
CIRCULATION • 1994-1995 •

DÉTAIL DE L'INSTALLATION *LA TAUTOLOGIE EST POURTANT SI RASSURANTE*, CÂBLE ÉLECTRIQUE, DIMENSIONS VARIABLES,
TRANSFERT DE LA COLLECTION PRÊT D'ŒUVRES D'ART DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, 2005.2569

022



Nathalie de Blois

**Entre le possible et l'impossible,
une circularité de potentialités**

023

024 Depuis plus d'une dizaine d'années, Michel de Broin approfondit une pratique transdisciplinaire au moyen de laquelle il remet en question les systèmes et leur articulation. Adoptant une attitude critique et ludique vis-à-vis des objets usuels et des conceptions courantes, l'artiste s'applique à rendre visibles, par la voie de métaphores et d'analogies d'une riche profondeur, les forces à l'œuvre dans le mouvement des énergies qui guident nos actions et gouvernent nos pulsions.

Sa production hétérogène et pourtant d'une cohérence étonnante se construit par le jeu multivoque des références à la philosophie, à la langue, à la science, à l'histoire de l'art, à la psychologie, au politique et au social. Se faisant le lieu d'une mise à l'épreuve des mécanismes du pouvoir, elle fait naître un faisceau d'associations qui inspirent la découverte d'une pluralité. La résistance, l'entropie, la circulation, la mobilité, l'échange et la communication – autant de notions qui mènent toutes et chacune à la circularité du mouvement, du sens et du désir –, telles sont les préoccupations inhérentes à une démarche qui exerce une grande fascination du fait qu'elle réussit à établir des relations inédites entre des objets et des concepts éloignés, voire contradictoires. Mettant corps à corps l'art et la technique, l'art et le non-art, l'univers artistique et ce qui se rapporte à la quotidienneté et à l'espace public, l'esprit de cette pratique se rapproche de celui des avant-gardes historiques. Mais c'est essentiellement le constat d'échec des grandes idéologies utopistes que met en évidence son œuvre qui sans cesse se défigure et se trahit dans l'exercice perpétuel d'une remise en question. Les oppositions qui s'y présentent de manière systématique révèlent, à travers la stratégie du jeu et du défi, la recherche d'un point limite où les contraires s'harmonisent pour lever les frontières.

Impertinent et paradoxal, cet art s'attache à « inventer des solutions » sans causes, ce qui, ultimement, rend ces solutions absurdes. L'artiste, se confiant à Nycole Paquin dans un entretien en 1999, explique : « 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 promulguer¹. »

¹ Michel de Broin, dans une correspondance avec Nycole Paquin, « Peut-on s'entendre sur l'inattendu ? », *Espace*, n° 47, printemps 1999, p. 7.

025 Tout se joue dans le vertige des renversements, perversions, transsubstantiations, refoulements et libérations menant tour à tour à la dérive, à l'impasse, à l'erreur et au leurre dans ce travail cherchant à confondre l'évidence. Le présent essai parcourt par la voie de rapprochements et de détours cette œuvre erratique et inclassable qui séduit du fait qu'elle échappe toujours à l'effort de catégorisation et d'interprétation. Les regroupements nécessairement aléatoires ici proposés considèrent l'ensemble de cette démarche irradiante, en passant par plusieurs pièces antérieures marquantes de la production de l'artiste, pour mener aux œuvres inédites *Silent Screaming* et *L'engin*, qui composent l'exposition à l'origine de cet ouvrage.

De quelques grains dans l'engrenage

C'est autour de la notion de résistance comme pouvoir subversif et source de possibles que prend d'abord forme l'œuvre de Michel de Broin². **Opacité du corps dans la transparence du circuit** (1997 ; p. 049-050)³, qui donnait aussi son nom à une exposition individuelle de l'artiste chez Circa, à Montréal, a préparé le terrain à toute une recherche axée sur le potentiel de l'acte de résistance. Recourant à la démonstration scientifique, cette pièce constitue un circuit électrique dans lequel deux récipients d'huile minérale connectés par un câble relient un verre à pied rempli de vin rouge et une ampoule, tous deux immergés dans le liquide conducteur. Le dispositif permettait de faire passer le courant par le vin afin d'alimenter l'ampoule et de produire de la lumière. Mais, comme le vin est un piètre conducteur, sa présence au sein du circuit avait pour effet d'entraîner une perturbation du flux énergétique, un dégagement de chaleur et un affaiblissement du signal lumineux.

C'est précisément en cette dissipation de l'énergie hors du circuit que se trouve la clé de l'œuvre. La *perte* invisible – bien que perceptible au toucher – causée par la faible conductivité du vin se fait l'expression d'un potentiel transgressif, d'une échappée, d'une fuite, d'une trouée irradiante génératrice de sens et d'un goût d'infini. Elle conduit de Broin à penser tout corps

² Il est d'ailleurs à noter que l'artiste a consacré son mémoire de maîtrise en arts plastiques (UQAM, 1997) au thème de la résistance. ³ Une version légèrement différente et aujourd'hui détruite de cette œuvre (*Opacité du corps dans la transparence des circuits*) avait été présentée deux ans plus tôt à la Galerie Yves Le Roux.

026 extérieur introduit dans un système où circulent des pouvoirs comme un agent de résistance. « Une des prémisses de ma pratique, explique-t-il, consiste à introduire un élément étranger à l'intérieur d'un système normatif pour voir comment cet agent résiste et produit, dans son nouveau contexte, une réaction inédite, amenant des transformations dans l'ensemble du système⁴. » Cette force d'opposition qui, par essence, entraîne une déviation de l'activité et de l'énergie est traitée par l'artiste comme une « puissance brute », une puissance libre, mobile et sans valeur morale prédéterminée. Elle devient en cela une condition première de son œuvre. « D'un point de vue politique, explique-t-il, reprenant à son compte la pensée de Foucault, il [le pouvoir] peut tout aussi bien servir l'opresseur que de permettre la résistance à l'oppression. [...] En arts plastiques, il m'est apparu avant tout comme le potentiel ou le combustible indispensable à l'œuvre⁵. »

Transposé dans l'espace social, ce modèle systémique dans lequel de Broin jumelle par un brillant tour de main des références christiques et scientifiques – avec cette incarnation de la résistance par la matière « opaque » du vin et le lien de celle-ci avec la fluidité immanente de l'esprit – matérialise des paramètres relationnels de communication et d'échange, et souligne, comme le note le critique et commissaire Bernard Lamarche, « le défi de l'individualité dans le flux dominant⁶ ». Dans le prolongement de ce dispositif métaphorique de la possibilité d'une existence étendue, plusieurs interventions ultérieures de l'artiste trouvent dans la signalisation routière et l'espace public le lieu d'une mise en cause des normes et des règles établies.

Baliser pour berner

Conjurer l'évidence du pouvoir, écrit Baudrillard, consiste à prendre le revers des signes plutôt que de les approcher de face, et à faire le pari de la simulation⁷. De Broin est de ces artistes qui, par le biais de l'appropriation ludique, se plaisent à extraire des signes et des objets de leur contexte pour les insérer dans un nouvel environnement – matériel ou conceptuel – et les

⁴ M. de Broin, « Matière dangereuse », *Inter, art actuel*, n° 76, été 2000, p. 30. ⁵ M. de Broin, dans une correspondance avec Nyoole Paquin, « Peut-on s'entendre sur l'inattendu ? », *Espace, op. cit.*, p. 9. ⁶ Bernard Lamarche, « Michel de Broin : une logique du contre ? », *Parachute*, n° 115, automne 2004, p. 16. ⁷ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël, « Folio/Essais », n° 81, 1988 [1979], p. 74.



028 charger de significations autres. L'idée du circuit comme force organisatrice et structurante servant à orienter, à guider, à diriger se voit pervertie dans l'acharnement qu'il met à confondre, à dérouter, à induire en erreur et à faire tourner sur eux-mêmes les codes et les objets usuels. Par l'usage de stratégies des apparences et par la voie du récit, l'artiste introduit ici de fausses perspectives, là il crée arbitrairement l'obstacle dans le but d'entretenir un suspense et de susciter de déconcertantes surprises.

Matière dangereuse (1999; p. 053-057) est exemplaire à cet effet. Présentée au Centre des arts actuels Skol en octobre 1999, cette œuvre installative composée de plusieurs éléments prend racine dans une intervention de l'artiste sur le réseau routier montréalais en juillet de la même année. L'action, qui a tous les attraits d'un *road movie*, consistait à circuler au volant d'une vieille automobile de modèle Ford Galaxie 500 avec un imposant cube noir de quatre pieds d'arête (1,22 m³) sur le toit, et à passer sous un des pictogrammes signalant, à l'entrée d'un des tunnels de la région métropolitaine, l'interdiction de passage aux véhicules transportant des matières dangereuses. Cette intervention recadre et adapte l'œuvre canonique de Malevitch *Carré noir sur fond blanc* (1913) pour la transformer en représentation du danger par son association à un régime signalétique qui utilise le carré noir comme symbole du danger.

En jouant comme il le fait avec les ambiguïtés et les glissements de sens qui découlent du rapprochement entre des cadres de référence distincts, de Broin mobilise un arrière-plan historique qui rend à sa réflexion toute sa complexité. Dans la confusion entre ces deux systèmes de représentation, l'icône devient, paradoxalement, tant un signe transgressif qu'un signe prescriptif : « tous deux se rejoignent en présentant ce qui excède l'ordre, soit pour l'interdire dans le cas du pictogramme, soit pour l'invoquer dans le cas du tableau de Malevitch⁸ ». L'artiste ne fait pas que réactiver un symbole historique pour notifier son existence, il l'introduit dans un tout autre espace narratif, lequel prend forme dans un ensemble de sculptures et de photographies présentées en galerie. Entre autres, l'œuvre *in situ* **Le contenant ne peut supporter le contenu** (1999; p. 057) consistait en un immense cube noir passant au travers des murs d'une pièce trop étroite pour le contenir de manière à

⁸ M. de Broin, « Matière dangereuse », *Inter, art actuel, op. cit.*, p. 31.

029 évoquer les risques encourus par l'individualité tentant une percée dans l'écran continu des représentations. Cette pièce majeure était appuyée par différentes images photographiques dont **Chercher la vérité** (1999; p. 056), montrant l'arrestation de l'artiste par les autorités policières sur un fond de toile vierge, monochrome et « nue » comme ces grands panneaux publicitaires photographiés un an plus tôt par de Broin (**Nu**, 1998; p. 092) avant qu'ils ne soient ensevelis sous leur revêtement commercial habituel⁹. Insistant sur l'idée voulant que mettre l'abstrait en relation avec le concret et le pragmatique est un acte dangereux, ces œuvres illustrent avec sarcasme la complexité des rapports entre l'art et la pensée dominante.

Le sérieux avec lequel l'artiste mène et présente son intervention devient un effet de relief dans *Matière dangereuse*. Dans les détours qu'il invente pour confondre les signes et les concepts se fait jour l'esprit comique et tragique du jeu ironique qui « implique à la fois la conscience de sa propre futilité et la tentation subvolontaire de s'y laisser prendre¹⁰ ». L'ironiste, comme le décrit Jankélévitch, « organise une guerre pour rire, une comédie de destin, mais avec l'arrière-pensée que cette partie est comme un abrégé de l'aléa destinal, que ce jeu est une guerre elliptique, que cette chasse sans danger est une stylisation de l'aventure dangereuse¹¹. »

La transgression des limites et l'expérience du dehors qui sont au cœur de *Matière dangereuse* s'accompagnent de la feinte dans **Épater la galerie** (2002; p. 058-060) où l'artiste emprunte un symbole lié à la circulation routière pour l'immiscer par simulation dans l'espace public et ainsi déjouer les systèmes de sens et de pouvoir. Cherchant à rendre visible la Villa Merkel, en Allemagne, où il avait été invité à produire une œuvre *in situ*, de Broin fait passer d'immenses flèches lumineuses à travers les murs du bâtiment, comme pour insister – en cette époque où l'on se bute à une incapacité de définir

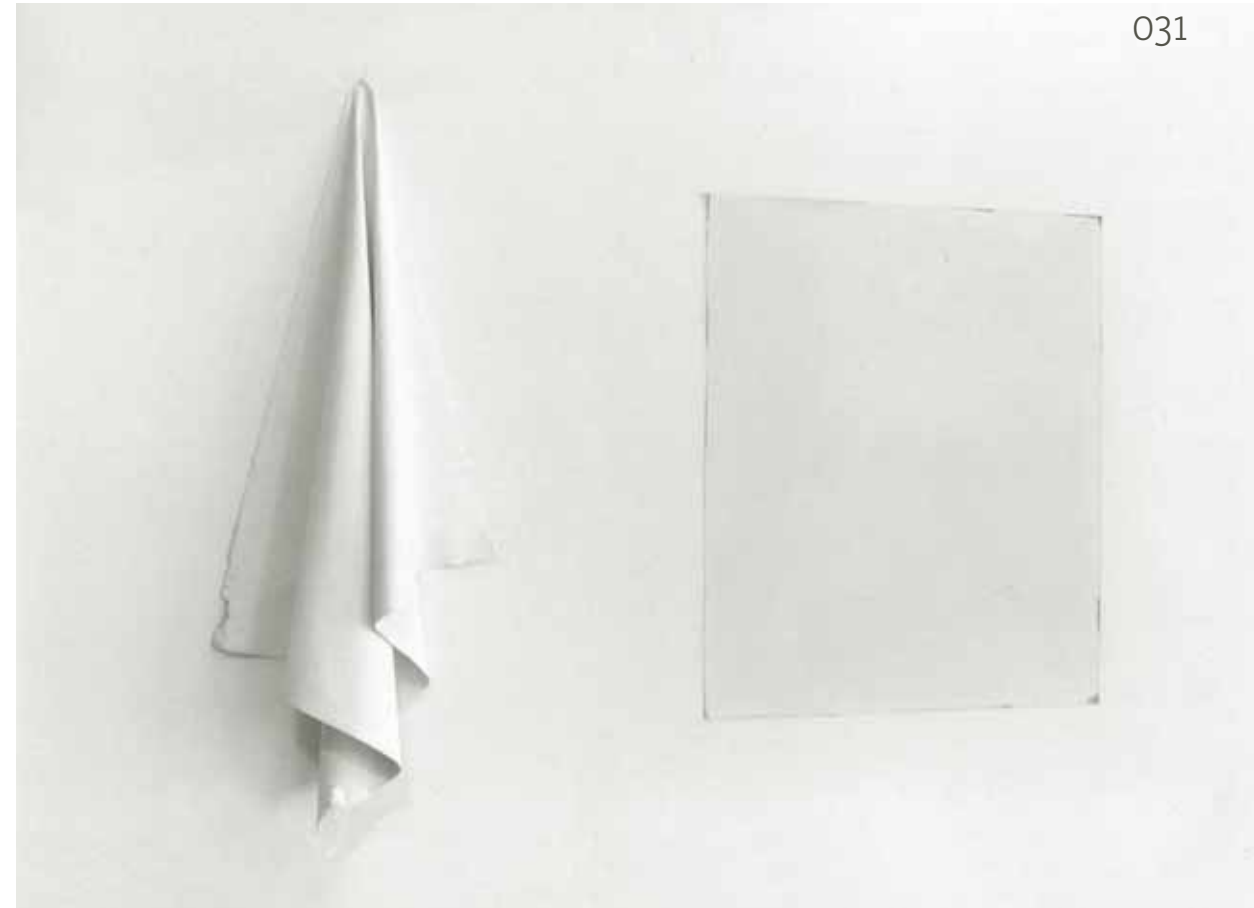
⁹ À l'occasion de son exposition personnelle *Chercher l'erreur*, en 2003, de Broin décrit ces panneaux comme « un espace libre qui s'ouvre dans l'espace public réglementé. L'espace libre ne peut être confondu avec l'idée de liberté qui fonde le libéralisme, note-t-il, et dont on retrouve le concept dans un univers de discours où l'on doit choisir entre différentes déterminations en fonction des normes, institutions et responsabilité qui y sont assignées. J'ai vu de par ce trou, une faille dans la normativité, dégagée de toute intentionnalité et de toute signification, où il n'y a ni culture, ni nature ». M. de Broin, communiqué de presse de l'exposition *Chercher l'erreur*, galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, 2003. ¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Champs Flammarion, 2002, p. 57. ¹¹ *Ibid.*, p. 57. Dans ce passage, l'auteur se réfère à un texte de Georg Simmel, « Das Abenteuer », *Philosophische Kultur*, 1911, p. 11-28.

030 avec conviction le sens de l'art – sur le fait que le lieu désigné est bien un lieu de l'art et que ce qu'on y trouve, est bel et bien de l'art. Par l'utilisation ironique d'un symbole stéréotypé de la culture commerciale nord-américaine, que l'on retrouve le long d'immeubles au bord des autoroutes pour désigner aux automobilistes la présence d'un motel ou d'un restaurant, de Broin opère un déplacement astucieux. Ces flèches surdimensionnées transperçant les murs de part en part et pointant dans toutes les directions détournent, en effet, l'attention sur l'immeuble et ses espaces galerie dépouillés. En se faisant invisibles par la méprise qu'elles provoquent, c'est à l'identité et à la valeur symbolique de l'institution muséale même – lieu sacré aux yeux des uns et inaccessible aux yeux des autres – qu'elles font référence.

Ce travail sur la frontière entre les espaces interne et externe oriente le discours sur la question du *lieu* de l'art et connote la perméabilité qui s'est installée au cours des dernières décennies entre l'espace public et l'espace muséal. Comme le souligne Jean-Philippe Uzel, « De Broin a compris que l'espace public est un lieu aussi institutionnalisé que le musée, que le lieu public est en fait aujourd'hui l'ultime extension du musée¹². » Ce travail d'intervention sur le double versant de l'intérieur et de l'extérieur rejoint le principe de la porosité qui est fondamental dans la démarche de l'artiste. D'autres œuvres, comme **Prélèvement** datant de 1996, s'établissent elles aussi en étroite relation avec le lieu où elles s'inscrivent pour souligner le lien indéfectible existant entre l'art et la matière concrète du réel. L'artiste avait prélevé sur le « corps » d'un des murs de la galerie Circa à Montréal un épais lambeau de peinture formé des multiples couches accumulées au fil du temps, donnant ainsi lieu à une belle métaphore des échanges entre l'être subjectif et le milieu extérieur qui président à toute activité créatrice. Cette mise à nu symbolique dénote que, comme la résistance électrique qui pour exister « doit ruser avec le circuit en s'accaparant les pouvoirs disponibles¹³ », l'art doit savoir ravir et séduire les signes pour *épater la galerie*.

C'est aussi une sorte de ravissement qu'opère **L'éclaireur éclairé** (2000; p. 061-062), cet imposant personnage campé entre l'intérieur et l'extérieur d'un établissement d'enseignement qui s'est emparé d'un réverbère pour

¹² Jean-Philippe Uzel, « Michel de Broin : l'espace public mis à nu par l'artiste même », *Spirale*, n° 191, juillet-août 2003, p. 47. ¹³ M. de Broin, « Résistance et expérience du circuit », dans *Eurêka*, Hull, AXENÉO7 art contemporain, Éditions d'art Le Sabord, 1999, n. p.



031

032 éclairer l'immeuble qui l'abrite. Non sans parenté avec le geste de Prométhée qui vola le feu aux dieux pour l'offrir en cadeau à l'humanité, ce geste d'appropriation à la fois audacieux et irrévérencieux se veut une métaphore de la quête de connaissance – bien légitime – de tout être. « Ici, explique l'artiste, c'est le geste intrépide du personnage qui, dans son autonomie singulière, éclaire et s'éclaire¹⁴. » Cette pièce, qui reprend l'esthétique réaliste du Malevitch des dernières années, fait une belle allusion au combat contre l'illusion en peinture mené par ce dernier avant de réintroduire la figuration dans son œuvre. Elle fait aussi référence aux philosophies des Lumières – que revendiquait d'ailleurs Staline – qui ont porté, malgré de vigoureuses résistances, le flambeau d'un idéal collectif de libération et d'autonomie de la pensée. Et surtout elle rappelle que l'aspiration utopique des Lumières – qui comme toute idéologie est le fruit de croyances – a aussi été l'occasion d'aveuglements et de bavures que nous nous devons d'observer d'un œil critique et éclairé.

La quête de sens et de vérité qui constitue un des principaux enjeux de ce travail figuré par le vocabulaire de la circulation et de l'aménagement routier entraîne un dépassement du sens commun au profit de visions alternatives et d'associations ludiques forçant une perversion des concepts et des signes de manière à les ridiculiser et à les faire prospérer dans leur absurdité. Tel est le cas d'**Entrelacement** (2001 ; p. 063-064), segment de parcours asphalté, entortillé sur lui-même et rajouté à une piste cyclable largement fréquentée du canal Lachine. Les circonvolutions capricieuses du tracé, qui rappelle en tout la spontanéité du dessin automatiste, rendent ironiquement ce parcours à peu près impraticable sans encourir le risque d'accidents et de collisions. Par sa contradiction intrinsèque, cette piste n'a d'autre conséquence que de mener celui qui l'emprunte à la perplexité du paradoxe. Dans un texte fondateur, de Broin résume l'essence de sa démarche qui s'évertue à prendre en défaut la logique « rationnelle » :

Mes œuvres sont avant tout des erreurs, c'est-à-dire des occasions d'errance et de disponibilité à l'incertitude. En l'absence d'une vérité qui pourrait garantir le bienfait d'une proposition, c'est plutôt dans une expérience du dehors le plus souvent paradoxale, sinon problématique que des objets troués se forment¹⁵.

¹⁴ M. de Broin, texte de présentation de projet soumis au Programme d'intégration des arts à l'architecture du Québec, 1999. ¹⁵ M. de Broin, texte du communiqué de presse de l'exposition *Chercher l'erreur*, op. cit.

L'errance et l'erreur ainsi traitées comme trouées favorisant une expérience des limites offrent un territoire conceptuel et formel d'une richesse immense qui incite de Broin à remettre constamment en question le sens systématiquement surimposé aux objets et à le dissoudre pour engendrer, comme le souligne Rose-Marie Arbour, ouverture et liberté en faveur de ces derniers¹⁶. Cette idée de l'erreur et ses corollaires, l'inutilité, la déroute, la perte de repères, le danger de collision et de catastrophe est reprise dans la sculpture publique **Révolutions** (2003 ; p. 065-066) qui représente un gigantesque escalier noué sur lui-même autour d'un noyau vide. Le motif enroulé de cette imposante armature métallique qui, d'un côté, rappelle les escaliers en colimaçon caractéristiques du paysage urbain montréalais et, de l'autre, fait un clin d'œil aux manèges d'un parc d'attraction situé à proximité, apparaît comme un risque d'ivresse perpétuelle. Mais surtout, cette volute aérienne pervertit, à la manière des constructions astucieuses d'Escher, la qualité première et fondamentale de l'escalier, sa verticalité, au profit du mouvement cyclique de « l'éternel retour du même », selon la formule de Nietzsche. L'artiste a déjà joliment exploité ce jeu de travestissement du principe interne d'un objet existant avec la pièce **Tromper le sens** (1997), formée d'un fusil de chasse dont le canon avait été replié sur lui-même comme une coquille spiralée. Par la manipulation de son aspect sensible, de Broin soumet l'arme à un double piège fonctionnel et sémiologique : il compromet son utilité première en la désamorçant, et du coup la dépossède de l'aura de puissance menaçante qui lui est habituellement associée. Avec *Révolutions* également, de Broin, pour qui la double entente demeure l'une des formules privilégiées tant à l'échelle du mot qu'au regard des situations elles-mêmes, insiste sur le pouvoir évocateur du titre : « chacun peut se projeter [...] et entrer dans le jeu de la "révolution permanente"¹⁷ », explique-t-il, soulignant que l'œuvre peut être comprise tant comme une répétition éternelle que comme une force révolutionnaire instaurant un nouvel état des choses. À l'équivoque du sens s'ajoute ici la référence au *Monument à la III^e Internationale* (1920) de Tatline, qui convoquait lui aussi l'imaginaire dynamique de la révolution. Mais l'œuvre de de Broin renverse l'optimisme lié à l'idée de progrès porté par les avant-gardes historiques au moyen du retournement qu'il fait subir à sa structure, empêchant toute progression.

¹⁶ Rose-Marie Arbour, « Pour en savoir davantage... chercher l'erreur », *Espace*, n° 66, hiver 2004, p. 40.

¹⁷ M. de Broin, texte de présentation de projet soumis au Programme d'intégration des arts à l'architecture du Québec, 2002.

034 Mobiliser, parasiter

La dimension révolutionnaire comme moteur de transformation et d'émancipation est certes un des fils rouges qui traversent cette production où tout tourne autour d'un pouvoir de mobiliser, de canaliser, de régénérer et de réorienter les énergies malgré des logiques qui souvent lui font opposition. Incarnant la symbolique du renversement d'un ordre établi par la concentration de forces mobilisatrices, la sculpture **Black Whole Conference** (2006; p. 067-068) forme une sphère composée de plus de 70 chaises agencées en un réseau uniforme et étroitement lié, telle une étoile massive dont l'effondrement amènerait la formation d'un « trou noir ». Tenant à l'écart tout élément étranger – dont nous sommes – cette étonnante assemblée se fait le lieu d'expression d'un pouvoir déplacé vers un nouveau centre où chaque élément se partage la même fonction afin d'assurer la stabilité de l'ensemble. Ce réseau d'autoprotection inspire l'image d'une cellule de conspirateurs dont la machination secrète et le but essentiel seraient de conserver le contrôle global des forces en présence. La question de la mobilisation et de l'appropriation de l'espace symbolique a été abordée quelques années plus tôt par l'artiste dans l'installation vidéo **Monochrome rouge** (2002; p. 071-072). Cette œuvre satirique mettait en parallèle deux animations figurant d'un côté le putsch perpétré par un groupe de chaises rouges dans un entrepôt encombré, obligeant le retrait de toute chaise affichant une autre couleur, et de l'autre, la danse orgueilleuse d'une chaise rose au milieu des rouges, fascinées par la manifestation de sa différence. Le jeu de manigances, d'influences, de confrontations, d'expulsion et de séduction qui ressort de ces animations décrit avec humour les contradictions inhérentes aux interactions qui régissent les relations entre les individus et ordonnent la vie sociale. Il s'inscrit par ailleurs dans une logique globale de dévoilement du fonctionnement des systèmes – qu'ils appartiennent au monde physique, sociopolitique ou culturel – qui s'affirme dans toute l'œuvre de de Broin.

La pratique de l'artiste s'enracine également dans la réalité, comme nous l'avons vu avec *Matière dangereuse*, pour trouver une application concrète et se rapprocher du rôle social auquel de Broin se destine par l'acte de résistance. C'est cependant sans provoquer de rupture, mais en cherchant toujours à se confondre avec ce contre quoi il résiste – par le biais de stratégies d'immixtion et de dissimulation – qu'il alimente les dérives et crée les conditions d'une transformation – de voir, d'agir ou de percevoir. Rien ne sert de jouer « contre » les systèmes, prévient-il. Il suffit, comme la résistance électrique qui, pour

être effective, doit s'approvisionner à même le circuit auquel elle résiste¹⁸, 035 de venir à leur rencontre et, par une simple manipulation des apparences, de s'y fondre, de s'y connecter et de les travailler subtilement de l'intérieur.

Cette réflexion se matérialise pleinement dans le projet **Tenir sans servir, c'est résister** (p. 051-052, p. 069-070) qui, depuis 1998, se décline sous différentes formes. En faisant appel une fois de plus à la métaphore de la résistance dans le circuit électrique, de Broin fabrique de petits dispositifs de succion et d'échange qui se fixent à toutes les surfaces métalliques comme la sangsue colle à la peau, pour en tirer l'énergie. En galerie, ces petits organes parasites s'infiltrent ici et là, s'accrochant désespérément à un calorifère, à une sortie de secours ou encore à n'importe quelle autre surface « nourricière » à laquelle s'unir pour résister. Mais sans l'apport du circuit leur permettant de sucer à plein l'énergie, ces petites résistances tombent à plat, toutes et chacune pendues au bout de leur fil, et la sculpture se voit détruite.

Dans le lien dynamique où se joue un pouvoir, il n'y a pas plus de dominants et de dominés que de victimes et de bourreaux, comme l'écrit Baudrillard. Pas de positions *séparées* puisque le pouvoir s'accomplit là où il est mis au défi d'exister. S'il ne peut « s'échanger » selon ce cycle minimal de séduction, de défi et de ruse, poursuit l'auteur, il disparaît tout simplement¹⁹. Toute la puissance de l'œuvre réside dans cet effet de relation.

Tenir sans servir, c'est résister pose la question de l'autonomie et ironise avec finesse sur le rapport d'interdépendance entre l'art et le système de l'art en matérialisant ce rapport dans le dispositif de l'œuvre. Celle-ci trouvera un prolongement dans l'espace public avec sa version portable et autonome qui, en 2004, a donné lieu à une intervention exécutée dans le métro de Paris avec la complicité de l'artiste Ève K. Tremblay dans un rôle d'activiste alors que le plan Vigipirate se situait à un niveau d'alerte orange²⁰. Couvrant un champ d'action plus large, cette version autonome est destinée à accomplir une des tâches indispensables de la citoyenneté²¹, soit le maintien d'un lien social dénué d'intérêt utilitaire dans une société aujourd'hui de plus en plus fragilisée et tout entière tendue vers la recherche de l'efficacité.

¹⁸ M. de Broin, « Résistance et expérience du circuit », dans *Eurêka*, op. cit. ¹⁹ J. Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 69. ²⁰ Le plan Vigipirate est un dispositif de sécurité français destiné à prévenir les menaces ou à réagir aux actions terroristes. ²¹ M. de Broin, site Internet personnel : www.micheldebroyin.org.

036 Cette tentative de court-circuiter les pouvoirs par infiltration et simulation qui caractérise l'œuvre de l'artiste s'exprime également dans le geste de saisir des concepts et de les retourner contre eux-mêmes. Invité à la 11^e Biennale des arts visuels de Pančevo en Serbie et Monténégro en 2004, de Broin présente **Réparations – Une participation volontaire au programme de revalorisation des déchets** (2004; p. 075-076), œuvre vidéo dans laquelle se déroule une action menée plus tôt à Paris au cours de laquelle l'artiste, muni d'un dispositif balistique fabriqué avec une pompe à bicyclette et un simple bouchon de caoutchouc, propulsait dans le ciel des bouteilles de plastique usagées trouvées au hasard de sa promenade. En pompant vigoureusement l'eau et l'air comprimés dans les bouteilles qu'il avait récupérées, l'artiste provoquait une pression intense qui se soldait en la libération violente du liquide – décharge qui n'est pas sans évoquer les effluves de la jouissance – et la transformation de ces rebuts en véritables petites fusées.

À l'occasion de la Biennale, de Broin entreprend d'adapter son concept et de le situer dans le contexte spécifique de l'histoire récente de la Serbie. Il aménage sur le site de la Biennale un « Bureau des réparations » consistant en une version plus élaborée d'une rampe de lancement que son dispositif portatif ayant pour visée de nettoyer la ville de ces rebuts encombrants que sont les bouteilles usagées en les projetant dans les airs. Avec ce dispositif apparemment fonctionnel mais d'une utilité douteuse, de Broin rend opératoire le concept de « réparation » en exaltant son instrumentalisation jusqu'à l'absurde. Pour l'entrepreneur aguerri, écrit-il :

l'écroulement de l'économie locale permet de bénéficier de la diminution des coûts de production. De plus, le délabrement des infrastructures génère une augmentation considérable des besoins et cela dans toutes les sphères d'activités. Et enfin, l'affaiblissement des réglementations permet d'opérer librement et de s'implanter solidement dans le pays en liquidation. Bref, la Serbie est une occasion d'affaires pour notre entreprise démagogique.

[Elle] ne dispose apparemment d'aucun dispositif de recyclage et les contenants n'y sont pas consignés, ce qui explique en partie la surabondance de déchets qui apparaissent dispersés dans le paysage. Notre dispositif industriel tire profit de cette réalité qui contraste avec celle des pays riches, lesquels ont su gommer les nuisances industrielles²².

²² M. de Broin, « Bureaux des réparations », *Inter, art actuel*, n° 89, hiver 2005, p. 46.

037 Par ce récit mêlant le factuel et le fictionnel au discours de la propagande trompeuse, de Broin évoque, non sans dérision, la nouvelle « éthique industrielle » qui dissimule sous des prétentions humanistes et environnementales des intentions mercantiles inavouées. L'artiste se réfère aux opérations de récupération et au recyclage de l'uranium appauvri par de nombreux pays, dont le Canada et les États-Unis, en vue de le réinvestir dans la fabrication de munitions utilisées notamment par l'OTAN lors de ses « interventions humanitaires²³ ». Répliquant au non-sens de ces opérations menées sous de nobles apparences, *Réparations* plonge dans un monde de contradictions. Ce second extrait dépeint avec plus de force encore la nature satirique de l'entreprise d'assainissement de de Broin et le renversement pervers auquel elle ressortit :

Envoyer massivement des bouteilles dans le ciel est une manière inédite de participer à la reconstruction de la Serbie en revalorisant ses déchets.

Bien que la transformation des déchets serbes soit une manière de chercher à améliorer le sort de nos semblables par une action profitable menée de manière désintéressée, les plaintes des citoyens et citoyennes serbes nous ont forcés à suspendre nos activités. Le recyclage est un programme exigeant et nous avons choisi l'implantation de l'usine en plein centre-ville pour faciliter l'accumulation des déchets et assurer la participation volontaire des citoyens. Mais l'importance d'agir pour le plus grand bien et d'autres problèmes de communications nous ont empêchés d'organiser les consultations publiques qui auraient permis d'informer les résidents avoisinant l'usine des retombées possibles de corps insolubles dans l'espace aérien.

En effet, les bouteilles, au terme de leur voyage dans le ciel, ont tendance à retomber sur le sol ou dans les jardins de la population locale. Il faut comprendre que le cycle de recyclage doit être maintenu au risque de recevoir une bouteille sur la tête. Si certains voisins, pour maintenir le cycle, ont bien voulu nous rapporter les corps venus du ciel, d'autres l'ont fait avec un profond mécontentement, ce qui nous a contraints à fermer l'usine.

En attendant l'éveil des consciences à la réalité du recyclage, l'usine restera en arrêt de production. Mais le savoir-faire et l'ensemble technologique sont restés entièrement disponibles, prêts à servir lorsque la population sera prête pour une prochaine campagne de récupération massive²⁴.

²³ Les bombardements de Belgrade par l'OTAN en 1999 auraient provoqué la contamination de l'atmosphère, des cours d'eau et des sols, entraîné l'apparition de graves problèmes sanitaires et causé la mort de nombreux individus exposés. ²⁴ M. de Broin, « Bureaux des réparations », *Inter, art actuel, op. cit.*, p. 46.

038 Par ces raisonnements spécieux, de Broin démontre qu'il sait jouer de l'effet de sous-entendu et manier l'art subtil de l'ironie qui, « mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s'approfondir, à détailler leur bagage [et] à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues²⁵ ». À l'image de l'entreprise ironique mettant à jour le leurre des discours, *Réparations – Une participation volontaire au programme de revalorisation des déchets* se tourne contre elle-même et s'édifie sur ce qu'elle prétend saper en chargeant l'absurde d'administrer lui-même la preuve de son impossibilité²⁶. En d'autres mots, elle répond à l'absurdité de la situation qu'elle entend réparer en proposant une « solution » utopique et tout aussi absurde.

L'entropie renversée

Cette modalité de réparation se rapproche vivement du concept de *dépense*, décrit par Bataille comme un ensemble de formes improductives caractérisées « par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne tout son sens²⁷ ». Le concept de dépense productive qui est à l'état latent dans de nombreuses œuvres antérieures de de Broin et qui s'articule, dans *Réparation*, par une mise en scène de la volonté d'en « faire trop », devient un thème central des œuvres **Shared Propulsion Car** (2005 ; p. 077-078) et **Keep on Smoking** (2006 ; p. 079-080), lesquelles abordent les notions d'écologie, de recyclage de l'énergie et de l'entropie tout en exploitant un principe et son contraire.

Si vous êtes des promeneurs qui, à l'été 2005, se sont baladés dans les rues achalandées de New York, peut-être aurez-vous remarqué au passage une Buick Regal 1986 dans le flot de la circulation urbaine. Mais encore peut-être pas, étant donné que *Shared Propulsion Car*, malgré sa différence, présente une apparence parfaitement conforme aux autres véhicules de son espèce. De fait, sans modifier son aspect extérieur, de Broin a dépouillé le véhicule d'une foule de ses composantes internes avant de l'envoyer sur la route, remplaçant son moteur, sa suspension, sa transmission et son système électrique par quatre pédaliers. Outre le fait de réduire la vitesse maximale du

véhicule à 15 km/h, ce qui a eu pour conséquence de perturber la circulation, cette altération commandait une attitude particulière en matière de conduite. Impliquant l'action concertée de quatre passagers pour sa mise en marche, *Shared Propulsion Car* semble en effet aux antipodes de la perception proprement individualiste de la conduite automobile qui caractérise notre époque. 039

L'enjeu de ce véhicule sans moteur à essence réside dans l'*organisation à créer* de manière à ce que la force de travail (les cyclistes) trouve dans sa mise en commun une source d'autovalorisation et un « pouvoir d'agir » libérateur. Pour de Broin, cette situation de coopération doit être pensée comme un processus souverain où l'objet du processus (sa visée) et le processus lui-même (la mise en commun de la force de travail) construisent par influence mutuelle un cycle capable de se poursuivre à perpétuité. Ainsi, en troquant l'énergie non renouvelable du pétrole par celle que produit l'effort humain, l'artiste prétend renverser le phénomène de l'entropie, qui est le propre de tout système d'échange, en créant des machines capables de fonctionner indéfiniment grâce à la seule énergie qui soit éternellement renouvelable, dit-il avec humour, la « volonté de puissance »²⁸. *Keep on Smoking*, qui affiche en apparence une attitude inverse, procède de cette même réflexion sur la quête éternelle de l'autodépassement et la tendance à la consommation excessive des ressources énergétiques naturelles par l'activité humaine. Cette œuvre fait également appel à un véhicule de transport, une bicyclette, mais celle-ci a été modifiée de manière à produire de la fumée. Paradoxalement, l'utilisation de cet objet met en jeu des forces contradictoires qui font que l'action de l'une voue fatalement l'autre à sa perte : plus le cycliste pédale, plus la bicyclette libère de fumée, et plus il y a de fumée, plus le cycliste est incommodé. En créant un cycle de transformation où la dimension du faire s'accompagne distinctement de celle du défaire, de Broin met en évidence les effets pervers de certaines de nos actions quotidiennes et habitudes de consommation. Son œuvre, quant à elle, renvoie à la force subversive qui conduit à consumer en pure perte toute énergie excédentaire et résume la volonté de l'artiste de donner une propriété positive à cette perte en se saisissant de « ce qui est considéré comme négatif pour le retourner en pouvoir créatif²⁹ ».

²⁵ V. Jankélévitch, *L'ironie*, op. cit., p. 100. ²⁶ *Idem*, p. 100. ²⁷ Georges Bataille, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit (collection Critique), 1980, p. 28.

²⁸ En référence à la formulation connue de Nietzsche. ²⁹ R.-M. Arbour, « Pour en savoir davantage... chercher l'erreur », *Espace*, op. cit., p. 40.

040 Dans le même ordre d'idées, de Broin avait conçu en 2003 **Monochrome bleu** (p. 073-074), consistant en un conteneur de déchets transformé en confortable bain thérapeutique à jets propulsés. Cette œuvre hybride, comme celles décrites précédemment, corrompt sous une apparence légère le sens de l'objet utilitaire et formule une réflexion critique concernant l'exploitation et le recyclage des ressources énergétiques. Par le passage drôlement habile et déconcertant de l'image de la benne à ordures souillée à celle du jacuzzi contenant une eau chlorée et filtrée, elle met à l'épreuve notre rapport à une catégorie d'objets d'ordinaire peu attrayante, et entraîne du coup une conversion de sa « coloration affective ». Vidé de ses ordures et rempli d'une eau limpide et stérilisée, le conteneur sert dès lors de « cadre assurant la pureté de son contenu³⁰ », écrit de Broin, parodiant au passage le dogme greenbergien de la spécificité et de la pureté du médium – par l'abolition, en peinture, de l'opposition forme/fond.

Tout m'avale³¹

Le trop-plein comme le durcissement du discours qui menace l'équilibre des systèmes – qu'ils soient d'ordre électrique, politique ou social – évoqué dans plusieurs œuvres est contrebalancé par toute une part de la production de l'artiste abordant le vide comme matériau. En 2002, dans le cadre de l'exposition prévoyant des interventions dans l'espace public *La demeure*, organisée par la commissaire Marie Fraser³², de Broin propose de suspendre une caravane – qu'il aurait occupée pendant quelques jours – à une grue, à plusieurs dizaines de mètres au-dessus de la ville. Son projet, avorté faute d'avoir pu obtenir les permis nécessaires à sa réalisation³³, se rapprochait à certains égards de l'expérience d'Henry David Thoreau qui avait voulu, en trouvant refuge dans les bois, redonner un sens au quotidien. Le montage photographique **Solitude** (2002 ; p. 081-082) offre une illustration utopique et absurde de cet idéal de vie indépendante en offrant une vue de la caravane voguant dans un ciel infini pendant que se détache sous elle l'horizon entassé

³⁰ M. de Broin, site Internet personnel : www.micheldebroyin.org. ³¹ Sur ces mots d'une puissance redoutable s'ouvre le célèbre roman de Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*. ³² En collaboration avec la galerie Optica, Montréal, du 13 septembre au 7 décembre 2002. ³³ À ce sujet, l'artiste écrit : « D'un point de vue strictement pratique le fait de suspendre une caravane à une grue ne présente aucun danger, ni aucun problème d'ordre technique : son utilisation est courante pour le transport d'ouvriers vers les étages supérieurs de très hauts bâtiments. C'est symboliquement que se vit et se pense ici le danger. J'essaie en fait de mettre en forme une manière de percevoir le danger comme se situant au centre d'un paradoxe où il y a faillite de l'imaginaire, donc expérience extrême. » Texte non publié, 2002.

de l'agglomération urbaine. Cette représentation montrant le petit habitacle 041 en marge de la société, hissé entre l'espace de la communauté et l'extrême solitude, dépeint cette idée de refuge mais d'un refuge vertigineux. « Du coup, note l'artiste, la sécurité et le confort promis par la demeure sont compromis par le danger imminent de la chute³⁴. » Comme pour l'auteur de *La désobéissance civile*, selon qui le remède au conformisme et à la résignation consiste à s'ouvrir à « l'envers de ce qui est au-dedans de nous », l'expérience du non-lieu dans *Solitude* devient une occasion d'éprouver la séduction du vide.

La situation de retrait et d'isolement est également présente dans **Trou** (2002 ; p. 083-084), caravane installée temporairement dans divers quartiers de Montréal pendant la manifestation *La demeure*, à l'arrière de laquelle l'artiste a pratiqué une ouverture lisse et arrondie, tout juste assez grande pour qu'une personne puisse pénétrer dans sa cabine intérieure d'une blanche pureté, exigüe mais invitante. Exaltant l'étrange puissance des formes vides, cette cavité ambiguë et précaire suscite l'étonnement, voire la méfiance, mais le désir y trouve rapidement un lieu d'absorption contemplative. Cet espace n'est pas hermétiquement clos, séparé du monde et opposé à lui, mais plutôt un espace où s'établit un dialogue entre la cavité bâtie et son environnement. Orifice, enfoncement, passage, conduit, canal, la figure du trou ajoute un enracinement sensuel où s'expriment les forces du désir. Du « dedans » au « dehors », tout l'imaginaire de la vie se déploie entre les schèmes de la pénétration, de l'aspiration et de l'absorption, de même que ceux de l'ouverture, de la réception, de l'assimilation, de l'enveloppement et de l'involution. *Trou* met en évidence la chair. Elle est forme nue, invaginée, en attente de l'audacieux qui osera s'engouffrer dans l'intimité de son nid.

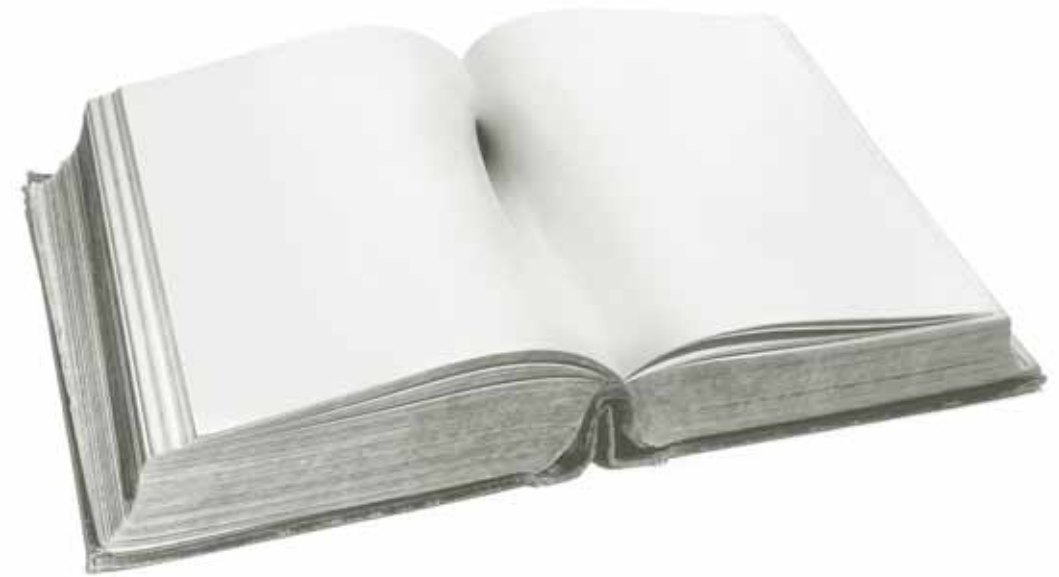
Parmi les multiples œuvres de de Broin qui jouent avec les frontières en les déplaçant pour pénétrer d'autres mondes et se laisser pénétrer à leur tour, plusieurs expriment une sexualité latente et côtoient d'une façon ambiguë le symbolisme du refolement et de l'attraction. Dans les œuvres **Objet perdu** (2002 ; p. 085-086), **Dedans/Dehors** (2005) et **Ironie** (2002 ; p. 087-088), toutes trois fondées sur l'organicité des matériaux et l'antithèse dynamique du dedans et du dehors, le trou, en tant que cavité autour de laquelle la matière s'organise, devient le lieu d'un mouvement libidinal.

³⁴ Notes de l'artiste, énoncé de projet.

042 Dans les deux premières pièces évoquées, un « corps caverneux », long et souple gisant au sol, se rétracte dans l'arrière-monde d'un petit orifice pratiqué dans un mur au premier indice d'une présence physique dans la galerie, pour réapparaître seul une fois que son occupant l'a quittée. Ce va-et-vient qui exprime une attitude ambivalente faite d'attraction et de défiance se répète compulsivement au rythme des déplacements des visiteurs dans la galerie. Par l'éternel recommencement qu'elles mettent en scène, ces œuvres métaphorisent avec humour le concept psychanalytique du « retour du refoulé ». L'« objet perdu » se déroband à la vue excite la curiosité et par là ouvre la voie au désir. Mais dans ce travail de dissimulation, on pressent un plaisir vicieux de l'économie et de la réserve : au lieu d'amener à la satisfaction du désir, cette comédie ouvre sur la frustration de l'observateur dont l'attente est déçue et la jouissance, refusée.

La puissance virile se voit autrement tournée en dérision dans la sculpture *Ironie* qui met en jeu les figures archétypales du féminin et du masculin par l'invagination d'une membrane saillante enclavée dans un caisson de plexiglas lui-même intégré à une table. Aspirée par le vide, elle se déforme, se contracte, se renverse sur elle-même et passe de protubérance à cavité dans un mouvement de « copulation mécanique » qui affiche, sans rien voiler, son absurdité. L'intégration de ce mécanisme saugrenu célébrant l'inutilité à un meuble des années 1950 – époque portée par la glorification de la machine, de la standardisation et de l'esthétique fonctionnelle – s'avère un véritable « délire ironique du principe de fonctionnalité³⁵ », une échappée face à l'hégémonie de l'efficacité.

Le trou est aussi pouvoir d'absorption et d'anéantissement comme le suggère le livre perforé en son centre dans la photographie *Sofia* (2003), réalisée dans la ville bulgare d'où elle tire son titre, nom qui désigne aussi une fascination pour le mystère de la femme. Ouvrant sur un espace insondable qui, comme un abîme, se creuse entre les pouvoirs de la connaissance et ceux de l'endoctrinement, cette œuvre établit un lien sémantique entre l'origine étymologique du mot *sophia* et l'appellation de cette ville aujourd'hui déshéritée de la « sagesse » soviétique au profit d'autres valeurs. Elle rappelle, comme nous l'a appris Socrate, que ni l'endoctrinement idéologique ni le fait de se cacher derrière les acquis de la connaissance ne sont garants de la



043

³⁵ J. Baudrillard, *De la séduction*, op. cit., p. 92.

044 sagesse : seul « le désir de Sophia perdue », souligne l'artiste, la vertu elle-même ne pouvant être transmise. Tel le trou noir cosmique dont l'influence augmente au fur et à mesure qu'il se nourrit de matière, le livre meurtri absorbant Sofia hors du sens se fait l'expression d'une aspiration à la pensée libre et affranchie de tout dogmatisme.

Machinations

Cette idée de percée libératrice, qui n'est pas sans évoquer la volonté déployée dans le geste artistique, est reprise dans **Silent Screaming** (esquisse, 2006 ; p. 014), œuvre qui invoque les notions de pouvoir et de coercition. Le dispositif consiste en une sorte d'appareil circulatoire étranglé où une cloche de verre reliée à une pompe à vide enferme une sonnerie d'alarme, étouffe le martèlement obstiné d'un petit marteau sur un disque de métal et fait tomber l'appel acoustique dans le silence. Par un étrange retournement, le « cri » de l'alarme qui sert habituellement à signaler une situation d'urgence devient ici l'ennemi à combattre, l'énergie à contenir. L'ambiguïté du pouvoir est manifeste dans ce mécanisme qui, tel un porte-voix renversé, empêche la libre communication du signal acoustique. Dévorée par le vide, l'alerte se fait l'expression d'une force désirante refoulée par un contrôle répressif luttant contre tout ce qui menace l'ordre existant. Et le pouvoir, de puissance sécurisante, devient symptôme alarmant et source d'anxiété, du fait de sa censure.

Mais l'interdit, comme le suggère *Silent Screaming*, ne saura jamais triompher de la puissance du désir d'expression. Tel l'objecteur de conscience qui, dans l'arène politique, s'élève contre des mesures d'apparence cohérentes mais non pertinentes et essentiellement destinées à renforcer des déterminismes, le petit marteau maintenu dans l'isolement par l'enceinte scellée à vide résiste aux forces coercitives qui pèsent sur lui et poursuit son assaut. Malgré son retranchement forcé, ce messenger dont les efforts cherchent à exprimer la volonté n'agit pas en pure perte. Son opiniâtreté trouve à s'incarner dans une force alternative située ailleurs, soit dans l'agitation de l'eau contenue dans les réservoirs connectés par un tube de caoutchouc aux « orifices » de l'enceinte. Déjouant les machinations du pouvoir oppressif, les bulles qui montent à la surface de l'eau témoignent de la perturbation du système – autrement invisible – et du « bouillonnement » occasionné par l'agitation du petit agent perturbateur. Par ce déplacement – lequel se veut une tentative de réponse à

la campagne de peur et de désinformation qui sévit présentement à l'échelle planétaire, affecte nos vies et met en péril les droits démocratiques –, de Broin désamorçe l'effet de coercition et redirige l'énergie triomphante dans le sens d'un débordement ludique qui fait éclater le scandale des finalités vides. 045

La vague appréhension d'une menace s'inscrit également dans **L'engin** (2006 ; p. 002-003). Par cette œuvre au volume imposant creusé en son centre, de Broin s'écarte des objets utilitaires au profit d'une structure abstraite. Avec sa cavité profonde, cette impressionnante figure oblongue peut évoquer par sa forme organique et enveloppante l'image d'un cocon, d'une coquille, d'un ovule ou d'un œuf, mais par sa taille on l'associerait davantage à une pièce de machinerie lourde comme un missile ou un réacteur d'avion qui aurait été troué ici et là par des projectiles. Mais cette forme qui, en définitive, demeure sans ressemblance assurée avec aucun objet déterminé s'impose avant tout par sa corporalité, l'évidence de sa présence physique, aérodynamique, et son inertie.

À l'immobilité résolue de *L'engin* échoué en plein cœur de la galerie s'opposent des images le montrant en suspension dans les airs comme un ballon en apesanteur. Ces images modélisées, qui ressemblent à ce qui pourrait être une simulation ou une démonstration des capacités techniques de cet « objet volant non identifié », ajoutent un élément de fiction à la pièce exposée et soulèvent certains soupçons quant à son identité et à sa fonction, pièce dont le titre maintient d'ailleurs un flou sémantique. D'autres documents encore alimentent le doute et font peser l'incertitude sur elle. Des images aériennes du Musée national des beaux-arts du Québec permettent d'entrevoir l'ombre de *L'engin* projetée sur ses installations architecturales. Comment cet objet insolite s'est-il donc introduit dans le musée ?

Trop massif pour avoir pu pénétrer le bâtiment qui l'abrite sans causer de dommages matériels, cet objet démesuré par rapport à l'espace qui le contient – souvenons-nous de l'installation *Le contenant ne peut supporter le contenu* – est une illustration de la nécessité, pour toute énergie de résistance, de forcer son entrée au sein du système qu'elle veut ébranler pour y déployer ses forces. C'est là où la limite a été atteinte que survient un potentiel de dépassement et de libération.

046 Mais *L'engin* peut également être abordé sous l'angle des théories de la conspiration, qui trouvent leur concrétisation la plus complète dans l'attentat du 11 septembre. L'intrusion et la présence inopinée de cette « machine » mystérieuse et inquiétante, indéfinissable et fascinante au sein du musée rappelle l'attaque du Pentagone, où aucune pièce qui aurait pu permettre d'identifier avec conviction le Boeing 757-200 ayant percuté la façade de l'imposant immeuble gouvernemental n'a été retrouvée après l'événement. Selon la version officielle de la Maison-Blanche, l'avion se serait littéralement pulvérisé « dans le ventre » de l'immeuble, symbole de la puissance états-unienne, au moment de l'impact. Mais le trou béant de plusieurs mètres et parfaitement rond présent dans la façade du bâtiment en laisse plusieurs sceptiques à l'égard de cette théorie, ces derniers voyant plutôt dans l'engin un missile³⁶.

De Broin raille la logique hasardeuse qui sous-tend l'explication du Pentagone en pénétrant symboliquement par effraction à l'intérieur du musée avec son prototype en ogive. Il identifie fallacieusement l'art aux inventions douteuses qui mettent en péril l'ordre politique et social et, ce faisant, il expose la complexité des rapports entre le normatif et l'esthétique, c'est-à-dire, entre ce qui est admis (socialement, juridiquement, moralement) et les conventions informelles qui délimitent l'art. Le flottement maintenu autour de *L'engin* et de sa légitimité fait mine de réanimer les débats idéologiques et esthétiques suscités par l'insoumission des avant-gardes artistiques qui ont dû élargir les frontières de l'art afin que les critères de reconnaissance de l'œuvre d'art soient assouplis et que les nouvelles pratiques soient intégrées par l'institution³⁷. Il rappelle que ce n'est qu'à la suite d'une lente évolution que le « trop-plein » décrié par une génération peut être parfaitement intégré par celle qui lui succède.

³⁶ Certains analystes proposent des théories et des explications qui remettent profondément en question les déclarations officielles au sujet de l'attaque du 11 septembre 2001. Voir à cet effet les écrits de Thierry Meyssan, *L'effroyable imposture*, Paris, Carnot, 2002, et *Le Pentagate*, Paris, Carnot, 2002. ³⁷ De Broin se réfère notamment au procès intenté par le sculpteur Brancusi qui, en 1928, avait poursuivi l'État américain pour faire reconnaître à l'une de ses sculptures le statut d'œuvre d'art (celle-ci, ayant été perçue comme un objet utilitaire par les douanes américaines, avait été lourdement taxée à son importation). Ce procès mettait en scène « la difficile construction d'un consensus autour de l'art, valeur fortement investie, mais dont de récentes tentatives de déconstruction avaient commencé, depuis au moins une génération, à saper l'universalité ». Selon ses détracteurs, l'abstraction était le signe d'un manque de talent et de l'incapacité pour un artiste de faire de la figuration. De plus, ces derniers prétendaient que « L'abstraction ou, plus précisément son excès, est propre à dénaturer, en la "pervertissant" l'œuvre d'art, au point de lui faire perdre son identité. » Nathalie Heinrich, « "C'est un oiseau!" », Brancusi vs États-Unis, ou quand la loi définit l'art », *Droit et société*, n° 34, 1996, p. 652, 666.

Ce rapprochement entre l'incompréhension par leurs contemporains des propositions plastiques d'artistes novateurs de la modernité, tels les Malevitch, Brancusi ou encore Duchamp, et la confusion générale qui règne aujourd'hui au sujet des événements tragiques qui touchent le monde actuel – menaces terroristes, attaques à la bombe, occupation de territoires par des forces armées, guerres, etc. – nous apprend que, dans le domaine des faits et du réel, comme dans celui des formes et des idées, le possible peut se manifester à terme par une série d'impossibilités. 047

Toute en insinuations et en sous-entendus, la production de Michel de Broin se pense, s'éprouve, s'expérimente et se jouit dans son ensemble au moyen des sens et l'intelligence. Rigoureuse et rationnelle ici, elle se laisse, là, glisser sur les rivages de la sensualité, de l'érotisme et du pulsionnel, pour jouer ailleurs avec les limites imprécises existant entre la réalité et la fiction. Ces traits particuliers marquent bien la nature paradoxale d'une œuvre qui scrute et sonde l'articulation des systèmes du pouvoir sans pourtant chercher à s'emparer d'eux.

Plutôt fondés sur la capacité de tromper et de détromper en mettant en tension des forces et des énergies de sources aussi diverses que l'électricité, la mécanique, l'idéologie et les pulsions libidinales, les manœuvres et les mécanismes divers de de Broin sont tous et chacun l'ouvrage de machinations ludiques, de mises en scène déroutantes et de ruses fines qui nourrissent un questionnement constant sur l'interdépendance des systèmes. Fidèle à l'esprit de son époque, cette œuvre s'élève contre l'évidence, fouille les vérités, cherche l'erreur et s'insinue patiemment là où se cache la faille de nos illusions. Par une approche multiple qui en appelle à la logique perceptive comme aux investissements affectifs et à l'expérimentation dans l'espace social, elle permet d'imaginer de nouvelles visions du monde et de nouvelles perspectives d'existence. Elle se révèle, comme tout idéal, dans le vertige d'une menace contre l'immobilisme stérile.

