

Inter
Art actuel



Frédéric Lecomte Entrevoix

Rémi Boisnot

Numéro 68, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46362ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Boisnot, R. (1997). Frédéric Lecomte : entrevoix. *Inter*, (68), 62–63.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1997

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Frédéric LECOMTE : Entrevue

Extrait d'une entrevue de Rémi BOISNOT avec Frédéric LECOMTE, réalisée pour l'Œil de Poisson en vue de la publication de Propos d'artistes (à paraître).

Rémi BOISNOT : Je pense que l'image de l'artiste en tant qu'image est cloisonnée et devient un outil, un ingrédient de son propre travail, non pas pour faire l'artiste mais pour jouer de ce qu'il soutient et représente comme phantasme de réussite marginale dans le contexte socio-économique. Il n'est plus qu'un outil au regard de la politique et du social, avec une capacité de valeur nouvelle à transmettre. GILBERT AND GEORGE voulaient être des sculptures et je pense que cette idée a eu lieu avec eux, où l'un contemple l'autre, se contemplant, regardant l'histoire avec humour. Ils définissaient leur façon de s'habiller comme « les piétons lumineux qui annoncent les passages cloutés ». C'est très beau ça parce qu'il n'y a pas d'effet de mode et qu'il y a une vraie grande distance avec l'image de la star de magazine. On pourrait dire aussi qu'une grande partie du pop art, WHAROL en tête, ont

Yves KLEIN, Bruce NAUMAN, Pierrick SORIN ou GILBERT AND GEORGE, mais c'est loin pour moi d'être systématique ; si j'use de mon image, c'est avant tout une facilité de travail, parce que je me suis sous la main. Il est plus simple d'aller chercher soi, quitte à travailler avec tous ses défauts, plutôt que d'imposer à quelqu'un une figure. Cela relativise le côté héros du personnage et conduit subtilement à la dérision de soi.

R. B. : Tu es bien placé pour nous en parler quand même, en dehors de nous faire croire que tu ne serais qu'un entrepreneur d'ingénierie culturelle (ce qui pourrait être vrai), mais il existe très certainement un côté Don Jouant ?

F. L. : Bien évidemment, mais quand je me mets en scène, c'est au même titre qu'un

une conscience entre les étoiles et l'arène des audacieux.

Je suis en pleine contradiction avec les aveuglements répétés de la machine qui tient plus du sublime que BURKE apparente aux répétitions de la démence, où les fous passent des journées et des nuits entières, parfois des années, à la répétition d'une plainte, d'une chanson, chaque répétition chargée d'un nouveau renforcement.

R. B. : De clown à clône l'espace est fin, les mots glissant mais ils peuvent se justifier. Parce que le clown dans sa copie « ratée » de l'humain donne une densité au tragique. C'est « un montré du doigt », car c'est le seul être au monde à être lui-même et rien d'autre, qui n'a pas peur de l'être et qui ne rit ni ne pleure de ses drames, car ça n'a pas de sens. C'est ce qui trouble le spectateur, cela est lié à la façon de ne rien renier de soi. Il force le trait sans jamais tomber dans la caricature, et on n'est pas loin du théâtre ubuesque, du côté grosse déconnade, très critique vis-à-vis de la société, et en même temps très policé dans la forme. Le clown ne joue pas au naïf, c'est un naïf, ce qui lui donne un œil neuf sur ce qui l'entoure. Ses talents peuvent alors opérer. On est dans l'enfantillage de l'art, où le violon est trop petit, les godasses trop grandes, un rapport entre le trop grand et le trop petit, il n'y a pas de médium. Mais je voulais mettre en fluo le terme illusion, parce que le clown montre une illusion infantile à l'aide d'une autre illusion mûrie par l'adulte. Envisages-tu l'illusion pour duper ou exagérer ? Est-ce un effet de procédure ?

F. L. : Le trompe-l'œil ne peut se satisfaire de ses propres effets et en usant de la gamme complète de l'illusion, je m'emploie, non à duper mais, en mettant tous les mécanismes à vue, je propose d'en altérer les effets ; c'est une illusion simulée soluble dans l'humour, où l'image ne se justifie plus.

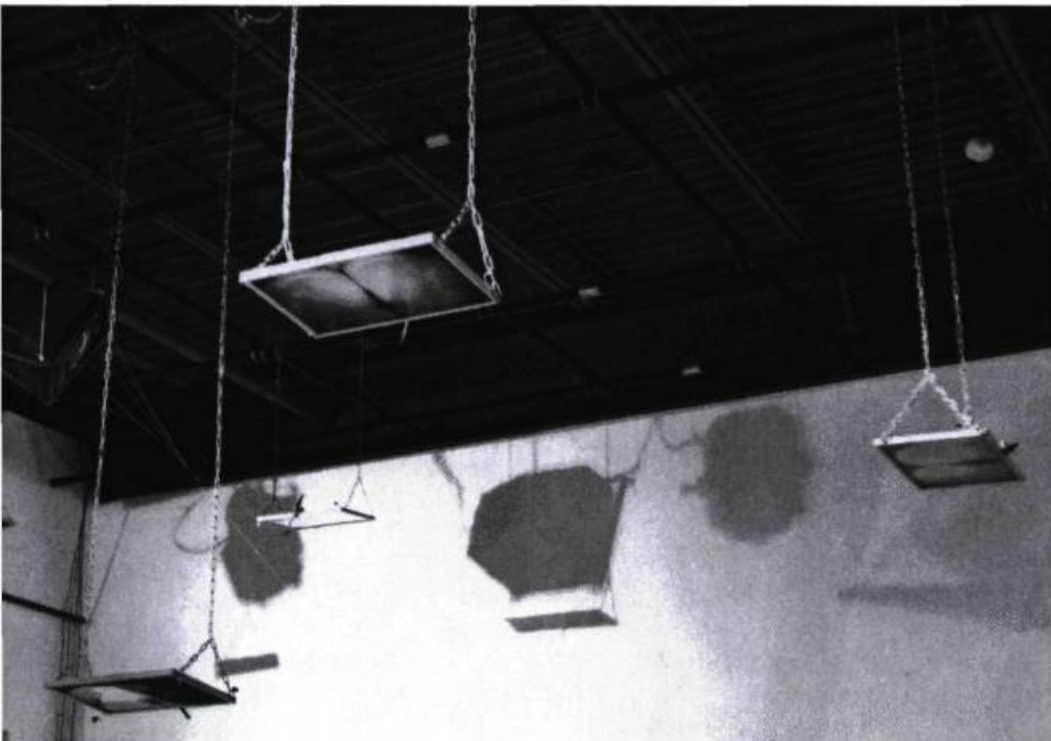
R. B. : Joël HUBAUT disait de toi que chaque engin est « un interlude au temps éprouvé », en rapport avec l'idée du jacquemart, ces petites marionnettes qui sonnent les heures, parce qu'il y a du jeu et du temps, du temps et du tragique à la fois. Les espèces d'ensemble à pénétrer seraient la métaphore d'une usine, de la vie, d'un spectacle ?

F. L. : Si ça n'est pas la vie, en tous cas ça en prend tous les tics. Hier le corps faisait partie intégrante de la machine, une composante de la chaîne, puis peu à peu la machine s'est faite le prolongement de la main, de l'œil, un outil performant digne de la prothèse. Désormais, par l'automatisation du tout, la machine a expulsé le corps, elle en arrive presque à être autonome. Ce « presque » rappelle qu'il n'y a pas d'autonomie spécifique de la machine puisque dépendante de facteurs socio-économiques. Quand je parle d'autonomie,

mis l'accent sur la vanité. De toutes les manifestations de la célébrité, de la répétition vertigineuse comme propagande, alignant sur le même plan hommes, bêtes et produits de consommation. Cette perspective de mise à distance continue-t-elle de se frayer un chemin aujourd'hui ? Peut-être chez l'artiste qui, comme tu viens de le dire, est son propre terrain d'expérience pour faire l'expérience de la sculpture à venir.

Frédéric LECOMTE : L'artiste est le lieu, le lieu du politique, du social, du culturel, et parce qu'il est à rebours de l'actualité, ni en avance sur son temps, ni en arrière, « faire de l'art, c'est aussi faire que l'art devienne indispensable, et faire intervenir assez de contraintes pour que l'œuvre commence à participer du réel, pour convaincre les spectateurs de sa nécessité spirituelle » ; Pontus HULTEN évoque ici un vaste programme. Cela dit, nombreux sont ceux qui se sont mis en scène, entre autres

figurant au cinéma, je suis le pur accessoire de l'image. Quant à ce Don Jouant, on est bien ici dans la séduction, et la filiation est facile à faire avec la machine, par ce jeu de racolage du regard. Parce que la machine est là aussi pour draguer les filles, les mamans ou les jeunes garçons, ce que VIRILIO appelle « le donjuanisme technologique, un enlèvement des engins qui renouvelle celui des épouses logistiques » ; c'est un retournement de la machine célibataire. Seulement Don JUAN est dans la conquête, mais alors que tout les oppose je préfère m'attarder sur le personnage du clown, parce que défini comme un être asexué et polyvalent, et qui par une savante pantomime de l'incompétence tend à rendre infirmes et obsolètes les plus grands spécialistes dans leurs tours. De cette manière il relativise l'exploit des autres pour le détourner à son compte, car même s'il est capable de rivaliser avec les autres artistes, il s'en soustrait pour en appuyer le drame, il est



c'est au vu de son absence de destination, qui implique une dépense improductive. Cette dépense est en contradiction avec les aspirations du grand capital, puisque la machine se situe autant dans l'usure de son système que du système dont elle dépend, elle vient nier toute idée de production. Le mouvement est donc autant donné comme exposition d'un mécanisme qui tournerait pour tourner que comme les rouages de son altérité.

R. B. : Précarité des sens, fragilité d'appréhension, faire l'enchaînement des objets entre eux n'est pas évident, mais en même temps tout est dit à chaque fois, mais on a très mal regardé. Si on a l'impression que la structure est formidablement autonome, on n'a pas bien regardé. Quand je me suis baladé dans ton exposition **Sous les jupes des anges** je n'avais pas remarqué les fleurs coupées et les micros, ce qui voudrait dire que l'idée prévaut. Quand tu dis « Je montre tout », tu t'éloignes de plus en plus de ce qui n'est plus physiquement à voir, et c'est ce qui fait la

beauté de ce travail. Ce n'est plus non plus une mise à nu de la machine où évidemment tout est donné à voir. Il y a une espèce d'économie immorale là-dedans, entre le trop montré et le pas assez, lié sans doute à la sainteté du bricolage, on devrait dire. Le serre-joint ou la perceuse qui pourraient être remplacés par quelque chose de plus chic, ou mis dans une forme plus déguisée, plus design. Cette sculpture ne vaut que par l'idée qu'elle transporte ou veut transmettre, c'est donc un monde d'idées que tu mets en place. On s'en aperçoit quand tu photographies tes pièces car elles sont moches les photos de tes œuvres, et la chose la plus importante quand on est spectateur, ce n'est absolument pas la présence physique de tes choses qui prend le plus le pas sur la photographie, parce qu'elle est annulée par notre vision, ou du moins arrive en retrait. Le comment-ça-marche ne perturbe en rien la légèreté de la proposition, comme espace pris par l'objet, cette non-présence comme devrait être la sculpture est une chose formidable, car c'est pourtant là, évidemment, mais ça ne l'est pas tout à fait,

l'idée prend le pas. Si on prend une partie d'une œuvre et que je la regarde en tant que sculpture possible, c'est l'annulation de l'effet. Cela aurait pu s'arrêter à la seule représentation, alors que ta représentation est ailleurs, nous sommes encore plus spectateurs que d'habitude.

F. L. : Parce qu'il est question de proximité, de la réduction de la distance entre le proche et le loin. Il y a presque une demande d'adaptation des échelles, entre le haut et le bas, entre le modèle et sa réduction, de prendre ainsi en considération les échelles de vitesse qui traversent les différents engins, les débordent, et ce faisant ne cessent de les constituer et de les reconstituer. Je travaille une dialectique du continu et du discontinu, ce qui est loin se rapproche, le rapprochant du même coup s'éloigne, la proximité demeure elle-même au plus près. Autrement dit, il n'y a plus de centre, la machine, en déplaçant sa propre scène avec elle, transporte des images qui s'étalent en longueur, en largeur, en hauteur, l'espace s'occupe, la dimension est pleine. •

Marc FOURNEL : L'acquis et sa meurtrière

Jean GAGNON

Marc FOURNEL présentait **L'acquis et sa meurtrière** à la galerie de l'Université du Québec à Hull du 15 janvier au 2 février 1997, une installation tenant à la fois de la sculpture et de la vidéo, du jeu fantasmagorique sur les écrans et des réflexions sur les surfaces avec, dans tout cela, un corps. Même s'il exposait à cette galerie universitaire, FOURNEL ne présentait pas quelque travail d'étudiant et il y a longtemps qu'il a délaissé les bancs d'école. Pour l'artiste, l'offre de la galerie de tenir une exposition fut l'occasion de présenter un travail transitoire dans une démarche plus vaste, un état en devenir de sa pratique. Car FOURNEL a voulu explorer plusieurs éléments qui le préoccupent et tenter une scénographie réunissant ses matériaux de prédilection : les métaux, le verre et la vidéo.

Mais commençons par le titre : **L'acquis et sa meurtrière**. Il m'est arrivé parfois en réfléchissant à cette installation d'effectuer un déplacement sémantique entre l'acquis et le corps et d'en arriver au titre modifié **Le corps et sa meurtrière**. Bien que l'on puisse m'interdire ce procédé où le fantôme personnel intervient, il peut arriver que dans une œuvre fantasmagorique s'agite le fantôme. C'est que le travail de FOURNEL correspondrait pour une part à la définition première du mot fantasmagorie, qui est l'art de faire apparaître des fantômes à l'aide de jeux d'optique. La centralité du corps dans cette installation, son traitement « fantomatique » ou abstrait, à la limite du signe, inscrit sur la surface d'un écran de réflexion, autorise également le déplacement de l'acquis vers le corps, ou au moins leur équation.

Et la meurtrière, qui est-elle ? La réponse se trouve dans l'immense dispositif de l'installation, deux murs d'acier convergents qui se terminent en meurtrière devant l'élément sculptural comprenant l'écran rectangulaire du gisant au centre d'un cercle métallique suspendu au plafond. Ainsi, la meurtrière est cet espace qui permet de passer l'arme tout en protégeant le tireur. Mais ici, l'arme est le regard de celui ou celle qui se tient dans l'embrasement. Deux espaces sont ainsi délimités, celui du regardeur, réduit à l'unité de son regard, et celui des écrans et des images vidéo, l'espace des fantasmagories des surfaces, intrigantes.

L'image vidéographique, on le sait, de par sa nature physique est une image de surface tout en étant une énergie, comme tout phénomène lumineux. McLuhan disait des enfants de la télévision qu'ils sont des « scanners » plutôt que des « lookers ». FOURNEL contraste ici plusieurs surfaces dont celle métallique, claire et réfléchissante de la structure qui reçoit la projection vidéo du corps et l'acier des murs marqué par l'oxydation et le temps, la finitude de tous les matériaux. L'artiste contraste aussi bien l'obscurité et la pénombre avec l'image familière de la vidéo, une image, comme la qualifiait déjà René PAYANT, où le corps se donne déjà comme postmoderne, étant lui-même une surface fluctuante sans prise pour l'identification. Mais le dispositif que met ici en place l'artiste oblige le **scanner** à reprendre une position de **looker**, de regardeur dont le regard n'effleure pas que les surfaces. Car le spectateur se trouve coincé physiquement et ne peut projeter que son regard. Ce regard pourtant ne peut trouver le repos de l'identification, et par la nature des images et la médiation de la projection et de la réflexion, il doit commencer un déchiffrement. Par là, l'écran devient une surface à lire et le corps un idéogramme étrange.

Le corps ici n'est pas qu'un gisant, il est un homoncule qui dessine sa présence dans une écriture-réminiscence de figurines ou bas-reliefs asiatiques. Le corps est aussi représenté agité d'une activité microscopique ; de surface il devient enveloppe cellulaire pour toute une activité mystérieuse.

Dans **Le Relatif et l'Absolu** (1996), son plus récent vidéogramme, Marc FOURNEL emploie des symboles très chargés, notamment une croix. Dans **L'acquis et sa meurtrière** des symboles aussi sont présents bien que moins en évidence. Pour qui sait les trouver : il y a le cercle qui contient le rectangle qui contient l'homoncule qui contient une **prima mater**. Ainsi, je serais tenter de voir là s'articuler des symboles alchimiques qui, bien sûr, n'ont plus de prise dans notre société rationalisée et séculière mais qui n'en demeurent pas moins actifs pour l'inconscient. Le corps ici mis en jeu est un corps travaillé, animé, relevé par cette matière invisible (des paramécies) et l'artiste dans sa quadrature du cercle cherche en quelque sorte l'unité, perdue, introuvable, tout comme le symbole de la croix dans le vidéogramme est aussi un symbole de l'unité des contraires.

Pourtant, l'œuvre n'est ni « mystique » ni naïve, elle porte au contraire la marque des tensions propres à ce travail de l'inconscient qui traversent le corps et ses représentations, tensions et torsions par lesquelles s'engage un cheminement vers l'unité toujours inachevée des contraires. La meurtrière justement qui meut le corps (masculin). •