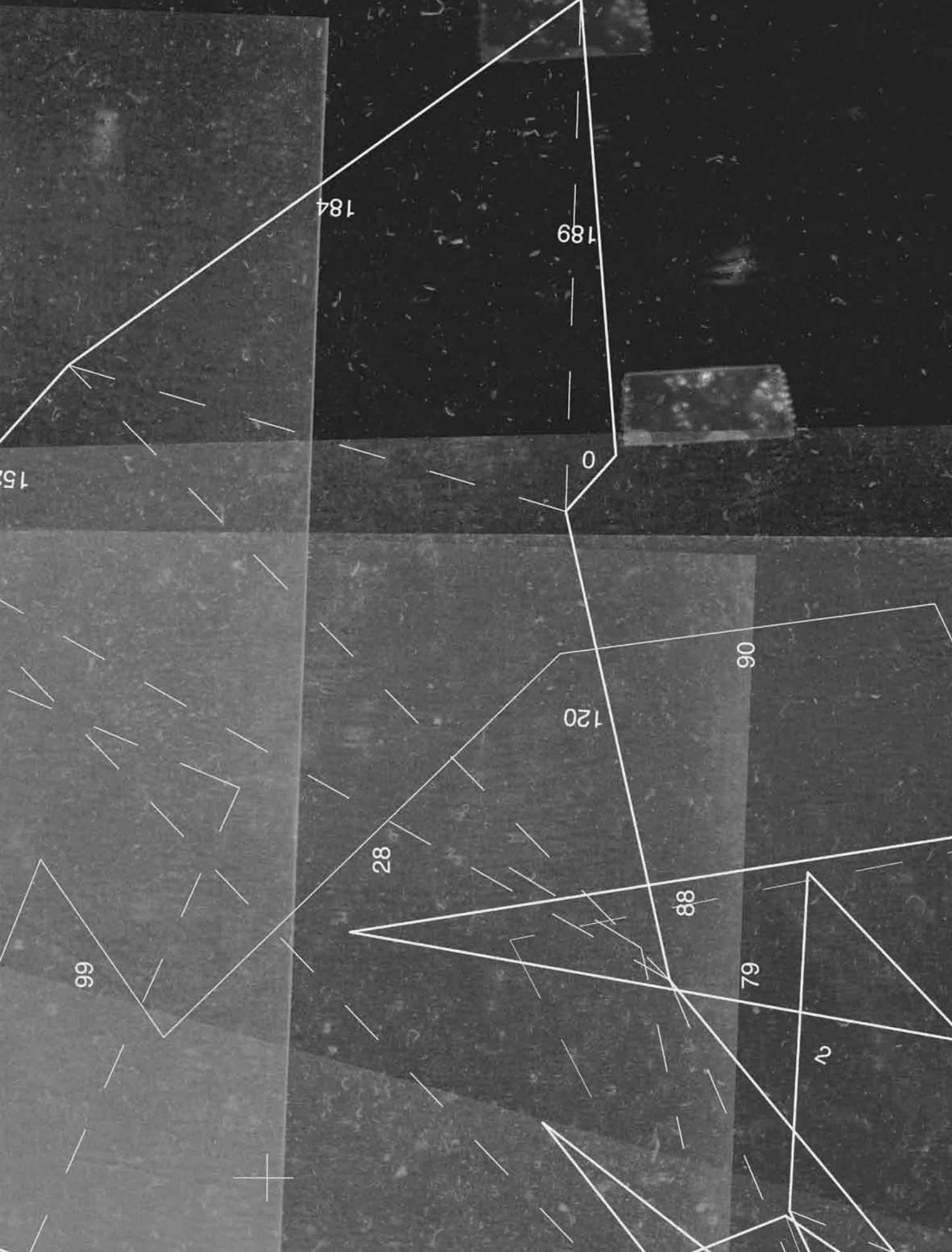


MICHEL DE BROIN





184

189

0

15

90

120

28

88

67

99

2

MICHEL DE BROIN

Mark Lanctôt

Avec la collaboration de Michel de Broin
et de Daniel Sherer

DU 24 MAI AU
2 SEPTEMBRE 2013

**MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL**

Michel de Broin

Cette publication accompagne
l'exposition *Michel de Broin* présentée
au Musée d'art contemporain de Montréal
du 24 mai au 2 septembre 2013.

Commissaire : Mark Lanctôt
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Biobibliographie : Élane Bégin
Révision et lecture d'épreuves en français :
Olivier Reguin
Révision en anglais : Donald Pistolesi
Lecture d'épreuves en anglais : Susan Le Pan
Photographie : Guy L'Heureux p. 93
Conception graphique : Feed
Impression : Transcontinental Acme Direct

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société
d'État subventionnée par le ministère de la Culture
et des Communications du Québec, et il bénéficie de la
participation financière du ministère du Patrimoine
canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2013

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2013
Bibliothèque et Archives Canada, 2013

Couvertures

Dead Star (détail), 2008
L'Étendue de l'abîme (détails), 2013

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Lanctôt, Mark, 1974-
Michel de Broin

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art
contemporain de Montréal du 24 mai au 2 sept. 2013.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
ISBN 978-2-551-25379-1

1. Broin, Michel de - Expositions. I. Sherer, Daniel,
1963- . II. Broin, Michel de. III. Musée d'art
contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6549.B75A4 2013 709.2 C2013-940584-4F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en
partie, réservés en exclusivité pour tous les pays.
La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage,
par quelque procédé que ce soit, tant électronique
que mécanique, en particulier par photocopie ou par
microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite
du Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest,
Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Collection Loto-Québec
partenaire principal
du Musée d'art contemporain de Montréal

037

AVANT-PROPOS

Paulette Gagnon

039

ENTREVUE

Mark Lanctôt

051

**MÉCANISMES ENTROPIQUES
ET APPAREILS REMODELÉS :
MICHEL DE BROIN
ET L'INCONSCIENT TECHNOLOGIQUE**

Daniel Sherer

155

LISTE DES ŒUVRES

157

BIOBIBLIOGRAPHIE

097

FOREWORD

Paulette Gagnon

099

INTERVIEW

Mark Lanctôt

111

**ENTROPIC ENGINES AND RETOOLED
APPLIANCES:
MICHEL DE BROIN AND THE
TECHNOLOGICAL UNCONSCIOUS**

Daniel Sherer







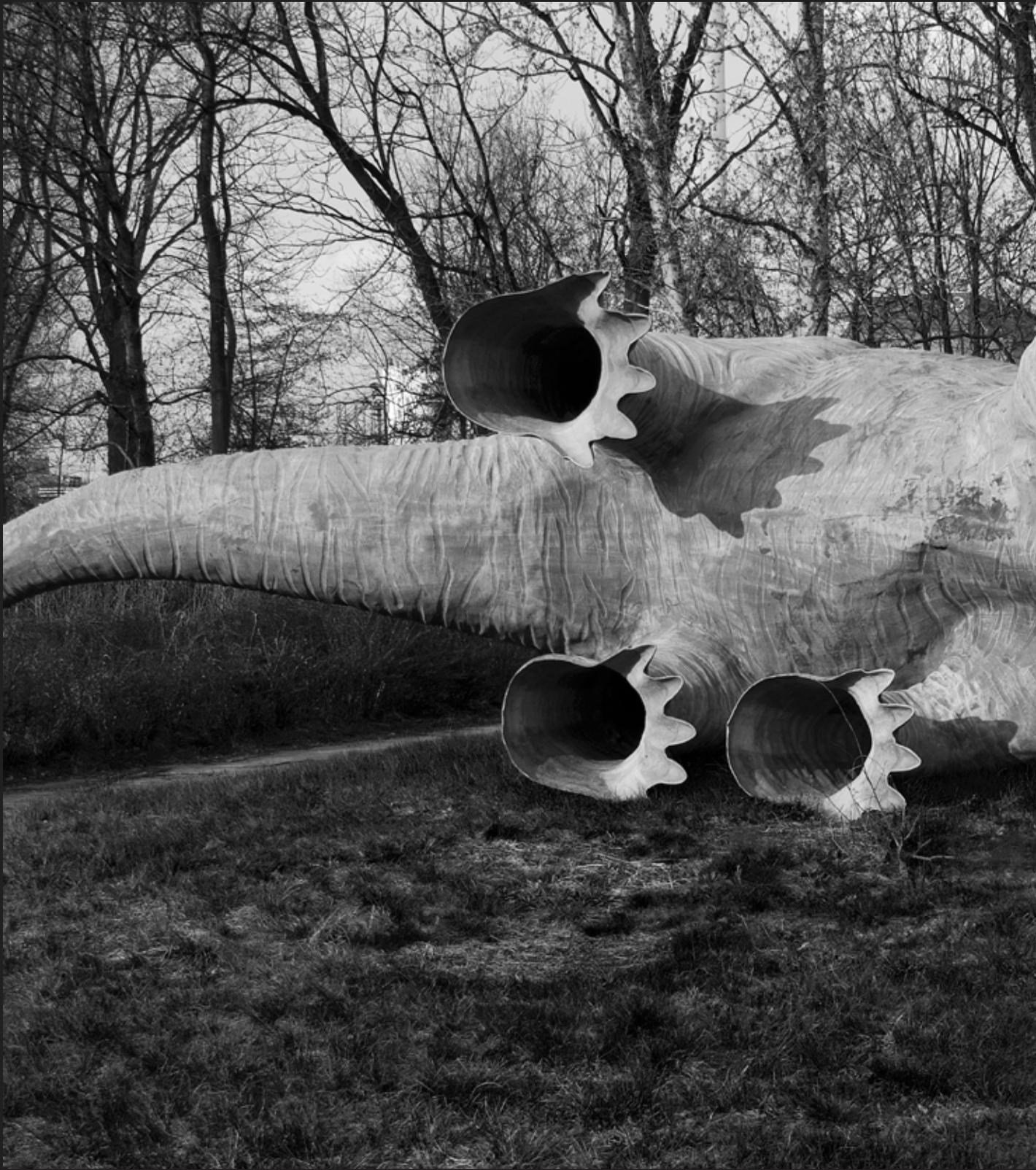












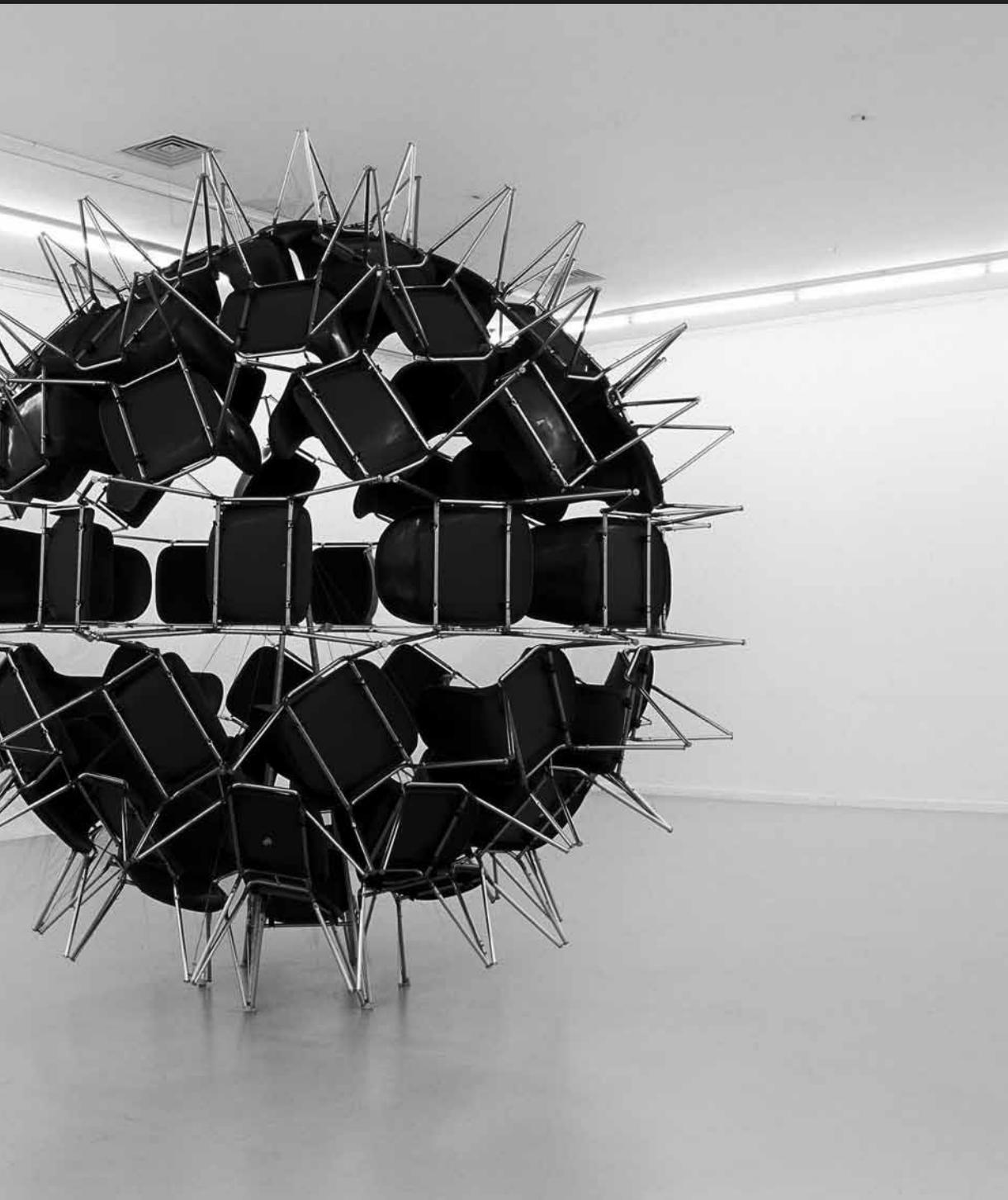




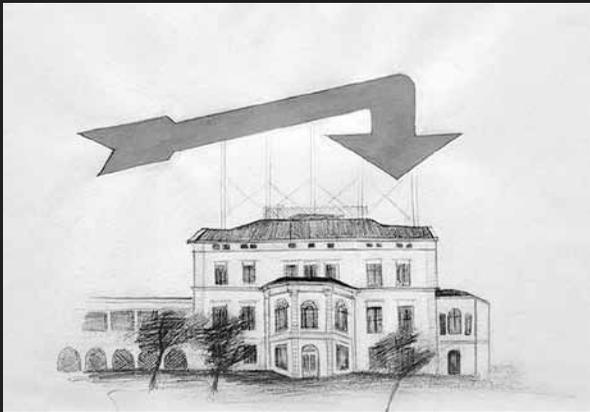
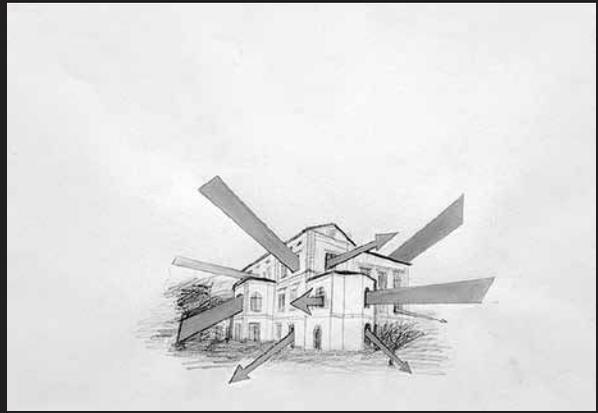
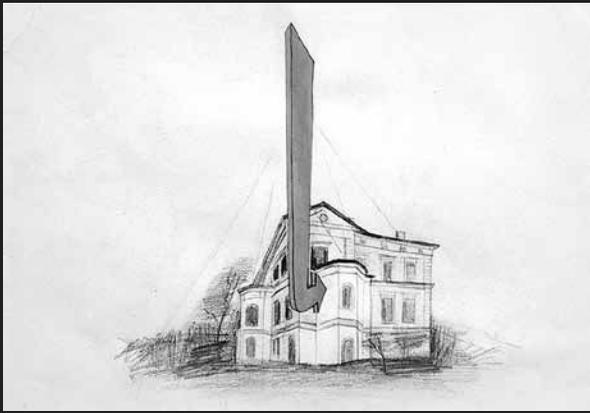












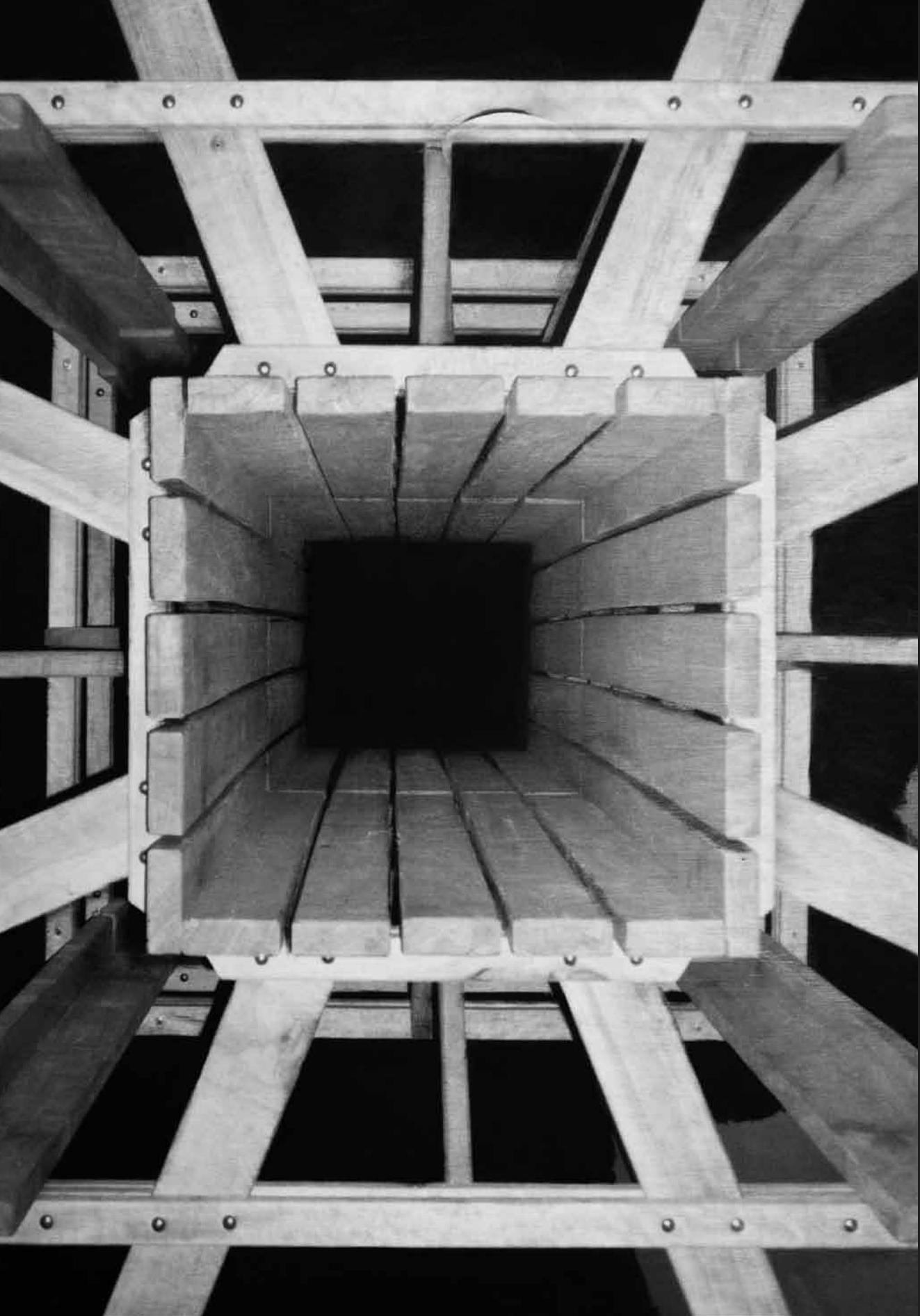






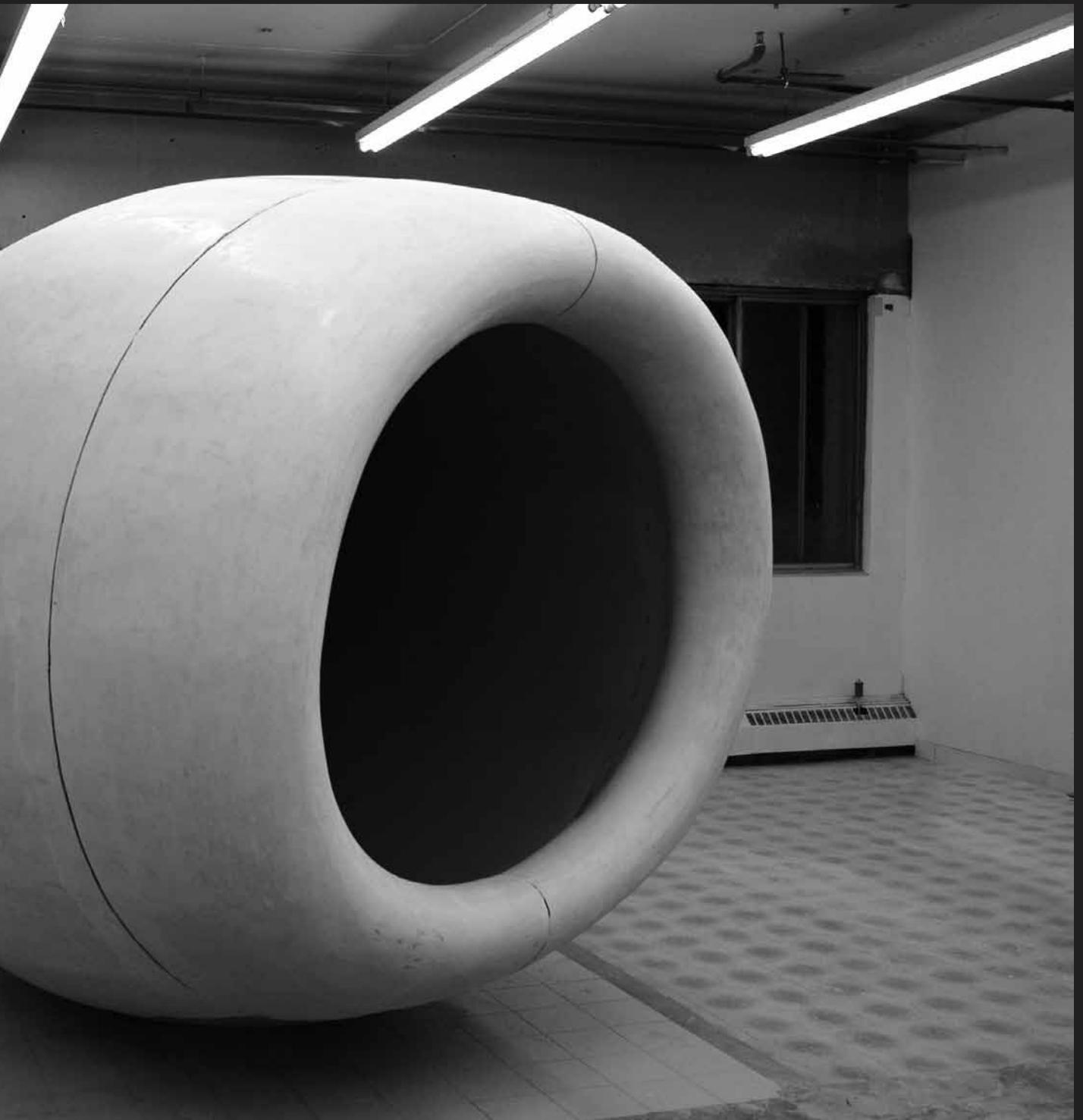


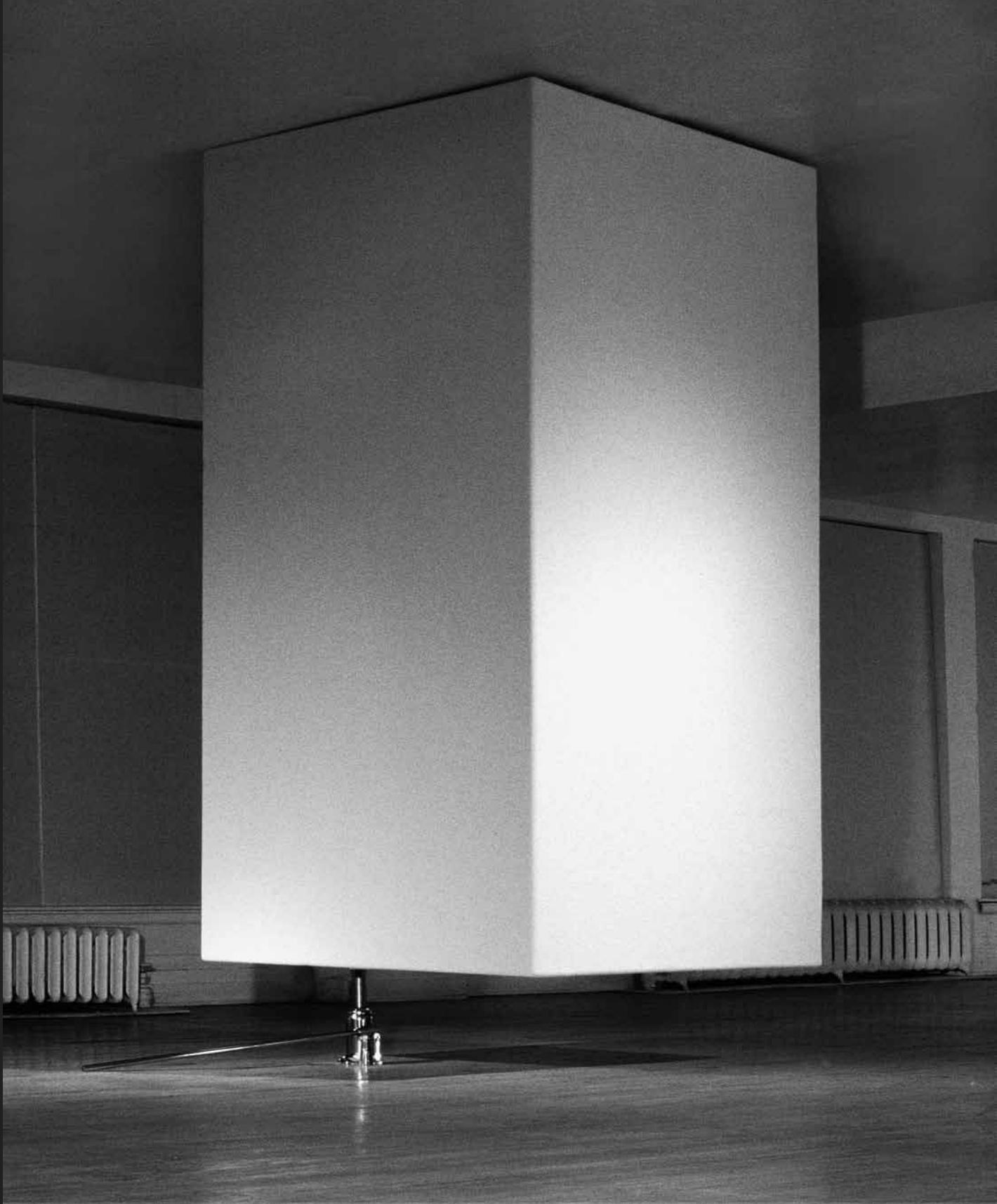


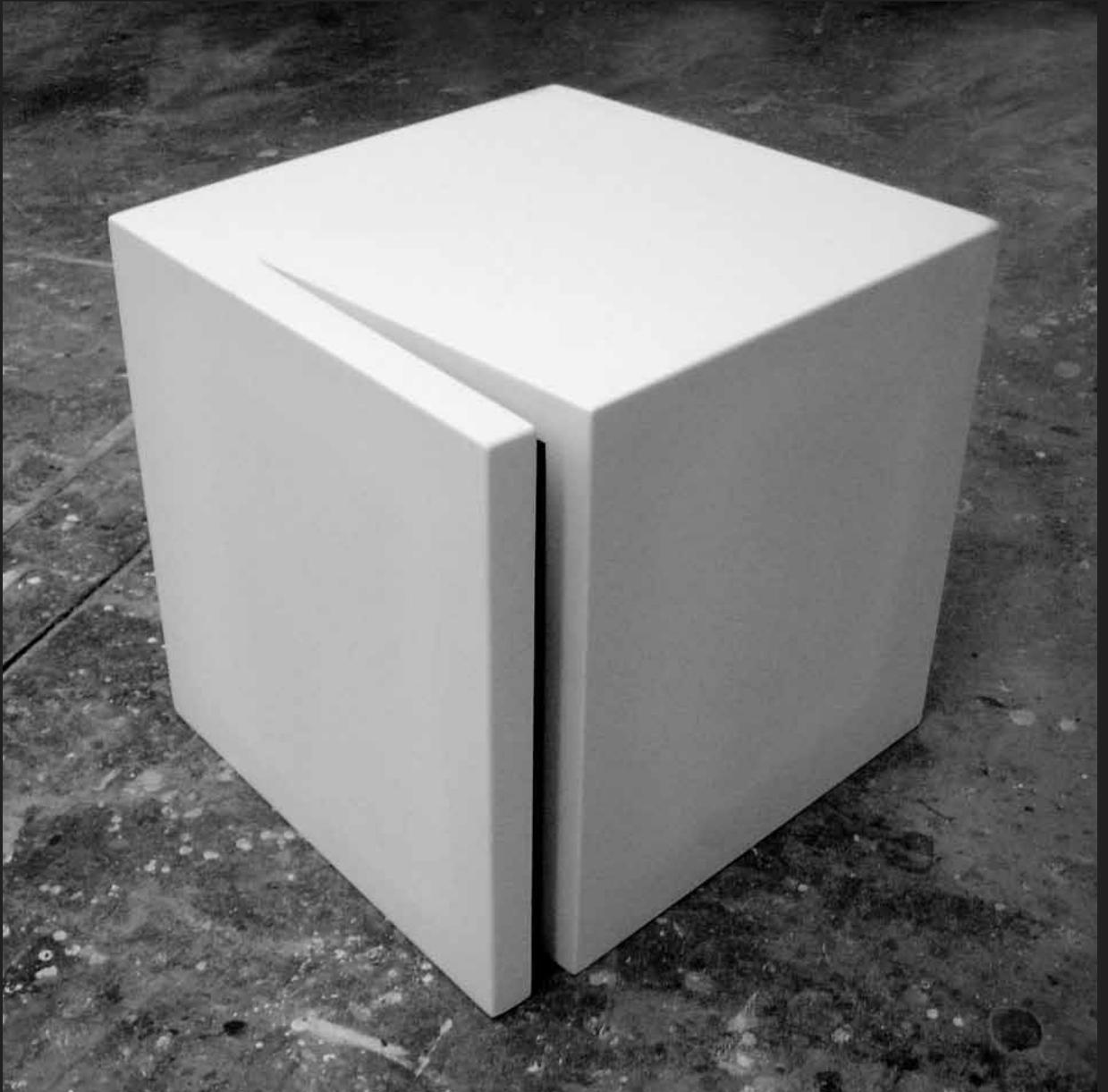


















AVANT-PROPOS

Face aux développements de la technologie des médias et de la culture numérique, l'époque actuelle manifeste une activité intense et l'on sait comment, depuis plusieurs années, la recherche de certains artistes transgresse les codes établis pour interroger les conventions de l'art. On a plus d'une fois utilisé les mots impertinence, inattendu et paradoxe pour désigner l'œuvre de ce créateur inspirant qu'est Michel de Broin. Catalyseur d'une quantité de répercussions sur le plan formel, son travail ouvre un champ exploratoire pour repenser la réception de l'œuvre d'art, remettre en question les systèmes établis et en mesurer la résistance. S'il y a toujours un écart entre l'œuvre d'art et l'idée que l'on s'en fait dans un monde utilisant l'objet peu conventionnel et l'environnement comme sites de réinvention de la pratique artistique, la richesse de ses travaux tient néanmoins à l'articulation tendue mais féconde et maîtrisée de sujets rigoureusement réfléchis. Par ses glissements de sens, son œuvre nous emporte dans une sorte de chimère pour confondre notre entendement du quotidien. Cependant, il existe un temps poétique et un temps ludique dans cet œuvre, ce qui contribue en quelque sorte à faciliter le sens de sa lecture.

Depuis une quinzaine d'années, Michel de Broin développe un travail multidisciplinaire qui capte notre attention. Que ce soit dans le domaine de la sculpture ou dans ceux de l'installation, de la vidéo, du dessin ou de la performance, il s'intéresse aux paradoxes inhérents à notre culture. À travers sa démarche, il examine différentes conceptions de l'œuvre d'art jouant avec l'objet, et ce, en relation avec de multiples références dans une mise en espace parfois surprenante, nous faisant ainsi fortement réfléchir sur notre manière d'être par rapport à notre environnement. Incontestablement, peu d'artistes ont une démarche aussi singulière.

L'intérêt marqué de Michel de Broin pour les matériaux peu conventionnels, les manipulations d'échelles, le détournement de sens, l'insolite et l'ambiguïté présente autant de manières de dévoiler le rapport étroit d'idées qui s'accordent entre elles pour faire écho à la cohérence de ses dispositifs et divulguer ce qui est

essentiel, une forme de critique de la pratique de l'art actuel, là où semble avoir cours l'idéalisation d'un nouvel âge – et parfois même la projection vers un futur utopique. Néanmoins, les œuvres présentées permettent de « confondre l'évidence » et de faire digression en ouvrant sur un mode métaphorique. Et ce n'est certainement pas un hasard si, dans cette entreprise de diversion, se déploie un discours social, ceci au regard de l'esthétique particulière de cet œuvre qui mise sur la représentation de l'objet; il appert que cette façon de faire réfère à un brouillage des codes dans une forme renouvelée de sujets anodins, engendrée et amplifiée par l'imaginaire de l'artiste. Le recyclage, le détournement de l'objet et les références nombreuses à l'histoire de l'art, à l'architecture, à la philosophie, à la science – et leur relation à différents concepts – sont ainsi à la base de cette démarche fascinante, tout en induisant de multiples lectures. Dans cette apparence de chaos, c'est la cohérence qui fait toute la différence dans l'œuvre de Michel de Broin.

Il nous a paru essentiel d'explorer l'univers particulier de l'œuvre de cet artiste québécois et de présenter le fruit de nos recherches. Aussi je tiens à remercier tous ceux qui ont travaillé à la réalisation de cette exposition et de cette publication. Je suis particulièrement reconnaissante envers l'artiste Michel de Broin pour sa précieuse collaboration tout au long de l'organisation de cette première exposition bilan critique de l'œuvre; envers Mark Lanctôt, pour son professionnalisme comme commissaire et qui signe également une entrevue avec l'artiste; envers Daniel Sherer comme auteur, pour son analyse qui permet de mieux saisir le contenu des œuvres de l'artiste. J'adresse mes remerciements à la Jessica Bradley Gallery de Toronto et à la galerie Division de Montréal; au Musée national des beaux-arts du Québec, à Hydro-Québec et à Giverny Capital qui, à titre de prêteurs, ont généreusement accepté de se départir temporairement de leurs œuvres. Mes remerciements vont enfin à notre partenaire principal, Loto-Québec.

Paulette Gagnon
Directrice

ENTREVUE

Mark Lancôt

L'artiste montréalais Michel de Broin s'intéresse aux notions de résistance, d'appropriation et de recyclage. Depuis plus de 20 ans, il développe une pratique artistique au moyen de laquelle il remet en question nos rapports avec les systèmes de toutes sortes. Adoptant une attitude critique mais ludique, il détourne des objets usuels et des idées préconçues afin de mettre en lumière ce qui est à l'œuvre au sein de notre environnement quotidien et qui guide et encadre nos actions et interactions. Comme l'a dit l'artiste, « une des prémisses de ma pratique 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 inédite¹. »

1. Cité par Gilles Daignault, « Leçons buissonnières », *Artefact 2001 : Sculptures urbaines*, Centre de diffusion 3D, Montréal, 2001, p. 36.

Mark Lanctôt : Il y a maintenant 20 ans que vous exposez votre travail de manière consistante. Une de vos premières expositions individuelles remonte à 1993, organisée par la galerie Yves Le Roux à Montréal.

[065] Là, vous aviez présenté des versions d'*Embrase-moi*, de *Circulation*, de *L'opacité du corps dans la transparence du circuit*. Comment voyiez-vous cette exposition à l'époque et qu'est-ce qu'elle veut dire pour vous aujourd'hui ?

[149]

Michel de Broin : Plusieurs de mes préoccupations d'alors se sont maintenues : cette tension entre des systèmes qui déterminent l'expérience humaine et des énergies qui cherchent à s'en échapper. Je présentais dans cette exposition une version de la pièce *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* qui m'a permis d'interroger une tension à l'œuvre dans le fonctionnement d'un système, son langage, qui lui est propre, et quelque chose dans le corps qui résiste et cherche à s'échapper. J'ai voulu voir comment je pouvais maintenir cette dynamique et exposer ce système dans une réflexion sur la résistance et le pouvoir. Ce mécanisme mis au point dans mon atelier de manière expérimentale me permettait de tout expliquer... C'était l'outil que je m'étais donné pour comprendre les choses. Et surtout pour comprendre comment l'essentiel échappe à son propre système. Je veux dire par là que comme dans *Embrase-moi*, les mécanismes que j'observais produisaient de la perte. Cette dépense permettait d'imaginer ce qui échappe aux limites du système que j'avais dessiné. Avec *Embrase-moi*, l'incandescence de l'élément chauffant dissipait de la chaleur et reprenait de manière sensible le phénomène d'attraction/répulsion dans une présentation de la résistance électrique aussi attrayante que dangereuse. D'autre part, pour introduire la troisième pièce à laquelle vous faites référence, j'ai envie de raconter comment elle fut inspirée par mon grand-père qui inventa un beau jour une solution inusitée pour approvisionner la cabane voisine en électricité. Il avait connecté deux prises mâles aux extrémités d'un câble pour relier les deux maisons en contournant le code du bâtiment. J'ai repris cette idée plus tard pour dessiner une boucle parfaite avec un câble dont les deux prises mâles sont connectées à une même prise de courant.

ML : Chez Le Roux, vous avez aussi présenté *Expiration*, où il y avait des torches de propane allumées contre le mur.

MdB : Les deux torches se réunissaient, leurs embouts pointant vers le mur. Les bonbonnes donnaient l'impression de poumons, et la flamme laissait une trace de feu au mur. Dans l'exposition au Musée, j'ai repris l'idée de travailler avec le feu pour la pièce *Étant donnés*. En mélangeant le feu et l'eau pour les faire s'écouler du robinet d'un lavabo, je joue à la fois sur la coexistence d'éléments opposés et sur le rapport entre un objet familier et l'étrangeté.

[087]

ML : *Expiration* fait un pont entre votre intérêt pour le cadre institutionnel de l'art et la figuration.

MdB : C'était plus anthropomorphique que figuratif. Plusieurs de mes travaux s'approprièrent les murs blancs qui définissent de manière normative le lieu de l'art. J'ai travaillé avec ce qui était là, dans l'espace d'exposition. Dans *Expiration*, je brûlais le mur avec une torche. D'autres fois, c'était pour évoquer la présence corporelle de ces espaces, comme dans *Sortie du blanc*. L'œuvre résulte de la découpe et du décollage des centaines de couches de peinture qui couvrent le mur de la galerie. La « peau » ainsi retirée était clouée contre le mur, exposant la présence du « corps écorché » de la galerie, et exhument du même coup les traces accumulées des expositions qui avaient précédé. Ici, je m'intéressais au corps et à son absence. Il s'agissait d'évoquer une présence corporelle plutôt que de la représenter de manière figurative.

ML : Si la présence corporelle dans votre travail passe par l'anthropomorphisme des objets et votre manière de les mettre en scène, *L'Éclaireur éclairé*, une œuvre carrément figurative, fait un peu exception.

[009]

MdB : Mon image préférée de *L'Éclaireur éclairé* est celle où l'on voit la sculpture sur un camion durant son transport vers sa destination. Au début des années 1990, en Europe de l'Est, on déboulonnait les monuments communistes, tandis qu'ici, c'est comme si on avait un besoin de cette utopie qui nous a épargnés. Le personnage

tient un lampadaire comme si c'était une lampe de poche, mais il s'éclaire lui-même. En fait, c'est une image de la connaissance qui ne connaît qu'elle-même, dans une espèce de circularité.

ML : C'est l'idée qu'une école est une institution qui s'alimente à partir de ce qui est déjà approuvé par l'école. C'est difficile d'y établir un dynamisme qui proviendrait de l'extérieur et qui viendrait perturber le système scolaire.

MdB : Le personnage interprété dans un style réaliste socialiste faisait un usage instrumentalisé de la figure. La figure avait une fonction didactique : elle désignait le geste de l'éclaireur qui arrache « Les Lumières » pour les ramener dans l'école. J'ai réalisé cette œuvre à la suite de mon projet présenté chez Skol en 1999, qui faisait directement référence à Malevitch. Le personnage est inspiré par *Le Faucheur*, un tableau de Malevitch réalisé en 1930.

ML : Pouvez-vous discuter du lien entre *Matière dangereuse* et *L'Éclaireur éclairé*?

MdB : Je me suis profondément intéressé à Malevitch. J'ai lu ses écrits. Je me suis intéressé à l'idée de trous. C'est un peu ça son carré noir : un trou dans la représentation. C'est essayer d'imaginer le monde sans la représentation : le problème de la représentation, c'est qu'elle représente toujours un certain ordre visuel. Malevitch cherchait à mettre en place un monde complètement libéré de cet ordre, où les représentations seraient abolies. Et ça ne peut se manifester que par du négatif... le trou noir..

Avec l'exposition *Matière dangereuse*, j'abordais la question en utilisant différents champs d'expérience. *L'Épreuve du danger* est une photographie qui représente une voiture sur laquelle j'ai placé un cube noir rappelant un panneau de signalisation routière (un carré barré signifie l'interdiction d'entrer pour des véhicules transportant des matières dangereuses). Cette action de confrontation du règlement se soldait par l'arrestation du protagoniste par un policier dans *Chercher la vérité*.

[027] *L'Interdit du carré* rappelle le tableau de Malevitch, mais sa signification originale est d'interdire le danger.

Il y avait aussi des œuvres qui exploraient la dimension temporelle, comme l'installation vidéo *Suivre la ligne*, où un dispositif vidéo installé sur ma voiture me permettait de suivre la ligne blanche peinte au milieu de la rue pour me diriger en faisant abstraction du paysage. Il y avait un travail sur l'espace de la galerie, la reconstruction du cube noir, qui était au centre de tous les éléments de l'exposition. La fiction créait un effet de réalité pour cet objet vide qu'est le carré. [124]

ML : Quand vous vous êtes intéressé aux artistes des mouvements d'avant-garde, est-ce que vous réagissiez à leur travail pour essayer d'aller plus loin? Ou bien est-ce que vous esquissiez plutôt une critique ou une contestation?

MdB : Quand j'ai travaillé avec le *Carré noir* de Malevitch, au départ, c'était une boutade. J'ai vu un carré noir sur un pictogramme routier, puis j'ai trouvé très drôle de développer un projet autour de cette ressemblance. En effectuant des recherches, je me suis rapproché de Malevitch et de sa pensée. C'était une blague au départ, mais c'est devenu sérieux. Une idée simple qui est investie pour devenir vraie.

ML : *Matière dangereuse* est un travail exécuté à partir d'une référence historique précise. Est-ce qu'il y a des artistes ou des mouvements de l'histoire de l'art que vous trouvez toujours attaquables?

MdB : Les références peuvent devenir des outils didactiques. Quand j'ai fait *Monochrome bleu*, mon idée était de prendre un conteneur et de le placer dans le canal Lachine pour en faire un cube d'eau propre qui contrastait avec l'eau sale du canal. Mais c'était un espace de baignade inaccessible, parce qu'il fallait nager dans cette eau sale pour s'y rendre. Il y avait dans ce projet d'installation l'idée d'utiliser le monochrome bleu comme pièce justificative de l'existence de l'œuvre. Comme si je légitimais son existence douteuse par sa référence à Yves Klein. Un autre exemple, toujours au canal Lachine, mon tracé de piste cyclable fait à main levée, *Entrelacement*, reste l'interprétation en bitume d'un geste associé à la peinture automatiste, mais reproduit à l'échelle du paysage. Par ailleurs, une fois l'œuvre installée, le [070] [123]

public ne voyait pas la référence. L'œuvre était plutôt perçue comme une aberration dans la ville, quelque chose d'insensé plutôt que relevant d'une intention artistique [136] légitime. La caravane munie d'un orifice, *Trou*, constitue un autre exemple. Quand je me promenais avec cette caravane modifiée, les gens se demandaient ce que c'était et j'aimais maintenir le questionnement ouvert.

ML : Mais il y avait quand même dans *Trou* ou même dans *Solitude*, une référence au projet de Michael Asher pour *Skulptur Projekte Münster*?

MdB : Oui, c'est vrai, bien que je me sois intéressé à certaines pièces de Michael Asher sur la circulation; mais je n'ai vu cette installation que plus tard, en 2007.

ML : La référence était donc a posteriori ?

MdB : Tout à fait ! *Trou* est un objet étrange dans le paysage urbain. Son orifice très lisse contraste avec le côté rugueux de la ville. Ce contraste pouvait déranger ou créer le sentiment de courir le risque d'être aspiré. J'avais placé la caravane dans un parc à proximité d'une intersection, et un jour, une voiture a capoté complètement et s'est retrouvée à l'envers et en feu juste devant l'orifice béant. Comme quoi les trous noirs sont de puissants attracteurs !

ML : Vous m'avez déjà parlé du travail de Gelatin. Je trouve assez naturel que vous vous intéressiez à ce collectif. Je me demande si ce n'est pas précisément la liberté totale qu'il se donne pour faire les choses les plus absurdes et souvent difficiles à digérer qui vous attire.

MdB : Ça doit être apaisant d'être plusieurs à se déléguer la responsabilité. C'est terrible d'attirer l'attention sur soi. Je fais des objets pour détourner l'attention vers eux. Dans un collectif, aucun des membres ne se fait poser de questions trop intimes. Ils sont plutôt à côté en train de rigoler.

ML : Pouvez-vous élaborer sur l'importance du fait de pouvoir se détacher du travail ?

MdB : L'œuvre a besoin d'être investie totalement afin d'exister dans les meilleures conditions possibles.

Il faut donc trouver tous les moyens pour lui donner la chance d'advenir. Dans un sens, la vie d'une œuvre échappe à son auteur; mais en même temps, l'œuvre dépend énormément de lui, de sa capacité à la placer dans les conditions nécessaires pour qu'elle puisse exister, prendre corps dans le monde.

ML : Vous avez déjà parlé de la notion de poésie ou du poétique. Comment entendez-vous ce terme?

MdB : Il y a un lien entre la poésie et l'entropie. Dans les deux cas, on parle de la part de travail qui s'échappe des systèmes. Quand on utilise la grammaire pour construire des phrases correctes afin de pouvoir communiquer, il n'y a pas de poésie. La poésie est dans ce qui échappe à la grammaire comme de la fumée. Elle est liée à toute la mécanique du langage, mais ce travail de production, le frottement entre les mots dans les engrenages du langage, produit la poésie. C'est quelque chose qui échappe à l'auteur et au langage et qui peut même échapper à toute volonté de conservation. Je reviens toujours à ce modèle de résistance avec lequel je réfléchis : une mécanique qui produit de l'entropie et qui explique comment l'art est ce qui s'échappe et non pas ce que l'on peut retenir et s'approprier.

ML : J'ai remarqué qu'il y a des glissements quand vous parlez de votre travail. Par exemple, quand vous décrivez *La Maîtresse de la tour Eiffel*, vous dites que l'œuvre servirait à ramener le ciel étoilé aux Parisiens. Cependant, ce que vous ne dites pas, mais qui se laisse sous-entendre, c'est que vous ne le ramenez pas vraiment, mais que vous fabriquez plutôt une image de ce dont pourrait avoir l'air un ciel étoilé : une version spectaculaire, événementielle et artificielle du ciel. En fait, ça arrive souvent dans les descriptions que vous donnez de vos œuvres. Vous n'affichez pas vraiment la prétention d'arriver réellement à votre but. [096]

MdB : Ici, je m'approprie le spectaculaire pour présenter le projet de la *Maîtresse de la tour Eiffel* au maire de Paris qui appuiera l'idée de suspendre la plus grande

boule à facettes du monde dans le ciel, au-dessus du Jardin du Luxembourg. Mais vous oubliez de mentionner la dimension critique du projet qui pointe la pollution lumineuse comme source potentielle du déclin de la philosophie française ! En effet, il n'est pas difficile d'imaginer l'origine de la sagesse dans la contemplation du firmament, une épreuve impossible dans la *Ville lumière*, à cause de l'abondante pollution lumineuse qui rend impossible la vue du ciel étoilé.

ML : Mais tout ça en fait une « belle fiction » qui invite les gens de manière très conviviale à suspendre leur incrédulité. On sait que votre intention n'est pas littérale. Vous ne vous donnez pas d'objectifs messianiques. C'est l'idée de créer une image convaincante au point où l'on veuille participer à quelque chose que l'on n'aurait pas cru possible.

MD B : On ne peut pas prouver l'inexistence du père Noël ; refuser de croire est tout autant un acte de foi ! Pour que quelque chose existe ou non, peu importe de quoi il s'agit, il y a la foi.

ML : Dans votre travail, vous utilisez un langage ou des moyens qui peuvent sembler très empiriques, mais les résultats ont une portée quasi onirique. C'est une tension intéressante. J'ai récemment relu les manifestes du surréalisme d'André Breton. C'est peut-être un peu anachronique, mais on dirait qu'il y a quelque chose de « l'aller au-delà du réel » dans votre travail, qu'il serait pertinent de discuter.

MD B : Ce que je retiens du surréalisme, c'est le recours à l'inconscient et à la psychanalyse dans l'art. Je crois que c'est vraiment au niveau de la pensée qu'il s'est passé des choses intéressantes. Je pense que si l'on reprenait les formes et les styles des surréalistes aujourd'hui, ça serait un peu dérangent. Mais leur éthique du jeu, pour « transformer le monde » et « changer la vie », m'a beaucoup intéressé.

ML : Et la psychanalyse ?

MdB : Oui, aussi, mais je pense surtout aux stratégies de création. Les surréalistes font l'éloge des désirs et des passions, et ils réhabilitent l'imagination. Ils s'opposent à la banalité de ce monde et inventent des mondes parallèles pour échapper aux valeurs bourgeoises.

ML : Nous nous sommes déjà parlé de la manière dont votre travail opère un amalgame entre l'œuvre finie, l'esquisse préparatoire et le travail de documentation. L'esquisse ou la maquette peuvent devenir une œuvre en soi, ou revoir le jour sous forme de sculpture, de photo, de vidéo, ou d'action. L'idée derrière l'œuvre reste parfois active sur une longue durée. Je me demande si vous pouvez expliquer comment vous voyez ce processus où vous revisitez vos œuvres ou en créez différentes versions au fil du temps.

MdB : J'essaie d'être fidèle à moi-même, mais j'ai souvent envie de tout changer. Des fois, j'ai l'impression d'être au tout début et de pouvoir encore améliorer, défaire et refaire tout avant qu'il ne soit trop tard. C'est un jeu qui peut parfois devenir un travail.

ML : Quand nous avons commencé à travailler ensemble sur cette exposition, nous souhaitions ne pas la voir comme une finalité, mais plutôt comme une étape, quelque chose qui allait vous donner l'occasion de revenir sur certains faits et d'introduire d'autres idées qui allaient vous mener vers d'autres projets. Il fallait préserver l'aspect actif et dynamique du travail et éviter que ça soit arrêté et casé, éviter de mettre les œuvres sous vide.

MdB : Je suis d'accord avec cette approche assez expérimentale, mais je trouve qu'une œuvre doit avoir un certain contour. Je suis assez conscient de cette nécessité afin qu'une œuvre puisse exister comme *autre*. Je sais qu'il y a beaucoup d'artistes qui privilégient une forme d'expression où l'œuvre est éclatée et dispersée, où elle est un processus – et c'est intéressant en soi. En tant que spectateur, on entre dans un processus, mais souvent on ne sait pas avec quoi interagir. Tandis que j'ai une volonté de faire des objets qui soient assez délimités, mais qui possèdent par ailleurs une étrangeté : on ne peut les réduire à leur image. En même temps, je suis conscient qu'ils ne sont pas toujours déjà advenus. Donc, il y a eu

des versions et puis les versions se sont développées, transformées, et deviennent autre chose. Mais en améliorant quelque chose, je perds une partie de ce qu'elles étaient, donc je reste souvent déçu. Le progrès est parfois décevant.

ML : En regardant votre travail dans l'ensemble, certaines récurrences formelles m'ont frappé – des dynamiques formelles récurrentes. Il y a l'aspect balistique de certaines œuvres, où vous faites exploser quelque chose, ou bien vous le projetez dans l'espace. Il y a aussi le côté un peu phallique de certains objets, avec l'usage de tubes, par exemple. Il y a aussi l'idée de la protection, qui se manifeste par la présence d'espaces renfermés sur eux-mêmes. Et finalement les trous, cavernes et fentes qui réapparaissent. Ces dynamiques reviennent régulièrement dans le travail. Je me demandais ce que vous en pensiez. Si vous aviez déjà réfléchi à votre travail en ces termes, ou si c'est avec le temps que ces dynamiques se sont établies. Sont-elles des formes attirantes pour vous par rapport à leur positionnement dans votre modèle de résistance et d'entropie? Ou est-ce qu'elles arrivent de manière intuitive, dans le processus d'élaboration des œuvres?

MdB : Oui, c'est vrai, c'est intéressant, ce sont des formes qui reviennent et qui dialoguent entre elles sans que ce soit programmé. En ce qui concerne le processus, parfois je pars avec une idée en tête; d'autres fois, je réagis à des matériaux ou à des situations qui se présentent. Chaque pièce est un peu liée à ce que je peux trouver de disponible, et par la suite je développe des savoir-faire et des aptitudes qui me permettent de créer des assemblages pour faire tenir des formes ensemble.

[007] Par exemple, quand j'ai réalisé *Majestic* à La Nouvelle-Orléans, j'ai assemblé des lampadaires trouvés sur place grâce à une mécanique liée à la fois aux propriétés du métal et à l'humeur du moment. On pourrait très bien imaginer cette pièce avec les lampadaires étalés par terre, comme si la sculpture s'était effondrée; mais je préférerais la faire armée, capable de se tenir debout pour résister aux ouragans.

[079] Quand j'ai fait une première version de *Testudo*, j'étais invité par un centre d'art à produire une œuvre. J'ai découvert là-bas 36 tables dont l'institution

voulait se défaire, et donc j'ai demandé à les récupérer pour en faire une sculpture. J'ai assemblé les tables, avec leurs pattes pointant vers l'extérieur. Elles prennent une posture défensive évoquant la stratégie militaire romaine de la « tortue ».

Pour *Blowback*, mon idée initiale était d'utiliser des canons trouvés, mais il s'est avéré plus facile de les produire. Ils ne sont pas opérationnels, mais comme répliques, c'est pas mal. Il y a toutes sortes de projets et de savoir-faire. Je pense à *Keep On Smoking*. Un jour, à Berlin, je vois quelqu'un fumer une cigarette à vélo. C'est typique. Je me décide à concevoir une pièce d'ingénierie qui d'emblée ne me semble pas compliquée : trouver une génératrice qui puisse produire assez d'énergie pour activer une machine à fumée et la fixer à un vélo.

[093-095]

[070]

Plus je développe mes moyens et plus, dans une espèce de folie, je peux espérer pouvoir refaire tous les objets du monde dans un genre d'encyclopédie réinterprétée. C'est que je dois absolument faire quelque chose pour le comprendre, ce qui me pousse à vouloir toucher à tout. Enfin, si je regarde la longue liste de ce à quoi j'ai touché, il y a beaucoup de possibilités laissées en suspens et des stratégies qui reviennent.

ML : L'idée de travailler à partir de matériaux existants est une manière de voir jusqu'où vous pouvez tenter de réaliser n'importe quoi avec n'importe quoi, mais ce n'est pas tout à fait vrai. Les objets dictent la façon dont on peut les transformer de manière stimulante visuellement.

MD B : J'ai besoin de problèmes pour trouver des solutions; inversement, si on me donne une solution, je vais fournir ou inventer un nouveau problème.

ML : L'échelle de vos pièces prend de plus en plus d'ampleur. Est-ce que vous pensez vous intéresser davantage à des questions architecturales?

MD B : Quand je fais de l'art public, je suis confronté à des questions architecturales. Récemment, j'ai eu quelques belles occasions de réaliser des œuvres d'envergure dans l'espace public, comme le projet *Mehr Licht* pour le parlement de Berlin, *Interlace* en Corée et *Draw Bridge* à Charlottetown. Mais les projets d'art public imposent

beaucoup de contraintes liées à la réglementation et aux normes architecturales, alors que j'aime créer des objets limites et problématiques. Il est très difficile de prendre des risques dans ces conditions.

ML : C'est un danger en art public. C'est peut-être le processus de sélection qui fait défaut ?

MdB : Le problème est qu'une œuvre intéressante ne peut faire consensus, l'art est en porte-à-faux par rapport aux attentes du public et à la démocratie.

MÉCANISMES ENTROPIQUES ET APPAREILS REMODELÉS : MICHEL DE BROIN ET L'INCONSCIENT TECHNOLOGIQUE

Daniel Sherer

L'œuvre de Michel de Broin porte sur la remise en fonction paradoxale d'objets utilitaires, de dispositifs mécaniques, d'architectures et d'infrastructures urbaines. Couvrant un large spectre, elle ouvre de nouvelles perspectives sur les multiples systèmes techniques et formes de médiation qui affectent notre vie, souvent de manière imperceptible. Depuis plus d'une vingtaine d'années, de Broin crée un corpus d'œuvres énigmatiques et captivantes qui confèrent un caractère étrange aux lieux, aux flux d'énergie et aux technologies usuelles. Transformant un éventail d'objets représentatifs de la production capitaliste pour leur faire remplir diverses fonctions allant du ludique à l'érotique en passant par la neutralité impassible, son œuvre se fraye un chemin dans ce que l'on pourrait appeler l'inconscient technologique. Couple

de réfrigérateurs réunis par une extension, faisant de nous les témoins d'une histoire d'amour froide mais indéniablement intense; canons se rejoignant pour former une courbe parabolique continue; réverbères coupés à la tronçonneuse et récupérés comme du bois de chauffage; bicyclettes, dépourvues de moteur mais qui émettent des gaz d'échappement ; voitures actionnées par pédaaliers ; escaliers incurvés qui forment des boucles sans fin : tous ces hybrides font partie du monde des objets de Michel de Broin, un environnement technologique constamment remodelé. De ces transformations émerge un univers parallèle à la fois étrangement différent et pourtant, à de nombreux égards, singulièrement proche du nôtre. C'est un monde où l'objet est libéré de son emploi habituel et de ses significations établies, ce qui entraîne des déplacements inattendus, des détours improbables et des solutions délicieusement farfelues à des problèmes dont l'existence était insoupçonnée.

Tout au long de son parcours, de Broin a fait preuve d'une exceptionnelle propension à penser librement la technologie et à réinventer ses modalités fonctionnelles de base. Réunissant les cadres de référence les plus divers, il déjoue les attentes suscitées par les réseaux d'objets, de biens de consommation et de ressources que l'on tient habituellement pour acquis. En général, son approche donne lieu à de petites révélations qui redessinent les frontières entre le familier et l'inconcevable. Ce faisant, elle rend possible le déploiement de technologies alternatives, lesquelles, en plus de présenter des fonctions altérées, assument de nouvelles charges sémantiques et émotionnelles.

Deux impulsions antithétiques guident la pratique de Michel de Broin. D'un côté, les processus stochastiques indéterministes mènent à des collisions aléatoires entre les systèmes et à la prédominance de fonctions non systémiques; de l'autre, le spectateur assiste à la surdétermination et au choc de la rencontre des niveaux de sens qui découlent de ces processus. Dans les deux cas, un rapport dialectique s'installe avec le langage ordinaire et les « jeux de langage » (Wittgenstein). En découlent des rapprochements inédits, dont témoignent entre autres [080] les titres *L'Abîme de la Liberté* (une sculpture représentant [070] la statue de la Liberté inversée), *Keep On Smoking* (une [093-095] bicyclette émettant des gaz d'échappement) et *Blowback*

(des canons formant une boucle continue), mais aussi le dialogue entre l'objet et son titre. L'emploi de tout objet étant lié à sa signification, comme dans le cas du langage, les dysfonctionnements et modes de fonctionnalités alternatifs mis en œuvre dans l'univers de Michel de Broin engendrent un nœud dense de significations.

POLITIQUE
DE LA MACHINE

Contrebalançant entropie et système de manière singulière, l'œuvre de Michel de Broin se positionne à la fois comme conceptuelle et anticonceptuelle. Elle écarte les formes de la logique propositionnelle, qui constitue la base de la pratique conceptuelle, au profit de logiques multiples (la principale étant la logique dégénérative de l'entropie) s'opposant les unes aux autres. Sont ainsi révélées les contradictions latentes qui surviennent entre la technologie et ses conditions sociopolitiques, ainsi que les forces cachées qui les unissent. À cet égard, notamment, son travail présente certains traits communs avec les courants et analyses critiques de l'art de la machine datant du milieu et de la fin des années 1960. Comme le souligne Pontus Hultén, le terme « machine » désigne un objet ayant une fonction pratique, un dispositif qui remplace ou qui amplifie la puissance humaine. Hultén note que le mot lui-même possède la même racine que le terme anglais *might* (ou « pouvoir »). À la lumière de cette observation, on peut dire qu'en établissant comme il le fait un parallèle entre pouvoir politique et puissance mécanique, le système métaphorique de Michel de Broin (sa « métaphorologie », pour employer le terme de Blumenberg) possède, en plus de son actualité critique, une longue généalogie¹.

Blowback se distingue parmi les nombreuses œuvres de l'artiste, bien qu'elle puisse également être associée à *L'Abîme de la Liberté*, en raison de sa dimension politique implicite. Dans cette pièce, l'arme retournée contre elle-même constitue une puissante métaphore du revirement meurtrier des talibans contre la CIA, le commanditaire qui, à l'origine, les soutenait financièrement et militairement – une interprétation étayée par le titre de l'œuvre, qui renvoie précisément à ce phénomène. Dans la seconde pièce, la statue de la Liberté est littéralement

1. K. G. Pontus Hultén, « Introduction », *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, New York, Museum of Modern Art, 1968, p. 6.

mise sens dessus dessous de manière à refléter concrètement ce qui est arrivé aux États-Unis, la démocratie soi-disant la plus libre du monde, lorsque, dans l'hystérie qui a suivi le 11 septembre et avec l'adoption du Patriot Act, les libertés ont été menacées et les violations de toute nature – juridique, politique et éthique au sens le plus large – se sont mises à proliférer.

[078] La vidéo *Cut in the Dark*, où l'on voit un réverbère abattu par une tronçonneuse, comporte également une charge politique latente. Filmée sous un faible éclairage, la vidéo se termine dans le noir complet en raison de l'extinction de la seule source de lumière. L'œuvre transpose la technologie de l'infrastructure urbaine en un naturalisme ironique : le lampadaire représente métaphoriquement un arbre, et sa destruction, la récolte du bois (les cylindres métalliques obtenus en découpant le réverbère ont ensuite été assemblés, comme des bûches, [081] pour former la pièce *Pile*). De plus, cette vidéo propose une image subtile de la révolution politique. C'est ce qui ressort des travaux de Wolfgang Schivelbusch, dont l'ouvrage *La nuit désenchantée*, sur l'histoire de l'éclairage public, montre que le premier cas de destruction collective de lanternes a eu lieu à Paris, en 1789, pour ensuite se propager à l'ensemble des grandes révolutions de 1832 à 1848, tels un leitmotiv des bouleversements politiques et une incitation à l'action révolutionnaire². Détruire un réverbère a des implications politiques sur le contrôle de l'espace urbain, en rejetant la puissance des autorités publiques. C'est aussi un acte de dépense pure, une forme de rébellion joyeuse. On peut donc dire de cette œuvre qu'elle réactive la mémoire collective de l'insurrection urbaine, représentée ici sous la forme particulièrement modeste du geste individuel.

2. Wolfgang Schivelbusch, *La nuit désenchantée : à propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, traduit de l'allemand par Anne Weber, Paris, Gallimard (collection « Le promeneur »), 1993.

RENCONTRES
FORTUITES

À partir de prémisses conceptuelles simples, de juxtapositions matérielles ou encore d'objets trouvés, de Broin génère d'étonnants niveaux de complexité. L'un des meilleurs exemples de ce processus est la vidéo *Drunken* [068] *Brawl*. Provoquant une tension singulière, l'œuvre montre le mouvement aléatoire de trois canettes de bière poussées par un courant d'air au-dessus d'une grille d'aération, à

proximité de la gare d'Austerlitz, à Paris. Son titre fait écho à *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921, de Marcel Duchamp. L'interaction entre les canettes de métal, telle une danse mystérieuse obéissant à son propre rythme occulte, semble témoigner d'une troublante existence autonome. On peut parler ici non seulement d'objets trouvés, mais aussi, plus précisément, de gestes trouvés.

Cette remarque ne s'applique pas uniquement à cette œuvre en particulier, la pratique artistique de Michel de Broin étant globalement polyvalente en raison de ses disparités, incongruités et redondances, qui proviennent de l'interaction entre la contingence et la causalité, de leur recoupement et des relations ambiguës qu'elles entretiennent. Cela rend difficile, voire impossible, la distinction entre l'accidentel et les phénomènes déterminés. En témoigne l'œuvre récente *Braking Matter*, faite de morceaux de pâte à modeler aux couleurs diverses lancés au hasard sur le mur de la galerie de manière à former une constellation. Nous nous trouvons alors en présence d'une variante d'*action painting* sans cadre. Adhérent à la surface du mur, l'œuvre est libérée et disséminée dans l'architecture de la galerie. Ce type d'œuvres, qui supposent une croissance rapide de l'entropie, suscitent une reconnaissance spontanée de la matérialité du signifiant. Dans le cas présent, la question de l'identification du signifié revêt moins d'importance que la mise en forme de la signification visuelle en soi.

[073]

L'alternance de la contingence et de la nécessité, un des thèmes principaux de la recherche de l'artiste, apparaît fréquemment dans les systèmes récursifs. Dans l'exploration des potentialités latentes de l'objet, son recours à la circularité implique non seulement un repli de la *technè* sur elle-même, mais aussi un jeu récurrent entre ces boucles de rétroaction et les atavismes, irrégularités et contradictions de tout ordre. D'où l'asymétrie fondamentale entre cause et effet, qui constitue la marque principale de l'œuvre.

SPIRALES
DESCENDANTES,
PROXIMITÉS
DANGEREUSES

Cette asymétrie se reflète dans les transformations inattendues que Michel de Broin fait subir à des appareils courants. Dans *Bleed*, de l'eau jaillit d'une perceuse.

[076]

3. C'est une référence à l'œuvre de Marcel Duchamp *Étant données : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, qui, dans la description qu'en fait Alain Jouffroy, met en scène « la Mariée, devenue enfin visible, couchée sur des brindilles, tenant une lampe à gaz (" bec Auer ") à la main, nouvelle statue de la Liberté renversée, littéralement mise à nu, violée visuellement par les regardeurs [...] ». « Duchamp (Marcel) 1887-1968 », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1990, p. 736.

- [087] Dans *Étant donnés*³, le robinet d'un évier renversé (*sink*) crache de l'eau et du feu, conférant ainsi un tout nouveau sens au terme anglais *energy sink* (« gouffre à énergie »),
- [035] souvent utilisé comme métaphore de l'entropie. Dans *Fuite*, de l'eau s'écoule curieusement d'une prise électrique.
- [083] Dans *Le Grand Rendez-vous*, des réfrigérateurs s'interpénètrent. Dans *Dead Star*, des centaines de piles usagées forment une sculpture biomorphe multicolore. Dans *Réparations*, une pompe de bicyclette propulse de petites
- [088] bouteilles de plastique transformées en fusées grâce à un mélange d'eau et d'air pressurisé. Ce dangereux mouvement descendant apparaît aussi, à un autre niveau, dans une série de pièces reposant sur la transformation contre-
- [074] productive d'équipements militaires, par exemple *Trompe*, un fusil enroulé en spirale qui tirerait « infiniment » en lui-même si l'on appuyait sur la gâchette, et *Blowback*, où deux canons tournent leur gueule l'un contre l'autre. Cette œuvre, qui décrit un circuit continu, potentiellement autodestructif, visuellement spectaculaire et spatialement étendu, est particulièrement significative. Elle tient lieu de métaphore de l'involution politique et dramatise la manière dont certains systèmes techniques et idéologiques conspirent à leur propre perte.

La thématization du risque représente un aspect fondamental de l'approche de Michel de Broin. Elle peut prendre la forme de rapprochements dangereux entre des matières et des énergies habituellement maintenues à distance (l'eau et le feu, l'eau et l'électricité) ou encore, comme on l'a vu, celle d'armes meurtrières qui se retournent virtuellement contre elles-mêmes. Mettant en relief le fait que, de tous les grands systèmes économiques modernes, le capitalisme est de toute évidence celui qui est le plus nettement fondé sur le risque, l'œuvre de Michel de Broin peut être interprétée comme une allégorie de l'entropie d'un ordre économique inexorablement voué à la ruine. Le thème du risque peut également se lire dans la fragilité de nombreux objets manufacturés, une caractéristique étrangement retournée en « obsolescence programmée ». De Broin utilise ce concept pour démontrer la précarité de la *technè* industrielle moderne. *Shared*

[128] *Propulsion Car*, pièce qui consiste en une Buick Regal de 1984 dont le moteur a été remplacé par quatre pédaliers, illustre cette notion de manière particulièrement saisissante. Le fait de pédaler pour propulser cette luxueuse

voiture surdimensionnée témoigne de l'importance première qu'accorde l'artiste au concept de « dépense », d'après Bataille, présenté à la fois comme une dimension archaïque et récurrente des technologies modernes.

Il n'est pas étonnant, au vu de ces prémisses, que l'entropie soit considérée comme un trait caractéristique de l'art de Michel de Broin. Mais contrairement à la conception courante, l'artiste envisage la perte entropique comme un moyen de dépasser les limites du système de production. L'investissement positif de la notion d'entropie représente un renversement central dans son univers artistique : selon sa logique singulière, les gains et les pertes deviennent interchangeable. Son inclination artistique pour l'entropie serait ainsi fondamentalement liée à la sphère politique, dans la mesure où le processus entropique est compris comme étant la partie de l'œuvre qui échappe librement au système.

En plus de s'adresser à l'obsession de la société capitaliste pour la consommation d'énergie, le travail de Michel de Broin incorpore une « archéologie de l'énergétique » impliquant un regard rétrospectif sur l'origine matérielle et idéologique des conceptions actuelles du progrès technique. On peut donc affirmer que cette dimension « archéologique » de l'œuvre, soulignée par l'accent que met l'artiste sur les anciens modes d'exploitation de l'énergie et par sa fascination pour les anachronismes machinistes, permet de mettre en contexte et de mieux comprendre son intérêt pour les paradoxes technologiques – lesquels sont au cœur de la modernité progressiste. Comme le souligne Anson Rabinbach : « Cette relation paradoxale entre énergie et entropie est au cœur de la révolution moderne du XIX^e siècle : d'un côté un univers stable, productiviste, fondé sur une force originelle et indestructible et de l'autre, un système de déclin et d'altération irréversibles⁴. » Mettant à jour les systèmes d'énergie archaïques qui se cachent derrière la phase actuelle, pétrochimique et électronique, l'œuvre de Michel de Broin s'inscrit clairement au centre de ce paradoxe.

Ce faisant, l'artiste révèle un ensemble de suppositions profondément enracinées et répandues concernant les technologies modernes et les cycles de dépense et de consommation qui s'y rattachent. Il propose, en ce sens, une critique ironique de la dynamique capitaliste

4. A. Rabinbach, *Le moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, traduit de l'anglais par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique éditions, 2004, p. 114.

de production, laquelle incorpore le gaspillage, la régression et la perte dans la trame même de ses présupposés opérationnels. Les stratégies esthétiques de Michel de Broin établissent parfois une équivalence entre ces deux secteurs majeurs du fonctionnement capitaliste que sont le loisir et le gaspillage – soit le temps que l'on perd, selon le point de vue de la morale protestante du travail, et les matières résiduelles que les processus de production laissent derrière eux. La pièce *Monochrome* [070] *bleu*, une benne à ordures transformée en jacuzzi, en est un bon exemple. Fusionnant de manière puissamment ironique un espace destiné aux ordures avec un espace de bien-être, l'œuvre donne un tout nouveau sens à l'expression anglaise *dumpster diving*, chère au folklore urbain, à laquelle elle fait implicitement allusion d'une manière qui peut s'interpréter comme une requalification honteuse du grand art et des préférences esthétiques d'Yves Klein évoquées par son titre. Plus globalement, l'œuvre démontre que les prémisses à la base de ses explorations de l'inconscient technologique ne reposent pas sur des formes d'ingéniosité relevant de l'univers machiniste, mais plutôt sur des procédures qui suscitent des retours ataviques à des stades antérieurs de l'évolution technique.

Quelle que soit la manière dont on aborde son histoire, il est évident que la transformation de rebuts en œuvre d'art a toujours constitué l'un des objectifs-clés de l'art moderne. Il n'est donc pas surprenant que dans les technologisations inversées de Michel de Broin, le véritable lieu de la création se trouve moins dans la volatilité du nouveau que dans les formes obsolètes des mécanismes, ces aspects de la technologie qui sont en quelque sorte rejetés dans la poubelle de l'histoire, ainsi que dans des manières ingénieuses de les greffer sur des objets pour engendrer des métamorphoses esthétiques inédites. L'idéologie machiniste, ainsi reformulée, se voit déposée de ses prétentions impérialistes pour devenir un problème spécifique, réduit à celui d'un travail humain diminué, voire éculé.

L'approche de Michel de Broin établit de multiples points de contact entre les domaines de la technique et de l'esthétique, sans prétendre pour autant faire des déclarations fracassantes sur la nature de leurs rapports. Son œuvre se détourne en effet de tout récit globalisant, en dépit d'une forme altérée de spectacle qu'elle mobilise

pour démanteler les suppositions implicites au sujet des technologies qui organisent la vie quotidienne.

Rien ne semble plus simple que les paradoxes avec lesquels de Broin a choisi de travailler. Mais les explications quant à l'origine de ces paradoxes sont multiples et complexes, car elles dépendent d'une métaphorologie qui associe la puissance, comprise comme l'énergie contenue dans la matière, aux vicissitudes du pouvoir politique et économique qui traversent et constituent le social.

Combinant une remarquable économie de moyens à des effets d'une exubérance contenue, la pratique de l'artiste procède d'un double mouvement : d'un côté, elle libère l'objet de ses fonctions et usages codifiés; de l'autre, elle soumet l'objet émancipé à un nouveau régime de sens, souvent à rebours du sens commun. On peut ainsi dire que les engins énigmatiques de Michel de Broin forment une technologie inversée, non pas parce qu'ils traduisent une inversion littérale des processus techniques ordinaires (même si c'est parfois le cas), mais parce que leurs effets sont contraires aux attentes les plus courantes. Ainsi, une perceuse électrique est transformée en fontaine, dans *Bleed*, et des jets d'eau s'écoulent de la prise électrique murale, dans *Fuite*, aboutissant précisément à une inquiétante proximité de l'eau et de l'électricité.

Les stratégies fondées sur la technologie inversée impliquent une logique de *compensation régressive*, où les systèmes technologiques avancés sont supplantés, alors même qu'ils sont bonifiés ou remodelés par des systèmes de niveau technique nettement inférieur. Cette logique suppose une dés-invention et une disqualification (opérations qui, en réalité, attestent de nouvelles formes de création artistique), ramenant les technologies modernes à un état « archaïque » de production et de fonctionnement, comme on le remarque dans *Shared Propulsion Car* et *Keep On Smoking*. Ces œuvres peuvent être considérées comme les pendants l'une de l'autre, puisqu'elles proposent la transformation contrastée de deux véhicules représentatifs de différents stades de l'évolution technique dans une sorte de chiasme : d'une part, une bicyclette qui pol- lue; de l'autre, une voiture qui se déplace à l'aide des

pieds de ses occupants. Un saut quantique de l'individuel au collectif se produit alors. Et cela constitue une voie d'accès, quoiqu'indirecte, pour comprendre le rôle du social dans la production de Michel de Broin.

Pour replacer le travail dans son contexte, le découpage de l'histoire de la civilisation en trois phases technologiques que propose Lewis Mumford – le éotechnique, le paléotechnique et le néotechnique – est particulièrement pertinent⁵. La première phase est caractérisée par l'utilisation du bois, du vent et du feu; la seconde, par celle du charbon et de la vapeur; la troisième, par celle des énergies pétrochimique et électrique, auxquelles succèdent, vraisemblablement, l'électronique, le nucléaire et le numérique. Ce schéma est utile pour situer l'art de Michel de Broin par rapport à la notion de transposition et à ses limites. Ainsi, une voiture ayant pour seul moyen de propulsion la force physique est le reflet d'une réalité néotechnique modifiée par un apport éotechnique – ce qui, dans l'ensemble, instaure une simultanéité, et non un déplacement, des moyens éotechniques et néotechniques. Que révèle cette simultanéité quant aux intentions sous-jacentes de l'artiste? Parmi les nombreuses réponses envisagées, l'une d'entre elles s'impose : quel que soit le niveau d'évolution dont témoigne un objet appartenant à la phase néotechnique, ce dernier porte toujours en lui les traces d'une phase antérieure – et ce, peu importe jusqu'où la voiture en question peut se déplacer.

Il en résulte une hétérogénéité, caractérisée par un esprit expérimental et des distorsions sémantiques. Ces traits sont particulièrement manifestes dans la [071] vidéo *Fumée*, où l'on voit une bicyclette munie d'un « paramoteur » se déplacer dans un cimetière, fumant et laissant sur son passage des traînées de fumée, pendant qu'une *Gnossienne* d'Erik Satie est jouée à l'envers. À mesure que la bicyclette avance, la bande sonore recule, reproduisant ainsi, par une simultanéité des contraires, la même logique de flux temporels multiples que l'on peut observer dans la collusion des mécanismes de propulsion contradictoires.

5. Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2010. L'original anglais donne l'ordre paléo, éo, néo. Mais d'après ce qu'on lit dans Internet, la séquence de Mumford est plutôt éo, paléo, néo.
N. D. T.

L'univers artistique de Michel de Broin est caractérisé par diverses fonctions du trou. D'une part, les machines et les véhicules en sont parfois pourvus, comme dans *Trou*. Ailleurs, des *sinkhole* ou *energy sink* (des trous [136] qui aspirent et qui évacuent l'énergie) comme dans *État donnés*, deviennent des figures de détérioration entropique. Le trou peut aussi être représenté par un site s'absorbant lui-même et dissipant ses énergies dans une spirale inexorable. Par exemple, le cycliste qui cherche à suivre fidèlement le chemin enchevêtré d'*Entrelacement* [123] finit nécessairement par chuter. Enfin, il y a les cas de simple réversibilité de la matière, essentielle à l'énergie de l'objet, comme dans la pièce *Ironie*, où un tube de caoutchouc s'apparentant à un condom est contraint de se retourner dedans/dehors à l'intérieur de la boîte où il se trouve, prenant ainsi une forme tour à tour phallique et invaginée. La morale de cette singulière parabole d'objets, d'après le mode de fonctionnement de l'œuvre, est qu'il n'existe pas d'intérieur qui ne puisse se transformer en extérieur. La machine réversible, toujours selon cette logique particulière, fait également allusion à l'état embryonnaire, retour aux sources de la différenciation sexuelle.

Cette paradoxale synthèse d'opposés, qui repose sur la nature du système (du dispositif technique), devient une figure dialectique, agissant comme un signe machiniste du fonctionnement de l'inconscient, lequel transforme toujours les affirmations en leur contraire. L'inconscient technologique est associé à la dialectique d'une manière particulièrement déstabilisante au sein de la production de Michel de Broin.

En émancipant l'objet de ses amarrages conceptuels habituels au moyen de stratégies voisines de défamiliarisation, de remodelage et de transformations esthétiques, de Broin libère le spectateur de l'emprise des objets dont nous sommes devenus progressivement dépendants, à un degré toujours plus élevé d'inconscience et de servitude.

Dans la mesure où il établit une critique immanente des implications sociales de la technologie et des objets qui la composent, de Broin convertit le concept de nécessité en une réalité de désirs extrêmement nuancée, fondée sur « le réel du manque » plutôt que sur « le manque du réel ». Se frayant un chemin dans cet espace liminal entre les exigences de la rationalité productive et les caprices de l'expérience, il crée un environnement favorable à la dérive de l'objet. Contrairement à la première impression, les objets qui peuplent cet espace ne sont ni des répliques défectueuses de machines réelles ni des machines véritables. Une manière de situer ce travail dans le champ culturel et artistique actuel, et ainsi d'en saisir la spécificité, c'est de comprendre que ces machines tiennent à la fois de ces deux genres, et d'aucun des deux. Ces objets énigmatiques pourraient poursuivre indéfiniment leur danse étrange du fonctionnel et du non fonctionnel ou, plus précisément, de la fonctionnalité dysfonctionnelle. D'une part, ils constituent une allégorie de la technologie et de ses influences complexes sur le tissu social; d'autre part, ils sont autant de casse-têtes purement physiques. Ils proposent, en même temps, de nouvelles possibilités de recherche, de coexistence et de manières d'agir sur le monde.

Situé au point de jonction entre fonctionnalité et dysfonctionnalité, l'art de Michel de Broin révèle une tâche aveugle de notre conscience technologique. Parmi les artistes de sa génération, il est en effet l'un des plus sensibles à cette limite. Concentrant son intérêt sur la détérioration mécanique, les boucles de rétroaction, les hybrides et les paradoxes techniques, de Broin tente de situer cette tâche aveugle en lui donnant forme, en la traduisant de manière concrète et spatiale. Il s'agit moins de l'éliminer que d'amener le spectateur à prendre conscience de sa présence, qui est à la fois présence d'une absence et présence d'une impasse, comme quelque chose qui doit être « négocié », que ce soit la perte, la mort, la bêtise ou la « société ». Cette impasse est en même temps le moyen d'échapper à son entrave. Elle pourrait être considérée comme un « métamécanisme » propre à l'artiste : un dispositif d'autoproblématisation, un moyen privilégié de résoudre le problème en passant par le problème lui-même, une manière de mettre le négatif au travail (lequel ne fait jamais défaut dans les relations humaines).

La logique du travail subit elle aussi un renversement, puisque l'effort y est généralement maximal et le résultat, minimal. La réversibilité de cette logique est précisément ce qui lui permet de faire sinon une « différence », du moins un trou qui reflète ce qui nous manque : essentiellement, des formes de médiation adéquates entre la technologie et l'humain, garantissant une réciprocité fonctionnelle et une relative autonomie de leurs champs d'action, plutôt que la sombre éventualité de leur instrumentalisation mutuelle, qui est « à l'ordre du jour⁶ » dans les sociétés contemporaines « civilisées ». Le potentiel de ces formes de médiation peut prendre plusieurs sens, mais il signifie avant tout que dans le dialogue entre *technè* et humanité qui caractérise l'époque actuelle, Michel de Broin ne laisse pas les distorsions idéologiques de la puissance technologique avoir le dernier mot.

6. En français dans le texte.
N. D. T.

(Traduction de Nathalie de Blois)

embrase moi





Révolution, 2010







Monochrome bleu, 2003
Keep On Smoking, 2005-2010









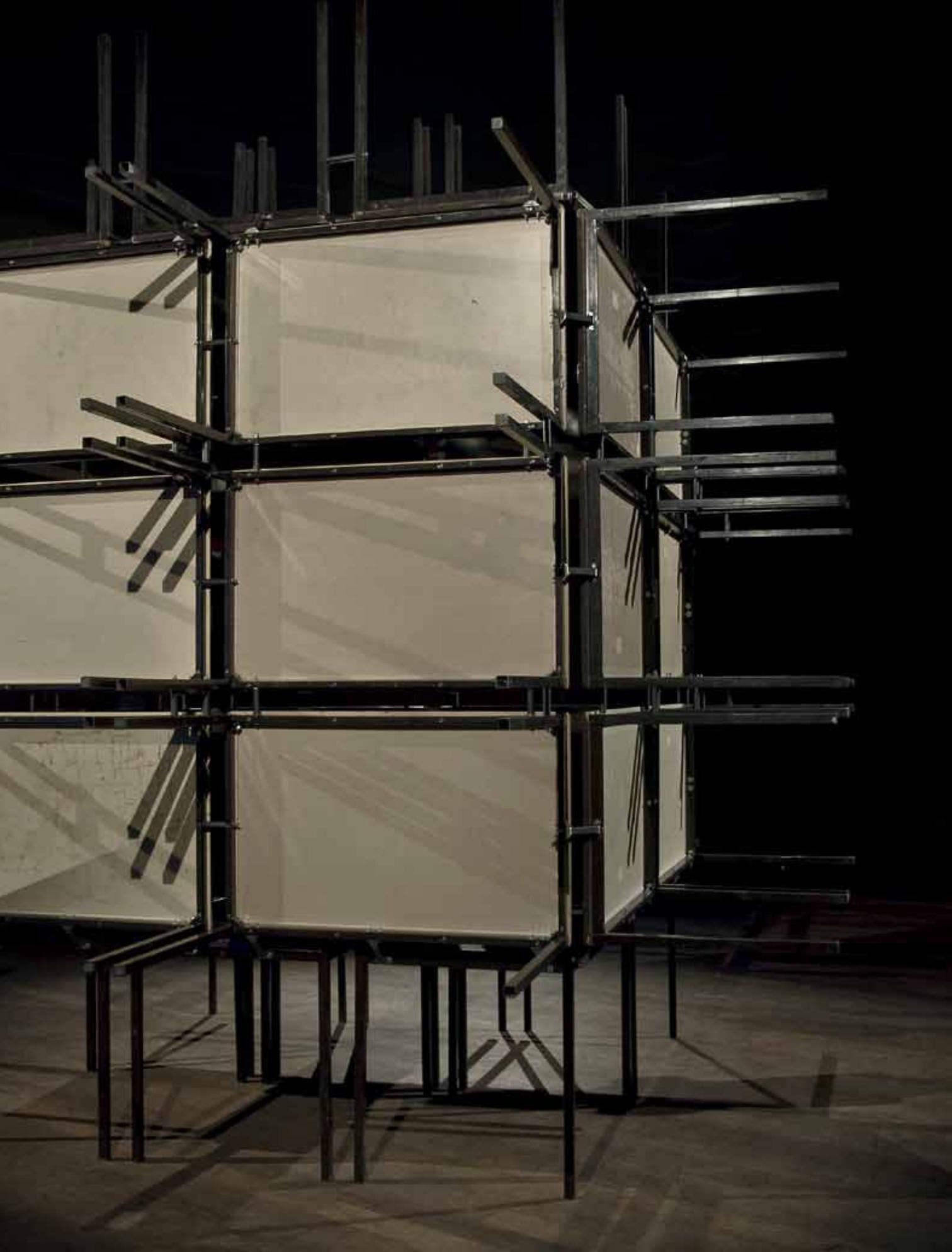


← *Trompe*, 2006
Relief, 2008-2012

















Dead Star, 2008





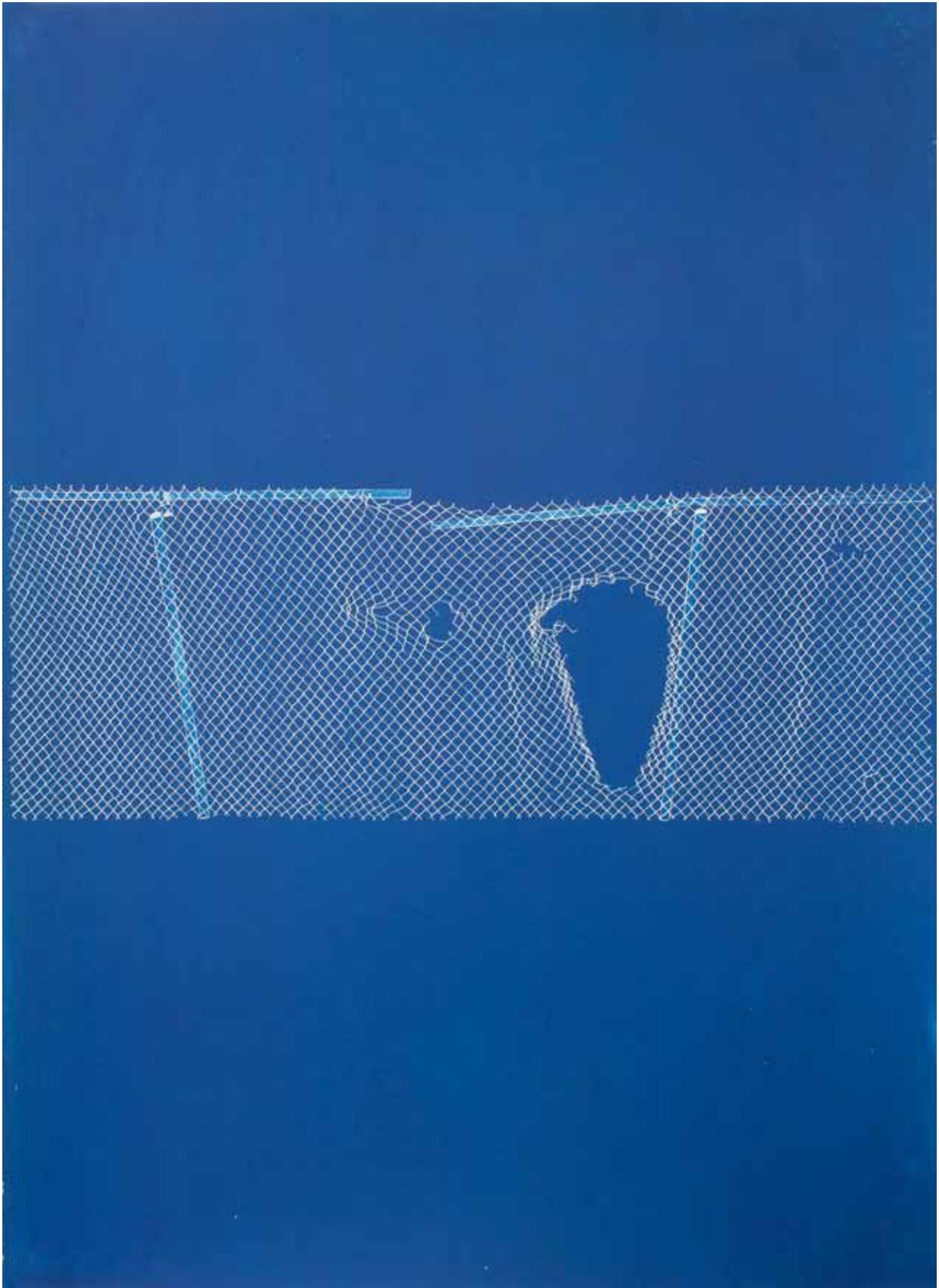
Têtes de pioches , 2013



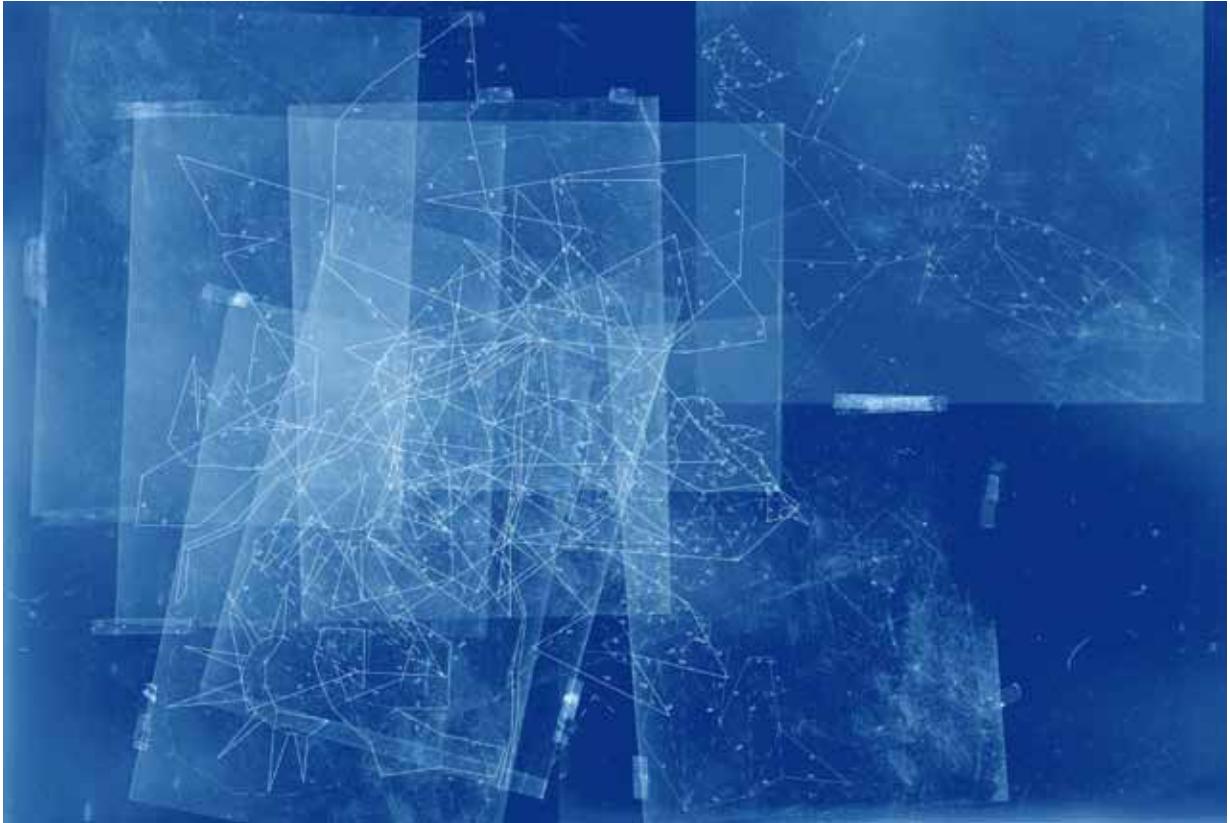




















La Maîtresse de la tour Eiffel, 2009

FOREWORD

The current period is one of intense activity brought about by advances in media technology and digital culture, and there is general awareness that for a number of years, certain artists have been transgressing established codes to probe the conventions of art. The words “impertinence,” “unexpected” and “paradox” have been applied repeatedly to the work of the inspiring creator Michel de Broin. The catalyst of innumerable formal repercussions, his work opens up a field of exploration for rethinking the reception of the artwork, questioning established systems and measuring their resistance. While there is always a gap between the artwork and our idea of it, in this world where unconventional objects and the environment are employed as sites for reinventing artistic practice, the richness of de Broin’s work derives from a taut but fertile and masterful statement of subjects he has thought about at length. And its distortions of meaning draw us into a phantasmagoria that confounds our understanding of the everyday. Nevertheless, the work includes poetic and ludic dimensions that, to a degree, help facilitate its reading.

For the past fifteen years, de Broin has been engaged in a multidisciplinary practice that has captured our attention. Whether in the realm of sculpture, installation, video, drawing or performance, he focuses on our culture’s inherent paradoxes. He examines different concepts of the artwork, playing with the object in terms of multiple references in a sometimes surprising spatial arrangement. In so doing, he makes us think seriously about how we exist in relation to our environment. Unquestionably, few artists have such a singular approach.

De Broin’s marked interest in unconventional materials, manipulations of scale, the subversion of meaning, the unusual and the ambiguous reveals a close interrelationship of ideas whose concord echoes the coherence of their mechanisms and divulges the essential, resulting in a critique of current art practices located where the idealization of a new era and even, at times, the foreshadowing of a utopian future seem to hold sway. Nonetheless, the works presented “confound the obvious” and digress by opening onto a metaphorical mode. And it is no coincidence

that this enterprise of subversion unfolds a social discourse on the particular aesthetic of this *oeuvre* that relies on the representation of the object. It appears that the artist's method refers to a blurring of codes, in a renewed form of neutral subject conceived and magnified by the artist's imagination. Thus, recycling and subverting objects—along with the many references to art history, architecture, philosophy and science, and their relationship to various concepts—underlie this fascinating approach and lead to multiple readings. In the apparent chaos of de Broin's work, it is cohesion that makes all the difference.

We felt it was essential to explore the peculiar world of this Québec artist and present the results of our research. I would like to thank all those involved in making this exhibition and publication a reality. I am particularly grateful to the artist for his invaluable co-operation throughout the organization of this first critical overview of his *oeuvre*; to Mark Lanctôt, who acted with admirable professionalism as curator and interviewed the artist for the catalogue; and to Daniel Sherer, author of an essay that provides a grasp of the content of the artist's works. My thanks to the Jessica Bradley Gallery, Toronto, and the Montréal gallery Division; and to the Musée national des beaux-arts du Québec, Hydro-Québec and Giverny Capital—lenders who have generously agreed to part with their works temporarily. And finally, I thank our principal partner, Loto-Québec.

Paulette Gagnon
Director

INTERVIEW

Mark Lanctôt

Montréal artist Michel de Broin explores the notions of resistance, appropriation and recycling. Over the past twenty-plus years, he has developed an artistic practice that challenges our relationships with systems of all kinds. Adopting a critical yet playful attitude, he diverts everyday objects and preconceived notions to new uses and applications in order to reveal the forces that are at work in our day-to-day environment, and that frame and direct our actions and interactions. As he put it, “one of the premises of my practice involves introducing a foreign element into a normative system to see how that agent produces an unexpected reaction in its new setting.”¹

1. Quoted in Gilles Daignault, “Lessons in Being Truant,” *Artefact 2001: Sculptures urbaines/Urban Sculptures* (Montréal: Centre de diffusion 3D, 2001), p. 36.

Mark Lantôt : You have now been exhibiting your work regularly for twenty years. One of your first solo exhibitions, organized by the Yves Le Roux gallery in Montreal, took place back in 1993. On that occasion,
[065] you presented versions of *Embrase-moi*, *Circulation* and
[149] *L'opacité du corps dans la transparence du circuit*. How did you see this exhibition at the time, and what does it mean to you today?

Michel de Broin : Some concerns I had at that time have endured, in particular the tension between systems that determine the human experience and the energy that seeks to escape those systems. In that exhibition, I presented a version of *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* that allowed me to investigate the tension in effect in the functioning of a system, the language proper to it, and something in the body that resists and seeks to evade it. I tried to see how I could maintain this dynamic and exhibit this system in a reflection on resistance and power. This mechanism, worked out experimentally in the studio, allowed me to explain everything. It was the tool I gave myself for understanding things, and above all, for understanding how the essential escapes from its own system. By that I mean that, as in *Embrase-moi*, the mechanisms I was observing produced loss. This expenditure made it possible to imagine what escapes the limits of the system I had designed. With *Embrase-moi*, the incandescence of the heating element dissipated heat and noticeably used the phenomenon of attraction-repulsion in a presentation of electrical resistance as alluring as it was dangerous. To introduce the third piece you mentioned, I think I should tell you how it was inspired by my grandfather, who once came up with an unusual solution for providing the cabin next door with electricity: he attached a plug to each end of a cable to connect the two houses, sidestepping the building code. I used this idea later to devise a closed loop by connecting plugs at either end of a cord to the same electrical outlet.

ML : At the Le Roux gallery, you also exhibited *Expiration*, with lit propane torches against the wall.

MDB : The two blow torches were adjacent to each other, their nozzles pointed at the wall. The gas cylinders

looked like lungs, and the flames left a mark on the wall. In the exhibition at the Musée d'art contemporain, I returned to the idea of working with fire for *Étant donnés*. [087] By combining fire and water so they would flow from the faucet of a sink, I was playing on both the co-existence of two opposing elements and the relationship between a familiar object and strangeness.

ML : *Expiration* bridges your interest in the institutional setting of art and figuration.

MdB : It was more anthropomorphic than figurative. Several of my works appropriated the white walls that normally define the site of art. I worked with what was there, in the exhibition space. In *Expiration*, I burned the wall with a torch. Other works evoked the physical presence of these spaces, like *Sorti du blanc*, which was the result of cutting out and detaching the hundreds of layers of paint that had been applied to the gallery wall. The "skin" removed in this way was nailed to the wall, exhibiting the gallery's "flayed body" and by the same token exhuming the accumulated remnants of exhibitions that had gone before. Here, I was interested in the body and its absence. It was about evoking a bodily presence rather than representing it figuratively.

ML : There is a bodily presence in your work that passes by way of the anthropomorphism of the objects and your way of displaying them. But the distinctly figurative *L'Éclaireur éclairé* is something of an exception. [009]

MdB : My favourite image from *L'Éclaireur éclairé* is where you see the sculpture being transported to its destination by truck. In the early 1990s, Communist monuments in Eastern Europe were toppled, whereas here, it was as if we needed this utopia we had been spared. The character is holding a lamppost as if it were a flashlight, but he is shining the light on himself. It's an image of the knowledge that only knows itself, in a kind of closed circle.

ML : It conveys the idea that a school is an institution that feeds on what it already approves of. It's hard to introduce a dynamism that originates from the outside and would upset the school's system.

MdB : The character, interpreted in a Socialist Realism style, makes instrumentalized use of the figure. The figure had a didactic function; it designated the gesture of the enlightener who uproots “Enlightenment” to bring into the school. I made this work after the project I presented at Skol in 1999, which referred directly to Malevich. The character is inspired by *The Reaper*, painted by Malevich in 1930.

ML : Can you tell us about the connection between *Matière dangereuse* and *L'Éclaireur éclairé*?

MdB : I became deeply interested in Malevich. I read his writings. I was interested in the idea of holes. That’s really what his black square is: a hole in representation. It’s an attempt to imagine the world without representation. The problem with representation is that it always represents a certain visual order. Malevich tried to establish a world completely free of that order, a world where representations would be abolished. And that can only be manifested negatively—the black hole.

In the exhibition *Matière dangereuse*, I addressed the question by using different fields of experience. *L'Épreuve du Danger* is a photograph of a car on which I placed a black cube patterned after a road sign (a square with a line through it, meaning that vehicles carrying dangerous materials are forbidden to enter). This action of defying the rules ended up with a policeman arresting the driver in *Chercher la vérité*. *L'Interdit du carré* recalls Malevich’s painting, but its original meaning was to prohibit danger. There were also works that explored the dimension of time, like the video installation *Suivre la ligne*, where a video device installed on my car let me follow the white line in the middle of the street so I could steer while ignoring the landscape. There was also a work using the gallery space—a reconstruction of the black cube that was central to all the exhibition’s elements. This fiction created an effect of reality for this empty object, the square.

ML : When you became interested in the avant-garde movements, were you reacting to the artists’ work in order to try and go further? Or were you mapping out a critique or protest?

MdB : When I worked with Malevich's *Black Square*, it was almost a joke at first. I saw a black square on a pictographic road sign and thought how amusing it would be to develop a project around this resemblance. After doing some research, I drew closer to Malevich and his thought. It was a joke at first, but it turned serious. A simple idea that becomes invested with truth.

ML : *Matière dangereuse* was based on a specific historical reference. Are there other artists and movements in art history you still find worthy targets?

MdB : References can serve as didactic tools. When I did *Monochrome bleu*, my idea was to put a container in the Lachine Canal and make it a cube of clean water that would contrast with the canal's dirty water. But it was inaccessible as a "swimming hole" because you had to swim through dirty water to get to it. This installation project encompassed the idea of using blue monochrome as a kind of justification of the work's existence. As if I were legitimizing its dubious existence by referring to Yves Klein. Another example, also along the Lachine Canal, is *Entrelacement*, a bicycle path traced freehand—an asphalt rendering of a gesture associated with automatist painting, but reproduced on the landscape. Yet, once the work was installed, viewers did not see the reference. Instead, it was perceived as an aberration in the city, something senseless rather than arising from a legitimate artistic intention. The trailer with an opening, *Trou*, is another example. When I went around with this modified trailer, people wondered what it was, and I liked to leave it an open question.

ML : But just the same, *Trou* and even *Solitude* contain a reference to Michael Asher's project for *Skulptur Projekte Münster*, don't they?

MdB : Yes, they do, although I was interested in certain pieces by Michael Asher on circulation. But I didn't see that installation until later, in 2007.

ML : So the reference came after the fact?

MdB : Exactly. *Trou* is a foreign object in the urban landscape. Its smooth opening contrasts with the roughness of

the city. This contrast could be disturbing or create the feeling you were in danger of being sucked in. I had placed the trailer in a park near an intersection, and one day, a car overturned completely and ended up upside down in flames right in front of the gaping opening. It just goes to show the powerful attraction of black holes!

ML : You have already spoken to me of the work of Gelatin. I find it quite natural that you should be interested in this collective. I wonder if what attracts you in particular isn't the total freedom they allow themselves to do the most absurd—and often hard to swallow—things.

MdB : It must be comforting for them to be several people who can delegate each other responsibility. It's painful to attract attention to yourself. I make objects in order to divert attention toward them. No member of a collective is asked questions that are too personal. Instead, they all stand on the sidelines laughing.

ML : Can you elaborate on the importance of being able to detach yourself from your work?

MdB : The work needs to be invested completely in order to exist in the best possible conditions. So you must find every means to let it happen. In a sense, the life of a work escapes its creator, but at the same time, a work depends enormously on its creator's capacity to place it in the conditions it needs to exist, to take shape in the world.

ML : You have spoken of the notion of poetry and the poetical in the past. What do you mean by these terms?

MdB : There is a connection between poetry and entropy. In both cases, we are talking about the facet of work that escapes from systems. When you employ grammar to construct proper sentences in order to communicate, there is no poetry. Poetry lies in what escapes from grammar like vapour. It is connected to the whole mechanics of language, but the work of production, the friction between words in the cogwheels of language, produces poetry. It is something that escapes the creator and language, and can even escape any desire for conservation. I always come back to the model of resistance that my reflection is

based on: a mechanics that produces entropy and explains how art is what escapes, not what can be retained and appropriated.

ML : I have noticed you sometimes stretch the truth when you talk about your work. For example, when you describe *La Maîtresse de la tour Eiffel*, you say it would bring the stars back to the sky for Parisians. What you do not say, but can be surmised, is that you are not really bringing it back, but fabricating an image of what a starry sky might look like: a spectacle, an event-based artificial version of the sky. In fact, that often happens in the descriptions you provide of your works. You do not actually claim to achieve your goal in reality.

MdB : Here, I am appropriating the spectacular in order to present the project of the *Maîtresse de la tour Eiffel* [096] to the mayor of Paris, who is going to support the idea of hanging the world's largest disco ball in the sky over the Luxembourg Gardens. But you fail to mention the project's critical dimension, which points to light pollution as a possible source of the decline of French philosophy! In fact, it isn't hard to imagine that wisdom originated in contemplating the firmament, a feat now impossible in the City of Light because of the considerable light pollution that prevents you from seeing the stars in the heavens.

ML : All of which makes it a fine and cheering fiction that invites people to suspend their disbelief. Your intention is obviously not literal. You are not setting messianic goals for yourself. It's the idea of creating an image convincing enough that people will want to take part in something they would not have thought possible.

MdB : You can't prove that Santa Claus doesn't exist. Refusing to believe is still an act of faith! For something to exist or not, whatever it may be, is a matter of faith.

ML : In your work, you employ a language and means that might seem very empirical, but the results are almost like a dream. It creates an interesting tension. I recently reread André Breton's Surrealist manifestos. It might seem a bit anachronistic, but one could say there is a

sense of “going beyond reality” in your work that would be pertinent to talk about.

MdB: What strikes me about Surrealism is its reliance on the unconscious and psychoanalysis in art. I believe it is on the level of thought that interesting things really occurred. I think that if we were to go back to the Surrealists’ forms and styles today, it would be a bit disturbing. But their playful ethic for “changing the world” and “transforming life” has been of great interest to me.

ML: And psychoanalysis?

MdB: That too, but I am thinking especially of creative strategies. The Surrealists extolled desires and passions, and rehabilitated the imagination. They opposed the commonplace of this world and invented parallel worlds to escape from bourgeois values.

ML: We have already spoken about how your work methods create an amalgam of finished work, preparatory sketch and documentation. A sketch or model can become a work in itself or be reborn as a sculpture, photograph, video or action. The idea behind the work sometimes remains active for a long time. I wonder if you can explain how you see the process by which you revisit works or create different versions of them over time.

MdB: I try to be true to myself, but I often feel like changing everything. Sometimes I get the impression I am just beginning and can still improve, undo and redo everything before it’s too late. It’s a game that can at times become a job.

ML: When we began working together on this exhibition, we wanted to see it not as an end but as a phase, something that would give you the chance to go back over certain facts and introduce new ideas that would lead to other projects. The point was to preserve the active and dynamic aspect of the work and avoid its becoming immutable and settled, avoid putting the works in a vacuum.

MdB: I agree with that fairly experimental approach but find that a work must have a basic outline. I am quite

aware of this need in order for a work to exist as *other*. I know there are many artists who favour a form of expression where the work is fragmentary and dispersed; it is a process—and interesting in itself. The viewer enters into the process but often doesn't know what to interact with. Whereas I have a desire to make clearly delineated objects that nonetheless have a strangeness: they cannot be reduced to their image. At the same time, I am aware they have not always already come to be. So, there have been versions, and then the versions develop and are transformed into something else. But in improving on something, I lose a part of what it was, and so I am often disappointed. Progress can be disappointing.

ML: In looking at your work as a whole, I am struck by certain recurring formal dynamics. There is the ballistic aspect of some works, where you make something explode or project it into space. There is the somewhat phallic side to certain objects, in the use of tubes for example. There is also the idea of protection, evident in spaces that are closed in on themselves. And finally, the holes, caves and slits that reappear. These dynamics return regularly. What are your thoughts about that? Have you thought about your work in those terms, or did these dynamics establish themselves over time? Are they forms that attract you because they have a place in your model of resistance and entropy? Or do they occur intuitively in the process of working out a piece?

MdB: Yes, it's true, it's interesting that these forms recur and dialogue with each other without it having been programmed. As for the process, sometimes I start out with an idea in mind; other times I react to materials or to situations that arise. Each piece is to an extent bound by what I find available, and subsequently I develop skills and aptitudes enabling me to create assemblages that hold forms together. For example, when I made *Majestic* in New Orleans, I used a mechanism related to both the properties of metal and my mood of the moment to assemble lampposts I found on the spot. You could easily imagine this piece with the lampposts laid out on the ground, as if the sculpture had collapsed, but I preferred to reinforce it, make it able to stand on its own and withstand hurricanes. [007]

[079] When I made a first version of *Testudo*, I had been invited by an art centre to produce a work. There, I discovered thirty-six tables that the institution wanted get rid of, and so I asked if I could salvage them for a sculpture. I assembled the tables with their legs pointing outward. They take a defensive stance that recalls the Roman military formation of the *testudo* (tortoise).

[095-095] For *Blowback*, my initial idea was to use existing cannons, but it proved easier to fabricate them. They are not operational, but as replicas, they'll do. All sorts of projects and skills are involved. I think of *Keep On*
[070] *Smoking*. One day in Berlin, I saw someone smoking a cigarette while riding a bicycle. It was typical. I decided to design a piece of engineering that at the outset didn't seem complicated to me: find a generator that could produce enough energy to run a smoke machine and attach it to a bicycle.

The more I develop my means, the more I can hope to be able to redo all the objects in the world in a kind of frenzy, as a kind of reinterpreted encyclopedia. The thing is, I absolutely must do something in order to understand it, which prompts me to want to try my hand at everything. In the end, if I look at the long list of what I have turned my hand to, there are a lot of possibilities left hanging and strategies that recur.

ML : The idea of working from existing materials is a way of seeing how far you can go in attempting to make just anything from just anything, but that's not entirely true. The objects dictate how they may be transformed in a visually stimulating manner.

MdB : I need problems in order to find solutions. Inversely, if I am given a solution, I will supply or invent a new problem.

ML : Your pieces are growing larger and larger in scale. Do you find yourself getting more interested in architectural questions?

MdB : I am faced with architectural questions when I make public art. Recently, I have had several good opportunities to produce large-scale works in public spaces, like the project *Mehr Licht* for the German Bundestag in Berlin,

Interlace in Korea and *Draw Bridge* in Charlottetown. But [142]
public art projects impose many constraints involving
regulations and architectural standards, whereas I like
to create almost extreme and problematical objects. It
is very difficult to take risks in these conditions.

ML: That is a danger with public art. Perhaps the fault
lies with the selection process?

MD B: The problem is that an interesting work can't win
a consensus. Art is in precarious balance with public
expectations and democracy.

(Translated by Donald Pistoiesi)

ENTROPIC ENGINES AND RETOOLED APPLIANCES: MICHEL DE BROIN AND THE TECHNOLOGICAL UNCONSCIOUS

Daniel Sherer

The art of Michel de Broin centres on the paradoxical refunctionalization of utilitarian objects, mechanical devices, architecture and urban infrastructure. Ranging across a broad spectrum, it opens new perspectives on the multiple technical systems and forms of mediation that affect our lives, often in intangible ways. Over the course of more than two decades, de Broin has produced an enigmatic and compelling body of work that defamiliarizes the sites, energy flows and technologies of daily life. Transforming a representative sample of the objects of capitalist production so they occupy a range of functions from the ludic to the erotic to the blandly impersonal, his work charts a journey through what might be called the technological unconscious. Paired refrigerators send out long extensions, making us witness a

cold, yet undeniably intense form of romance; cannons grow barrels connected by a continuous parabola; street-lamps are cut by a chainsaw and harvested like firewood; bicycles have no engines but still emit exhaust; cars are driven by pedal power; curving stairways form an unbroken loop: all of these hybrids populate de Broin's continually retooled technological environment. What emerges from these transformations is a parallel universe that is strangely different than, yet in many ways uncannily similar to, our own. In this world the object is liberated from codified uses and established modes of signification, yielding unexpected exchanges, improbable detours and delightfully skewed solutions to problems whose existence was unsuspected.

Throughout his trajectory, de Broin has exhibited a unique propensity to think freely about technology, reinventing basic modalities of function. Bringing together disparate frames of reference, he disrupts the horizon of expectations engaged by the network of objects, commodities and resources that are usually taken for granted. In general, his approach gives rise to small-scale epiphanies that redraw the boundaries between the familiar and the inconceivable: in this way he opens up a space for the deployment of alternative technologies that assume new semantic and emotive charges along with their altered functions.

Two antithetical impulses drive de Broin's practice. On the one hand, there are stochastic processes of indeterminism that result in random collisions between systems and in the primacy of non-systemic features; on the other hand, one confronts the overdetermination and collision of levels of meaning which derive from these processes. Both enter into dialectic with ordinary language and with "language games." The novel relationships that result are signalled not only by such titles as [080] *L'Abîme de la Liberté* (an inverted sculpture modeled on [070] the Statue of Liberty), *Keep On Smoking* (a bicycle that [093-095] emits exhaust fumes) and *Blowback* (cannons in a continuous loop), but also in the dialogue between title and object. Since, as with language, the use of the object is bound up with its meaning, in de Broin's universe, the actualization of dysfunctionalities and alternative paths of functionality gives rise to a dense knot of meanings.

In balancing entropy against system in singular ways, de Broin's work positions itself as Conceptual and anti-Conceptual all at once. It does this by rejecting those forms of propositional logic which provide the basis of Conceptual practice in favour of multiple logics—chief among which is the devolutionary logic of entropy—that work against each other. These disclose latent contradictions that arise between technology and its sociopolitical conditions, as well as hidden forces that link them. In this as in other respects his work presents certain commonalities with tendencies and critical readings of machine art that date back to the mid to late 1960s. As Pontius Hulten has pointed out, the term machine designates an object that has a practical purpose, a device that replaces or extends man's own forces. Hulten observed that the word itself has the same root as "might." In light of this observation, de Broin's system of metaphors (in Blumenberg's terms, a metaphorology) comparing political power to machinic power, in addition to having critical actuality, turns out to have a long genealogy.¹

Here, among many other works, *Blowback* stands out, though given its implicit political dimension it should also be paired with *L'Abîme de la Liberté*: if the first turns weaponry against itself as a potent metaphor for the lethal turning back on their sponsors of the Taliban who were initially supported financially and militarily by the CIA—a reading supported by the title which refers specifically to this phenomenon—the second literally turns the Statue of Liberty upside down to express in the most concrete terms what happened to the U.S.A., purportedly the freest democracy in the world, when liberties were undermined in the hysteria following 9/11 along with the proliferation of abuses, legal, political and ethical in the widest sense, from the Patriot Act onwards.

Another work with a latent political charge is *Cut in the Dark*, in which a streetlamp is cut down with a power saw. This action is recorded in a dim video that at the end goes entirely black, given the extinguishing of the only source of illumination. In addition to transposing the technology of the urban infrastructure into an ironic naturalism metaphorically identifying the lamp with a

1. K. G. Pontius Hulten, "Introduction," *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, MOMA catalogue (New York, 1968), p. 6; Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm as a Metaphor for Existence* (Cambridge, MA, 1997).

2. Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, trans. Angela Davies (Berkeley/Los Angeles/London, 1995), p. 98ff.

[081] tree and its destruction with the harvesting of wood (the cut metal cylinders of the streetlamp shaft are gathered like hollow pieces of firewood in a later work, *Pile*), this piece provides a nuanced figure of political revolution. This much is clear from the work of Wolfgang Schivelbusch, whose history of streetlighting, *Disenchanted Night*, shows that the collective destruction of streetlights first occurred in 1789 in Paris, and then accompanied every major revolution from 1832 to 1848 as a leitmotiv of political upheaval and a spur to revolutionary action.² To destroy a streetlamp has political implications for the control of urban space outside of the usual dominion of the state authorities; at the same time, it is an act of pure *dépense*, a joyous form of rebellion. This work can thus be said to reactivate collective memories of urban insurrection, here represented in the most minimal terms, through the action of a single individual.

CHANCE
ENCOUNTERS

[068] Starting from a simple conceptual premise, physical juxtaposition, or found object, de Broin generates unexpected levels of complexity. One of the best examples of this process is *Drunken Brawl*, which elicits a singular form of tension in the video recording of random movements of three beer cans pushed about by the wind above a ventilation grate near the Gare d'Austerlitz in Paris. The title establishes a resonance with Marcel Duchamp's *Bagarre d'Austerlitz (The Brawl at Austerlitz)* of 1921. Reading as a mysterious dance that follows its own occult rhythm, the interaction of the metal cans assumes an uncanny life of its own. Here one can speak not only of found objects but more cogently of found gestures.

But not only of these: for as in the case of this particular work, his art in general is polyvalent, owing to disparities, incongruities and redundancies that emerge when contingency and causality interact, overlap and enter into ambiguous relationships. This makes it difficult, if not impossible, to distinguish between accidental and determined phenomena. A recent example [073] of this is *Braking Matter*, in which pieces of Play-Doh of different colours are thrown randomly on the gallery

wall to form a constellation. We are thus confronted by an alternative version of action painting without a frame, open to the architecture of the gallery as a scatter piece adhering to the wall surface. In works such as these, which presuppose a rapid increase in randomness, what emerges most clearly is a sudden recognition of the materiality of the signifier. Here the question of identifying the signified is less important than the enactment of visual signification itself.

This alternation between contingency and necessity, one of the chief subjects of de Broin's artistic inquiry, frequently appears in the context of recursive systems. Throughout his exploration of the latent potentials of the object, his embrace of circularity implies not only a folding back of *techne* onto itself but also a recurrent interplay between these feedback loops and atavisms, irregularities and discrepancies of all kinds. This leads to the fundamental asymmetry between cause and effect that is a hallmark of his *oeuvre*.

DOWNWARD SPIRALS,
DANGEROUS
PROXIMITIES

This asymmetry is exemplified by de Broin's unanticipated transformations of everyday appliances. In *Bleed*, a power drill spouts water; in *Étant donnés*,³ an overturned sink spurts water and flames from its spigot, lending new meaning to the term "energy sink," which is often used as a metaphor for entropy; in *Fuite*, water pours incongruously out of an electrical outlet; in *The Great Encounter*, refrigerators interpenetrate; the multicoloured biomorphic sculpture *Dead Star* is made out of hundreds of dead batteries; in *Réparations*, a bicycle pump powers small bottle rockets with a mixture of hydraulic and air pressure. In a different register, this downward and dangerous movement is apparent in the series of pieces based on self-defeating transformations of military hardware, for example *Trompe*, a rifle bent over into a spiral so it would shoot "infinitely" within itself if fired, and *Blowback*, in which the paired cannons' barrels loop into each other. This last work is particularly significant, as it forms a continuous, potentially self-destructive, yet visually spectacular and spatially ample circuit that serves as a metaphor

[076]

[087]

[035]

[083]

[088]

[074]

3. A reference to Marcel Duchamp's *Étant données: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, which, as described by Alain Jouffroy, features "the Bride, visible at last, lying on a bed of twigs, holding a gaslight ("Auer light") in her hand, a new, toppled-over Statue of Liberty, literally stripped bare, visually violated by her onlookers..." In "Duchamp (Marcel) 1887-1968," *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1990), p. 736.

for political involution, dramatizing the way certain systems, both technical and ideological, are their own undoing.

A key aspect of de Broin's approach is the thematization of risk. This can take the form of dangerous proximities of matter and energy normally kept apart (i.e., electricity and water, fire and water) or, as already seen, of weapons whose lethal force is potentially turned against itself. Emphasizing the fact that of all major modern economic systems, capitalism is the one most clearly predicated on risk, his work can be construed as an entropic allegory of an economic order which is bound to run down eventually. The theme of risk is also present in the flimsiness of many manufactured objects, a characteristic that rather quaintly used to be called "planned obsolescence." De Broin uses this idea to expose the precariousness of modern industrial *techné*. A particularly [128] vivid instance of this is *Shared Propulsion Car*, in which the engine of a 1984 Buick Regal is gutted and replaced by four sets of pedals. Pedalling this oversized luxury car indicates that de Broin is concerned primarily with foregrounding a logic of *dépense* in Bataille's sense, presented as both an archaic and a recurrent dimension of modern technology.

Given these premises, it is not surprising that entropy has been seen as an essential feature of de Broin's art. Yet unlike normative conceptions of entropy, for de Broin entropic loss is a way to exceed the limit of the system of production. The investing of entropy with positive value is a key reversal in his artistic world: according to its peculiar logic, gain and loss become interchangeable. In this regard, the artistic incline for entropy is linked in some fundamental sense to the space of the political, insofar as entropic process is understood to be a part of the work that freely escapes from the system.

In addition to addressing capitalism's obsession with energy consumption, de Broin's work also involves an "archaeology of energetics" that elicits a retrospective glance at the material and ideological origins of current conceptions of technical progress. Indeed, one can argue that this "archaeological" dimension of de Broin's production, visible in its emphasis on earlier modes of energy use and its fascination with machinic anachronisms, is a way to more fully understand and

contextualize his focus on technological paradoxes—for paradoxes of this kind lie at the heart of progressive modernity. As Anson Rabinbach has noted, “The paradoxical relationship between energy and entropy is at the core of the nineteenth-century revolution in modernity: on the one side is a stable and productivist universe of original and indestructible force, on the other an irreversible system of decline and deterioration.”⁴ De Broin’s art, in excavating the earlier energy systems beneath the present phase of petrochemical and electric power, places itself squarely within the space of this paradox.

4. A. Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (Berkeley/Los Angeles/London, 1992), p. 63.

In so doing, de Broin exposes the deeply embedded sets of assumptions that have grown up around modern technology as well as related cycles of expenditure and consumption. In this regard he offers a wry critique of the dynamics of capitalist production incorporating waste, regression and loss into the fabric of its operative presuppositions. Two major sectors of the dynamic functioning of capital are sometimes equated by de Broin’s aesthetic strategy: leisure and waste—that is, time wasted from the point of view of the Protestant work ethic and waste-matter left behind by production processes. Perhaps the best instance of this is *Monochrome Bleu*, in which a dumpster is transformed into a Jacuzzi. Fusing spaces of refuse and pleasure with potent irony, this piece gives new meaning to the catchphrase of urban folklore, “dumpster diving,” an implicit reference which reads as an abject qualification of the high-art citation of the aesthetic preferences of Yves Klein signalled in the title. At a more general level, this work shows that a basic premise of his exploration of the technological unconscious does not reside in those forms of ingenuity that enter into the machinic universe, but rather in other procedures which elicit atavistic returns to earlier stages of technical development.

[070]

However one parses its history, it is clear that one of the key objectives of modern art has always been to turn refuse into art. It is not surprising, then, that the real locus of artistic invention in de Broin’s inverted technologization should be found not in the volatilities of the new but rather in obsolete forms of mechanism—aspects of technology that are thrown, as it were, into the dustbin of history—and in ways they

can be ingeniously grafted onto the object, effecting new aesthetic metamorphoses. Machinist ideology, thus reworked, is shorn of its imperialistic pretensions, becoming a local affair restricted to diminished, at times even threadbare, human efforts.

While establishing multiple points of contact between the technical and aesthetic realms, de Broin's approach makes no grand claims about their relationship. In fact, his work moves in a direction that is opposed to any overarching narrative, despite its mobilization of a modified form of spectacle that dismantles tacit assumptions about the technologies that come into play in everyday life.

REVERSE
TECHNOLOGIES

Nothing is more simple than the paradoxes that de Broin has chosen to work with. Yet the readings upon which these paradoxes are based are multilayered and complex, dependent as they are upon a metaphorology identifying power, understood as the energies hidden in materials, with the vicissitudes of a political and economic power that traverses and constitutes the social.

Combining a conspicuous economy of means with a restrained exuberance of effects, de Broin's practice pursues a double movement: on the one hand, it frees the object from codified uses and functions; on the other, it subjects the emancipated object to a new regime of meanings, often direct inversions of generally accepted ones. In this sense one can speak of de Broin's enigmatic contraptions as forms of reverse technology, not because they always literally enact the reversal of ordinary technical processes (though they also do that, at times) but because their effects are the reverse of what we usually expect as users of the machine. Thus a power drill becomes a fountain in *Bleed*; water jets pour forth from an electrical wall outlet in *Fuite*, leading to the aforementioned uncomfortable proximity of water and electricity.

Strategies based on reverse technology involve a logic of *downward compensation* in which systems marked by advanced technology are supplanted, even as they are supplemented and reframed by others whose technical level is distinctly lower. This logic implies practices

of de-invention and deskilling (in reality, operations attesting to novel forms of artistic invention) converting modern technology into “archaic” conditions of production and functioning, as in *Shared Propulsion Car* and *Keep On Smoking*. These works can be seen as pendants since they offer contrasting transformations of vehicles representative of different levels of technical development in a kind of chiasmus: a bicycle that pollutes and a car that has no means of locomotion except the passenger’s feet. In this sense, a quantum leap from the individual to the collective occurs. And this is a key, however oblique, to the significance of the social in de Broin’s output.

When approaching the field in which de Broin’s art is situated, Lewis Mumford’s division of the historical development of civilization into three main technical phases—eotechnic, paleotechnic and neotechnic—assumes particular relevance.⁵ The first phase is powered by wood, wind and fire; the second by steam and coal; the third is petrochemical, electric and, after that, presumably, electronic, nuclear and digitally mediated. This schema is useful when reading de Broin’s art in light of the idea of transposition and its limits. For a car whose means of propulsion is reduced to bodily exertion reflects a neotechnic reality altered by an eotechnic addition, though in its totality there is a simultaneity, not a displacement, of eotechnic and neotechnic modes. What does this simultaneity reveal about de Broin’s underlying intentions? Among many possible answers, one stands out: that a previous phase of technological development is always present, no matter how far advanced in a neotechnic direction the object in question moves—and, for that matter, no matter how far the actual car can move.

The result is a heterogeneous condition marked by experiential overlay and semantic distortion. These features are particularly evident in the video of *Fumée*, whose sound track is an Erik Satie *Gnossienne* played backward as the bicycle is seen making its way through a cemetery, its “para-engine” puffing away, leaving behind trails of wispy smoke. As the bike pushes forward, the sound track moves backward, enacting, through a simultaneity of contraries, the same logic of multiple temporal flows that becomes evident in the collusion of contradictory propulsive mechanisms.

5. Lewis Mumford, *Technics and Civilization* (Chicago/London, 2010).

[071]

Various functions of the hole characterize de Broin's artistic universe. On the one hand, the machine or vehicle [136] can have a hole, as in *Trou*, or even can be a sinkhole or energy sink, as in *Étant donnés*, thereby becoming a figure of entropic deterioration. On the other hand, it can take the form of a site which winds itself down, dissipating its [123] energies in an inexorable spiral, as in *Entrelacement*, in which the bicycle must eventually fall over if the tangled path is faithfully followed. Finally, there are instances of a unique reversibility of matter, key to the energetics of the object, as in *Irony*, a work in which a condom-like rubber tube in a box is forced to move in and out, becoming phallic at one moment and invaginated at the next. The moral of this particular parable of the object is that, under the dynamic conditions the work sets for itself, there is no inside that cannot become an outside. As such, and following its own peculiar logic, this reversible machine is also evocative of an embryological condition, a return to the ground of differentiation of gender and/or sex.

Such a paradoxical synthesis of opposites depends on the identity of a system (the technical apparatus), and hence becomes a figuration of the dialectic, even as it functions as a machinic sign of the operation of the unconscious, which always turns propositions into their opposites. The technological unconscious is thus equated with the dialectic in one of the most powerful instances of defamiliarization in de Broin's output.

By emancipating the object from its customary conceptual moorings through comparable strategies of defamiliarization, retooling and aesthetic transformation, de Broin liberates the viewer from the grip of things we have come to increasingly depend upon, with greater degrees of servitude and ever higher gradients of unconsciousness. Insofar as he delineates an immanent critique of the social implications of technology and its objects, de Broin converts the ideology of needs into a highly

textured reality of desires which has as its basis the real of the lack rather than the lack of the real. Navigating this liminal area between the claims of productive rationality and the vagaries of experience, de Broin creates a privileged space for the adventures of the object. Contrary to what the objects that populate this space might appear to be at first glance, they are not faulty replicas of real machines; nor are they actual machines. One way to situate his work in the current cultural and artistic field, and hence to grasp its specificity, is to understand that they are somehow both and neither. His enigmatic objects could go on indefinitely with their peculiar dance of functioning and not functioning, or, more precisely, their dysfunctional functionality. On one level, they are allegories of technology and its complex web of social effects; on another, they are purely physical puzzles. At the same time, they suggest new possibilities of inquiry, forms of co-existence, and modes of acting on the world.

At the point of juncture between functionality and dysfunctionality, de Broin's art reveals a blind spot in our technological consciousness. Of the artists of his generation, de Broin is among those who is most acutely aware of this limit. Through his concentration on mechanical breakdowns, feedback loops, hybrid conditions and technical paradoxes, he tries to locate this blind spot by building it, by translating it into constructive and spatial terms. Not so much to overcome it, as to make the observer conscious of its presence, which is at once the presence of an absence and the presence of an impasse, of something that needs to be "negotiated", whether it is loss, death, stupidity or "society." This impasse, which is also the way around its own impediment, is what might be called his particular "meta-mechanism": a self-problem-atizing device, the royal road out of the problem through the problem, a way of putting the negative (which is never in short supply in human affairs) to work.

Actually the logic is also reversed, since in his work, the effort is often maximal, and the effect is minimal. The reversibility of this logic is precisely why it has some chance of making, if not a "difference," then a hole that mirrors what we lack: above all, adequate forms of mediation between technology and the human, guaranteeing the functional reciprocity and relative autonomy of

their spheres of action, rather than the grim possibility of their mutual instrumentalization, which is the *ordre du jour* in what passes for “civilized” society in our time. Although the potential for these forms of mediation can mean many things, it signifies, above all, that in the dialogue between *techne* and humanity that is a defining feature of our contemporaneity, de Broin does not let the ideological distortion of technological power have the last word.

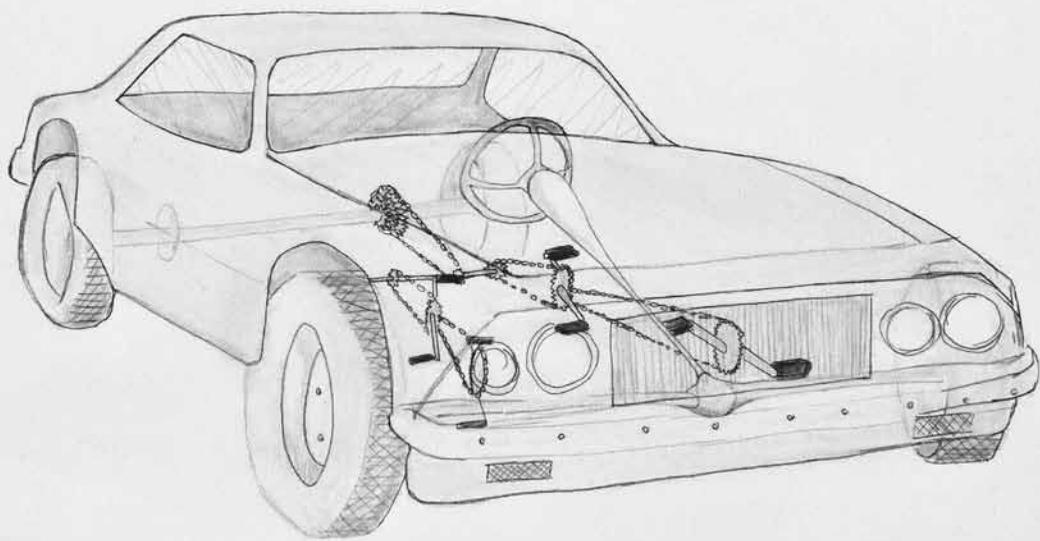












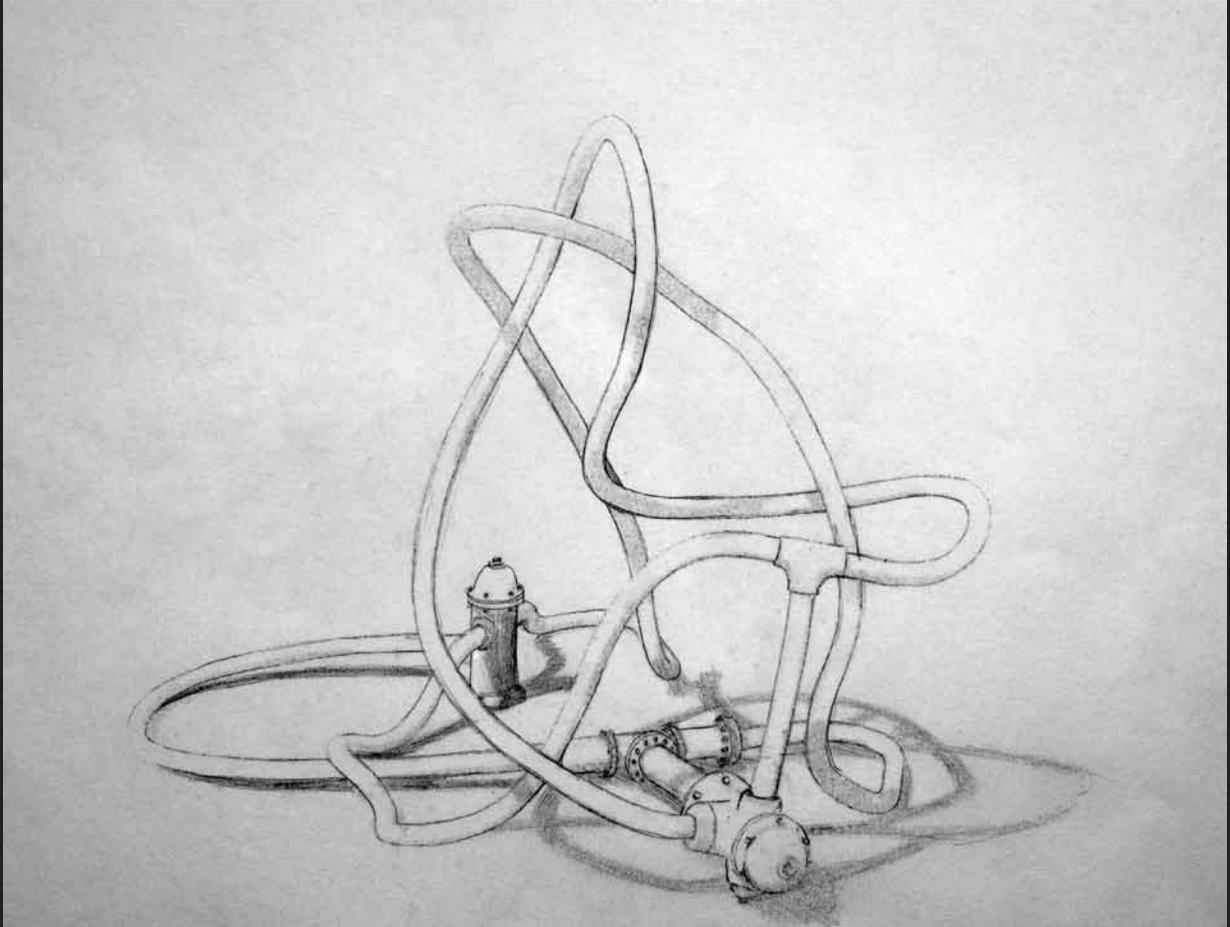




160

> 6

APX 100







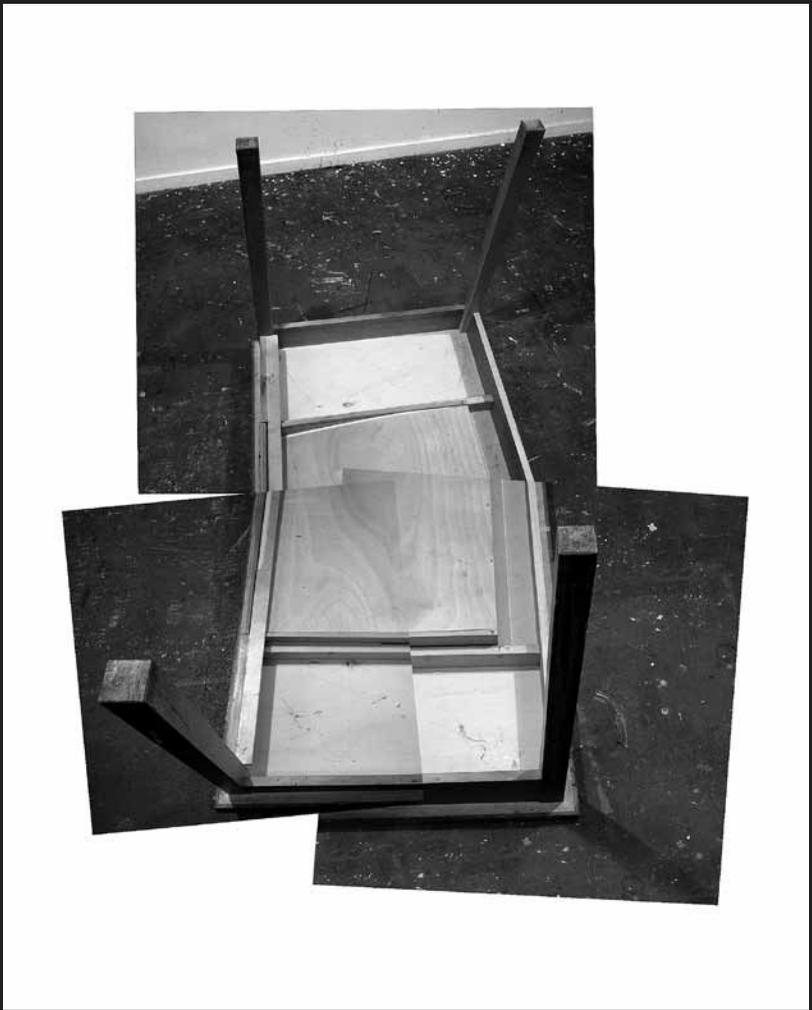








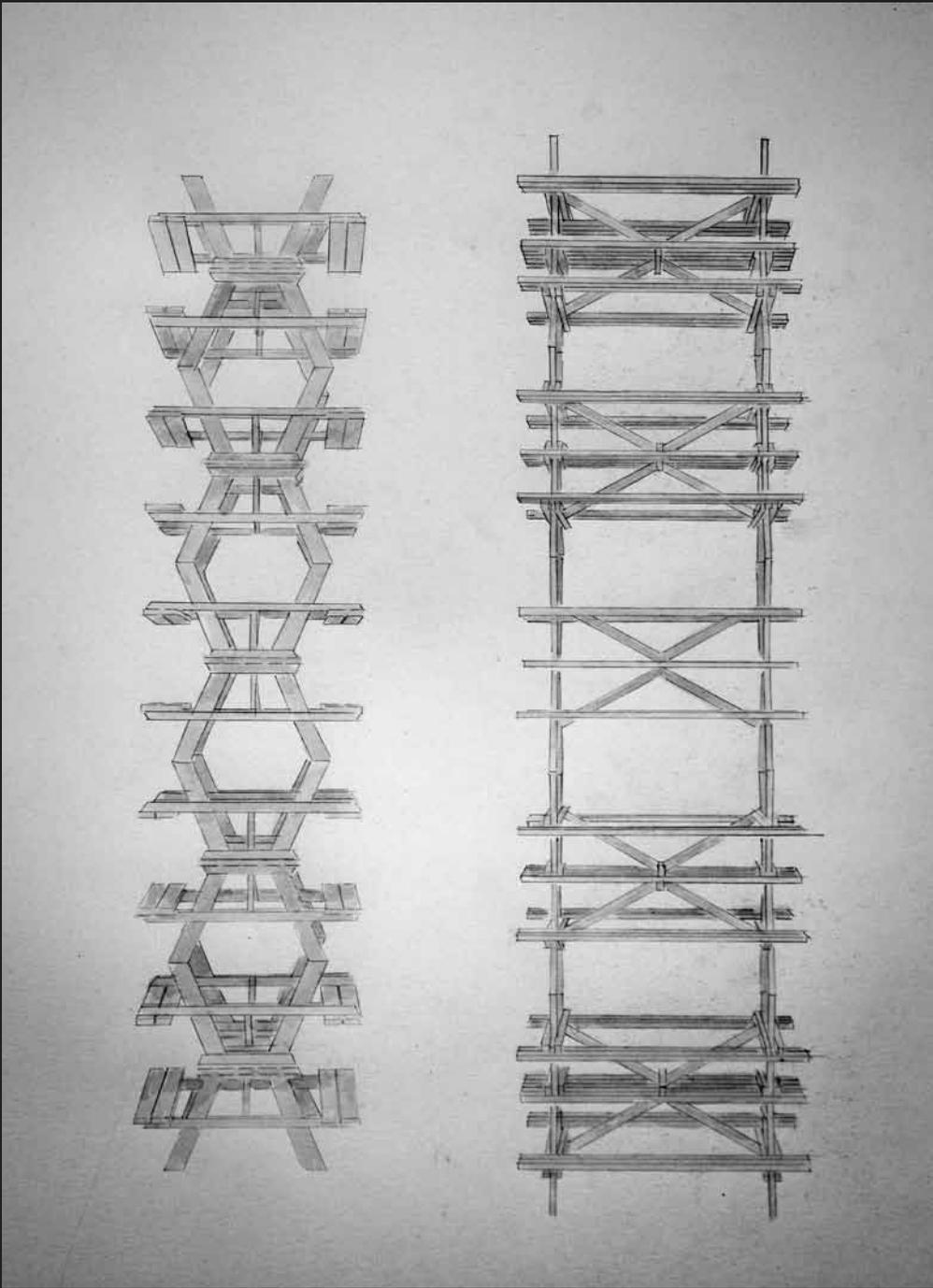










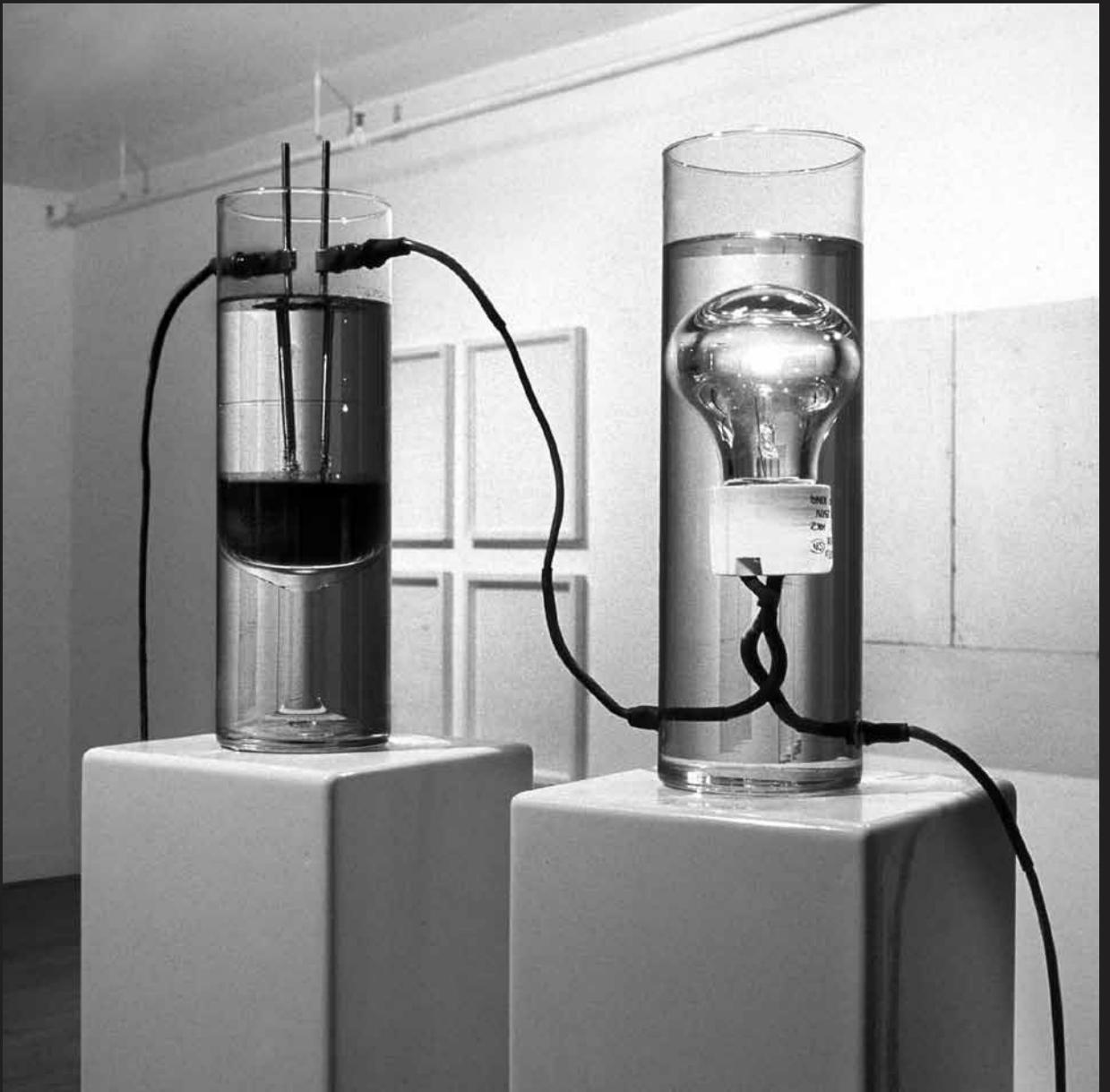


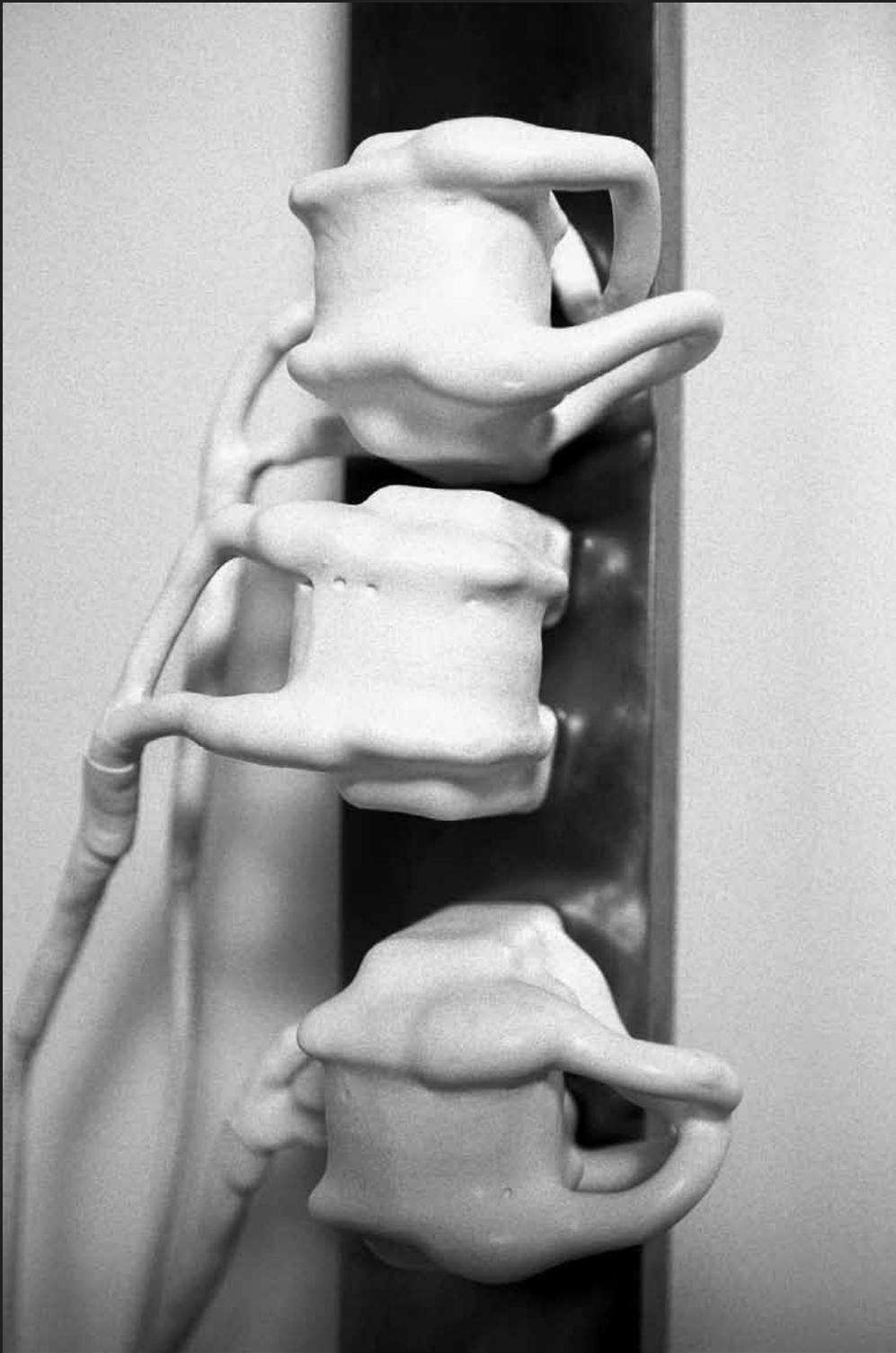




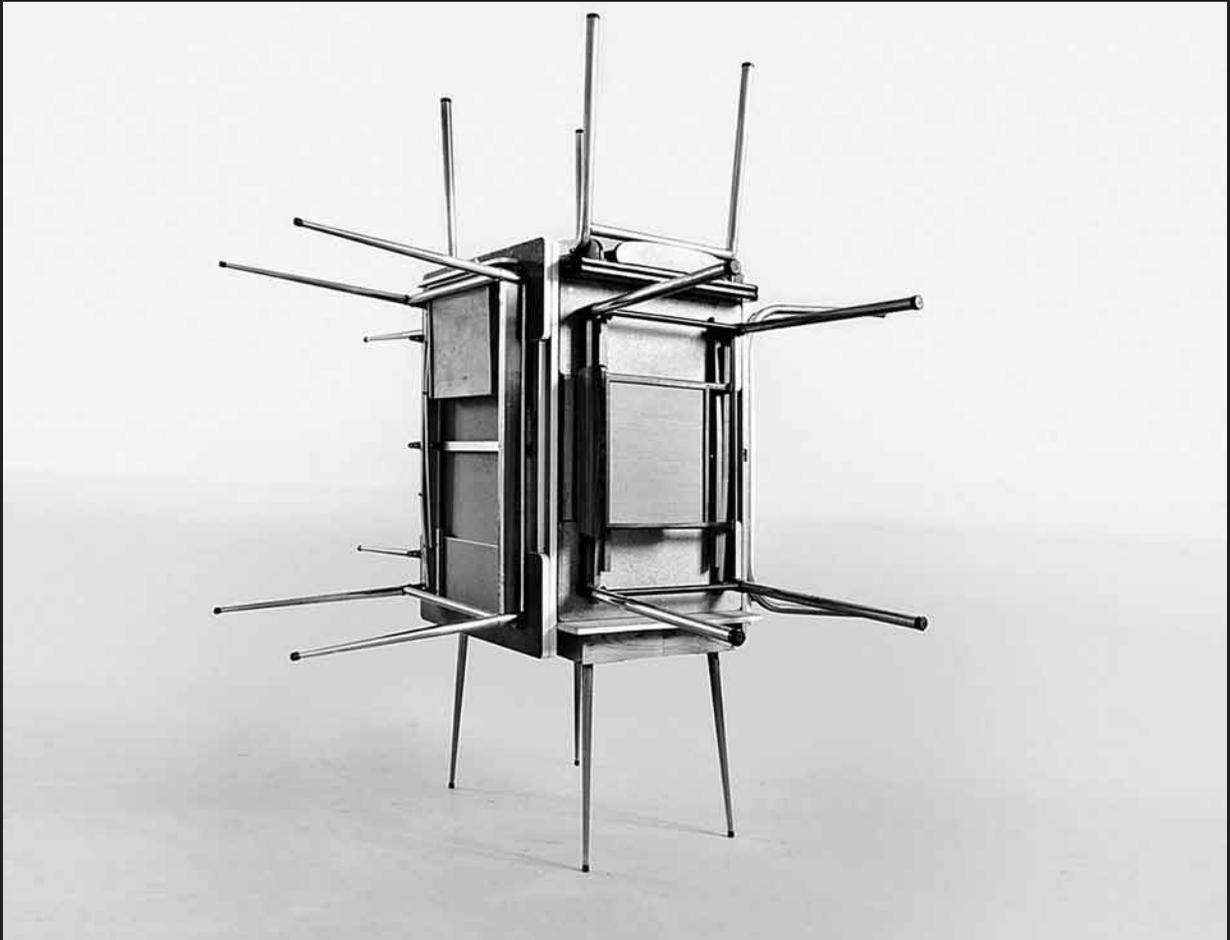














IDENTIFICATIONS DES ŒUVRES
DES PAGES 006 À 036 ET 123 À 153

- 006 *L'Arc*, 2009, Collection de la Ville de Montréal
- 007 *Majestic*, 2012, Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
- 008 *Icosaèdre tronqué* (vue d'atelier), 2012
- 009 *L'Éclaireur éclairé* (durant le transport), 2001 [photo : Emmanuelle Léonard]
- 010 *Migration*, 2002
- 011 *Polychrome Mobilisation*, 2002
- 012 *La Maîtresse de la tour Eiffel* (durant l'installation), 2009, Nuit Blanche, Paris
- 013 *Nu*, 1998
- 014 *The End of an Era*, 2008
- 016 *Dog Fight* (maquette), 2005
- 017 *Piège*, 2010
- 018 *Révolution*, 2010, Collection Art Norac, Rennes, France
- 020 *Black Whole Conference*, 2006, Collection Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, France
- 021 *La Maîtresse de la tour Eiffel* (durant l'installation), 2009, Nuit Blanche, Paris
- 022 *Épater la galerie*, 2002
- 023 *L'Abîme de la Liberté* (maquette), 2010
- 024 *Majestic*, 2012, Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
025. *Le Pendu*, 2012, Domaine de Chamarande, France
- 026 *Le contenant ne peut supporter le contenu*, 1999
- 027 *L'Interdit du carré*, 1999
- 028 *Tortoise*, 2012
- 029 *Testudo*, 2009 (vue de l'intérieur de l'installation), Vooruit, Gand, Belgique
- 030 *L'Engin*, 2005
- 032 *Mise à disposition d'une stabilité inquiète*, 1997 [photo : Stéphane Beaulieu]
- 033 *Warming*, 2006
- 034 *Late Program*, 2008 [photo : Véronique Ducharme]
- 035 *Fuite*, 2009
- 036 *L'Épreuve du danger*, 1999
- 123 *Entrelacement*, 2001
- 124 *Suivre la ligne*, 1999
- 125 *Révolutions*, 2003, Collection de la Ville de Montréal
- 126 *Possibilities*, 2012, Collection de la Ville de Mississauga, Ontario [photo : Julie Knox]
- 127 *Superficielle*, 2004
- 128 *Shared Propulsion Car*, 2004
- 130 *Sans titre*, 2008
- 131 *Suivre la ligne*, 1999
- 132 *Tumescence* (maquette), 2010
- 133 *Lustre*, 2008
- 134 *Monument*, 2009, Collection de la Ville de Winnipeg [photographe inconnu]
- 135 *Sans titre* (document), 2007
- 136 *Trou*, 2002 [photo : Eve K. Tremblay]
- 137 *Overflow* (maquette), 2006
- 138 *Tortoise* (vue durant l'installation), 2012, Domaine de Chamarande, France
- 139 *Blocus* (maquette), 2005
- 140 *Dessous de table* (maquette), 2000
- 141 *Nu*, 1998
- 142 *Interlace*, 2012, Biennale de Changwon, Corée du Sud
- 143 *Blowback* (vue d'atelier), 2013
- 144 *Tortoise*, 2012
- 145 *Tortoise*, 2012, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams
- 146 *Overflow*, 2008, Nuit Blanche, Toronto
- 147 *Épater la galerie*, 2002, Villa Merkel, Esslingen, Allemagne
- 148 *Great Encounter*, 2008
- 149 *L'opacité du corps dans la transparence du circuit* (détail), 1997 [photo : Patrick Beaulieu]
- 150 *Stick to Resist*, 1998
- 151 *La Vitesse de la lumière*, 2008
- 152 *Shelter*, 2009
- 153 *Black Whole Conference* (détail), 2006, Collection du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, France

LISTE DES ŒUVRES

Embrase-moi, 1993-2013

Élément chauffant
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Objet perdu, 2002-2013

Caoutchouc, pompe, contrôleur,
tuyau, filage, poudre de talc
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Solitude, 2002

Épreuve jet d'encre
152 × 203 cm
Collection Hydro-Québec

Monochrome bleu, 2003

Conteneur de déchets, eau,
pompe, filtre, lumière
et système de chauffage
218 × 225 × 158 cm
Collection du Musée national
des beaux-arts du Québec

Sofia, 2003

Épreuve jet d'encre
152 × 100 cm ; é. a.
Collection de l'artiste

Réparations, 2004

Vidéo, dispositif de lance-
ment, bouteilles d'eau,
valise, encre sur papier
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Silent Screaming, 2006

Alarme, pompe à vide, tuyau,
filage, jauge analogique,
cloche de verre.
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Trompe, 2006

Fusil de chasse modifié
46 × 82 × 8 cm
Collection de André Blain

Braking Matter, 2006-2013

3 kilos de pâte à modeler
Dimensions variables
Collection de l'artiste

100 watts/3 watts, 2007-2013

Ampoules, câble, soudure
25 × 25 × 15 cm
Collection de l'artiste

Dead Star, 2008

Piles usagées, uréthane et polystyrène
34 × 52 × 27 cm
Achat, grâce au Symposium des collectionneurs 2012, Banque Nationale Gestion privée 1859
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Relief, 2008-2012

Diptyque : plâtre Hydrocal et photographie jet d'encre
43 × 61 × 30 cm (sculpture)
41 × 61 cm (photo)
2/2
Collection de l'artiste

Bleed, 2009

Perceuse électrique, pompe, eau
78 × 122 × 122 cm
Collection Giverny Capital

La Maîtresse

de la tour Eiffel, 2009

Vidéo diffusée sur 4 moniteurs
Sony PVM
6 boucles
1/5
Collection de l'artiste

Testudo, 2009

36 tables
5 × 4 × 3 m
Collection de l'artiste

Cent Pas, 2010

Film 16 mm, n/b, muet
2 min 30 s, en boucle
1/3
Collection de l'artiste

Cut in the Dark, 2010

Vidéo HD, Blu-ray, couleur, son
4 min 2 s
4/5
Achat, grâce au Symposium des collectionneurs 2012, Banque Nationale Gestion privée 1859
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Keep On Smoking, 2005-2010

Bicyclette, génératrice, pile, jauge analogique, machine à fumée
100 × 85 × 60 cm
Collection de l'artiste

Pile, 2010

Épreuve giclée
107 × 150 cm
2/5
Collection de l'artiste

Révolution, 2010

Acier
47 × 49 × 45 cm
1/3
Collection de l'artiste

Drunken Brawl, 2011

Vidéo
5 min 35 s, en boucle
2/5
Achat, grâce au Symposium des collectionneurs 2012, Banque Nationale Gestion privée 1859
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Fumée, 2011

Vidéo
2 min 50 s
1/5
Collection de l'artiste

Anthropométrie, 2013

Cyanotypes sur papier
Stonehenge
6 éléments de 102 × 72 cm chacun
1/5
Collection de l'artiste

Blowback, 2013

Acier
10 × 4 × 4 m
Avec l'aimable permission de la Galerie Division, Montréal

Étant donnés, 2013

Lavabo, eau, gaz
166 × 92 × 46 cm
Collection de l'artiste

L'Abîme de la Liberté, 2013

Bronze
28 × 38 × 143 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie Division, Montréal

L'Étendue de l'abîme, 2013

Photographie jet d'encre
152 × 229 cm
Collection de l'artiste

Tenir sans servir c'est résister, 2013

Électroaimant, pile, clavier, diodes électroluminescentes, chargeur
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Têtes de pioches, 2013

Plâtre Hydrocal, graphite
166 × 92 × 46 cm
Collection de l'artiste

Michel de Broin

Né à Montréal, en 1970.
Vit et travaille à Montréal.
www.micheldebroyin.org

Biobibliographie sélective

L'astérisque (*) signale une publication.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 2013 – *Michel de Broin*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.*
- 2010 – *Cut in the Dark*, Galeria Toni Tàpies, Barcelone.
- 2009 – *Confrontation*, Le Cabinet, Paris.
– *Disruption from Within*, Plug In, Winnipeg.*
- 2008 – *Commodité*, Espace à Vendre, Nice.
– *Énergie réciproque*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.*
- 2007 – *Shared Propulsion Car*, Mercer Union, Toronto.*
- 2006 – *Michel de Broin : Machinations*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec; Galerie de l'UQAM, Montréal, 2007.*
– *Reverse Entropy*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin.*
- 2005 – *Objets perdus*, Pierre-François Ouellette Art Contemporain, Montréal.
– *Réparations*, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.
– *Tenir sans servir c'est résister*, La BF15, Lyon.*
- 2004 – *Made in France*, La Vitrine, Paris; L'Œil de Poisson, Québec.
- 2003 – *Chercher l'erreur*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.
– *Damage Control* (avec Paul Butler), Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto.
– *Honeymoons* (avec Eve K. Tremblay), Gallery 44, Toronto; Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, 2004; Fototeka de Cuba, La Havane, 2005.*
- 2002 – *Michel de Broin : Épater la Galerie und Mobilize*, Villa Merkel, Esslingen am Neckar; Bahnwärterhaus, Esslingen am Neckar.*

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2012 – *À ciel ouvert. Le Nouveau Pleinairisme*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.*
– *Les Bâisseurs. La Biennale canadienne 2012*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.*
– *Dreaming Island, Changwon Sculpture Biennale*, Changwon, Corée du Sud.
– *Vidéozones*, Galerie de l'UQAM, Montréal.
Présentée dans le cadre de Montréal/Brooklyn.*
– *Oh Canada*, MassMoCA, North Adams (Mass.).*
– *Past Sobey Award Winners: A Selection from the National Gallery of Canada Collection*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto.
– *Qui a peur du cylindre, de la sphère et du cône? De la géométrie à l'échelle du paysage*, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart.
– *Songe d'une nuit d'été*, Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes, Linazay.
– *Toolkit*, MKG127, Toronto.
– *Vivement demain*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.
- 2011 – *Abandon Normal Devices, Festival of new cinema, digital culture & art*, John Moores University Gallery, Liverpool.
– *Além da Crise, 6ª VentoSul - Bienal de Curitiba*, Curitiba, Brésil.*
– *Cabinet d'images. L'œuvre de l'art*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.*
– *Expérience Pommery # 9 : La fabrique sonore*, Domaine Pommery, Reims.*
– *Parking de sculptures*, Le Confort Moderne, Poitiers.
– *Prospect.2*, La Nouvelle-Orléans.* (Satellite Project).
– *Renouveau réalisme*, Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes, Angoulême.
– *Voiture fétiche. Je conduis, donc je suis*, Musée Tinguely, Bâle.*
- 2010 – *Ce qui vient*, Les Ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain, Rennes.*
– *Checking in with your Hotspots*, Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.).
– *Expansion*, Galerie de l'UQAM, Montréal.*
– *I don't know whether to laugh or cry*, Museum London, London, (Ont.).
– *Nevermore (Parcours #4)*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.*
– *Theatrical Properties*, Bitforms Gallery, New York.*
- 2009 – *Assises*, Galerie Xippas, Paris.
– *Auto. Sueño y materia*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón; Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid.*
– *Emporte-moi*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec; Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.*
– *Energija*, RIXC Gallery, Riga, Lettonie. Présentée dans le cadre du festival Art+Communication.
– *Épisode 3/4 : 54 % de témérité*, (avec Vincent Gavinet), La Box, École nationale supérieure d'art de Bourges, Bourges.*
– *The Game is up! How To Save the World in 10 Days*, Vooruit, Gand.*
– *Inkonstruktion IV / Art Biesenthal*, Biesenthal, Allemagne.
– *Manœuvres / Maniobres*, Galeria Toni Tàpies, Barcelone.

- *La Maitresse de la tour Eiffel*, événement « Nuit Blanche », Paris.
 - *Opération Tonnerre*, Mains d'œuvres, Saint-Ouen, Paris.*
 - *Road Runners*, VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal.
 - *This-Has-Been*, On Stellar Rays, New York.
 - *Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin von Karin Sander*, Temporäre Kunsthalle, Berlin.*
- 2008 – *Acclimatation*, Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, Nice.*
- *Intrus / Intruders*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.*
 - *The New World*, Artnews Projects, Berlin.
 - *Overflow*, événement « Nuit Blanche », Toronto.
 - *Québec Gold*, Reims.*
 - *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.*
 - *Untethered*, Eyebeam, New York.
- 2007 – *Dé-con-structions*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.*
- *Neue Heimat*, Berlinische Galerie, Berlin.*
 - *Sobey Art Award 2007*, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax.*
- 2006 – *Anstoss Berlin – Kunst macht Welt*, Haus am Waldsee, Berlin.*
- *Canada Dreaming*, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg.
 - *Don't misbehave! SCAPE 2006*, Christchurch.*
 - *Seeing the Invisible*, Riccardo Crespi, Milan.
- 2005 – *Cynismes? Manif d'art 3 : La manifestation internationale d'art de Québec*, Québec.*
- *Exit Biennial II : Traffic*, Exit art, New York.
 - *John Taylor: Imagination of Things Imaginable*, Galerie Christian Nagel, Berlin.
 - *Le Système des allusions*, VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal.*

ART PUBLIC

- 2012 – *Possibilities*, Mississauga, (Ont.).
- *Interlace*, Dot Island, Changwon, Corée du Sud.
- 2011 – *Mehr Licht*, cour intérieure de l'édifice Marie-Elisabeth-Lüders-Haus, Bundestag, Berlin. Jusqu'en 2014.
- 2010 – *Révolution*, Art Norcac, Les Ateliers de Rennes, Rennes.
- 2009 – *L'Arc*, Jardins des Floralies, île Notre-Dame, parc Jean-Drapeau, Montréal.
- *Monument*, Jardin de sculptures, La Maison des artistes visuels francophones, Saint-Boniface, (Man.).
- 2006 – *Encircling*, North Hagley Park, Christchurch.
- 2003 – *Révolutions*, Parc Maisonneuve-Cartier, Montréal.
- 2001 – *Entrelacement*, Canal Lachine, Montréal.
- 2000 – *L'Éclairé éclairé*, Centre de formation Daniel-Johnson, Pointe-aux-Trembles (QC).

RÉSIDENCES

- 2012 – The Banff Centre, Banff.
- 2011 – Cité Internationale des Arts, Paris.
- 2010 – ACME, Londres (Conseil des arts et des lettres du Québec).

- 2009 – Chinese European Art Center, Xiamen.
- Fonderie Darling, Montréal.
- 2008 – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne - MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.
- 2006 – Künstlerhaus Bethanien, Berlin (Conseil des arts et des lettres du Québec).
- 2004 – CEAAC, Strasbourg (Langage Plus, Résidences croisées Alsace Québec).
- Villa Arson, Nice (Conseil des arts et des lettres du Québec).
- 2002 – Bahnwärterhaus, Esslingen am Neckar.
- 2001 – Christoph Merian Stiftung, Bâle (Conseil des arts et des lettres du Québec).

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

- 2013 – *Michel de Broin / Mark Lanctôt*; avec la collaboration de Michel de Broin et de Daniel Sherer. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, 160 p.
- 2012 – *À ciel ouvert : le nouveau pleinairisme / commissaire : Kitty Scott*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, 127 p.
- *Les bâtisseurs : la biennale canadienne 2012 / Jonathan Shaughnessy*; avec des textes de Heather Anderson ... [et al.]. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2012, 181 p.
 - *Expérience Pommery N 9 : La fabrique sonore / Claire Staebler*. Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts éditions / TTM éditions, 2012
 - *Oh Canada: contemporary art from North North America / edited by Denise Markonish*. Cambridge : MIT Press, 2012, 399 p.
 - *Vidéozones*. Montréal : Galerie de l'UQAM, [2012], [32] p. (Carnet n° 13)
- 2011 – *6^a VentoSul - Bienal de Curitiba « Além da crise »*. Curitiba : Instituto paranaense de Arte, 2011, 511 p.
- *Cabinet d'images : l'œuvre de l'art / commissaire : Marie-Josée Jean*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2011, 95 p.
 - *Erratic: Visual impact in current design / Robert Klanten; Franz Schulze*. Berlin : Gestalten, 2011, 192 p.
- 2010 – *Acclimatation : green pandemonium : une sorte de culte réjouï du chaînon manquant darwinien... / [texte] par Bénédicte Ramade ; couverture et graphisme : Jean-Marc Ballée*. [Blou] : [Monografik], [2010], [100] p.
- *Ce qui vient (coffret) – Les Ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain #2, 2010 / Raphaële Jeune*. Dijon : Les presses du réel, 2010, 246 p.
 - *Expansion / commissaires : Louise Déry et Audrey Genois*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2010, 28 p. (Carnet n° 12)
 - *Parcours #4 2010-2011 : Nevermore / Alexia Fabre ... [et al.]*. Vitry-sur-Seine : MAC/VAL, 2010, 169 p.
- 2009 – *Disruption from within: Michel de Broin / [Rodney LaTourelle]*. Winnipeg : Plug In, 2009, affiche-dépliant
- *Auto. Sueño y material : la cultura del automóvil como territorio crítico y creativo = Dream & matter: Automobile culture as critical and creative territory / [commissaire : Alberto Martín]*. Gijón : LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial, [2009], 255 p.

- *C'est pas beau de critiquer?* / Vitry-sur-Seine : MAC/VAL, 2009, 206 p.
- *Emporte-moi = Sweep me off my feet* / [commissaires : Nathalie de Blois; Frank Lamy]. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec; Vitry-sur-Seine : MAC/VAL, 2009, 217 p.
- *Épisode 3 / 4 : 54 % de témérité*. Bourges : Concept Aventure, n° 3 (2009), [40] p.
- *Spacecraft 2: More fleeting architecture and hideouts* / Robert Klanten et Lukas Feireiss, dir. Berlin : Gestalten, 2009, 279 p.
- 2008 – *La demeure* / commissaire : Marie Fraser. Montréal : Optica, 2008, 114 p.
- *Intrus = Intruders* / commissaire : Mélanie Boucher. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, [2008], 203 p.
- *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008* / Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Mark Lanctôt, Pierre Landry. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, 211 p.
- 2007 – *L'art public à Montréal : à propos de quelques œuvres extérieures* : Jocelyne Allouche, Marie-France Brière, Michel de Broin, Linda Covit, Yves Gendreau, Michel Goulet, Francine Larivée, Gilles Mihalcean / Pascale Beaudet. Montréal : Centre d'exposition Circa, 2007, 47 p.
- *Dé-con-structions* / Josée Drouin-Brisebois. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2007, 31 p.
- *Neue Heimat : Berlin Contemporary* / Ursula Prinz ... [et al.]. Berlin : Berlinische Galerie, 2007, 152 p.
- *Pour la Serbie : Participation montréalaise à la 11^e biennale d'arts visuels de Pančevo*, 28 mai - 10 juillet 2004. Montréal : Centre d'art et de diffusion Clark, 2007, 52 p.
- *Deux relèves : ETC 1987-2007* / Isabelle Lelarge, Sylvain Campeau, Éric Chenet. Montréal : ETC, [2007], 112 p.
- 2006 – *Michel de Broin* / commissaire : Nathalie de Blois. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec; Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006, 118 p.
- *Michel de Broin : Reverse entropy* / [Thomas Wulffen]. Berlin : Künstlerhaus Bethanien, 2006, [4] p.
- *Don't misbehave! Scape 2006 Biennial of Art in Public Space*. Christchurch : Art & Industry Biennial Trust, 2006, 135 p.
- 2005 – *Michel de Broin : Tenir sans servir c'est résister* / [Stephen Wright]. Arles : Analogues, 2005, [16] p. (*Semaine, revue hebdomadaire pour l'art contemporain*, n° 79)
- *Michel de Broin : trois projets + une œuvre : Da ! ; Chercher la vérité en peinture ; Superficielle* / [Michel de Broin]. Sélestat : Fonds Régional d'Art Contemporain d'Alsace; Alma : Langage Plus, 2005, [16] p. (*Résidences croisées Alsace Québec*, n° 2)
- *Le système des allusions* / Marie-Josée Jean. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine, [8] p. (n° 15, mai 2005)
- 2004 – *Matière dangereuse : Michel de Broin*. Paris : Éditions Locus Solus, 2004, [32] p.
- *Honeymoons : Michel de Broin + Eve K. Tremblay* [Udo Karl de Sauriac; Eduardo Ralickas]. Montréal : Pierre-François Ouellette art contemporain, 2004, [48] p.
- 2003 – *Honeymoons : Michel de Broin + Eve K. Tremblay* / Christine Walder. Toronto : Gallery 44, 2003, [6] p.
- 2002 – *Pick up #04 : Michel de Broin, Épater la galerie / Mobilize* / [Jean-Ernest Joos; Brigitte Morhardt-Ehrlicher]. Esslingen am Neckar : Galerie der Stadt Esslingen, 2002, 31 p.
- 1999 – *Michel de Broin : Matière dangereuse* / Jean-Philippe Uzel. Montréal : Skol, [4] p. (Skol 1999-2000, n°2).

PRINCIPAUX ARTICLES DE PÉRIODIQUES ET DE JOURNAUX

- 2012 – McLaughlin, Bryne. « Cities of light: Michel de Broin takes his art to Paris and New Orleans ». *Canadian Art*, vol. 28, no. 4 (Winter 2012), p. 100-105 et p. couv.
- 2011 – Cook, Sarah. « Espaces néomédiatiques : Interview with Michel de Broin ». *ETC*, n° 91 (oct./nov./déc. 2010-janv. 2011), p. 48-50
- 2009 – de Broin, Michel. « Énergie réciproque ». *Inter*, n° 102 (printemps 2009), p. 27-29
- 2008 – Joos, Jean-Ernest. « L'art comme conspiration ». *ETC*, n° 82 (juin/juill./août 2008), p. 46-48
- 2007 – Milroy, Sarah. « Working with Plasticine, asphalt and chairs ». *The Globe and Mail*, (Oct. 17, 2007), p. R1
- 2006 – Gohlke, Gerrit. « Blitzschach der Zeichen : Über Michel de Broin = The protean sign: On Michel de Broin ». *BE, Künstlerhaus Bethanien*, no. 13 (2006), p. 100-103
- Schütze, Bernard. « Taking art for a ride: Propulsion and entropy in the work of Michel de Broin ». *C Magazine*, no. 91 (Autumn 2006), p. 43-45
- 2005 – de Broin, Michel. « Bureau des réparations ». *Inter*, n° 89 (hiver 2005), p. 46-47
- 2004 – Lamarche, Bernard. « Michel de Broin : une logique du contre? ». *Parachute*, n° 115 (juill./août/sept. 2004), p. 12-29
- 2003 – Arbour, Rose Marie. « Michel de Broin : pour en savoir davantage... chercher l'erreur ». *Espace*, n° 66 (2003-2004), p. 40-41
- Milroy, Sarah. « The art that refreshes ». *The Globe and Mail*, (Aug. 16, 2003), p. R8
- Uzel, Jean-Philippe. « Michel de Broin : l'espace public mis à nu par l'artiste même ». *Spirale*, n° 191 (juill./août 2003), p. 47
- 2002 – Uzel, Jean-Philippe. « Michel de Broin : L'Éclaireur éclairé ». *Espace*, n° 60 (été 2002), p. 40-41
- 2000 – Paré, André-Louis. « Michel de Broin ». *Parachute*, n° 98 (avril/mai/juin 2000), p. 52-53
- de Broin, Michel. « Matière dangereuse ». *Inter*, n° 76 (été 2000), p. 30-33
- 1999 – « Michel de Broin : peut-on s'entendre sur l'inattendu? Une correspondance entre Nicole Paquin et Michel de Broin ». *Espace*, n° 47 (printemps 1999), p. 5-11
- 1997 – Lamarche, Bernard. « Systèmes de résistances bis : un art industriel ». *Le Devoir*, (8 févr. 1997), p. D7
- Paré, André-Louis. « Résistance? ». *ETC*, n° 39 (sept./oct./nov. 1997), p. 42-45

L'artiste souhaite remercier : Collection Art Norac, Che Bourgault, Nathalie Casemajor Loustau, Émilien Chatelain, Eva Degroot (Vooruit), Paul Duchaine, Louis et Ariel Dumontier (Infravert), Alexia Fabre et Frank Lamy (Nuit Blanche), Pierre-André Gagnon (Atelier du Bronze), Galerie Jessica Bradley, Galerie Division, Galerie Tony Tàpies, Pascal Grandmaison, Jonathan Michael Haydock, Raphaële Jeune (Les Ateliers de Rennes), Jules LaSalle, Francis Lord (Milord), Jean-Francois Lessard, Raoul et Hello Upan, Samuel Saint-Aubin, Kristian (Zyklus), Kerim Yildiz, Conseil des Arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Bureau du cinéma et de la télévision de Montréal et l'équipe du Musée d'art contemporain de Montréal.

