

ETC



L'esthétique de Pascal Grandmaison

Pascal Grandmaison, Musée d'art contemporain de Montréal,
conservateur : Pierre Landry. 2 mai - 9 octobre 2006

Sylvain Campeau

Numéro 75, septembre–octobre–novembre 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34943ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2006). Compte rendu de [L'esthétique de Pascal Grandmaison / Pascal Grandmaison, Musée d'art contemporain de Montréal, conservateur : Pierre Landry. 2 mai - 9 octobre 2006]. *ETC*, (75), 44–46.

Montréal

L'ESTHÉTIQUE DE PASCAL GRANDMAISON

Pascal Grandmaison, Musée d'art contemporain de Montréal,
conservateur : Pierre Landry. 2 mai - 9 octobre 2006

es occasions de pouvoir apprécier le travail photographique et vidéographique de Pascal Grandmaison n'ont pas manqué au cours des dernières années. Les expositions, individuelles ou collectives, se sont en effet succédées depuis quelque 4 ou 5 ans. Il était donc un peu attendu que celle que présente le Musée d'art contemporain reprenne certaines des œuvres montrées antérieurement et qu'elle tente de les exposer dans un nouveau contexte, jumelées à d'autres pièces plus récentes, de manière à relancer les questions que soulève ce travail. On notera donc la présence de productions déjà vues, tels quelques extraits de la série des *Verres*, une autre, issue de la série *Waiting Photography*, et les gros plans de peaux de tambour de la série *Manner*. À cette séquence vient s'ajouter la série intitulée *Upside Land* (2006) et des images regroupées sous le titre d'*Ouverture* (2006), qui semblent provenir de la vidéoprojection inédite intitulée *Diamant*, elle aussi présente à cette occasion. Toutefois, ces œuvres ne sont pas les pièces les plus saisissantes de cette exposition. Bien plus fortes et révélatrices d'une esthétique et de problématiques propres à Pascal Grandmaison m'apparaissent être les trois vidéoprojections, qui mobilisent de façon plus intensive l'attention du spectateur. Ces œuvres-là sont : *Diamant* (2006), *Mon Ombre* (2005) et *Air* (2006).

Ce n'est pas dire que des pièces comme *Upside Land* ne nous en dévoilent pas beaucoup sur cette esthétique. Cette série se compose de trois images relativement semblables. Toutes, elles sont composées d'une large part de blanc montant depuis le bas. Cette plage ne s'interrompt que sur la frange, à l'extrémité supérieure de l'image, pour laisser la place à une étroite bande de ce qui paraît, de prime abord, être de la terre séchée. Il s'avère bien vite que, contrairement à ce que le titre laisse croire, cette lanière montre en fait la tranche d'une semelle de soulier de course, tranche très nervurée, crevassée, comme on peut s'y attendre d'un tel type de godillot. Le tout suggère un ensemble de chassés-croisés et d'associations. Il est en effet assez étrange que ce soit une semelle qui vienne évoquer la terre (*land*). La semelle est celle qui fait contact avec la terre; elle fait empreinte, imprime la trace de l'homme qui y marche. Or, cette trace est assez proche de l'opération signifiante de la photographie, de son rapport avec la réalité qu'elle saisit. Évoquer la terre par ce qui s'y imprime et ce, au moyen de la photographie, est assez savoureux. Du reste, la relation est assez lointaine, malgré tout. On croit voir, en effet, une croûte asséchée en ces images. On croit au renversement. En effet, que peut bien venir faire cette bande terrestre, ce liséré de sol tout en haut de l'image ? Le sol appartient au bas, et





non pas à l'élevé. C'est évidemment un premier renversement. Puis, vient celui de suggérer la terre par cela qui ne la perçoit, qui ne s'y couche qu'en nous la déroband, presque intimement lié à elle. Il s'agirait donc de montrer la terre par le biais de l'outil qui permet de l'arpenter, de montrer la chose par l'entremise de ce qui la foule. Il y a là une sorte d'opération de schize, une sorte de coupure voulue, entretenue entre le connoté et le connotant, entre l'image et son référent. Il y a là abus, de sens et d'images, de signifiés et de signifiants. Serait-ce que l'esthétique de Pascal Grandmaison s'alimente au creuset d'une impossibilité, l'œuvre formant un mur entre la chose montrée et l'intention poursuivie par une stratégie de l'image créée comme obstacle, utilisant la vibrance et la rutilance des surfaces sur lesquelles le regard glisse et cherche l'ouverture ?

On sait combien la prédominance du blanc est aussi une constante dans ces images et ces œuvres vidéographiques. Aussi, se surprendra-t-on à découvrir que ce n'est pas là la seule tonalité à être sollicitée. Les teintes de gris, du sombre et de la texture du film super 16 mm sont aussi éminemment présentes dans les œuvres *Diamant* et les images photographiques de la série *Ouverture*, qui semblent provenir de cette dernière bande, comme dans le cas de *Mon Ombre*. On se remémorera aussi, du même coup, les teintes assez monotones et monocordes des vêtements des protagonistes de la série *Verre*. Oui, certes, il y a là une intention de chromatisme. Mais rappelons le fait que nous sommes en photographie et en vidéographie, où noir et blanc ont longtemps dominé. Ils ont été les premières conditions du visible perçu, capté, imprimé. Notons aussi combien le blanc est sale,

combien les traces de l'usage, dans la série *Manner*, sont encore plus visibles à cause de cette couleur jaunée sur laquelle elles se gravent. Combien le blanc est aussi absence du visible, surimpression, abus de lumière, disparition de l'image. Même effet avec le noir grisâtre, cette espèce de couleur charbon des images vidéographiques : il apparaît un rien cendré, plein de la rocailleuse présence du grain en provenance du film super 16 mm. Par ce blanc, ce gris, et ce presque noir, Pascal Grandmaison donne le corps de l'image, présence et densité à ce qui rend possible de voir une œuvre, en ces lieux, de cette manière propre; ce qui rend possible le fait de représenter le monde. Est-ce toujours un effet de cette stratégie de l'image comme obstacle ? Ou faudrait-il parler plutôt d'une sorte d'épreuve ? L'œuvre ne se révèle pas sans peine. Elle ne le fait pas non plus totalement dans et par l'image, mais comme malgré elle, dans une sorte d'affrontement. De là, cette sorte de tension sensible pour le spectateur qui se positionne devant l'œuvre. L'image résiste à l'œuvre, résiste dans l'œuvre. L'image comme résistance, mais comme on le dirait d'une résistance électrique : une sorte de sauvegarde, aussi. Lieu de l'art au sein duquel la subjectivité se déploie, mais dans une sorte de réserve.

On ne saurait mieux, avec *Mon Ombre*, poursuivre sur le chemin entamé jusqu'à présent. Cette œuvre est, tout entière, jeu sur une représentation de l'être comme image lointaine, comme tombée du corps. Dès l'entrée en matière, le corps du sujet, tendu, infléchi, se relève d'un seul mouvement, formant contrepoids avec *Air* où le corps représenté, cette fois, s'étend. Tout au long de cette bande de onze minutes, on assistera à des plans rapprochés du visage. Malgré cette



proximité, toutefois, le visage reste rébarbatif à toute émotion, à toute incursion dans sa psyché. Même si, à un certain moment, il vibre d'émotion contenue, il ne révèle rien de plus d'un tourment intérieur. Cette performance est, tout entière, celle de la confrontation d'une image du personnage avec les appareils utilisés pour la capter avec une relative indifférence. Ajoutons, pour mieux convaincre, ces brèves séquences où le visage apparaît dans un écran portable, léger et maniable, que le sujet représenté tient dans sa main. En celui-ci, ce sont des images à venir qui paraissent, balayées par des bandes blanchâtres, résultant sans doute d'une captation redoublée. Il arrive même que le visage se promène comme à bout de bras, alors que le reste du corps accomplit une marche lente et attentionnée. Évidemment, le visage ne suit pas et reste de marbre, ne s'anime ni ne réagit. En d'autres occasions, le visage bouge, effectue une sorte de rotation, mouvement qui n'a évidemment aucune mesure avec ceux du corps, en porte-à-faux avec lui. Visage échappé du corps, sans aucune relation avec lui, lointain dans son écrin où il est tout entier image et rien d'autre.

La fin est d'ailleurs instructive, puisque le corps assis, et tenant encore à la main l'écran, le pose doucement sur le blanc, se lève puis s'éloigne. L'image reste, alors que le corps dont elle est issue prend de la distance. Il y a là la volonté de montrer une sorte d'irréductibilité par rapport à l'image et au travail artistique. Paradoxalement, toutefois, cette perspective permet un abandon. Comme rien ne se montre d'essentiel dans l'image, comme il y a toujours une sorte de résistance entretenue par l'artiste, cela autorise et permet une sorte de laisser-aller, sûr que l'on est de pouvoir loger ce relâchement dans une réserve au sein de l'image qui freine toute transparence. Cela explique que, devant les œuvres de Pascal Grandmaison, l'on se maintienne dans un état de vigilance et de concentration. Bien sûr, le rythme et la trame sonore toute d'intensité contenue, provoquent cela. Mais ce n'est pas tout. On est à l'affût de ce que l'œuvre, par sa résistance, arrivera tout de même à montrer, comme dans un moment d'inattention. L'on sent bien que l'on verra enfin, qu'un petit jour se fera dans l'œuvre, que les formes et les contours de l'obstacle nous aideront à deviner la nature de ce qui est dérobé. Il en va sans doute comme si l'abandon de toute subjectivité par toutes ces tactiques d'esquive et de déroba-

était une révélation qui loge à l'enseigne de la dissolution; voulue, entretenue et, à la fin, souveraine.

En *Diamant*, on retrouve des traits familiers qu'on pourrait qualifier d'éléments de réfraction. Le verre de la série du même nom est à nouveau présent. Il apparaît en sa tranche que la caméra parcourt, en des pivotements grâce auxquels le visage d'une femme se dédouble. Il est filtre, obstacle, fausse transparence, épaisseur diaphane, mais matérielle. Ce verre devient aussi diamant en exercice de rotation. Est-on en train d'en affiner les contours, de le travailler ? On ne le saura pas. Mais il est là, il bouge et s'active, tourne d'un côté, puis de l'autre, dans un bruit d'enfer. Dans les intervalles de ces séquences, un visage ou une silhouette, c'est selon, apparaît. Elle aussi est perceptible en des facettes qui ne disent rien d'elle et sur lesquelles les regards glissent, impuissants. On retrouve aussi les mêmes gestes que dans *Mon Ombre*, concentrés, tendus, dramatiques même : attentifs à l'arabesque qu'ils exécutent dans l'espace. Ils cherchent à rendre le drame, la tension, mais non son essence, sa nature ou ses circonstances. En cela, l'image, on l'a dit, est inopérante.

Puis, il y a *Air*, une autre bande vidéo provenant du transfert depuis un film super 16 mm. L'œuvre est cette fois montrée sur socle. L'écran n'occupe pas, comme les deux autres, tout un mur. Cette fois, l'écran est délimité et encadré par un soubassement du plafond et une surélévation du plancher. Cet espace restreint permet à la lumière issue de la bande de se déployer sur des surfaces prévues à cet effet. Car on est ici dans le royaume du blanc. En effet, cette dominante est interrompue par la présence de la surface d'une poitrine montant et descendant au rythme de sa respiration. Un œil se présente à l'occasion, en gros plan; un profil aussi et tout suggère un basculement dans le sommeil. Une main se lève, qui permet de localiser le corps enfin couché. Puis, une sorte de marée de tissu se soulève, ce que suggère d'ailleurs assez clairement la bande sonore. Est-ce l'image qui disparaît au gré de ce mouvement vital ? Ou est-ce plutôt la laiteuse absence qui s'emplit du souffle de la vie ? On ne saurait dire. Mais, ici, il apparaît très nettement que ce jeu de l'obstacle permet l'image ou la terrasse; on ne sait plus trop. Sinon que cette ambivalence est le fil sur lequel se joue toute l'esthétique de Pascal Grandmaison.

SYLVAIN CAMPEAU