

Pascal Dufaux, *Le cosmos dans lequel nous sommes*, Galerie Joyce Yahouda, Montréal, du 5 au 29 mai 2010

Jean Gagnon

Numéro 86, automne 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63741ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gagnon, J. (2010). Compte rendu de [Pascal Dufaux, *Le cosmos dans lequel nous sommes*, Galerie Joyce Yahouda, Montréal, du 5 au 29 mai 2010]. *Ciel variable*, (86), 83–84.

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 83 Pascal Dufaux
- 84 Esther Shalev-Gerz
- 85 Emanuel Licha
- 86 Living Things
- 87 Shirin Neshat
- 88 Péripéties
- 89 Donigan Cumming
- 90 Laurent Guérin
- 91 William Eggleston

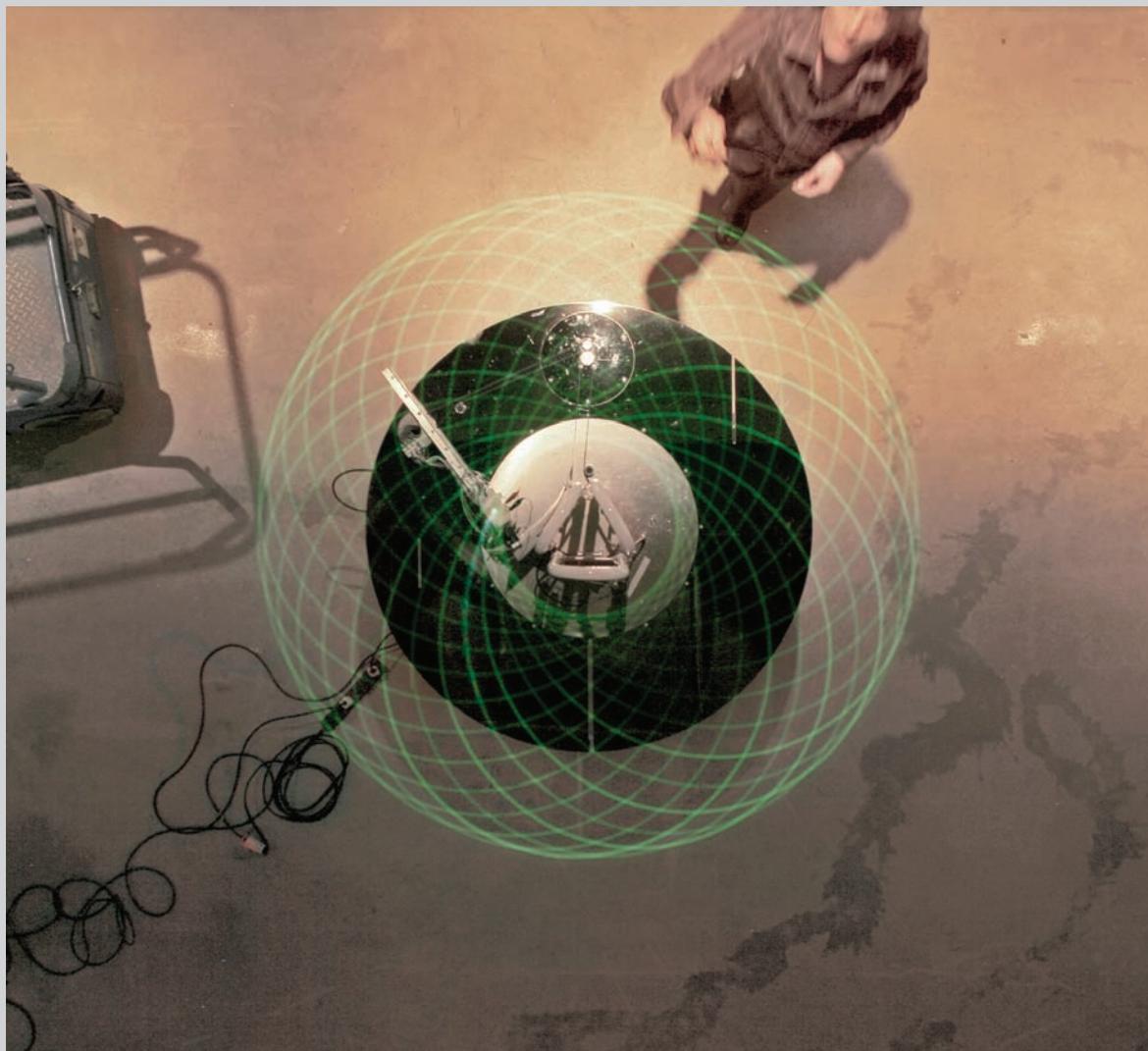
LECTURES / READINGS

- 92 Benoit Aquin

PAROLES / VOICES

- 96 Edward Burtynsky

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



Pascal Dufaux, *Document_Automate vidéo-cinétique, traçage hypocycloïdal*, 2009, impression jet d'encre, 43 x 58 cm, permission de la Galerie Joyce Yahouda

Pascal Dufaux

Le cosmos dans lequel nous sommes
Galerie Joyce Yahouda, Montréal
Du 5 au 29 mai 2010

Dans l'une des salles de la galerie, une sculpture vidéo-cinétique (ce sont les mots de l'artiste et du communiqué de la galerie) occupe le milieu de l'espace. Cet objet composé de cylindres chromés et d'un plateau circulaire fait se mouvoir une caméra vidéo en circuit fermé dans un mouvement lent et continu selon une trajectoire hypocycloïdale. La caméra met douze minutes à effectuer son parcours et les images qu'elle capte sont projetées sur l'un des murs. Cette œuvre, intitulée

Sculpture automate vidéo-cinétique, produit un effet étrange; alors que nous circulons autour d'elle, alors que la caméra fait ses translations et ses rotations, comme le ferait une planète, notre image se trouve à l'occasion captée et projetée comme l'est l'espace dans lequel nous nous tenons. Alors que nous sommes à la périphérie, soudainement nous nous retrouvons au centre. Ce dispositif fait que nous nous sentons enrobés par l'espace et pas seulement un objet dans l'espace.



Pascal Dufaux, *Sculpture automate vidéo-cinématique*, 2009, 183 x 122 x 122 cm, permission de la Galerie Joyce Yahouda

L'exposition chez Joyce Yahouda présente également des images réalisées grâce à cet appareil, des « images échappées », des impressions au jet d'encre grand format, images où la trame fait surface donnant un caractère résiduel aux images. On peut aussi voir une vidéo réalisée lors d'une résidence au Centre de production DAÏMÓN (Gatineau) où Dufaux a pu mettre sa machine au point.

Ce n'est pas la première « machine de vision » que concocte Pascal Dufaux. Déjà nous avons pu voir dans les dernières années des travaux réalisés à l'aide de telles

machines qu'il expose parfois comme des sculptures : *Radiant* ou *l'Origine du regard* à OBORO en 2008 et *Irradiant* au festival Temps d'image à l'Usine C en 2009. En fait, depuis 2005, il travaille dans cette veine et a réalisé, grâce à sa première « machine de visibilité », une magnifique série de photographies panoramiques de son oncle Georges Dufaux intitulée *Alzheimer* (2007). Toutes ces expérimentations ainsi que cette nouvelle pièce indiquent bien l'intérêt de cet artiste pour une phénoménologie de la vision.

Il n'est certes pas le premier artiste à explorer une vision propre à la machine ou un regard sans sujet. Cette tradition présente d'illustres prédécesseurs, comme Michael Snow qui fabriquait à la fin des années 1960 un appareil faisant tourner la caméra dans tous les sens et à des vitesses variables afin de réaliser son film *La région centrale* (1970); la machine elle-même deviendra l'œuvre intitulée *De la* (1972). Steina (Vasulka) est un autre précurseur de la démarche de Pascal Dufaux; la pionnière de l'art vidéo réalisait dans les années 1970 une série d'œuvres qu'elle regroupait sous l'étiquette de *Machine Vision* et parmi celles-ci mentionnons *Allvision* (1975) et *Allvision II* (1978) dans lesquelles deux ca-

méras vidéo sont en rotation autour d'une sphère qui reflète son environnement. Mais, contrairement au dispositif de Snow cherchant la désincarnation du regard et qui ne montrait pas son origine – la caméra ne filmant jamais la machine si ce n'est, dans *La région centrale*, que son ombre captée par inadvertance –, celle de Dufaux revient sur elle-même à intervalles réguliers; plutôt que regard sans sujet, il s'incarne dans le mouvement de la machine. C'est ainsi que la périphérie et le centre échantonnent leurs positions, que le spectateur peut à la fois se sentir dans l'image et englobé par elle; à la fois objet de la surveillance et sujet manifeste de l'œuvre.

Nous nous trouvons certes par tous ces dispositifs, incluant celui de Dufaux, devant un regard « appareillé », sous l'emprise de l'appareil. Un appareil, si l'on en croit Pierre-Damien Huyghe, c'est ce qui dispose au paraître, c'est « un dispositif dont le régime peut parvenir à faire de la conscience ». ¹ Mais appareiller c'est aussi partir avec un navire ou un vaisseau; il est donc intéressant de noter que Dufaux s'est inspiré pour le design de sa sculpture du Rover de la NASA qui explore la surface de la planète Mars. Ainsi, le regard sur le monde environnant qu'offre cet appareil

est à la fois redevable de la surveillance panoptique et de la foi dans la véracité des images qu'une sonde spatiale renvoie sur Terre. Deux manières du regard instrumenté émanant de l'anxiété contemporaine d'un savoir ancré dans un « tout voir » doublé d'un « se voir », un regard dominateur et narcissique. Dans ce cosmos, nous ne voulons toujours pas être totalement déclassés.

¹ Pierre-Damien Huyghe, « La condition photographique de l'art ». *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 25-26.

Jean Gagnon est commissaire d'exposition et critique d'art. Reconnu comme spécialiste de l'art vidéo dès les années 1980, il observe plus particulièrement les rencontres de l'art avec les technologies. De mars 2008 à septembre 2009, il a été directeur de SBC galerie d'art contemporain à Montréal. De 1998 à 2008, il était directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. De 1991 à 1998, il était conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada. Il a récemment été nommé directeur des collections de la Cinémaèque québécoise.

Esther Shalev-Gerz

Ton image me regarde!?

Jeu de Paume, Paris

February 9 to June 6, 2010

As of late, participatory art, like many other disciplines, has become increasingly centred on contested domains and popular issues such as health, education, and urban regeneration – or, as Swiss philosopher Max Picard puts it, “the loud places of history.”¹ Within participatory arts there is often an implicit, yet compelling, assumption that media and public attention to issues that figure into public art attest to their social significance, while lack of interest evidences their irrelevance. That which is not spoken of, it seems, is assumed to have little or no consequence. However, as Esther Shalev-Gerz knows, it is often silent moments, ones that not only shape private lives but have a powerful effect on public life, that are often both the most overlooked and the most telling. “What interests me is people, their words, their silences, their lives, their ways of resisting and getting through their history,” says Shalev-Gerz.² Her desire to capture the expressive potential of silence is evident in a major retrospective at the Jeu de Paume that looks specifically at her commissioned projects from the last two decades.

The exhibition runs along the top floor of the gallery, which is bisected by a stairway entrance and marked by one of Shalev-Gerz's iconic works, *Inseparable Angels 12* (2000–10). The work is a clock with two joined faces with hands moving in opposite

directions, deriving from her earlier installation *The Imaginary House of Walter Benjamin* (2000), which remains elemental to her work as “an admonishment to remember the past in order to understand the present.”³ This contemplative experience of past and present was particularly powerful in one of the first rooms of the gallery, where people clustered around *White out – Between Telling and Listening* (2002), a mesmerizing video installation presented on two hanging screens accompanied by photographs lining the walls. With a commission from the Swedish Museum of National Antiquities, Shalev-Gerz followed an interesting thread between two facts: that no word for war exists in the indigenous Sami language, and that Sweden as a nation has not engaged in warfare for the last two hundred years. Wondering if these two facts were connected, Shalev-Gerz invited Asa Simma, a woman of dual Swedish-Sami identity, to respond to historical writings that correspond between Sami and Swedish cultures. In addition to creating drawings from photographs documenting the rows and rows of boxes in the museum's collections, Shalev-Gerz filmed Asa in her Stockholm apartment responding to the historical writing about her people while reflecting on her own identity. This powerful projection is paired with an equally riveting projection showing Asa, relocated to her ancestral



Esther Shalev-Gerz, *Les Inséparables*, 2000-2010, installation view, © Esther Shalev-Gerz, ADAGP, Paris 2010, photo Arno Gisinger © Jeu de Paume, Paris