



résistance  
resistance

# LE PARACHUTE

art contemporain\_contemporary art



## Michel de Broin: une logique du contre?

Bernard Lamarche

→ «[...] La résistance naît de l'affection contrariée d'une force pour une autre [...] Elle n'affronte pas l'ennemi pour lui infliger une défaite, mais elle se débat avec l'adversité, dont l'adversaire n'est que le tenant-lieu, pour l'affaiblir et lui faire lâcher prise'.» – Françoise Proust

Il y a quelques années, en 1996, la publication *Rue Descartes* proposait un numéro intitulé simplement *De la résistance*. La présentation de ce dossier, signée Dolorès Djidzek-Lyotard, proposait, dans ses toutes premières lignes, quelques usages acceptés du mot «résistance». Elle notait que le terme trouvait son emploi dans l'art de la guerre, en politique, en physique et en économie, mais aussi en psychanalyse et en théologie. Toujours, notait l'auteure, ce mot allège un jeu de force et demeure constamment connoté de stratégie. Or, avec les troubles sociaux récents qui ont marqué une actualité occupée par les tensions de la guerre ou par les inquiétudes et manifestations causées par l'avancée féroce de la mondialisation, on en arrive à la conclusion que le «contre» marque de plus en plus la sémantique de

### MICHEL DE BROIN: A LOGIC OF BEING AGAINST?



Resistance is born of one force's thwarted affections for another.... It does not confront the enemy in order to inflict defeat upon it, but struggles with adversity, for which the adversary is only a stand-in, in order to weaken it and make it give in.... Resistance forces the enemy to shift ground and alter its game plan.' – Françoise Proust

A few years ago, in 1996, an issue of the publication *Rue Descartes* was published, entitled simply *De la Résistance* ("On Resistance"). The opening lines of the introductory essay, by Dolorès Djidzek-Lyotard, proposed a few accepted uses of the word "resistance." She noted that the term is used in the art of war, in politics, in physics and economics, but also in psychoanalysis and theology. In each case, Djidzek-Lyotard remarked, the word suggests a power relationship and is consistently associated with strategy. With the social disturbances of recent years featuring prominently in the news, taken up with war and the concerns about and demonstrations against the savage advance of globalization, one might conclude that being "against" something is increasingly a part of the semantics of resistance – that



la résistance, qu'une logique de l'adversité se stigmatise autour de ce terme, lequel est, par ailleurs, de plus en plus délicat d'aborder en dehors d'un raisonnement d'ordre social.

Devant ce constat, on en arrive à se poser une double question. Se pourrait-il, en des temps aussi embarrassés d'utilitarisme à courte vue que ceux dans lesquels nous vivons aujourd'hui, qu'on arrive justement à penser la résistance en dehors de la perception – elle-même associée à un certain romantisme – que celle-ci est menée par des corsaires de l'action militante? Et, dans un autre ordre d'idées, qui n'est somme toute pas tellement éloigné, y aurait-il lieu de penser une approche de la résistance séparée de l'idée même du « contre »? Ce faisant, en la débarrassant du militantisme dont il faut dire, par ailleurs, qu'il est de bon aloi, on aurait peut-être alors droit à une résistance qui soit volontairement *inactuelle*, bien qu'elle ne se complaise pas pour autant à baisser les bras devant l'action cuirassée des forces accablantes des institutions dominantes. Il s'agirait donc de penser la résistance hors du créneau de querelles partisans ou de l'engagement politique et, du même coup, de la dégager de l'économie singulière des dispositifs pulsionnels pour lesquels la psychanalyse a fourni de précieux outils d'analyse.

Résister *avec*, donc? On retrouve bel et bien dans la production de l'artiste montréalais Michel de Broin de telles dispositions. Chez De Broin, qui, par ailleurs, a consacré son mémoire de maîtrise au thème de la résistance, le terme ne repose pas sur des stratégies où ce à quoi il s'agit de résister est considéré comme l'ennemi. Plutôt, il est réfléchi comme un donné *avec lequel* il faut nécessairement composer. Dans ce contexte, le risque est grand de se retrouver avec une métaphore dont l'action serait réduite à néant. Or, il n'en est rien.

Dans le travail de Michel de Broin, il se trouve que la métaphore de la résistance est abordée en ce qu'elle offre la possibilité de mettre au jour des enjeux politiques et sociaux sans convoquer toutefois le politique et le social dans leurs sens les plus manifestes. Ainsi, l'artiste s'approche de ce que Catherine Perret a nommé, dans une réflexion sur l'usage de la métaphore dans la philosophie de Françoise Proust, une des penseuses les plus éloquentes de la résistance, la « potentialisation de

a logic of adversity is being branded on this term, which moreover is becoming increasingly difficult to discuss beyond arguments for social order.

In light of this, one might ask a two-fold question. First, is it possible, in an era as encumbered by short-sighted utilitarianism as our own, to think about resistance precisely in terms beyond the perception – itself associated with a kind of Romanticism – that it is the work of the corsairs of militant groups? Second, in a different vein but one in the end not that far removed from the first, is it possible to imagine a kind of resistance which would be distinct from the very idea of being “against”? In so doing, by ridding resistance of a militancy whose genuineness must, nevertheless, be acknowledged, it might be possible to lay claim to a resistance which would be willingly *out-of-sync with the times* – although it would not, for all that, take pleasure in resigning itself to the brutal march of the oppressive forces of dominant institutions. It would thus be a question of thinking about resistance beyond the crenels of partisan quarrels or political activism and, at the same time, of loosening the grip of the peculiar economy of impulse mechanisms, for which psychoanalysis has provided valuable analytical tools.

To resist *with*, then? This very inclination can be seen in the work of the Montreal artist Michel de Broin. For De Broin, who, notably, wrote his master's thesis on the topic of resistance, the term does not relate to strategy or to thinking about what is resisted as being the enemy. Rather, resistance is seen as a given *with which* it is necessarily come to terms. In this context, there is a high risk of finding oneself with a metaphor whose effect is reduced to nothing. But this is not at all the case.

In Michel de Broin's work, the metaphor of resistance is approached from the perspective of how it makes possible a modernizing of political and social questions without, however, invoking the political and the social in their most manifest sense. In this way De Broin approximates what Catherine Perret, in a discussion of the use of metaphor in the work of the philosopher Françoise Proust, one of the most eloquent theorists of resistance, has described as the “potentiating metaphor.” This process makes it possible to throw into extraordinary relief the “movement of metaphor in metaphor itself.”<sup>2</sup>

[Y] aurait-il lieu de penser une approche de la résistance séparée

de l'idée même du « contre »?



la métaphore'», laquelle permet de mettre en un extraordinaire relief le «mouvement de la métaphore dans la métaphore elle-même²».

Les systèmes de résistance mis au point par De Broin émergent dès les débuts de sa production, dans la seconde moitié des années 1990. En 1997, au cours d'une exposition intitulée «L'opacité du corps dans la transparence des circuits», l'artiste mettait déjà au point une conception de la résistance tout entière teintée d'une autre notion, celle, pas forcément compatible, de porosité. Une des œuvres de l'époque, reprenant le titre de l'exposition, soulignait le défi de l'individualité face au flux dominant. Dans deux récipients de verre reposaient soit une coupe de verre remplie de vin rouge, soit une ampoule, les deux submergées dans de l'huile minérale. Créant un circuit viable, mais vivant, des fils électriques reliaient ces éléments: le vin devenait alors un conducteur à faible rendement, mais aussi une résistance, la chaleur dégagée par l'appareil en témoignant. Ainsi la conductibilité du vin permettait à l'ampoule de recevoir l'énergie nécessaire à son fonctionnement, mais sa résistivité lui refusait l'expression de sa pleine puissance, lui laissant juste ce qu'il fallait d'énergie pour briller mollement. Dans cette œuvre, le vin, symbolisant le corps³, plongé dans le bain visqueux, corrompait le circuit conducteur et freinait son efficacité.

L'artiste élaborait par ce dispositif une adroite métaphore de la communication. Puisqu'il s'approvisionne à même le réseau qu'il s'agit de déstabiliser, ne serait-ce qu'un peu, le travail de Michel de Broin se place sans doute du côté d'une douce subversion. Toutefois, il faut donner un autre nom à la subversion. Ce sera la résistance.

Cette pratique relève de la rhétorique du ready-made. Comme nombre d'artistes, De Broin continue sur la lancée de l'acte fondateur de Marcel Duchamp. Mais il ne cherche plus à éprouver l'élasticité d'un réseau ou à le passer au test. Il y a quelques années, quelqu'un me rapportait les paroles de l'artiste, prononcées lors d'une conférence: comme s'il commentait la rhétorique du ready-made, De Broin expliquait que le déplacement, pour lui, n'avait plus rien de suffisant, qu'un autre registre devait être annexé, un élément ajouté. Et puisque sa pratique n'appartient pas non plus à l'ordre d'une syntaxe du ready-made, où des objets entre eux seraient rapprochés ou mis en tension pour apporter de la signification, l'artiste s'en est

The systems of resistance De Broin has refined are visible even in his earliest work, dating to the second half of the 1990s. In 1997, in an exhibition entitled "L'opacité du corps dans la transparence des circuits" ("The Opacity of the Body in the Transparency of Circuits"), De Broin was already refining his concept that resistance itself is coloured with another notion, one not necessarily compatible: porosity. One of his works from this period, which bears the same title as the exhibition, highlighted the challenge of individuality in the face of the dominant current. In two glass containers were placed a glass cup filled with red wine, in the first, and a light bulb, in the second, each submerged in mineral oil. Electric wires, creating a live but weak current, connected these objects: the wine thus became a low-voltage conductor, but also a resistance, as the heat given off by the device attested. The wine's conductivity thus made it possible for the light bulb to receive enough energy to light up, but the wine's resistivity denied it full power, leaving it just enough energy to cast a feeble light. In this work, the wine, symbolizing the body,³ plunged into the viscous bath, corrupted the conducting circuit and hampered its efficiency.

With this device, De Broin created a clever metaphor of communication. Because it takes its energy from the same system it destabilizes, if only a little, the work is undoubtedly located on the side of a gentle subversion. Yet we must give this subversion another name. That name is resistance.

De Broin's work shares the rhetoric of the ready-made. Like many artists, he continues the momentum of Marcel Duchamp's foundational gesture. But he no longer seeks to test a network's elasticity. A few years ago, someone related to me De Broin's comments during an artist's talk. As if criticizing the rhetoric of the ready-made, he explained that, for him, displacement was no longer sufficient, that another register, another element, had to be added. And because his work no longer belongs to the order of a ready-made's syntax, in which objects are brought into proximity or placed in a state of tension towards each other in order to give the work meaning, De Broin went back to assembling, to bricolage (however sophisticated), and even, as far as meaning is concerned, to metaphor.

*Contre-révolution* ("Counter Revolution"), another piece from 1997, gave a different image of resistance. This time, it was linked to direct action, without

[[Is it possible to imagine a kind of resistance

which would be distinct from the very idea of being "against"?

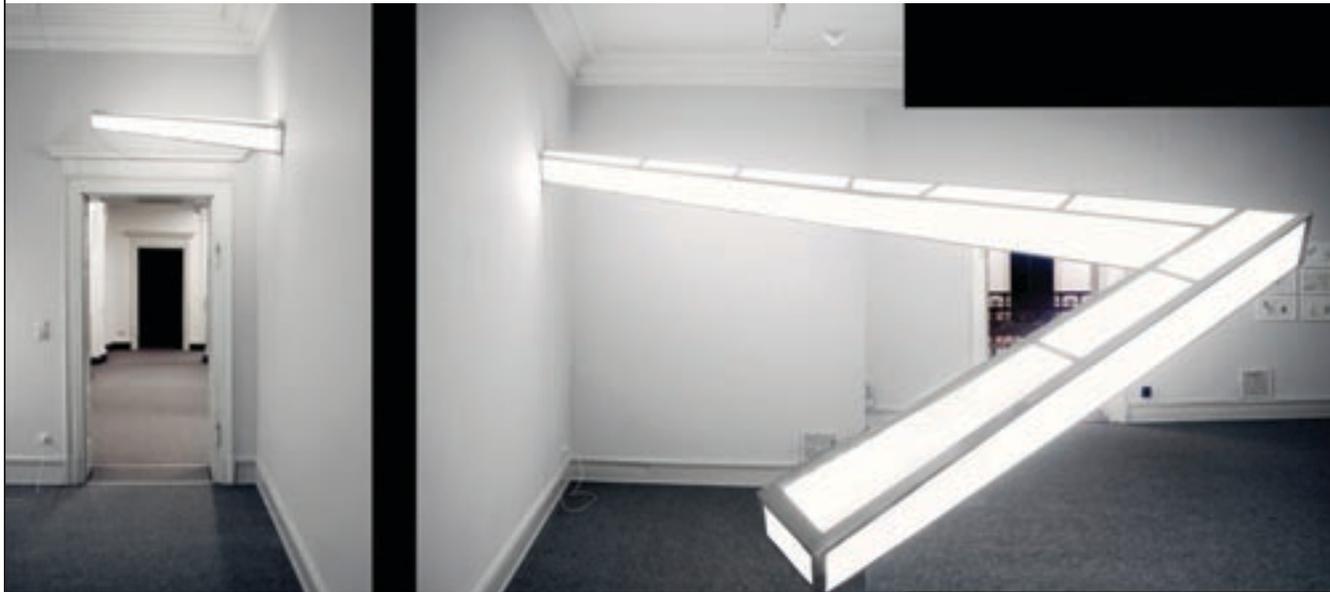


remis à une pratique de l'assemblage, du bricolage (quoique sophistiqué) et encore, pour ce qui est de la question du sens, de la métaphore.

*Contre-révolution*, une autre pièce de 1997, rendait une image différente de la résistance, cette fois liée à une action directe sans pour autant que ne soit introduit de contenu ouvertement politique: l'œuvre continuait de traquer des métaphores. Deux moteurs, liés entre eux par une tige de caoutchouc, opposaient leurs forces sur ce qui avait tout l'air d'être un brancard aux formes stylisées. Une ouverture, à même le mur de la galerie (ce trou était aussi visible du corridor menant à l'espace d'exposition), permettait alors clairement de voir courir le fil métallique qui portait l'électricité afin de soutenir cette lutte fratricide. Ce dévoilement était combien capital pour la compréhension de l'œuvre. Ainsi, l'artiste montrait que les actions se produisant à l'intérieur de la galerie n'étaient possibles que par l'existence des forces agissant à l'extérieur. Surtout,

introducing overtly political content – here, De Broin continued to track metaphors. In this work, two motors, connected by a rubber spindle, matched their strength on what looked like a stylized stretcher. An opening in the gallery wall (a hole also visible from the corridor leading to the exhibition space) made it possible to see clearly the metal wire feeding this fratricidal struggle. This revelation was of capital importance to understanding the work. Through it, De Broin revealed that the action going on inside the gallery was only possible because of the existence of forces at work outside it. Above all, he demonstrated that this porosity was the condition for the very possibility of resistance. His precaution sought to even better grasp the idea, central to his work, that resistance – the individual who interjects his or her own existence into the system which hosts and feeds them; two forces which oppose each other directly – establishes tension in a given network, but that this network, precisely,

De Broin exploite la résistivité des matériaux pour introduire la métaphore de la résistance.



De Broin montrait que cette porosité était la condition de possibilité même de la résistance. Cette précaution de l'artiste cherchait à mieux cerner encore l'idée, centrale à sa production, voulant que les résistances – l'individu qui introduit sa propre existence dans le système qui l'accueille et le nourrit; deux forces qui s'opposent directement – instaurent une tension dans un réseau donné, mais que c'est ce réseau, précisément, qui insuffle une partie de sa propre vitalité aux nœuds que constituent les résistances. Depuis l'exposition de 1997, De Broin a affiné son approche de la notion de résistance, de même que de la métaphore organique qu'il se plaît à travailler dans ses œuvres. Trois années plus tard, en Allemagne, à la Villa Merkel d'Esslingen, il a produit en outre deux séries d'œuvres qui soulignent la continuité, maintes fois éprouvée dans sa production, entre l'espace clos de la galerie et l'espace public. Tirant à lui le motif de la flèche lumineuse tel qu'on le retrouve dans le paysage américain pour souligner la présence, sur la route, des îlots de repos (qui sont aussi des endroits inquiétants, comme l'a démontré un pan

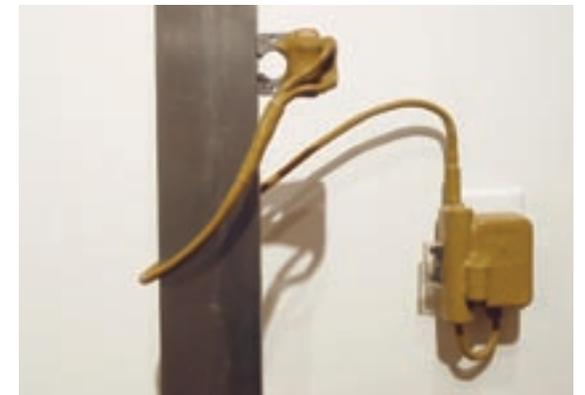
breathes a part of its own vitality into the nodes which make up the resistance. Since the 1997 exhibition, De Broin has refined his approach to the notion of resistance, as well as the organic metaphor he likes to use in his work. Three years later, in Germany, at the Villa Merkel in Esslingen, he created two series of work which emphasize the continuity, so often visible in his work, between the enclosed gallery space and the public space beyond. Taking up the motif of the illuminated arrow found in the American landscape, indicating a roadside motel (which is also a disturbing place, as numerous American films have shown), De Broin plastered the partitions of the gallery space with these arrows, scorning walls and the limits they impose. With this work, De Broin pointed towards the principle of permeability.

In another, less spectacular work than this series of arrows, with its highly appropriate title *Épater la galerie* (a play on words: an idiomatic expression which means "impress the onlookers" but which would translate literally as "astound the gallery" – Trans.), De Broin clearly reiterated his interest in



de la cinématographie américaine) que sont les motels, De Broin a lézardé les cloisons de l'espace d'exposition de ces flèches, faisant fi des parois et des limites qu'elles imposent. Par cette intervention, c'est vers le principe de perméabilité que pointait l'artiste.

Dans une autre œuvre moins spectaculaire que cette série de flèches fort à propos titrée *Épater la galerie* (2002), De Broin réitère clairement l'intérêt qu'il porte à la notion de résistance. En 2000 lors d'une exposition de groupe, l'artiste signait des œuvres qui avaient la propriété de se dissimuler presque totalement dans le mobilier domestique et qui permettaient de pousser plus à fond sa réflexion sur la résistance dans ce qu'elle a de plus organique. Avec *Tenir sans servir, c'est résister* (1998-2003), présentée à nouveau en Allemagne, De Broin portait l'inutilité au rang de vertu. Ce projet avait comme principale caractéristique de ne pas être destiné aux murs ou au plancher, et n'appartenait pas à proprement parler aux arts de l'espace. Cette indiscipline par rapport au décorum muséologique de l'accrochage n'était pas insignifiante.



«CHERCHER L'ERREUR» (DÉTAIL DE L'EXPOSITION\_DETAIL OF EXHIBITION), 2003, AVEC LA COLLABORATION\_WITH CONTRIBUTION OF GALERIE PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN GALLERY, MONTRÉAL.

the notion of resistance. In 2000, as part of a group exhibition, he presented work which was nearly completely concealed by household furnishings and which allowed him to extend his analysis of resistance to its most organic sense. With *Tenir sans servir, c'est résister* ("Stick to Resist," 1998-2003), also exhibited in Germany, De Broin elevated uselessness to a virtue. The principal feature of this

De fait, la disparition presque totale de l'œuvre dans la galerie la rendait insidieuse, comme si elle continuait à entretenir un relatif climat de subversion. Des électroaimants, habillés d'une gaine de latex leur conférant un aspect organique, étaient fixés sur les appareils de chauffage, sur des poutres, sur des surfaces de métal. Encore une fois, l'instrument imaginé par De Broin tirait sa force du réseau électrique. Or, il est clairement démontré dans ce cas que la résistance – les électroaimants – ne jouit d'aucune autonomie par rapport au système face auquel elle se dresse. Si jamais une panne d'électricité advient, la sculpture est détruite. Si on supprime le réseau, l'élément exogène meurt avec lui. La survie de ce dernier dépend du fait d'être connecté au circuit électrique. De Broin exploite la résistivité des matériaux pour introduire la métaphore de la résistance. Et, avec ce nouvel exemple, il touche de plus près à une notion jusque-là latente dans les travaux précédents, celle de parasite, une autre métaphore dont la théorie peut difficilement se passer.

project is that it was not made to be hung on a wall or placed on the floor; properly speaking, it could not be described as a spatial work of art. This disregard for museological decorum, for hanging work, was not without significance.

Indeed the work's almost complete disappearance within the gallery made it insidious, as if it continued to foster a relative climate of subversion. Here, electromagnets covered with a layer of latex to give them an organic quality were attached to heating elements, girders and metal surfaces. Once again, the instrument De Broin devised took its power from the electrical system. In this case, he clearly demonstrates that resistance – the electromagnets – has no autonomy from the system against which it makes a stand. If ever there was a power failure, the sculpture would be destroyed. If the system is removed, the exogenous element dies with it. The latter's survival depends on its connection to the electrical circuit. De Broin exploits the resistivity of materials in order to introduce the metaphor of resistance. And, with this new exam-



Le virus impose que l'organisme infiltré résiste.  
La résistance, elle, s'infiltré,

mais conserve une valeur positive.

La métaphore du parasite a le bonheur de se différencier d'une autre, passablement discutable, bien que couramment utilisée dans le discours portant sur l'art: la contamination. À l'ère du sida, cette métaphore soulève un certain nombre de difficultés méthodologiques, notamment d'ordre éthique, dans la mesure où son réseau terminologique est davantage centré sur le pathologique (bien qu'il faille admettre que la référence au brancard dans *Contre-révolution* puisse introduire ce type de signifié). Le virus est lui aussi un parasite, mais il en est un absolu, car il procède à la destruction de son «hôte» contrairement au phénomène de résistance démontré par les œuvres de De Broin.

ple, he touches more closely upon a concept only latent in his earlier work, that of the parasite, another metaphor which theory can dispense with only with difficulty.

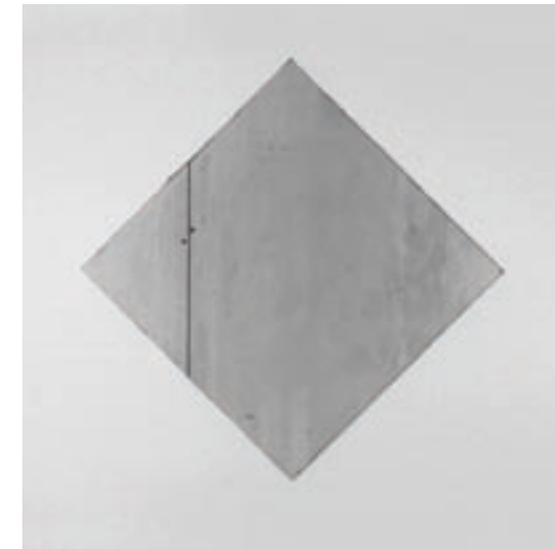
The metaphor of the parasite has the good fortune of being distinguishable from another, quite debatable metaphor, even though it is commonly used in discourse on art: that of contamination. In the age of AIDS, this metaphor presents a number of methodological difficulties, in particular of an ethical nature, in that its terminological system is centred more on the pathological (although it must be admitted that the reference to the stretcher in *Contre-révolution* could introduce this same meaning). The virus is also a parasite, but it is an absolute one, because it proceeds to destroy its "host," unlike the phenomenon of resistance revealed in De Broin's work.

In this sense, De Broin's work resonates with aspects of the definition provided by Françoise Proust and the basis by which an act of resistance should occur:

[You must not] play the enemy's game or put yourself in his territory and observe his rules. Rather, precisely, the reverse: you have to hang on his back and drive him to distraction in order, by mimicking and shadowing him, to have a chance of extracting yourself from his grip.<sup>4</sup>

The virus obliges the infiltrated organism to resist. Resistance, for its part, infiltrates, but retains a positive value.

Michel de Broin's art, as Jean-Philippe Uzel has remarked,<sup>5</sup> takes malicious pleasure in returning to certain landmarks in the history of modern art. His work reveals a long flirtation, for example, with monochrome painting. In 1996, once again, for the work *Prélèvement opéré sur le corps de la galerie* ("Excavation and Inscription on the Flesh"), he undertook a truly archaeological project of *in situ* excavation by removing a layer of latex from the coats of paint on the wall, thereby revealing its interior and re-enacting the moment of "the white square on white ground." Later, with *Nu* ("Nude," 1998), he documented an incongruous situation, photo-



SORTIE DU BLANC, 1999, INTERVENTION SUR LE MUR\_INTERVENTION ON THE WALL, CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL, MONTRÉAL.

< DISSECTION SUR LE CORPS STÉRILE DE LA GALERIE, 1998, INTERVENTION SUR LE MUR\_INTERVENTION ON THE WALL, CENTER FOR CURATORIAL STUDIES, NEW YORK.



En ce sens, la production de l'artiste fait résonner des éléments de définition fournis par Françoise Proust: [pour qu'il y ait action de résistance, il ne faut pas]

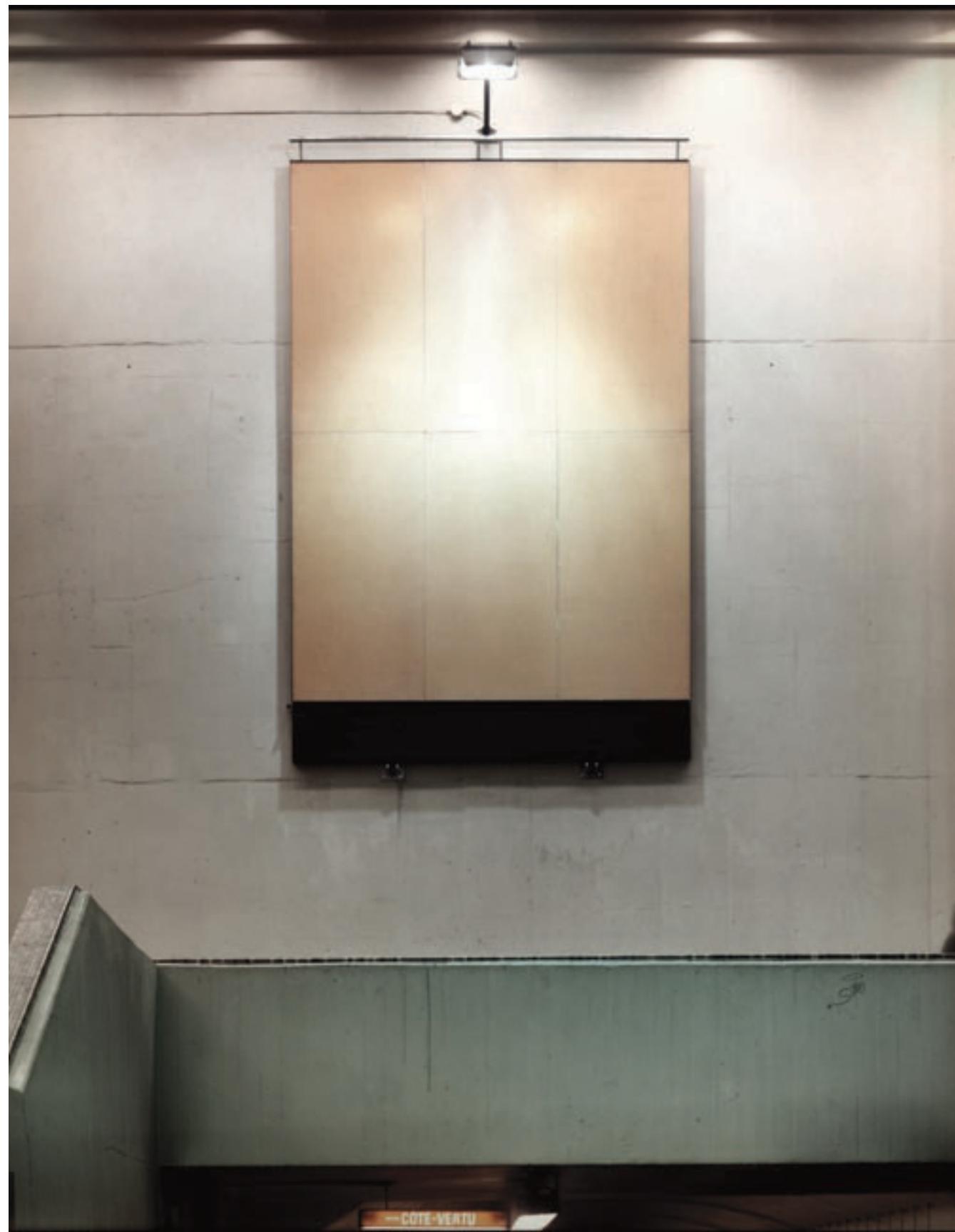
entrer dans le jeu de l'ennemi, se placer sur son territoire et obéir à ses règles, c'est précisément l'inverse: il s'agit de lui coller au dos et de hanter son esprit pour, le mimant et le doublant, avoir une chance de se soustraire à son emprise<sup>4</sup>. Le virus impose que l'organisme infiltré résiste. La résistance, elle, s'infiltré, mais conserve une valeur positive.

L'art de Michel de Broin entretient un malin plaisir à revenir sur certains des jalons de l'histoire de l'art moderne, comme l'a fait remarquer Jean-Philippe Uzel<sup>5</sup>. Un long *flirt* avec le phénomène du tableau monochrome se dessine en effet dans la production de l'artiste. En 1996, encore une fois, pour *Prélèvement opéré sur le corps de la galerie*, l'artiste se livrait à une véritable entreprise archéologique de prélèvement *in situ* alors qu'il détachait, à même les couches successives de peinture sur les murs, une épaisseur de latex, révélant ainsi l'intérieur du mur en jouant le coup du « carré blanc sur fond

graphing immense advertising billboards in the subway when they had as yet nothing on them; they were completely empty, a yawning hole. Recently, at MOCCA in Toronto, De Broin unveiled his *Monochrome bleu* (2003): here a garbage can is used as a frame (according to the artist's description) in order to show a blue monochrome – a perfectly functional jacuzzi, whose filtration system is filled with 1,649 litres of water. The monochrome's hygiene is contrasted with (resists?) the frame's impurity.

A few years earlier, the exhibition "Matière dangereuse" ("Dangerous Substance," 1999) returned to the square in a "Suprematist road movie"<sup>6</sup> in order to reveal, as in *Monochrome bleu*, the impasse of the historical avant-garde.<sup>7</sup> This time, however, De Broin crossed Malevich's *Black Square on White Ground* with the black squares found on road signs. This is a work on transgressing norms.

For Uzel, De Broin "does not renounce the avant-garde's capacity to transform life, to move mountains" and "to rise above the weight of objects." His work, then, does not renounce utopias.



While De Broin does not entirely efface the confrontational logic inherent in the most common sense of resistance, he nevertheless neutralizes the “being against” which normally governs it.



blanc» de Malévitch. Plus tard, avec *Nu* (1998), l'artiste a documenté une situation incongrue: il a photographié d'immenses panneaux publicitaires dans le métro, encore vierges de leur (futur) contenu, entièrement vides, une béance. Récemment, au MOCCA de Toronto, De Broin inaugurerait son *Monochrome bleu* (2003): un conteneur de déchets est utilisé comme cadre (c'est ainsi que le présente l'artiste) pour y présenter un monochrome bleu, c'est-à-dire un bain *jacuzzi* parfaitement fonctionnel, avec son système de filtration et rempli de 1649 litres d'eau. Là, l'hygiène du monochrome est opposée (résiste?) à l'impureté de son cadre.

Quelques années avant, l'exposition «Matière dangereuse», en 1999, revenait au carré dans un «road movie suprématiste<sup>6</sup>» pour montrer, comme dans *Monochrome bleu*, l'impasse des avant-gardes

With *Entrelacement*<sup>8</sup> (“Interweaving,” 2001), De Broin literally altered the course of a bicycle path in order to add a section which went nowhere (an “automatist doodle,” claims Uzel, who sees in it another reference to art history), whose yellow line separating the lanes of traffic makes that traffic intermingle so that the users of the path meet up. In an aborted project, De Broin wanted to suspend a house trailer over the rooftops. He ended up using this trailer anyway in the public project *Le trou* (“The Hole”) for the event *La Demeure* (“The Dwelling”), organized by the Optica artists’-run centre in 2002 curated by Marie Fraser.

*Révolutions* (2003), another of De Broin’s public sculptures, depicts the winding motif of a staircase, a typical element of Montréal’s urban landscape. This work seems to mimic the loops and dips



historiques<sup>7</sup>, mais cette fois en croisant le *Carré noir* de Malévitch et les losanges noirs du code de la route, une œuvre sur la transgression des normes.

Pour Uzel, De Broin « ne renonce pas à la capacité des avant-gardes à transformer la vie, à soulever des montagnes » et « à s'élever au-dessus de la lourdeur des choses ». Cette pratique ne renonce donc pas aux utopies. Avec *Entrelacement*<sup>8</sup> (2001), l'artiste a détourné, littéralement, le cours d'une piste cyclable pour y ajouter un tronçon qui ne mène nulle part (un « griffonnage automatiste », prétend Uzel, qui y voit une autre référence à l'histoire de l'art) et qui permet à la ligne jaune départageant les corridors de circulation de faire confluer les usagers. Dans un projet avorté, De Broin désirait suspendre au-dessus des toits une roulotte – qu'il aura utilisée malgré tout pour le projet public *Le trou* lors de l'événement *La Demeure*, organisé par le centre d'artistes Optica en 2002 sous le commissariat de Marie Fraser.

*Révolutions* (2003), une autre sculpture publique de l'artiste, montre le motif entortillé de l'escalier, composante architecturale typique du paysage urbain montréalais. Cette œuvre semble mimer les

of the rides at a nearby amusement park in the Maisonneuve-Cartier park, creating an immense airborne knot. The title of this work carries the sort of double meaning that De Broin cultivates. In addition to emphasizing the twisting carried out on the metal sculpture, it is also a call, this time an open call, to political action.

*L'éclaireur éclairé* ("The Lighter Illuminated," 2000), forms the exception to the rule in De Broin's work. Created under the Quebec-wide program of joining art and architecture (at the Centre de formation Daniel-Johnson in Pointe-aux-Trembles, a suburb of Montréal), the work adopts a direct representation which, in this setting, is astounding: a person kneeling – a clear reference to Malevich's coloured peasants – stretching across the glass over the building's entrance, holds a life-sized streetlight which illuminates the building's facade. In this work, Uzel notes, "the question of the norm is still just as central."<sup>9</sup>

"Daily life acknowledges only resistance's exploits," Catherine Dommergues remarks.<sup>10</sup> In contrast to a heroic and more common vision of resistance, Dommergues proposes that we see it as

élans des manèges d'un parc d'attractions à proximité en configurant un immense nœud dans les airs. Le titre de la sculpture du parc Maisonneuve-Cartier reprend le principe de double sens que l'artiste affectionne. En plus de souligner les torsions infligées au métal de la sculpture, son titre appelle, ouvertement cette fois, à l'action politique.

Par ailleurs, *L'éclaireur éclairé* (2000) constitue un cas d'exception dans le corpus de l'artiste. Issue du programme national d'intégration de l'art à l'architecture (au Centre de formation Daniel-Johnson à Pointe-aux-Trembles dans la région de Montréal), l'œuvre épouse une figuration directe qui, dans ce contexte, étonne: un personnage agenouillé, une référence claire aux paysans colorés autrefois peints par Malévitch, traverse la verrière au-dessus de l'entrée de l'établissement et porte un réverbère public grandeur nature qui éclaire la façade du bâtiment. Dans cette œuvre, note Uzel, « la question de la norme et de sa transgression est toujours aussi centrale<sup>9</sup> ».

« De la résistance, la vie quotidienne ne reconnaît que les faits d'armes<sup>10</sup> », souligne Catherine Dommergues. En contrepoint à une vision héroïque et davantage répandue de la résistance, Dommergues propose de voir la résistance comme la volonté simple de se distinguer, d'échapper à un désir étranger. Incidemment, depuis quelques décennies déjà, les artistes se retrouvent devant l'obligation de se différencier non plus à l'intérieur d'une logique d'avant-garde – ce que d'autres ont nommé un « refus d'hériter » – mais dans une économie plus proche de celle du capitalisme, c'est-à-dire une logique de démarcation de l'offre existante. Cet impératif les force à se débattre à l'intérieur de la pluralité des images et d'autres stimuli, forcément à la disposition de tous. Il faut d'abord résister à l'indifférence. Résister, c'est créer, clament certains<sup>11</sup>.

Si De Broin ne supprime pas entièrement la logique d'affrontement inhérente au sens le plus commun de la résistance, il neutralise néanmoins l'« être contre » qui normalement la régit. Sans doute parce que « la communication totale avec le monde, l'adhésion passionnée à ses prestiges conduit à une autre forme de silence et de paralysie<sup>12</sup> », Michel de Broin pratique l'insoumission<sup>13</sup>. De l'affrontement, il ne garde que cette manière d'aller au-devant des choses, pour qu'elles n'en restent pas là. Il ajoute donc une présence, celle de ses œuvres, qui pallie le



RÉVOLUTIONS, 2003, ALUMINIUM, 500 x 500 x 850 CM, PARC MAISONNEUVE-CARTIER, MONTRÉAL.

the simple desire to be set apart, to escape a foreign desire. Incidentally, for the past few decades artists have been faced with the obligation of distinguishing themselves, not from within a logic of the avant-garde as was once the case – what has often been described as a "refusal to inherit" – but from within an economy closer to that of capitalism, which is to say a logic of setting oneself apart from what is already on the market. This imperative forces artists to struggle within the plurality of images and other stimuli which are necessarily available to everyone. In the first place, it is necessary to resist indifference. To resist, some claim, is to create.<sup>12</sup>

While De Broin does not entirely efface the confrontational logic inherent in the most common sense of resistance, he nevertheless neutralizes the "being against" which normally governs it. No doubt because, as Dominique Noguez remarks, "total communication with the world, the passionate adhesion to its marvels, leads to another form of silence and paralysis,"<sup>12</sup> De Broin practices insubordination.<sup>13</sup> He retains of confrontation only this way of going before things, so that they don't remain where they are. He thus adds a presence, that of his work, which mitigates the lack, the "without," which every rev-

manque, le « sans », que toute révolution cherche moins à révéler qu'à éradiquer par un « contre » à l'intérieur du trop-plein d'un système établi qu'il s'agit de renverser. À ceci de près que les œuvres de Michel de Broin semblent insister pour dire qu'il faut « faire avec ». Ce système, elles ne cherchent pas à l'exclure. Elles désirent plutôt se superposer à lui pour exister avec lui.

Bernard Lamarche est critique d'art au quotidien *Le Devoir* depuis près de huit ans. Il collabore à *PARACHUTE*, *Etc Montréal*, *Espace* et *Canadian Art*, tout en faisant partie du comité de rédaction de la revue *Esse*. Il s'est spécialisé dans l'étude de l'œuvre de Marcel Duchamp et est l'auteur de l'ouvrage *Le chercheur de trésor. Robert Pelletier: photographies 1982-1990* (Montréal, Les 400 Coups, 2003). Il a été commissaire de la seconde édition de la Manif d'art, à Québec, au printemps 2003. Pour 2005, il prépare une exposition consacrée à l'œuvre gravé de Jean-Paul Riopelle qui aura lieu au Musée national des beaux-arts du Québec.

## NOTES

1. Françoise Proust, *De la résistance*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 13.
2. Catherine Perret, « La métaphore comme résistance, variation sur Heinrich von Kleist », *Rue Descartes*, n° 23 (*Une philosophie de la résistance. Françoise Proust*), novembre 2001, p. 50-51.
3. On remarquera au passage la métaphore christique de la pièce, peut-être involontaire, à travers le vin qui prend les allures du sang, notamment au gré du processus de coagulation à l'œuvre en raison de la chaleur dégagée par ce circuit.
4. Françoise Proust, *op. cit.*, p. 161.
5. Deux articles fort instructifs de Jean-Philippe Uzel permettent de se familiariser avec plusieurs œuvres de Michel de Broin: « Michel de Broin: L'espace public mis à nu par l'artiste même », *Spirale*, Montréal, Québec, juillet-août 2003, p. 47, et « Michel de Broin: L'éclaireur éclairé », *Espace*, Montréal, Québec, n° 60, 2002, p. 40-41.
6. L'expression est d'Uzel.
7. Et, dans un revirement qui n'a rien de surprenant (les moyens pris pour l'exprimer par contre le sont), il montre comment à son tour, la réception de l'art, soit-il d'avant-garde ou non, provoque également la résistance et que ses codes, dont l'artiste se nourrit, ne sont toujours pas acceptés comme norme.
8. Créée pour l'événement *Artefact*, sur les rives du canal Lachine à Montréal en 2001.
9. Jean-Philippe Uzel, « Michel de Broin: L'éclaireur éclairé », *art. cit.*, p. 41.
10. Catherine Dommergues, « Jour après jour... », *Résister. Le prix du refus*, dirigé par Gérald Cahen, Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 48.
11. Je me permets d'utiliser accessoirement le titre de l'ouvrage de Françoise Aubenas et de Miguel Benasayag, *Résister, c'est créer*, Paris, La découverte, 2002.
12. Dominique Noguez, « Le vilain petit cygne », *Résister. Le prix du refus*, *op. cit.*, p. 93.
13. Dans un texte qui accompagne *L'éclaireur éclairé*, l'artiste demande ceci: « s'émanciper par la connaissance relève-t-il de l'érudition ou de l'insoumission? »

olution seeks less to reveal than to eradicate through an "against" within the over-fullness of the established system it sets out to overturn. They are close enough that Michel de Broin seems to be insisting on the need to "do with." His work does not seek to exclude this system; rather, it seeks to superimpose itself on it in order to exist with it.

Bernard Lamarche has worked as an art critic at the daily newspaper *Le Devoir* for nearly eight years. He is a contributor to *PARACHUTE*, *Etc Montréal*, *Espace* and *Canadian Art* and is on the editorial board of the journal *Esse*. He specializes in the work of Marcel Duchamp and is the author of *Le chercheur de trésor. Robert Pelletier: photographies 1982-1990* (Montréal: Les 400 Coups, 2003). He curated the second edition of Manif d'art in Quebec City in the spring of 2003. He is currently preparing an exhibition of Jean-Paul Riopelle's prints, which will be held at the Musée national des beaux-arts du Québec in 2005.

Translated by Timothy Barnard

1. Françoise Proust, *De la résistance* (Paris: Éditions du Cerf, 1997), 13.
2. Catherine Perret, "La métaphore comme résistance, variation sur Heinrich von Kleist," *Rue Descartes* 23 (November 2001), 50, 51.
3. I might note in passing the work's perhaps involuntary Christ-like metaphor, with the wine taking on the appearance of blood, particularly in the way it coagulates as a result of the heat produced by the circuit.
4. Proust, 161.
5. Two highly useful articles by Jean-Philippe Uzel can be read to familiarize oneself with many of Michel de Broin's works: "Michel de Broin: L'espace public mis à nu par l'artiste même," *Spirale* (July-August 2003), 47; and "Michel de Broin: L'éclaireur éclairé," *Espace* 60 (2002), 40-41.
6. The expression is Uzel's.
7. And, in a sudden reversal that is not at all surprising (although the means used to express it are), he shows how, in its turn, the reception of art, whether avant-garde or not, also provokes resistance, and that its codes, which De Broin makes use of, are not always accepted as the norm.
8. Created for *Artefact* on the banks of the Lachine Canal in Montréal in 2001.
9. Uzel, "Michel de Broin: L'éclaireur éclairé."
10. Catherine Dommergues, "Jour après jour..." in *Résister: Le prix du refus*, ed. Gérald Cahen (Paris: Éditions Autrement, 1994), 48.
11. I allude to the title of a book by Françoise Aubenas and Miguel Benasayag, *Résister, c'est créer* (Paris: La découverte, 2002).
12. Dominique Noguez, "Le vilain petit cygne," in Aubenas and Benasayag, 93.
13. In a text which accompanied *L'éclaireur éclairé*, De Broin asked: "Is emancipating oneself through knowledge an act of erudition or of insubordination?"





MICHEL DE BROIN, *IL Y A PÉRIL EN LA DEMEURE*, 2002, MONTAGE PHOTOGRAPHIQUE\_PHOTOGRAPHIC MONTAGE; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE\_COURTESY THE ARTIST.