

ETC



Entrevue avec Jean-François Cantin Qu'est-ce que le réel? (Et surtout) comment en rendre compte?

Nicolas Mavrikakis

Number 42, June–July–August 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/459ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mavrikakis, N. (1998). Entrevue avec Jean-François Cantin : qu'est-ce que le réel? (Et surtout) comment en rendre compte? *ETC*, (42), 27–30.

ENTREVUE

MONTRÉAL

ENTREVUE AVEC JEAN-FRANÇOIS CANTIN QU'EST-CE QUE LE RÉEL ? (ET SURTOUT) COMMENT EN RENDRE COMPTE ?

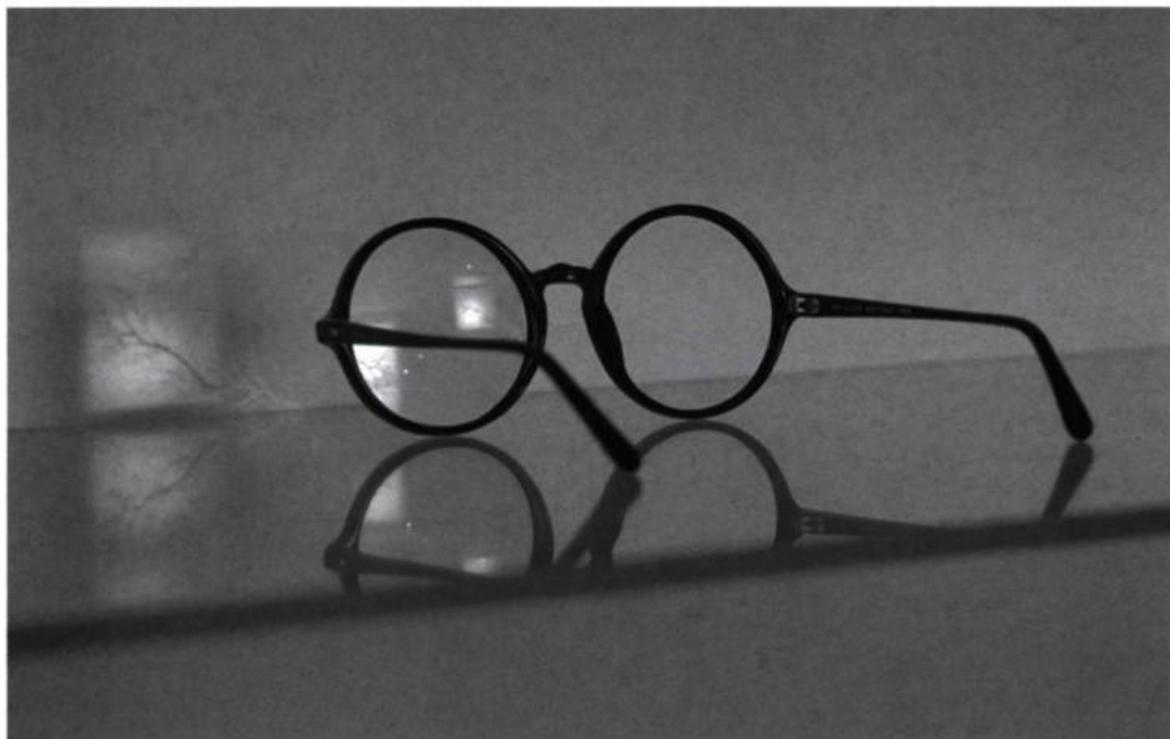


PHOTO: DENIS FARLEY

Jean-François Cantin, *Le Rêve d'une ombre* (détail), 1994. Installation in situ, Musée d'art contemporain de Montréal.

Nicolas Mavrikakis : *Comment en es-tu venu à l'art ? J'ai entendu des rumeurs qui veulent que plus jeune, tu faisais des appels à la bombe dans des musées que nous ne nommerons pas... Est-ce que la catastrophe et le terrorisme sont des questions qui te hantent ? Est-ce que cela a été un moment déclencheur ?*

Jean-François Cantin : Ça fait bien longtemps de cela.

N. M. : *Si tu veux, on n'en parle pas...*

J.-F.C. : Nous pouvons en parler. C'était très sérieux. On discutait beaucoup de la performance vers la fin des années 70. Moi et des amis, nous voulions travailler dans des mécanismes et un médium différents. Il fallait remettre en question ce que les gens *disaient* sur l'art et faire ce qu'on pensait, à l'époque, être véritablement une performance, avec un médium un peu politique. Nous ne le faisons pas pour parler de politique mais nous avons conscience d'utiliser un médium *social*. Ce médium *social* s'actualisait par des événements déclenchés par la pose de fausses bombes, par des appels à la bombe pendant une présentation sur la performance. Le contexte de la présence de la performance au musée permettait évidemment une compréhension de nos actes. Nous ne l'avons

pas fait longtemps, c'était de toute façon une œuvre éphémère à la suite du *happening*. Nous voulions utiliser la *réalité*, le tissu social comme médium artistique. La performance, c'est le déroulement du temps, le matériau de l'œuvre n'est pas alors un objet mais une *transformation* qui peut être vue par le spectateur. À l'époque, je travaillais aussi sur des installations vidéos qui questionnaient le lieu d'exposition et la question de savoir comment l'espace de l'image pénètre le lieu d'exposition et vice-versa.

N. M. : *Comment définir ton travail ?*

J.-F. C. : Mon travail a toujours été de l'ordre du multimédia, même si j'ai débuté plus précisément en installation vidéo. J'ai beaucoup utilisé la vidéo comme outil objectal dans mes premières installations, comme des caméras de surveillance ou qui s'apparentent à un tel usage de la caméra. Mais ce n'était pas pour la narration. La vidéo m'intéresse comme outil de recherche et d'exploration pour moi et surtout pour le spectateur, dans une dynamique, dans un dispositif actif.

N. M. : *J'ai relu quelques textes qui ont été écrits sur ton travail, entre autres à propos de ta participation à l'exposition Palomar ou Le voyeur captif de 1994, où ton*



Jean-François Cantin, *Echymose*, 1996. Installation vidéo: écran de projection arrière, élément mécanique électropneumatique, traitement sonore numérique. Disque laser (master Betacam): 7 min. loop, couleur, stéréo. Synchronisation: Logiciel Trax.

travail Le Pré-infini était associé à une position de voyeur et je me demande si c'est vraiment une figure intéressante pour lire ton travail, même et surtout s'il y a cette idée de la caméra de surveillance qui est une de tes sources. J'en doute...

J.-F. C. : Non, je ne pense pas. Ce qui sous-tend l'image, c'est le temps. C'est ce qui m'intéresse fondamentalement. Je travaille avec des outils qui amènent le spectateur à questionner son regard dans le temps, car le réel on le perçoit dans un continuum temporel. Même avant que je devienne un artiste, le temps m'a toujours obsédé. Bon, c'est un peu le cas de tout le monde. C'est aussi la question de l'existence et de la mort. Dans le déroulement vidéo graphique, au-delà de la technologie, il y a un dispositif visuel qui permet de réfléchir sur le temps. C'est ça qui m'intéresse, l'œuvre comme une capsule d'espace-temps, comme dispositif optique.

N. M. : Dans ton œuvre intitulée Vanité (présentée au Mois de la Photo 97), qui est composée d'un trépied au bout duquel une lentille projette, sur le mur qui lui fait face, l'image de l'espace (dont une fenêtre) qui lui est opposé, on expérimente une situation étrange. On se doute bien, en se promenant dans l'espace de l'installation, que notre image doit elle aussi être projetée sur le mur, mais on ne peut voir cette image, puisque la lentille nous cache le pan de mur sur lequel elle envoie notre silhouette. Nous ne pouvons voir alors qu'un reflet lumineux en surface de cette lentille.

J.-F. C. : Oui, car on fait alors partie du dispositif. Et si on s'approche du mur et de la lentille pour voir l'image qu'elle projette de nous, on disparaît ...

N. M. : ...car on se trouve légèrement à côté de ce dispositif. Il faut donc se mettre complètement à l'écart de celui-ci, attendre que quelqu'un d'autre entre dans la salle pour enfin voir en entier ce système fonctionner. C'est un peu comme si on ne pouvait en même temps appartenir à un système et le voir ?

J.-F. C. : Oui, de telles distanciations sont intéressantes... Mais il faut se rappeler que la perception existe toujours, quelque soit la place que l'on occupe vis-à-vis du regard, fluctuante et fragmentaire et donc qu'il y a en elle une part de mystère qui participe à un autre mystère : le temps. L'œuvre d'art devient alors une capsule d'espace-temps, en temps réel. Faudrait-il alors définir le temps ? Ça c'est une autre question...

N. M. : Est-ce essentiel pour toi de savoir comment le spectateur va percevoir ton œuvre, comment il va se positionner temporellement dans celle-ci ? Imagines-tu que le spectateur sera conscient de la manière qu'il a

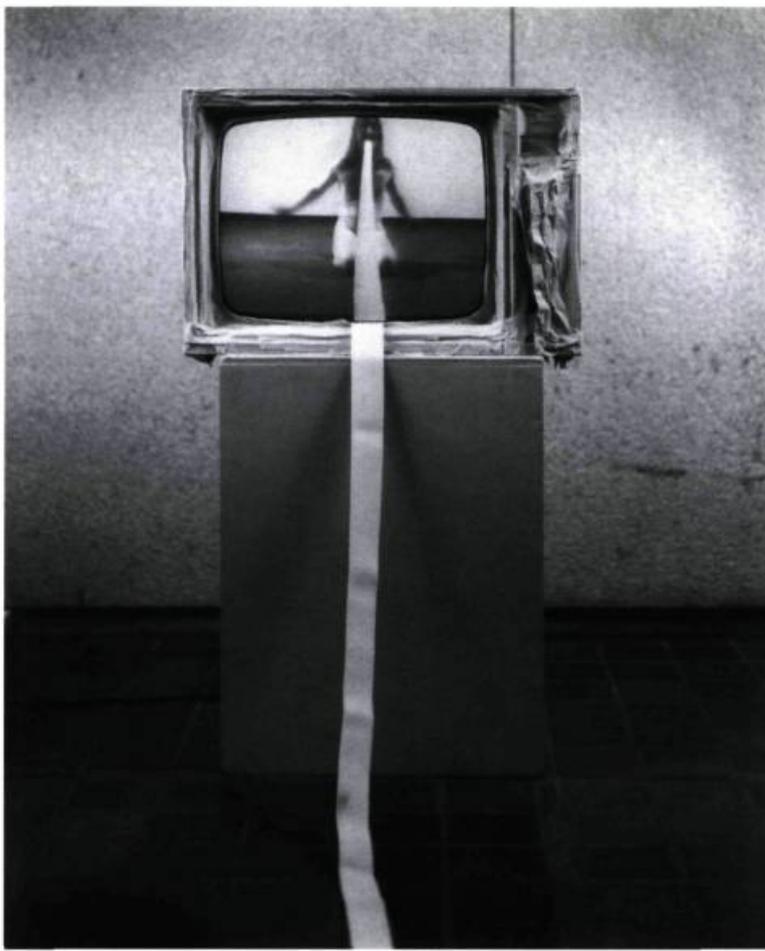


Jean-François Contin, *Sémaphore*, 1982. Installation vidéo: moniteur vidéo, lentille, projection. Vidéo 3/4 po couleur, 30 min. Coll. Banque d'œuvres d'art, Conseil des Arts du Canada.

d'aborder l'œuvre ? Est-ce si important de voir les autres en train de voir ? Souhaites-tu qu'on puisse se voir en train de voir l'œuvre, que le spectateur puisse voir comment il regarde ?

J.-F. C. : C'est fondamental. J'installe des dispositifs où la participation du spectateur est essentielle, d'autant qu'il y a une multiplicité des points de vue, qu'il n'y a pas un point focal. Il y a là toute une interaction. C'est pour ça que je dis que je fais du multimédia. Certes, l'idée d'interactivité nous vient aujourd'hui grâce à l'ordinateur et à la souris qui nous permettent de faire des choix, mais le multimédia existait avant la révolution informatique. Cela s'est théorisé avec les nouveaux outils du multimédia, mais les artistes travaillaient là-dessus bien avant. J'essaie d'établir un processus chez celui qui regarde. On ne peut pas entrer voir une installation comme *Rêve d'une ombre*, où il y a une trentaine de lunettes sur des tablettes qui démultiplient l'image d'un arbre suspendu dans une salle au MAC, en pensant aller regarder un objet, tout d'un coup. On va être amené à examiner le rapport des choses entre elles. D'autant plus qu'on est au-dedans de l'œuvre. Même dans mes premières œuvres vidéos comme *Essai*, de 1977 (présentée au Musée des beaux-arts de Montréal), où une caméra filmait au sol une bande de ruban cache, de *masking tape*, qui se poursuivait vers un écran vidéo où on pouvait voir se continuer cette ligne de ruban, le spectateur avait envie de comprendre comment ce dispositif fonctionnait. Je crée un parcours pour le regard où tout n'est pas donné, et où le réel, l'«ici maintenant» est démultiplié.

N. M. : En voyant tes œuvres, on s'aperçoit combien rares sont les dispositifs visuels où la personne à qui s'adresse l'image doit se voir en train de voir l'image, ou même encore les dispositifs où la personne qui montre l'image se montre montrant cette image. Bien sûr, il y a



Jean-François Cantin, *Propos Type*, 1978. Installation vidéo: moniteur vidéo, bande élastique, ruban cache. Vidéo 3/4 po. noir et blanc, 30 min. Coll. Musée d'art contemporain de Montréal.

des cas particuliers comme les représentations où les donateurs des œuvres sont représentés à genoux dans l'œuvre, et puis il y a bien sûr les autoportraits... D'ailleurs, dans *Ecchymose*, on te voit en train d'expérimenter un dispositif que tu montres.

J.-F. C. : C'est moi, mais cela pourrait aussi être quelqu'un d'autre.

N. M. : Il est rare que le dispositif se montre autant. Dans *Ecchymose*, où un écran est tendu comme une peau de tambour, à la fois pour recevoir la projection d'images d'un torse d'homme et les coups bien réels et réguliers d'une mailloche qui produit un son troublant, on a la possibilité et l'envie d'aller voir le dispositif, d'en voir l'arrière pour comprendre ce qui physiquement le rend possible. Montrer le dispositif d'une œuvre, n'est-ce pas une question très moderne ?

J.-F. C. : Nous ne sommes pas une génération spontanée. Je me situe dans une longue tradition. Je viens de la peinture. Je continue une réflexion sur la question de la représentation. Dans la peinture, entre autres avec la perspective, il y avait un questionnement sur ce qu'est la réalité et des réponses auxquelles j'essaie d'ajouter quelque chose.

N. M. : De ce point de vue, ton travail me fait beaucoup penser aux films de Greenaway. Vanité évoque en moi *Draughtsman's Contract* et *Ecchymose*, avec ses plans centrés sur le torse et le ventre d'un homme, me fait penser à *Belly of an Architect*.

J.-F. C. : Tiens, c'est une comparaison qui me plaît bien. J'apprécie chez Greenaway une réflexion sur la multidisciplinarité qui trouve ses sources dans la peinture. D'habitude, on me compare à Gary Hill, mais sans me

vanter, il faut que je dise que j'ai utilisé des systèmes visuels avec des lentilles et des installations vidéos bien avant que celui-ci n'ait commencé à travailler ainsi.

N. M. : Les artistes ont souvent travaillé l'image par le pixel ou par le grain... Mais l'idée de l'écran comme matériau, comme tambour, dans *Ecchymose*, me semble une belle invention et la preuve que des questions modernes centrées sur la forme sont encore très productrices.

J.-F. C. : Je voulais avoir dans cette œuvre l'unification de deux composantes complémentaires fondamentales, l'une immatérielle, la lumière de l'image avec des signes et des symboles et l'autre physique, avec la membrane de l'écran. Je voulais ainsi obtenir quelque chose de viscéral, de violent, de physique, de matériel et en même temps qui soit de l'ordre de l'esprit, du psychique. L'esprit se questionne sur la vie en passant par le corps. J'ai lu du Artaud récemment et je trouvais dans ses écrits de quoi résumer ce que j'ai voulu faire dans cette œuvre. Il dit que tout processus métaphysique chez l'être se fait fondamentalement par une expérience du corps. C'est ça, *Ecchymose*, le corps comme outil de connaissance.

N. M. : Cette expérience du monde se fait-elle dans la douleur ? Puisqu'il y a des ecchymoses...

J.-F. C. : Oui, elle se fait dans la douleur.

N. M. : Il y en a qui diraient que c'est dans le bonheur.

J.-F. C. : Moi je pense que non. Non... le corps se dégénère, puis on meurt. Ce n'est jamais joyeux. Quoiqu'il y ait bien des moments de grâce.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR NICOLAS MAVRIKAKIS