nous sommes. C'est une conjoncture temporelle qui suspend le temps et oblige le visiteur au *hic et nunc*. Bien sûr, le titre suggère aussi une danse; on pense facilement au *pas de deux*. Une danse où nous serions les invités avec pour partenaire l'artiste. La machine, ou plus exactement la sculpture vidéographique, représente l'intermédiaire par lequel il devient impossible de savoir qui, de l'artiste ou du visiteur, mène le bal.

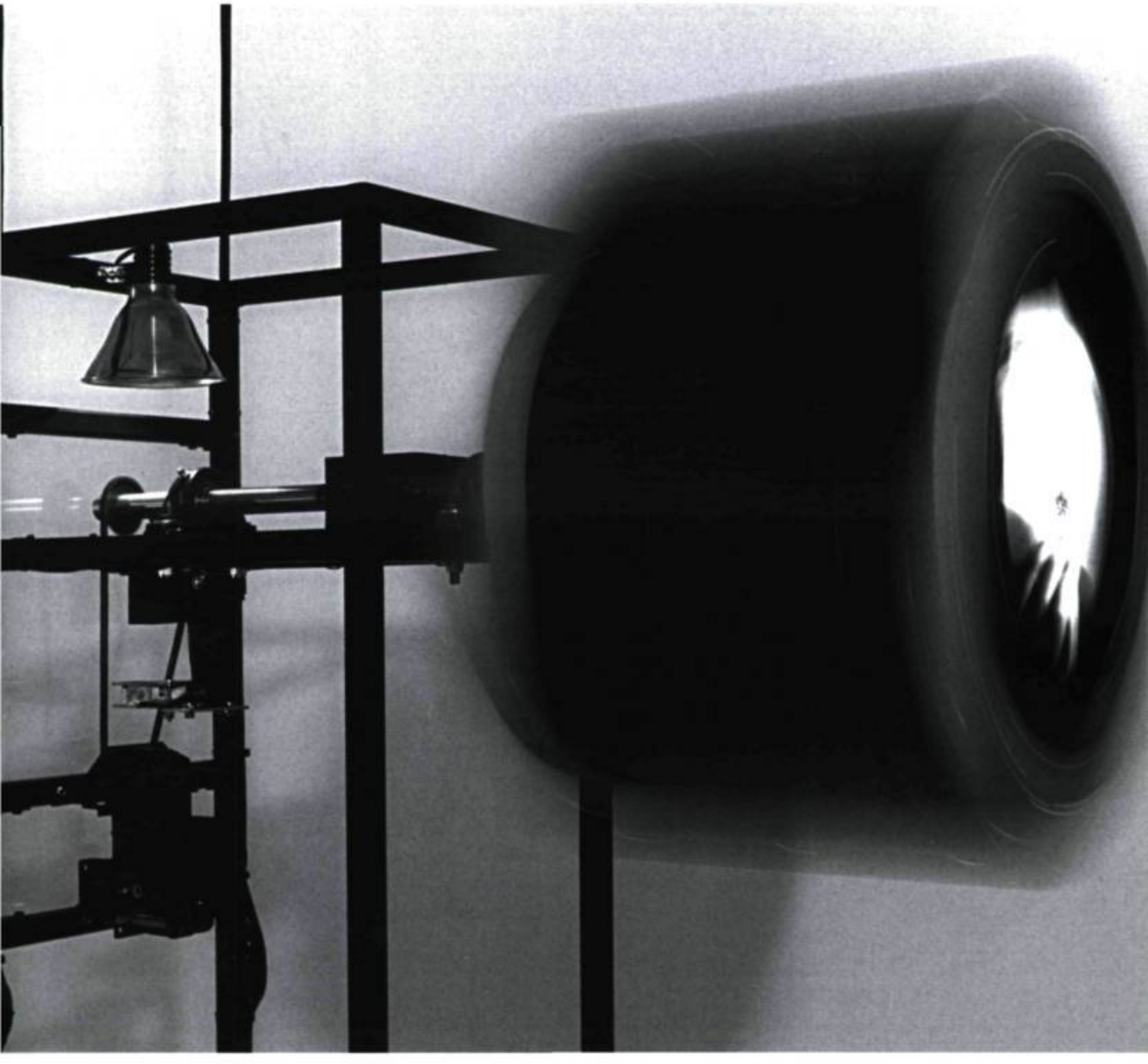
En se rapportant à l'œuvre antécédente de Martin Boisseau, on découvre une première partie de l'énigme. Dans *Premier temps : sabotage visuel*[1], œuvre présentée à la galerie Plein sud, à l'hiver 1997, l'artiste castrait le désir de voyeurisme du spectateur en supprimant la suprématie de la vue au profit du sens de l'ouïe. Il s'agissait de cinq caissons rectangulaires posés au mur à la verticale. Chacun de ces rectangles était composé de cinq cases contenant des bandes magnétiques. Grâce à des écouteurs, on pouvait entendre les commentaires de personnes du milieu des arts décrivant l'artiste en train d'esquisser un dessin. Les spectateurs devaient se contenter d'écouter les commentaires au sujet d'une œuvre en processus de création et combler un désir de voir par l'imagination. Ils pouvaient donc mesurer la distance entre le désir de partager une expérience visuelle et la frustration réelle de ne pouvoir y accéder.

Dans le clair-obscur, au centre de la galerie, une petite lampe éclaire le mécanisme d'une colonne squelettique. Cette lumière devient un élément aussi important que le fer qui compose ce cippe, dans la mesure où elle nous révèle le cœur même de la machine et lui confère un élément de mystère. Une chaîne, des rouages, un essieu tournent silencieusement à un rythme régulier, rien ne semble les arrêter. L'artiste nous présente le dos de la machine. Tout nous donne l'impression d'être à découvert, on aperçoit chaque élément qui compose le cœur de la sculpture vidéographique. On fait le tour de l'objet. De l'autre côté, une boîte tourne dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, il s'agit d'un moniteur vidéo. À l'écran, on voit deux mains, dont l'une semble tenir le papier tandis que la seconde dessine un cercle. La création artistique à sa plus simple expression. L'artiste déjoue les sens du spectateur car la main qui dessine se trouve être en fait celle qui tient la feuille de papier et la fait bouger dans un mouvement circulaire, tandis que l'autre main ne fait que tenir le crayon. Dans ce manège sismographique, la main immobile devient une aiguille sensible qui enregistre les mouvements de rotation du papier. Ce jeu de mains est filmé par une caméra qui pivote sur elle-même et annule ainsi la révolution du moniteur vidéo. La scène des mains apparaît comme par magie immobile à l'écran.

Un étrange ballet émane d'une structure cyclique dans laquelle les enjeux sont fixés d'avance et où l'action demandée au visiteur se répète constamment. Lorsque l'écran du moniteur se retrouve à l'envers, il se crée un halo vert qui confère à la scène des mains un effet de bizarrerie. Par l'ensemble du dispositif, on déduit que l'emploi du vidéo n'est qu'un prétexte. Mais à quoi ? À près de trois pieds de la colonne, une pédale en fer est éclairée par une petite lampe. Tout à côté, on peut y lire une invitation de l'artiste à appuyer sur la manivelle. Tout bascule. Aussitôt le pied posé, le moniteur cesse de tourner et c'est l'image vidéo qui se met à tourner dans le sens inverse. Le pied se soulève et le moniteur se remet en marche alors que l'image vidéo revient en position initiale. Tout revient à la « normale » si l'on peut dire. On recommence l'expérimentation et l'effet produit se répète indéfiniment. L'exercice est conçu comme un huis clos dont l'issue semble être une aporie.

L'action que l'artiste nous permet de réaliser nous donne la possibilité d'inverser le processus de révolution du moniteur télé pour celui de l'image vidéo. L'artiste déjoue les conventions de la lecture de l'œuvre. Aussitôt que le visiteur réalise qu'il peut agir sur le déroulement des événements, ces derniers lui échappent. Boisseau tend un piège à l'arrivant, en lui laissant croire qu'il est en mesure d'avoir une action réelle sur l'œuvre. Or c'est l'artiste qui manipule son comportement. Les paramètres de l'expérience à laquelle nous avons été invités sont fixés d'avance, nous ne sommes que des figurants. Les dés sont pipés. Le visiteur croit avoir le choix mais au lieu de se soustraire au trouble que procure cette machine, il ne fait que l'augmenter. Devant l'impasse, le spectateur se retrouve au point de départ.

Ce qui apparaissait d'abord comme une curiosité esthétique se subvertit en malaise. Ce qui n'est pas sans évoquer le mythe de Sisyphe. Condamné aux enfers, il fut contraint de pousser éternellement une pierre au haut d'une



Martin Boisseau, *Deuxième temps : rotatif chorégraphique*, 1998. Moniteur, lampes, verre, pédale, métal, moteur. (Détail). Photo: Guy L'Heureux.

colline, le poids de la roche le repoussant constamment au pied de la pente. L'œuvre agit comme une toile d'araignée et défait toute rationalité. On croirait voir resurgir l'apollinisme et le dionysiaque de Nietzsche. La forme cédant devant l'émoi pulsionnel d'une perspective sans issue. L'acteur qui ose toucher la pédale ne fait que soustraire l'apparente fixité de l'image vidéo pour révéler sa nature véridique. L'œuvre devient en quelque sorte une zone d'immuabilité, un ordre prescrit où tout est pensé et où l'accident et le hasard deviennent des non-lieux.

Le potentiel critique devient un élément inhérent à l'œuvre. Cette sculpture vidéographique semble surgir des plus belles heures de la période industrielle. Les engrenages de cette sculpture vidéographique deviennent une métaphore de l'aliénation de l'individu par le travail, réalité qui ne s'est pas évanouie avec l'arrivée de l'ère médiati-

Martin Boisseau, Deuxième temps : rotatif chorégraphique, 1998. Moniteur, lampes, verre, pédale, métal, moteur. Photo: Guy L'Heureux

que. L'œuvre porte à l'éveil des mécanismes qui engendrent une interdépendance entre la machine et le visiteur. Ce dernier sait très bien qu'il peut quitter la galerie sans avoir activé la sculpture, mais il y aura alors une perte qui ne pourra être vraiment remplacée par le fait d'être témoin de la tentative d'une autre personne. De toute manière, il y aura frustration. Celle de ne pas satisfaire un désir ou celle de se retrouver dans une situation sans issue. Le visiteur mesure très rapidement les limites dans lesquelles se déroule cet exercice. L'action prend une dimension cognitive, dans la mesure où l'œuvre permet de prendre conscience de ses propres conditions d'apprentissage mais aussi de l'absurdité de la situation. Dans tous les cas, l'action consistant à peser sur la pédale permet de saisir l'individualité du geste et comment celui-ci s'accomplit dans la solitude. Après réflexion, ce n'est pas seulement la connaissance de ses propres conditions d'apprentissage ou de l'absurdité de la situation, a priori non menaçante, que l'on perçoit mais aussi les conventions intégrées, réglementées. Ces dernières deviennent inhérentes au système auquel elles appartiennent, lorsque les individus adhèrent à des comportements préétablis afin d'appartenir à un groupe.

L'art témoigne des paramètres de la liberté. Sans sacrifier aucunement les besoins de la forme, la sobriété de l'œuvre en témoigne, Martin Boisseau montre une sculpture vidéographique où les paradoxes de satisfaction et d'insatisfaction du désir sont mis en évidence. Le lieu dans lequel l'œuvre est présentée devient l'espace même dans lequel l'épreuve prend prise. On retrouve dans cette œuvre les trois catégories décrites pas Hans Robert Jauss[2] à savoir la *poiesis*, le savoir-faire, *l'aithesis*, le renouvellement de notre perception du monde et la *catharsis*, dans la mesure où l'œuvre libère le visiteur des liens qui l'unissent au quotidien de la vie. Toujours dans une perspective jaussienne, nous pourrions dire que l'œuvre de Boisseau correspond au mode *d'identification ironique*. Le spectateur ne peut s'identifier à l'objet, ce qui l'oblige à réfléchir au sujet de cette relation et le pousse ainsi à développer une pratique esthétique autonome. En regardant la sculpture vidéographique de Martin Boisseau, je découvre une dimension critique inhérente à l'œuvre, comme une demeure cachée, qui contredit la réalité pour mieux la représenter.

SYLVAIN LATENDRESSE

NOTES

[1] Réjean-Bernard Cormier, « Architecture et archivage de la parole », *ETC Montréal*, nº 39, septembre 1997, p. 36-37.

[2] *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éd. Gallimard, 1978 (1972-1974), p. 131.