

En temps et lieux
Entretien avec Mathieu Beauséjour
In Time and Place
Interview with Mathieu Beauséjour

Aseman H. Sabet

Number 85, Fall 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9066ac>

[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). En temps et lieux : entretien avec Mathieu Beauséjour / In Time and Place: Interview with Mathieu Beauséjour. *Espace Sculpture*, (85), 12–15.

En temps et lieux *In Time and Place*

Aseman H. SABET

Entretien avec / Interview with Mathieu BEAUSÉJOUR

A.S.: *Nous connaissons la dimension sculpturale de ton travail en grande partie par la pratique de l'installation. L'un de tes plus récents projets présente cependant des photographies de pièces de monnaie, sur lesquelles figurent les portraits des souverains qui ont régné sur le territoire du Québec. La matérialité, les textures et les reliefs de chacune de ces pièces se démarquent particulièrement dans cette série photographique. Est-ce pour toi une nouvelle façon d'aborder le sculptural ?*

M.B.: *Certainement, ces nouvelles œuvres sont le fruit d'une exploration entamée il y a quelques années avec la série *Empire* (2003), où j'ai joué avec la gravure des billets de banque à l'aide d'un numériseur ; cette*

A.S.: We know the sculptural dimension of your work mainly through your installations; however, one of your more recent projects presents photographed pieces of money, showing the monarchs who have reigned over Quebec. The materiality, the textures and relief in these pieces, is particularly well distinguished in this series of photographs. Is this a new approach to sculpture?

M.B.: *Certainly, these new works are the result of an exploration I began a few years ago for the series *Empire* (2003) where I played around with bank notes and a digital printer; this work on the "subject of money" using digital reproduction tools led me to produce work directly inspired by*

*modern painting for *Second Empire* (2007). What I touch on in *Kings and Queens of Quebec (KQQ)* is much more sculptural, but I had to change my tools, I traded the digitizer for a camera. Now I can stage my subject, working with the lighting and depth of field.*

This series has a sculptural element to begin with: the coins are bas-relief works reproduced thousands of times. My job has been to find and choose these little sculptures and freeze them in photographs.

To answer your question, I think that it's actually a way of approaching sculpture through what we see: the materiality of the metal coins but also the passage of time. They're effigies, little monuments that are carried around and exchanged, going from purse to purse. They're portraits, busts, half-busts, and scratched, dented, worn away heads. They're monarchs who were also tyrants and survivors, but that's getting off the track...

In the KQQ version presented in the Palatine Chapel at the Palais du Tau, I had several restrictions to respect because the place is under the protection of the Monuments nationaux de France. I transformed this series of photographs into a self-supporting installation. I see a direct link here with the "photosculpture" work of artists like Alain Pâiment and Roberto Pellegrinuzzi in which the photographic surface and spatial construction are one and the same.

←
Mathieu BEAUSÉJOUR,
Monument, 2007. Vue
de l'installation / Installation
view. Photo : Guy L'Heureux.

→
Mathieu BEAUSÉJOUR,
*Kings and Queens of
Québec*, 2008. Détail /
Detail. Photos : M. Beau-
séjour.



réflexion sur l'« objet argent » et les outils de reproductions numériques m'a mené à réaliser des compositions directement inspirées de la peinture moderne avec *Second Empire* (2007). Ce à quoi je touche avec *Kings and Queens of Québec* est beaucoup plus près des préoccupations sculpturales, mais pour cela j'ai dû changer d'outils, j'ai troqué le numériseur pour l'appareil photographique. Avec la caméra, je peux mettre en scène mon sujet, travailler l'éclairage et la profondeur de champ.

À l'origine de cette série, il y a un objet sculptural : des pièces de monnaie, des œuvres en bas-relief tirées à des milliers d'exemplaires. Mon travail a été de trouver et de choisir ces petites sculptures et de les faire figer dans la photographie.

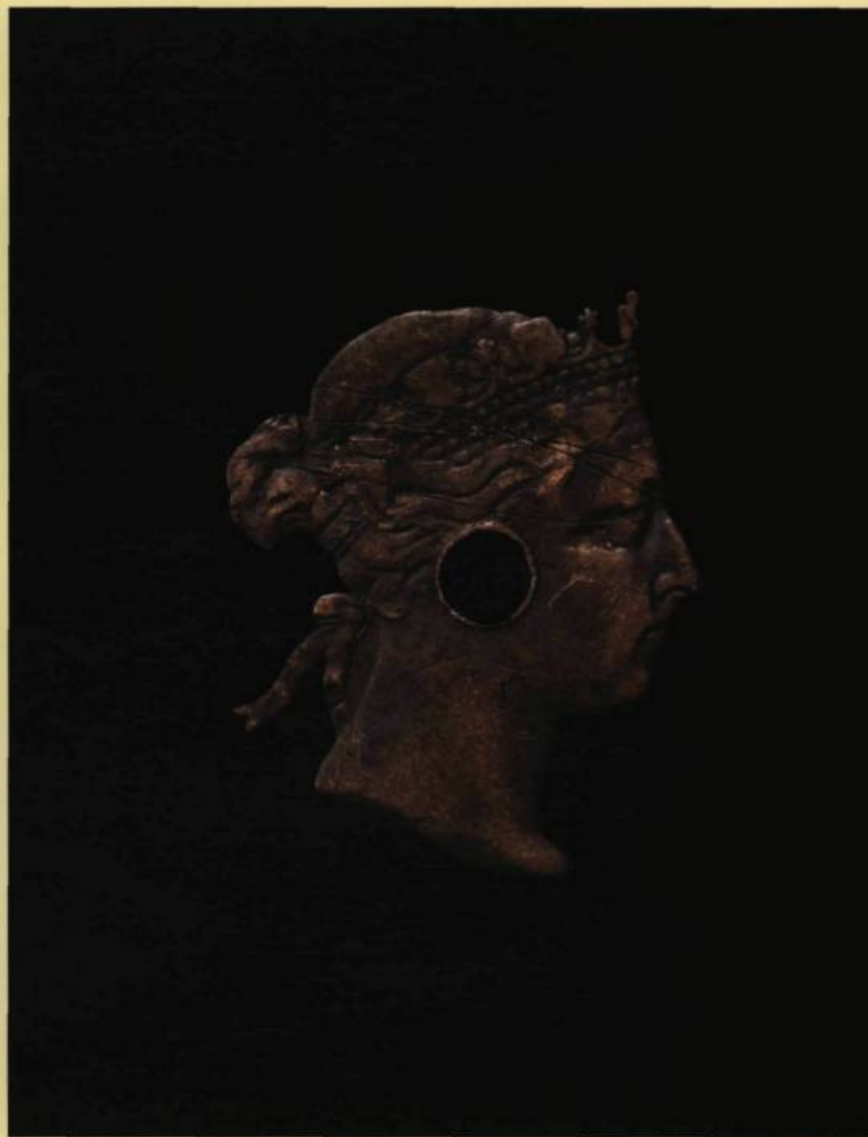
Pour répondre à ta question, je crois que c'est effectivement une façon d'aborder le sculptural par ce qu'il nous est donné à voir : la matérialité des pièces de métal, mais aussi le passage du temps. Ce sont des effigies, comme des petits monuments qui se sont trimbalés et ont été échangés de bourses en bourses. Ce sont des portraits, des bustes, des demi-bustes ou des têtes amochés, égratignés ou effacés. Ce sont aussi des souverains, des tyrans et des survivants, mais cela s'éloigne de notre propos...

Dans la version de *KQQ* présentée à la chapelle palatine du Palais du Tau, j'ai eu plusieurs contraintes à respecter du fait que le lieu est sous la protection des monuments nationaux de France. J'ai donc transformé la série photographique en une installation autoportante. J'y vois un lien direct avec le travail de « photosculpture » d'artistes comme Alain Paie-

In an exhibition space with such distinct characteristics as the Palatine Chapel in the Palais du Tau, aren't the implications of the photographic installation and the spatial construction in direct confrontation with the historical and broader contextual parameters that permeate the whole place?

Here the context was vital when developing the installation. This chapel is so laden with history and meaning it can't be approached like a usual exhibition space. Actually my job was to make sure that there wouldn't be confrontation between the work and the place. I negotiated and chose my materials, making sure that the work resonates with the history of its reception space. The spatial/temporal displacement strategy that I've used in the past few years is very appropriate in the present context. Formally, I've had to make sure the work is in scale with the architecture and in keeping with the restrictions of the protected place and that it uses the space's natural light. I wanted the work to be light and voluminous. I opted for very contemporary plastic material that contrasts with the marble and stone in the chapel. The work's encounter with the architecture is on the level of the royal subject, of course, but also in the textures one sees in the passage of time on the faces of the monarchs and on the floor and walls of the chapel.

Is this care to integrate work in scale with the architecture recurrent in your work? In fact, do the dimensions of the exhibition space define the type of project you produce? I'm thinking of Monument, for example, your installation in the large exhibition space at Fonderie Darling in Montreal. Could you present that work in a smaller space without changing the whole project?



ment ou Roberto Pellegrinuzzi, où la surface photographique et la construction spatiale ne font qu'un.

Dans un espace de présentation aussi caractérisé que la chapelle palatine du Palais du Tau, ces enjeux de l'installation photographique et de la construction spatiale ne sont-ils pas en confrontation étroite avec les paramètres historiques et plus largement contextuels qui imprègnent l'ensemble du lieu ?

Ici, le contexte a été primordial dans le développement de l'installation. Un lieu aussi chargé de sens et d'histoire que cette chapelle ne peut être abordé comme un espace d'exposition habituel. Mon travail a été de faire en sorte qu'il n'y ait justement pas de confrontation entre le lieu et l'œuvre. J'ai négocié, choisi mes matériaux pour m'assurer qu'il y ait une résonance entre l'œuvre et l'histoire de son lieu d'accueil. La stratégie de déplacement spatio-temporel, que j'utilise depuis quelques années, s'est trouvée fort à propos dans le cas qui nous intéresse. Formellement, j'ai dû m'assurer d'intégrer l'œuvre à l'échelle de l'architecture, à ses contraintes de lieu protégé et à la luminosité naturelle de l'espace. Je souhaitais que l'œuvre soit volumineuse et légère. J'ai opté pour des matières plastiques, très contemporaines, qui contrastent avec la pierre et les marbres de la chapelle. La rencontre entre l'architecture et l'œuvre se fait sur le plan du sujet royal, bien sûr, mais aussi dans les textures du passage du temps que l'on retrouve tant sur les visages des souverains que sur le sol et les murs de la chapelle.

Est-ce que ce souci d'intégrer l'œuvre à l'échelle de l'architecture est récurrent dans ton travail ? En fait, jusqu'à quel point les dimensions de l'espace de diffusion peuvent-elles définir le type de projet que tu vas réaliser ? Je pense, par exemple, à l'installation Monument, qui se déployait à travers la plus grande salle d'exposition de la Fonderie Darling à Montréal. Aurait-il été possible de présenter cette œuvre dans un espace réduit sans modifier l'ensemble du projet ?

Ces questions sont très pertinentes et soulèvent encore une fois la question du contexte de présentation, mais aussi une autre question, plus personnelle, sur laquelle je reviendrai : celle du choix. A priori, je crois que oui, j'ai un souci de créer – ou de modifier – mes œuvres installatives et d'intervention pour qu'elles habitent un espace donné. Lorsque j'ai eu l'idée de présenter un lieu d'exécution publique révolutionnaire, le seul espace d'exposition qui pouvait accueillir cette pièce à Montréal était la Fonderie Darling. J'avais besoin de verticalité et d'un vide immense dans lequel j'allais disposer de quelques artefacts, quelques signes choisis pour donner à l'œuvre sa désuétude. L'organisation de l'installation en place publique faisait en sorte que le spectateur arrivait par derrière, par les coulisses de l'œuvre, pour en quelque sorte renverser le potentiel spectaculaire de la scène par sa déambulation dans le vaste lieu. La déambulation est très importante dans la forme installative, elle demande au spectateur de prendre position physiquement dans l'œuvre (marcher, s'asseoir, réfléchir, regarder, jouer) mais aussi face à lui-même – du moins c'est ce que je me permets de lui demander – par un positionnement idéologique, éthique ou politique. C'était le cas pour *Monument*, mais aussi pour *Filth* (2007), *1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* (2006), *Diversions* (2005) ou *Spare some Social Change* (2001) ; toutes ces œuvres ont



These are very pertinent questions and again raise the matter of the presentation context, but also another more personal issue, which I'll come back to, is that of choice. In principle, yes, I try to create — or modify my installation works and interventions so they occupy a given space. When I had the idea of presenting a public execution place from the Revolution, the only public exhibition space in Montreal that could accommodate this work was Fonderie Darling. I needed verticality and a huge emptiness in which I could place some artefacts, a few chosen signs to give the work its obsolescence. The installation's set-up as a public place was organized so that viewers arrived from the back, from behind the scenes. This kind of upset the scene's spectacular potential and made people wander about in the huge space. Strolling around is very important in an installation, it encourages the viewer to take a physical stance with regard to the work

Mathieu BEAUSÉJOUR,
Kings and Queens of Québec
2008. Vue de l'installation /
Installation view. Photo :
M. Beauséjour.

été créées et transformées par leurs espaces d'exposition. Des lieux différents auraient donné à voir des œuvres formellement différentes, c'est ce qui m'intéresse de l'installation : absorber l'espace et me l'approprier pour qu'il donne une possibilité de lecture de plus à l'œuvre.

Pour clore *Monument*, j'ai invité un ami musicien. Je désirais qu'il y ait exécution de l'espace devant un public, qu'il y ait « spectacle » pour terminer cet anachronisme révolutionnaire. AUN a créé une occupation sonore d'une grande violence, mais aussi d'une grande beauté. C'était pour moi une façon de faire en sorte que ce « Monument » existe, au moins pour un instant, comme un objet hors de ses propos politiques, comme un objet purement esthétique, mais évidemment c'est impossible. C'était parfait.

Maintenant, ce mode de production artistique, c'est un choix personnel, c'est une méthode de travail avec laquelle je suis à l'aise. Je travaille avec des idées, avec des sujets, avec des objets, je les manipule, je les pervertis, je joue avec jusqu'à ce qu'un lieu, un temps, un espace ou un contexte soit propice à une présentation publique. C'est le risque de ne pas avoir de pratique d'atelier et de fonctionner par projet. C'est une position précaire, instable et chaotique qui me demande d'être à l'écoute des lieux, de leur histoire, de leurs paramètres. J'aime mieux évoluer ainsi, c'est très proche de la survie, de l'instant et des circonstances fugaces d'une rencontre. L'éphémérité du processus rend l'expérience plus intense et plus stimulante. J'aime mieux créer pour un contexte que pour moi.

Comment arrives-tu à concilier cette préoccupation pour le positionnement idéologique du public et la volonté de créer des objets, des lieux ou des situations prégnantes sur le plan esthétique ? Si les codes dont tu fais usage peuvent être affectés par leur esthétisation, n'y a-t-il pas un risque de les affaiblir ?

Comme pour plusieurs, je crois que le politique et l'esthétique s'entrecroisent et qu'une vision artistique a besoin de lier forme et contenu pour mettre de l'avant les idées. Cela peut paraître simple de dire une telle chose, mais on semble souvent oublier la matérialité de l'art comme raison première de son existence. Une idée, c'est une idée, aussi bonne soit-elle, ce n'est pas de l'art. Il y aura toujours besoin d'une forme pour présenter le contenu. Alors pourquoi ne pas faire en sorte que cette forme soit belle et y prendre plaisir ? Je me sens très interpellé par l'attitude critique de gens comme William Morris ou Oscar Wilde, où leurs positions esthétiques mettaient de l'avant des idées morales et politiques sans compromis. Plus proche de nous, Gilbert & George avec leurs tactiques propagandistes atteignent le même type de registre. En fait, la propagande en général fait une alliance incontestable de préoccupations idéologiques et esthétiques. De tous les symboles et codes que j'utilise dans ma production, l'argent est sans doute celui qui est le plus persistant et sous-jacent à un grand nombre d'œuvres. Mon action est futile devant ce monstre indomptable, mais je persiste à y voir quelque chose de magnifique dans la grandeur de son symbole.

Envisages-tu éventuellement d'engager dans ton travail des symboles qui n'ont pas une portée aussi forte que l'argent, d'intégrer des micro-symboles, par exemple ?

Il y a une famille de symboles avec laquelle j'aimerais jouer, mais il me faut d'abord apprivoiser son langage. Ce sont encore une fois des symboles de pouvoir qui s'expriment de façon picturale comme le langage héraldique et nobiliaire. J'aimerais me donner les outils pour comprendre le développement de ce langage qui a produit les armoiries et, plus récemment, les drapeaux. Tout cela vient directement de mon intérêt pour la numismatique. C'est une continuation logique qui me permettra, j'ose l'espérer, encore une fois de réévaluer les concepts de territoire, de pouvoir, d'individu et de collectivité. Ce langage est une articulation ancienne de ces notions, mais c'est aussi un langage qui est voué à une disparition prochaine, une raison supplémentaire pour moi de m'y intéresser.

Mais pour répondre à ta question, je crois que la portée de l'objet héraldique est bien trop grande et bien trop riche de sens pour ne pas tenter de l'examiner, de la manipuler et de la pervertir. ←

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 vers des problématiques contemporaines en esthétique.

(working, sitting, reflecting, looking, playing) and to him/herself as well — at least that's what I allow myself to ask of the viewer — through an ideological, ethical or political positioning. This was the case for *Monument*, but also for *Filth* (2007), *1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* (2006), *Diversions* (2005) and *Spare some Social Change* (2001); all these works were created and transformed by their exhibition spaces. In different places, they would have looked different formally. This is what interests me about installation: taking over the space, appropriating it so that it gives another reading to the work.

For the closing of *Monument*, I invited a musician friend to perform. I wanted something to be executed in the space in front of the public, a "show" to end this anachronism of the Revolution. He created a soundscape of great violence but of great beauty as well. It was a way for me to make sure that this "Monument" exists, for a moment at least, as a purely aesthetic object without the political implications, but obviously that's impossible. It was perfect.

Now, how I make art is a personal choice, it's a way of working that I feel comfortable with. I work with ideas, subjects, objects, and I manipulate them, alter and play around with them until a place, time, space or a context is right for a public presentation. This is the risk of not having a studio practice and of working on projects. It's a precarious, unstable and chaotic position that makes me be attentive to places, their history and their parameters. I prefer to work this way: it's akin to survival, the moment, the fleeting circumstances of an encounter. The ephemerality of the process makes the experience more stimulating and intense. I like creating for a context better than just for myself.

How do you manage to reconcile this concern for the public's ideological positioning with your wish to create aesthetically meaningful objects, places or situations? And with the codes you use, isn't there a risk of weakening them when you do this?

Like many others, I think the political and the aesthetic are intertwined and that an artistic vision has to combine form and content to advance ideas. It may appear simple to say this but people often seem to forget that the materiality of art is the initial reason for its existence. An idea, no matter how good it is, is not art. There is always the need for form to present content. So why not make the form beautiful and take pleasure in it? I very much relate to the critical attitude of people like William Morris or Oscar Wilde whose aesthetic stance advanced moral and political ideas without compromise. Closer to us, Gilbert & George achieve the same sort of mood with their propagandist tactics. In fact, propaganda in general is an incontestable combination of ideological and aesthetic concerns. Of all the symbols and codes that I use in my art, money is without a doubt the most persistent one as it underpins a large number of works. Faced with this invincible monster, my actions are futile but I persist in seeing something magnificent in the grandeur of its symbol.

Do you foresee using symbols in your work that don't have as strong a meaning as money, perhaps integrating micro-symbols for example?

There's a family of symbols that I'd like to play around with but first I have to become familiar with the language. Once again, they're symbols of power that are expressed pictorially like a heraldic and nobiliary language. I'd like to understand how this language evolved to produce coats of arms and more recently flags. All this comes from my interest in numismatics. It's a logical continuation that will let me, I hope, once again reassess concepts of territory, power, individuality and collectivity. This language is an old expression of these notions but it's also one that's destined to soon disappear, another reason for me to be interested in it.

But to answer your question, I think that the significance of the heraldic object is much too important and rich in meaning to not investigate it, manipulate it and pervert it. ←

Translated by Janet LOGAN

Aseman H. SABET is in the master's program in art history at Université du Québec à Montréal. Her current research is concerned with contemporary issues in aesthetics.