

ETC



Alain Benoit
Proximité obligatoire

Annie Molin Vasseur

Number 62, June–July–August 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35362ac>

[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

Vasseur, A. M. (2003). Alain Benoit : proximité obligatoire. *ETC*, (62), 23–28.

PROXIMITÉ OBLIGATOIRE

Alain Benoit, Jocelyne Naef – Art contemporain,
Montréal, 16 janvier – 8 février 2003

Annie Molin Vasseur : *Alain Benoit, vous avez déjà parlé de l'influence de Rabelais dans votre production, comment situeriez-vous cette exposition par rapport à votre démarche générale ?*

Alain Benoit : La sculpture *Étalon* qui y est montrée découle directement de l'exposition que j'ai présentée à Thiers¹. Lorsque, dans le centre d'art, nous avons sorti de sa caisse la sculpture blanche *L'antihéros*, elle m'est apparue comme un trou dans l'espace vaste et assez sombre du rez-de-chaussée du Creux de l'enfer. Même chose pour *Chut*, cette sculpture suspendue au-dessus de la chute d'eau. C'était comme un trou dans le paysage. De là m'est venue l'idée de faire la sculpture que j'expose ici, comme une présence négative, une absence. J'ai choisi en conséquence l'uréthane, ce matériau texturé et noir qui absorbe la lumière.

A. M. V. : *La sculpture Chut représentait un homme prêt à sauter dans le vide. On rejoint la notion de suicide qui a été le sujet de la vidéo Bien fait et d'une de vos conférences². Pourtant, le personnage obèse de Chut, très gargantuesque et semblable à celui représenté ici (il s'agit du même modèle) pourrait sembler mettre du plein dans ce vide, une certaine jouissance rabelaisienne. Une réflexion face à l'art conceptuel ?*

A. B. : Surtout quand on exécute une sculpture comme *Étalon*, qui est techniquement complexe à réaliser. Je suis parti d'une idée assez simple, mais tout le processus de fabrication a fait en sorte – ce que je savais déjà – que j'allais me perdre dans la réalisation de l'œuvre, étant confronté aux technicités de la fabrication. J'étais certain qu'il y aurait une perte par rapport à ma motivation initiale. L'idée d'une œuvre, pour moi, vient toujours de mes manies, d'obsessions qui gouvernent mes envies de faire.

A. M. V. : *Est-ce que les obsessions ne fondent pas la signature d'un artiste ?*

A. B. : Probablement. Je crois que depuis plusieurs années, je tourne autour de deux ou trois obsessions. Quand je décide de faire une pièce, je me laisse surprendre par ce qui se produit, j'accepte qu'elle m'échappe. Il faut se jouer de ses propres manies.

A. M. V. : *Que signifie « se perdre » ? N'est-ce pas plutôt perdre le contrôle sur l'œuvre au profit de l'entrée dans l'inconnu ? S'éloigner d'une approche directive pour entrer en création ?*

A. B. : Je travaille dans l'épaisseur. Si on pense à Rabelais, lorsqu'il décrivait une scène de bataille par exemple, avec des décapitations ou des entrailles béantes, le récit n'était pas pour autant dramatique. Il était médecin et il créait plusieurs niveaux de sens : du traité d'anatomie à la distanciation comique de son propos. Lorsqu'une image commence à s'imposer, je

passe souvent à l'acte même si je n'en comprends pas tous les tenants et aboutissants.

A. M. V. : *S'agit-il d'épaisseur ou de profondeur ?*

A. B. : Je me méfie du mot profondeur. C'est sans doute le chemin qu'il faudrait prendre ou que notre formation artistique nous inciterait à prendre. Je m'intéresse moins au savoir qu'à la connaissance. Les images qui sont aux murs de cette salle sont des sculptures hypothétiques. Quand je photographie mon modèle, Louis, je transforme l'image obtenue et je regarde si elle peut devenir une sculpture. Souvent, l'image évoque une sculpture que je décide de ne pas réaliser, pour des raisons formelles; il est sans intérêt de lui donner une vie en trois dimensions. Cette image-ci montre mon modèle s'appêtant à me dévorer. Elle possède une charge affective dont je suis conscient. Cependant, je ne comprends pas suffisamment toutes les significations, tous les enjeux qu'elle véhicule, voilà pourquoi elle est là, il faut la faire travailler tout de même. Si je conserve l'image, c'est que je la trouve forte et non parce qu'elle me concerne personnellement. Il s'agit d'un homme qui en dévore un autre. C'est une métaphore.

A. M. V. : *Serait-ce, pour chaque homme, une partie de soi qui en dévore une autre ? Et que dire du passage de l'épaisseur à la représentation de la grosseur ?*

A. B. : On m'a souvent posé la question. La réponse tient sans doute au fait que je travaille avec ce modèle obèse, sans que je sache précisément pourquoi je travaille avec Louis.

A. M. V. : *S'agit-il de cerner sa place dans un monde de relativité où le petit et le grand, le virtuel et le réel se redéfinissent ?*

A. B. : Ce qui est certain, c'est que je procède toujours par inversion. Mon travail consiste surtout à mettre en porte-à-faux les images que je fabrique. Elles se désamorcent elles-mêmes, elles sont détrônées, malmenées, etc. En fait, elles sont mises à l'épreuve et je me réfère au « bien fait/mal fait/pas fait » de Robert Filliou pour comprendre un peu ce qui se produit dans l'image. Une œuvre « mal faite » est souvent très directe, une œuvre qui écorche, c'est du bruit; pour moi, c'est souvent de la vidéo. Ce sont des pièces que j'accepte de ne pas contrôler puisqu'elles se bâillonnent elles-mêmes de toute façon. Ces œuvres sont très productives à long terme. Il faut prendre le risque de les montrer et il faut qu'on soit prêt à les recevoir en pleine gueule.

A. M. V. : *Le contenu qui émerge alors est plus important que la forme ?*

A. B. : Oui, c'est l'urgence. Ce sont les œuvres





Alain Benoît. *Chut*, 2001. Gaine en latex rembourée de fibre synthétique, résine, fibre de verre, vêtements, chaussure, structure en acier; 170 x 80 x 90 cm. Jocelyne Naef - Art contemporain, Montréal.

les plus difficiles. Il n'y a pas d'œuvres « mal faites » dans cette exposition-ci.

A. M. V. : *Après les déstructurations de toutes sortes, notamment en art, « le sens commun » n'est pas encore très perceptible dans notre société, que dire de ce retour aux valeurs primaires, comme par exemple la nourriture, le corps ? Que mangeons-nous en art contemporain aujourd'hui ?*

A. B. : Je suis né en 1967 durant une période où il y avait un gros party avec des projets fédérateurs, la libération de la femme, la libération sexuelle... Maintenant, il n'y a plus ce genre d'idéologies. Cela fait longtemps que j'en ai pris conscience dans mon travail. Si j'avais vécu à l'époque de Trotsky ou Lénine, j'aurais proba-

blement été très à gauche voire d'extrême gauche.
A. M. V. : *Malgré les propos que vous avez tenus ou qu'on a tenus sur vous, j'ai l'impression que vous êtes très idéaliste.*

A. B. : Je dis souvent que la seule chose qu'il nous reste à faire est le voyage de l'utopie à l'envers. On est obligés de vivre dans un monde imparfait. Une méfiance s'est développée par rapport aux idéologies rassembleuses. Nous sommes condamnés à rester au port, il n'y a plus de bateau à prendre.

A. M. V. : *N'y a-t-il pas de nouvelles idéologies émergeant aujourd'hui autour de la spiritualité, avec le retour en force de tendances religieuses ou ésotériques et toutes les mouvances ontologiques de la croissance personnelle ? N'y aurait-il pas de nouveaux bateaux, celui par exemple de la quête de soi, à laquelle on pourrait penser que Rabelais n'était pas étranger ?*

A. B. : Peut-être, voilà sans doute pourquoi je persiste à travailler avec un obèse. Je suis condamné à rester au port. Il y a un poids, une charge qui me garde les deux pieds au sol, mais au lieu de percevoir cela comme une impossibilité de changer le monde, je pourrais effectivement le voir comme un travail d'introspection qui s'amorce. Si j'ai un côté idéaliste, il est dans ce désir de changer ma condition d'homme. Pour comprendre ce désir, je dois aller aux sources de mes motivations.

A. M. V. : *Pour revenir à Rabelais et à cette dualité chère aux anciens, il y aurait à la fois lourdeur et légèreté dans vos œuvres. Si je repense à la sculpture de Thiers, d'après les photos, on pouvait voir le personnage aussi bien comme sautant dans le vide que s'envolant.*

A. B. : Quand on arrivait par la route, c'est vrai qu'on pouvait voir cela comme un envol. Mais après avoir fait le parcours de l'exposition, ne restait plus qu'une chute. Depuis plusieurs années, je travaille dans une logique de la surenchère, du trop bruyant, d'une visibilité trop insistante. Mes œuvres, à l'inverse d'une utopie salvatrice ou d'une cure, proposent des mon-



Alain Benoît. *Chut*, 2001. Jocelyne Naef - Art contemporain, Montréal.

des imparfaits où le trop-plein domine. À Thiers, je ne laissais aucun espace libre au spectateur. Il était martelé durant toute l'exposition. Après avoir regardé « Bien fait », la vidéo montrant un suicide parfait, les gens montaient sur la terrasse et voyaient la sculpture suspendue dans le vide. L'ange qu'ils avaient peut-être imaginé au départ n'était plus qu'un homme sautant dans le vide.

A. M. V. : *Que dire de la notion de vide qu'on privilégie actuellement, qui permettrait de s'éloigner des émotions et ne plus souffrir ?*

A. B. : J'appelle ça la transcendance du rien.

A. M. V. : *Il y a un retour à l'enfance très marqué dans votre œuvre. Pantagruel est perceptible dans la figure de votre modèle, joufflu comme un enfant géant. Il y a cette jouissance de la découverte de la nourriture. Le petit enfant porte tout à sa bouche... La dévoration ?*

A. B. : Je suis conscient qu'il y a matière psychanalytique dans mon travail, mais il m'est difficile d'en parler actuellement, je suis encore mal outillé à ce propos. Ça fait très longtemps que la peinture de Goya intitulée *Saturne* me travaille. Avec cette exposition, c'était le moment de m'y référer. Lorsque je réalise des photos-montages avec Louis, qui sont en quelque sorte mes croquis de sculpteur, et que je choisis de les montrer, je mets à mort de potentielles sculptures qui n'existeront jamais. Chronos, pour régner, a dû dévorer ses enfants, les conditions de l'amorce de son règne incluaient la fin même de ce règne. C'est la même logique pour les sculptures : le fait de montrer le projet d'une sculpture consiste à la mettre à mort.

A. M. V. : *Mais Chronos a recraché ses enfants !*

A. B. : Oui (rires)

A. M. V. : *Cela veut dire qu'il y a des tas de projets qui pourraient réapparaître ?*

A. B. : Ces sculptures n'existeront jamais. Titan a accepté que Chronos prenne le pouvoir à la condition expresse qu'à la fin du règne de Chronos, le pouvoir revienne aux enfants de Titan.

A. M. V. : *Est-ce à dire qu'aujourd'hui, toute forme de plein ne pourra qu'aboutir au vide ?*

A. B. : J'y arrive avec le projet de modélisation en 3D de mon modèle que j'amorce en ce moment. Ça va être plein de sculptures hypothétiques, plein de fantasmes de sculptures qui vont être présentées virtuellement sous forme d'installation vidéo.

A. M. V. : *En recrachant ces images en sculpture, pourrait-on penser à un retour au réalisme ?*

A. B. : Je ne crois pas, car si on a vu mon travail comme réaliste, il n'en est rien. Tous mes photos-montages sont des truquages bourrés d'effets spéciaux. C'est l'ouverture sur le dérapage. Comme

je le disais plus tôt, il faut que je me surprenne.

A. M. V. : *En quoi peut-on dire que cette image ou cette sculpture qui me semblent très réussies ont dérapé ?*

A. B. : Je sais où je me suis trompé.

A. M. V. : *Est-ce qu'une œuvre d'art doit être parfaite ?*

A. B. : Non, même pour *Étalon* que je considère comme imparfaite, je remarque que c'est uniquement la troisième fois dans ma production où, en installant une pièce, je me suis dit : ah ! c'est gagné, il se passe quelque chose. Quelque chose que je ne peux pas identifier.

A. M. V. : *Une présence ?*

A. B. : C'est plus fort que ce que j'avais pensé par rapport au programme initial, mais je ne sais pas où cela a dérivé. Je sais où je me suis trompé, mais je comprends mal ce que ça a généré.

A. M. V. : *La force de la présence aurait gagné sur la forme ?*

A. B. : Parfois, je me dis que le fait que la forme soit imparfaite est une condition essentielle pour que l'œuvre existe. À un moment donné, dans la réalisation d'une sculpture, avec toutes sortes de problèmes à résoudre, la technique m'entraîne, prend le dessus, mais j'accepte de jouer le jeu. Le rapport à l'enfance est peut-être là : j'accepte la gageure. Le plaisir de faire domine. Comme pour beaucoup de jeunes artistes, il y a eu un moment où je me suis dit qu'il n'y avait plus rien à dire, plus rien à faire, et mes désirs ne trouvaient pas de réponse. J'aurais pu arrêter complètement mon travail, mais j'ai accepté de me laisser surprendre.

A. M. V. : *Cela me semble très frais, ce désir jouissif d'exister avant de nommer, vous qui avez déjà développé une démarche intellectuelle assez précise.³*

A. B. : C'était normal à l'époque, je sortais de l'école, je vivais à l'étranger, il fallait que j'identifie les balises de mon espace de jeu. Il est certain que je suis jouissif et que je n'imagine pas faire autre chose que de l'art. Je n'ai pas envie de me condamner, donc dès l'amorce d'une œuvre, je sais que cela va me conduire là où je ne pense pas aller. Il faut être vigilant, voir ce qui va se produire et faire acte de présence. Être un artiste, c'est également accepter, comme je le disais précédemment, de réaliser de bonnes et de mauvaises œuvres.

A. M. V. : *Comment les spectateurs perçoivent-ils dans l'exposition ce plaisir de faire ?*

A. B. : Souvent ils rient, parfois jaune. Je crois qu'ils rient beaucoup par gêne, ils ne sont pas trop familiers avec ce type de corps, même si ce genre de représentation est de plus en plus fréquent en art contemporain.

A. M. V. : *Il y a cet ogre dévorant un humain, c'est quand même tragique ?*

A. B. : Beaucoup de gens ont relevé l'univers du conte, ce sont des choses connues. Ça les reconforte peut-être.

A. M. V. : *Dans le conte, il ne semble pas y avoir d'interdit pour l'imaginaire.*

A. B. : On peut percevoir beaucoup de connotations dans mes images. Si j'accepte cette liberté, par rapport aux outils de sculpteur que je me suis donnés, outils conceptuels et de réalisation concrète, je le dois à mon intuition qui joue un rôle énorme dans ma production.

A. M. V. : *Que reste-t-il des premières théorisations ?*

A. B. : Précisément les outils conceptuels que j'ai mis en place, à savoir, entre autres, qu'une pièce peut être bien faite sans être finie ou mal faite tout en étant finie. C'est cette logique qui sous-tend mon travail avec l'expérience pratique acquise au niveau de la sculpture depuis 12-13 ans. Je considère que mon travail a vraiment débuté à Marseille, en 1990. J'ai quitté le monde de l'utopie, j'ai arrêté de lire de la sociologie ou des traités d'urbanisme. En maîtrisant mieux mes outils, j'ai l'impression que mon œuvre établit un dialogue plus large avec les gens. La réception de cette exposition me confirme que « ça commence à parler ». Les réactions des gens ressemblent un peu à celles de Robinson Crusoé découvrant des traces de pas dans le sable. J'ai déjà utilisé cette métaphore : pour moi, l'œuvre d'art est encore moins que cette empreinte de pieds. Les gens commencent à se douter qu'il y a quelqu'un sur l'île et qu'eux-mêmes y sont. Il se passe quelque chose !

A. M. V. : *Le début d'un langage commun, non encore visible ?*

A. B. : J'en suis convaincu. Les gens se reconnaissent dans un désarroi actuel que nous partageons, un désarroi auquel ils sont familiers sans pouvoir le nommer.

A. M. V. : *Le pré-sens ?*

A. B. : Dans l'art contemporain, en ce moment, la mode est au dessin, au documentaire ou aux œuvres renvoyant à nos petites histoires personnelles. Toute entreprise qui serait un peu plus que ça devient suspecte. On ne fait plus d'œuvres d'envergure, pas plus qu'on a de grandes envolées, ce serait trop, presque déplacé. Or la réalité est vulgaire et comme je ne crois plus en l'utopie, je propose le pendant à cette réalité grandiloquente, je ne fais pas dans le banal ni le quotidien. La logique des barricades ne m'intéresse pas. La réalité est bavarde, ce sera donc du bruit, un parasitage, une diversion qu'on trouvera dans mes œuvres. Tout comme le réalisme grotesque, le bavardage a ses propres stratégies perverses,

ça retarde, c'est lent, c'est un détour, c'est courbe.

A. M. V. : *Cela fait longtemps qu'on aurait tué l'art et les valeurs de l'Occident, non ?*

A. B. : C'est clair quand on voit toute la panoplie de sociologues, je les appelle des constatologues. Tout ce monde qui se met à analyser et vouloir faire l'histoire de ce qui s'est passé la veille !

A. M. V. : *Une philosophie du présent, sans passé ni futur ?*

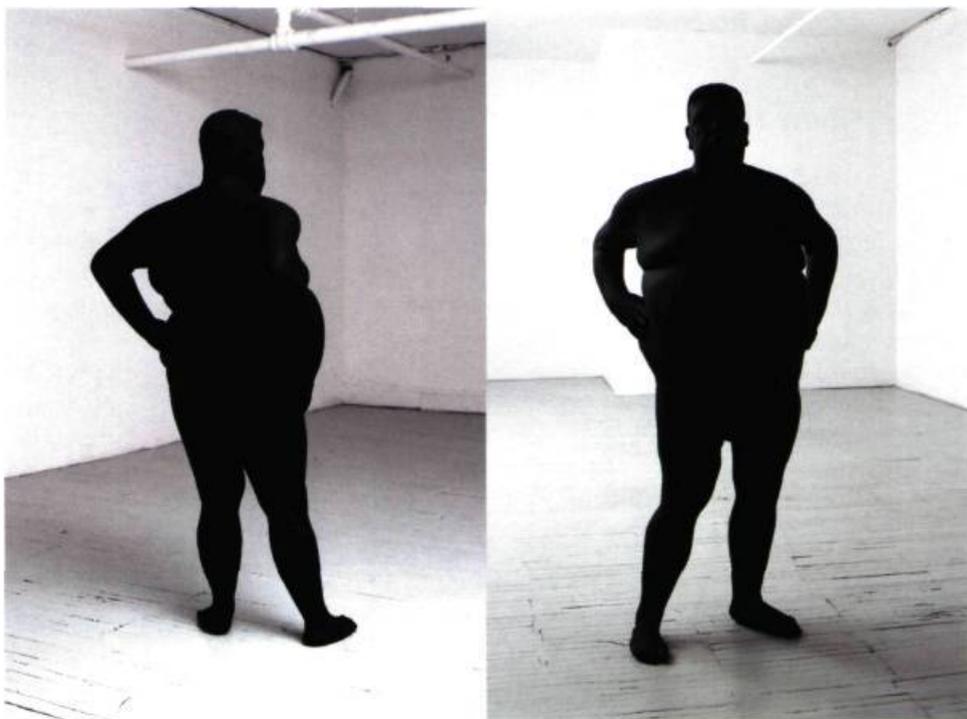
A. B. : Il faut tout, tout de suite. Je suis conscient de ce désarroi, mais peut-être ne suis-je pas si fataliste que je pense, parce que lorsque j'amorce une sculpture, je me donne une chance. En même temps, j'ai du mal à imaginer que mon travail puisse être porteur d'espoir à long terme autrement que par ce qu'il porte en lui-même : qu'une œuvre en crée une autre, que ça va continuer, que ça ne s'arrêtera pas. Avec l'exposition de Thiers, j'ai reçu des lettres, des commentaires de gens qui me sont inconnus me disant combien ils ont été bouleversés. À quoi cela correspond-il ? Peut-être aux allégories que j'utilise dans mon travail. Lorsque j'étais étudiant, on nous tapait sur les doigts si on se référait à l'allégorie ou au symbolisme. Cet interdit ne tient plus pour moi, particulièrement après m'être retrouvé face à certaines œuvres au Prado ou au Louvre. Cela rejoint la notion d'épaisseur dont nous parlions. Cette expérience je la retrouve également avec Rabelais et je suis fasciné par le fait qu'il a vécu à la même époque que Thomas More et Érasme. Ils représentent chacun une direction à prendre. J'ai choisi la pensée de Rabelais contrairement à celle d'Érasme qui pourrait chapeauter « la transcendance du rien » qui sévit actuellement.

A. M. V. : *Pour revenir à « la réalité vulgaire » dont vous parliez, on a parfois reproché précisément à votre travail de frôler une vulgarité qu'on pourrait attribuer également à Rabelais.*

A. B. : Dans l'exposition « De fougue et de passion », présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, entre autres, certains ont pensé que je voulais faire un bras d'honneur au musée. Ces gens sortaient de la logique de l'œuvre et l'interprétaient par rapport au contexte. On n'urinait pas sur le musée dans cette œuvre, mais sur une maquette, c'est-à-dire un projet et son protagoniste. Dans cette exposition-ci, certaines personnes voient même un rapport avec l'Irak...

A. M. V. : *Ne faut-il pas accepter qu'une œuvre ouverte dépasse son auteur, précisément si elle a plusieurs niveaux de signification ?*

A. B. : Bien sûr, il pourrait toujours y avoir un état d'esprit au moment de la création, qui serait imprégné par une situation générale et qui viendrait jouer un rôle dans la création. Mais il faut arrêter de croire que



Alain Benoît, *L'antihéros*, 2001. Jocelyne Naef – Art contemporain, Montréal.

l'artiste est là pour dénoncer ou pire, démontrer, ce qui nous mène vers ce que j'appelle le réalisme universitaire. En France, j'ai particulièrement appris à critiquer et à être critiqué dans l'œuvre, et en dehors de cette dynamique, je n'accepte pas qu'on me prête des intentions. Pour ma part, j'en ai très peu, parfois même, je dis que je n'en ai pas du tout. J'ai, par contre, beaucoup de motivations.

A. M. V. : *On a parlé d'obésité ?*

A. B. : Même si Louis est obèse, je ne parle pas d'obésité dans mon travail. Louis est d'abord un personnage gargantuesque et j'ai une approche rabelaisienne. Je connais si bien son corps que je peux l'imaginer parfaitement quand je dois interpréter un détail en sculpture. J'ai parfois l'impression que ce personnage, c'est moi, tant je suis devenu familier avec ce corps. Au début, cette proximité intime avec ce corps inconnu, hors d'une relation personnelle, était très difficile. J'avais commencé à dessiner de gros personnages, style bédé, mais l'approche réelle du corps du modèle a été difficile, bien que ce soit un aspect important de mon travail. À Thiers, j'avais construit des pavillons autour des sculptures, ce qui obligeait le spectateur à une certaine proximité. Je souhaitais que les gens fassent le même parcours que celui que j'avais fait avec le modèle. Ici également, du fait que la sculpture absorbe la lumière, pour bien la lire, les gens doivent s'approcher de près : proximité obligatoire ! La sensation de côtoyer et de toucher des masses de graisse est si intense que j'aimerais accentuer cet aspect dans mon travail futur. J'ai pensé parfois qu'il n'était pas nécessaire de se jeter dans le vide ou de faire du parachute pour ressentir une expérience aussi forte. J'ai vécu des chocs culturels, surtout quand je suis allé en Russie, mais rien d'aussi intense que cette façon de

côtoyer et d'intégrer un corps qui ne m'appartient pas. Au vernissage, il était fascinant de voir Louis debout à côté de la sculpture. Les gens qui pensaient que la sculpture était réaliste se rendaient compte qu'elle ne l'était absolument pas. Bien que le corps du modèle ait été moulé, il y a un décalage énorme qui se produit. Même si la matrice devait rester au plus près du corps pour que, dans ce procédé, chaque partie d'uréthane coulée puisse s'emboîter parfaitement – puisqu'on ne peut ni retoucher ni poncer ce matériau – il reste cette connaissance intuitive, qui corrige ce qui est perçu dans l'essence même de la connaissance du corps.

A. M. V. : *La quintessence ?*

A. B. : (*rires*). J'ai bien peur que ce soit davantage de l'*indifférend*. Je disais plus tôt que la logique des barricades ne fonctionne plus. Cet éther insufflé une dynamique qui ne peut pas être mise en boîte, ce n'est surtout pas une thématique. Ce serait quelque chose de rampant, de pesant, à ras les pâquerettes. C'est peut-être justement le grotesque qui se terre dans sa grotte. Les artistes commencent à percevoir cette ruine, les terroristes, eux, l'utilisent déjà.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR ANNIE MOLIN VASSEUR

NOTES

- 1 Exposition « L'antihéros charnel contre les héros acharnés », Le Creux de l'enfer centre d'art contemporain, Thiers, France, 2001.
- 2 Conférence « The Changing Role of the Artist », Comox Valley Art Gallery, Courtenay, Colombie-Britannique, 2000.
- 3 Entrevue dans Art Présence avec Frédéric Bouglé, Éditions Alpa, France.