

Frédéric Lavoie Entre quatre murs

Aseman H. Sabet

Number 84, Summer 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9122ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Sabet, A. H. (2008). Frédéric Lavoie : entre quatre murs. *Espace Sculpture*, (84), 20–22.

Frédéric LAVOIE

ENTRE QUATRE MURS

Entretien avec Aseman SABET

A. S. : *La remise en question de la sculpture dans l'art actuel semble procéder de différentes stratégies qui, bien qu'elles suivent la logique de rupture opérée au cours du XX^e siècle, notamment dans l'art conceptuel, interrogent le médium selon des perspectives renouvelées, en l'abordant de manière indirecte, par exemple à travers l'image en mouvement. Comment inscris-tu ta pratique artistique dans son rapport non à la sculpture entendue comme médium, mais aux variables que l'on associe généralement, et de façon plus implicite, au sculptural ?*

F. L. : Pour moi, qui ne suis absolument pas un sculpteur dans le sens traditionnel du terme, questionner le sculptural implique, d'entrée de jeu, de considérer la dimension architecturée du monde. Je m'intéresse à la manière dont les murs délimitent les lieux, par une logique d'ouverture et de fermeture, donc non seulement les murs, mais aussi les fenêtres, les portes, les accès, les recoins, les corridors.

Il est certain que mon travail en galerie est fondé sur la projection d'images en mouvement dans l'espace, mais ce qui est tout aussi important que le récit contenu dans cette projection, c'est le lieu même qui accueille ces images projetées, c'est le canevas qui permet au récit de prendre place. C'est le décor. Imaginons que deux films prennent pour point de départ deux personnages, et que l'histoire soit exactement la même. Ils sont absolument seuls dans les deux films, mais, dans le premier, l'action a lieu dans un 3 1/2 minuscule, tandis que le second a lieu dans le penthouse d'un très haut immeuble. Les dialogues seraient exactement les mêmes, les actions posées seraient les mêmes aussi, mais les déplacements, les cadrages et les arrière-plans seraient forcément si différents que l'ambiance du film s'en trouverait transformée au point qu'on ne trouverait pas grand chose en commun entre les deux. Est-ce que l'intrigue du film *L'Année dernière à Marienbad* pourrait

avoir lieu ailleurs que dans ce château baroque avec ses corridors interminables ? Je ne crois pas.

Face au constat de la prédominance du lieu auquel m'a mené mon travail en installation vidéo au fil des années, je ne peux tout simplement plus faire abstraction de l'endroit dans lequel s'inscrit la projection. Je tends à concevoir des œuvres qui prennent en compte les particularités architecturales de l'endroit où elles sont présentées. J'imagine que si j'avais l'occasion de réaliser une œuvre pour un château médiéval, et non pour des espaces blancs de galerie ou de centre d'artistes comme je l'ai fait au cours de ces derniers temps, la nature même de mon travail s'en trouverait terriblement affectée. Il y serait certainement question de fantômes sans visage, de chats noirs, de mains sans bras qui jouent du piano ou d'assiettes qui se cassent toutes seules. Et la manière d'inscrire ces éléments dans le lieu serait tout autre, notamment parce que les dispositions et appréhensions

des visiteurs ne seraient plus du tout les mêmes. La mise en espace de l'œuvre serait plus subtile ; on ne visite pas un château de la même manière qu'on visite une galerie. Dans les galeries, les visiteurs viennent tellement à la rencontre de quelque chose, ils cherchent tellement ce qu'il y a à voir qu'il est difficile, il me semble, de faire abstraction de ce type de présence dans mes œuvres.

Pour engager la transmission du récit et révéler l'apport déterminant de la perception architecturale, considères-tu le point de vue du spectateur dans la salle d'exposition, son rapport physique et kinesthésique au dispositif de présentation comme un paramètre auquel il faut accorder une attention particulière ou s'agit-il d'une variable secondaire, le plus souvent inévitable dans le contexte des projections vidéographiques ?

Quand on parle de point de vue, ce qu'il m'importe de souligner c'est qu'il s'agit toujours, dans mes installations, d'offrir des accès à l'œuvre plus ou moins subtils et plus ou

Frédéric LAVOIE,
Prendre la porte, 2008.
Photo : F. Lavoie.





Frédéric LAVOIE,
Les unités, 2007.
 Photo : F. Lavoie.

moins cachés selon le niveau de disponibilité du visiteur, de telle manière que celui-ci a quelque chose à conquérir en termes de présence physique dans le lieu. Les dispositifs sont conçus dans l'intention, notamment, que la question du point de vue se trouve prise en charge par le visiteur. Il en devient responsable. Ce sera à lui de trouver sa position et d'évoluer dans celle-ci. Disons que ça agit comme dans un spectacle rock où entre toi, la foule et le groupe sur scène, il peut y avoir un jeu constant de déplacements, de rapprochements et de retraits afin d'atteindre « ton » point de vue dans le moment, selon qu'il y a des têtes plus hautes devant toi, que tu recherches à obtenir une certaine intensité sonore en t'approchant ou que tu attribues de l'importance aux aspects visuels de la performance. Il me semble que, dans un concert, je suis constamment en train de bouger dans l'espace pour ajuster mon expérience visuelle et sonore afin de la mettre à jour avec mes dispositions de spectateur dans l'immédiat. La proximité avec les autres spectateurs peut aussi y jouer pour beaucoup. Bref, il n'y a pas de point de vue idéal, mais toujours un rééquilibrage dans l'économie qui lie les éléments à voir et à entendre, ma disponibilité

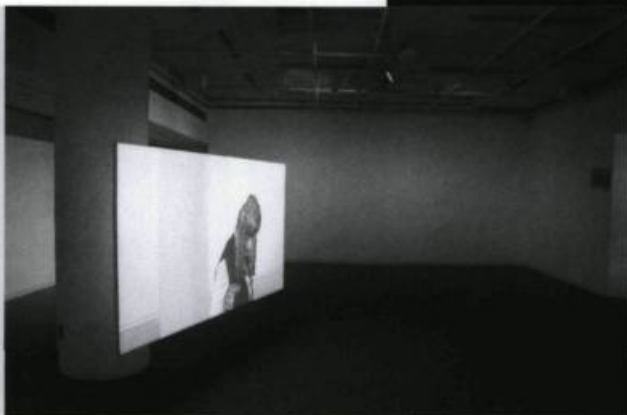
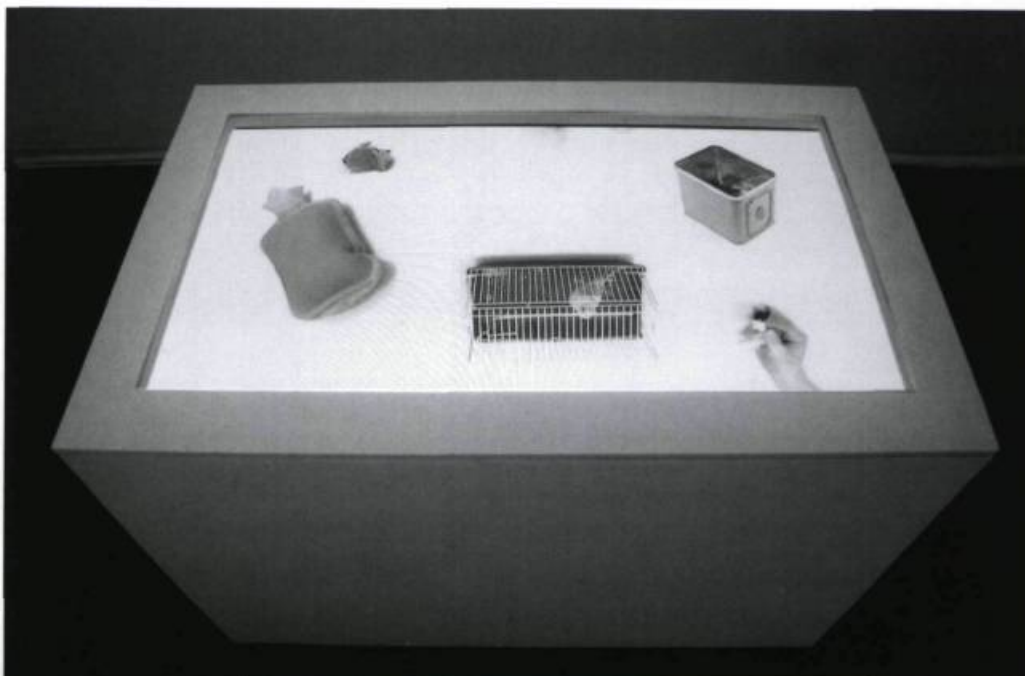
corporelle propre et le lieu spécifique dans lequel je me trouve. C'est probablement aussi pour ces raisons que dans l'œuvre *Les unités*, j'élabore le récit à partir de l'acte banal qu'est la marche. J'essaie de créer un effet miroir entre ce qu'il y a à voir et ce qui permet à celui qui vient voir d'y trouver quelque chose, à savoir sa propre mobilité.

Dans le projet Les unités, la question du récit rejoignait visiblement celle du hors champ par un aller-retour constant entre la projection et le lieu de présentation. Quels procédés as-tu employés pour maintenir ce balancement dans la réception, cette extension de l'image vidéographique à l'environnement immédiat ?

Dans mes installations audio-vidéographiques en général, je cherche à mettre en place un contexte de réception qui s'oppose au dispositif cinématographique dans lequel l'immersion dans l'image, l'obscurité de la salle et l'immobilité du récepteur jouent un rôle clé. Ça se présente un peu comme un monologue où tu n'as pas grand-chose à dire, sinon être là simplement, attentif. J'en demande un peu plus au spectateur. Je veux maintenir une certaine ouverture dans la relation entre ce qui est montré et celui qui regarde. Dans l'instal-

lation *Les unités*, c'est tout le contraire d'une salle de cinéma qui s'offre à nous. Dans cette œuvre, un écran suspendu à la colonne de la galerie reçoit l'image du défilement d'un groupe de gens. La projection s'inscrit dans le lieu en anamorphose. Les passants entrent et sortent de l'écran. Le son de leur déplacement, le bruit des pas sur le sol excèdent le lieu de l'image. On les entend marcher dans un périmètre plus vaste. Dans *Les unités*, il faut non seulement bouger pour découvrir une image qui n'accapare pas tout l'espace mural, mais il nous est également permis de discerner les composantes de l'espace immédiat de la salle d'exposition. Je suis intervenu sur l'espace entourant la projection de deux manières. D'abord, j'ai laissé ouverte une porte située dans un des coins de la salle, espace ingrat s'il en est, de telle manière que l'on pouvait apercevoir un corridor étrange menant aux bureaux de la galerie. Vers où vont les passants de la projection ? C'est pour aborder cette question que j'ai fait cette intervention. J'ai aussi dégagé la portion inférieure du mur vitré adjacent à l'écran de projection, permettant ainsi de rendre visibles les pieds et les jambes des passants marchant de l'autre côté, dans un des corridors de l'université.

Ceci a permis de créer un étrange synchronisme entre le défilement scénarisé des passants dans la projection, les bruits de pas qui les accompagnent et le passage réel des gens dans cette partie de l'université. L'objectif était ni plus ni moins de faire déborder le récit en dehors de l'écran, dans le lieu d'exposition et dans les espaces qui l'entourent. Mais encore faut-il être un visiteur curieux pour apercevoir ces petites interventions. « Les arts visuels sont-ils une affaire d'élite ? » J'ai vu aujourd'hui qu'il allait y avoir à la télé une émission spéciale autour de cette question. Il me semble qu'il serait temps de reformuler la sempiternelle question qu'on nous renvoie depuis les années quatre-vingt. Ça pourrait être : « Qui a le temps aujourd'hui de "consommer" une exposition d'art visuel ? Qui est prêt à se rendre assez disponible pour



faire l'expérience d'une exposition ? » Et c'est peut-être pour cela que je tends à délaissier l'image au profit du sonore. Les arts visuels sont-ils encore abordables quand il n'y a plus rien ou presque à voir ?

Comment s'articule cette présence du sonore dans tes installations ? A-t-elle une fonction complémentaire par rapport aux représentations visuelles ou est-elle abordée comme un facteur indépendant dans ta démarche ?

Face à cette logique abordée plus tôt du point de vue à découvrir et à adopter, ce qui m'intéresse dans le son c'est précisément qu'il est partout, c'est-à-dire qu'il est là, que se trouvent ou non sur son passage des cloisons pour en limiter la propagation. C'est, dans une certaine mesure, une logique de *on/off*. On ouvre la porte et puis le son se déverse de l'autre côté.

J'ai plutôt tendance, quand il s'agit du son, à mettre en scène des éléments très figurés, le craquement d'un plancher, le grincement d'une porte, le son des pas sur le sol, lesquels éléments s'inscrivent au-dessus des bruits de fond que sont la ventilation ou le grondement de la boîte électrique. Comme s'il y avait toujours des figures qui devaient émerger d'un arrière-fond plus ou moins informe. Mais

pourquoi ces figures ? Je crois, bien qu'il ne s'agisse pas uniquement de cela, que c'est parce qu'elles révèlent par la négative, par l'empreinte du lieu pourrait-on dire, les particularités des espaces architecturaux. Comment les mêmes talons hauts vont-ils résonner d'un lieu à l'autre selon que le marcheur déboule des escaliers de métal ou qu'il parcourt délicatement un tapis moelleux ? Cette approche comparative, soit l'idée de générer un système à partir d'un nombre restreint d'éléments visuels ou sonores, je l'exploite depuis longtemps. Cependant, tout porte à croire que dans les œuvres strictement sonores, l'importance du récit peut prendre un rôle de moindre importance. Cela doit être lié au fait que même si l'on entend en permanence, parce qu'on ne peut « fermer ses oreilles », disons que l'on n'écoute pas toujours avec la même attention. Il s'agit pour moi d'amplifier certains éléments très banals de notre expérience sonore quotidienne afin de déplacer l'attention du récepteur et d'interroger notre disposition d'écouteur dans un monde d'images. Pour beaucoup de gens, j'imagine, une porte grinçante restera toujours une simple porte grinçante, c'est-à-dire un bruit indésirable, un parasite.

Est-ce que cet intérêt porté à nos manières d'écouter, aux résonances, à l'impact des sonorités quotidiennes dont nous ne tenons pas compte et qui sont, comme tu le mentionnes, « très banals », pourrait participer à une forme d'enquête anthropologique visant le repérage de certains types de comportements ciblés ?

Dans des œuvres antérieures, comme *Les unités*, il est vrai que j'établis un cadre d'analyse qui pourrait rappeler celui de l'enquête anthropologique. Dans mon cas, le cadre en question se matérialise par un dispositif de tournage. Un cadrage fixe dans lequel je demande à des gens d'effectuer une action banale : marcher sur un axe précis, à leur manière, tout en considérant que le contexte du tournage aura un effet sur la spontanéité d'effectuer ce qui leur est demandé de faire. Toujours dans cette logique d'enquête, mon travail consiste ensuite à procéder à un classement, à un enchaînement particulier de ces marcheurs, de manière à ce qu'il produise un récit. J'évacue en quelque sorte le cadre d'analyse pour basculer dans l'imaginaire.

Mais pour revenir à ta question, je dois dire qu'en ce moment je pratique l'étape préliminaire de l'enquête anthropologique, à savoir le terrain. Le terrain, c'est le moment de la cueillette de données. Et, pour moi, recueillir des éléments sonores, par exemple, c'est avant tout porter une attention spécifique à un certain aspect de la réalité expérimentielle, être à l'écoute, se mettre à l'écoute des bruits de pas sur le sol afin de les percevoir autrement. Comme si le travail artistique n'était plus qu'une disposition particulière que l'on s'offrirait envers certains phénomènes sonores ou autres. Comme si être à l'écoute du son de la porte était l'œuvre. ←

Aseman H. SABET poursuit des études de deuxième cycle en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches sont actuellement orientées par des problématiques contemporaines en esthétique.

Frédéric LAVOIE,
Les unités, 2007.
Photo : F. Lavoie.