

ETC



L'intégration de la diffusion et de la prospection : l'art vidéo selon Pascal Grandmaison

Jean-Philippe Uzel

Numéro 58, juin–juillet–août 2002

Diffusion et prospection : État des lieux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35283ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2002). L'intégration de la diffusion et de la prospection : l'art vidéo selon Pascal Grandmaison. *ETC*, (58), 13–17.

L'INTÉGRATION DE LA DIFFUSION ET DE LA PROSPECTION: L'ART VIDÉO SELON PASCAL GRANDMAISON

Pascal Grandmaison, exposition *La Collection modulaire*, Friche la Belle de Mai, Marseille, 2000.

La critique du marché de l'art n'est plus à faire. Le *hype* qui a entouré le marché dans les années 1980, le krach du début des années 1990, ont été largement commentés et ont donné lieu à un grand nombre de libelles – les essais sur le marché de l'art sont devenus depuis quelques années un genre littéraire en soi. Au Québec, où le marché de l'art a toujours été balbutiant, les critiques se sont concentrées sur le système des subventions étatiques. Il est d'ailleurs étonnant de remarquer que les deux types de critiques que l'on adresse à l'« État culturel » sont diamétralement opposés. D'un côté, on reproche aux différents conseils des arts d'entretenir grassement les artistes sans que ceux-ci aient de comptes à rendre à personne. Ces critiques, qui parlent au nom du bon sens et de la justice sociale, oublient que la quasi majorité des artistes vivent au-dessous du seuil de pauvreté¹ et que le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, malgré une hausse récente de son budget, ne peut satisfaire que 25 % des demandes qu'il reçoit annuellement. De l'autre côté, on déplore que le système des bourses soumette les artistes à une pression intolérable, qui finalement nuit à la création. Cette critique, qui émane cette fois-ci du milieu artistique, pointe le fait que le système des bourses oblige les artistes à se conformer à un plan de carrière – artistes en début de carrière, à mi-carrière, artistes établis – et à produire des « résultats » pour atteindre leurs objectifs. Si les subventions octroyées par les conseils des arts « visent à encourager le travail indépendant de création » (Conseil des Arts du Canada), le système produit des effets pervers qui poussent l'artiste à privilégier la visibilité de son travail au détriment de la re-

cherche. Dès lors, une question s'impose : comment l'artiste peut-il échapper à l'alternative désastreuse qui consiste à se soumettre aux impératifs de la diffusion ou à rester en dehors du système ?

Une première solution consisterait à retarder le moment de la diffusion par rapport à celui de la recherche et de l'expérimentation artistique. En un mot, offrir à l'artiste les moyens de son autonomie. Cette solution généreuse ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes. En effet, si l'État soutient la création, il le fait au nom d'une mission d'intérêt public. Il doit donc non seulement justifier ses choix, mais également exiger des résultats de la part des artistes qu'il soutient. Le fait que seulement un quart des demandes de bourse soit satisfait rend ce contrôle d'autant plus nécessaire.

Le Do-It-Yourself

Toutefois, il n'est plus sûr aujourd'hui que l'opposition création/diffusion (étatique ou marchande) soit encore pertinente pour analyser la réalité de la création actuelle. Les artistes, dans les années 1990, ont réagi à la crise conjuguée du marché de l'art et du soutien étatique par des solutions originales. Ils ne se sont pas réfugiés dans leur atelier en attendant des jours meilleurs, mais ils ont pris eux-mêmes en charge les conditions de diffusion de leurs œuvres : ils ont exposé dans des lieux alternatifs, ont ouvert des galeries, ont créé des sites internet... Ce nouveau mode de diffusion a eu des effets importants sur la matérialité des œuvres, et s'est traduit, entre autres, par la réapparition des techniques artisanales et des œuvres de petits formats...² En retour, les œuvres ont contri-

bué à façonner de nouveaux lieux et ont permis, parfois, leur reconnaissance institutionnelle, comme dans le cas de la Foire internationale d'art contemporain, qui depuis 1994 a lieu chaque mois de mai dans les chambres du Gramercy Park Hotel de New York et draine une clientèle internationale de plus en plus importante³. Les œuvres ont ainsi contribué à faire évoluer le comportement du spectateur, qui n'hésite plus à fréquenter des lieux dans lesquels il ne se serait jamais aventuré quelques années plus tôt. Une des conséquences du *Do-it-Yourself* a été l'intégration toujours plus grande de la création et de la diffusion. Les artistes conçoivent leurs œuvres tout en créant les conditions dans lesquelles elles vont être exposées.

L'œuvre comme « marchandise absolue »

Cette prise en charge des conditions de diffusion par les artistes a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'analyses sociologiques consacrées à la diffusion de l'art dans les années 1990⁴. Plus rarement, cette intégration a été analysée du point de vue de la création. Lorsqu'elle l'est, c'est sur le mode critique qui déplore l'instrumentalisation de l'art par le marché ou par le pouvoir administratif. Tout se passe comme si le rapprochement de la diffusion et de la création devait se faire au détriment de cette dernière. Or, force est de constater que si la diffusion peut instrumentaliser la création, l'inverse également est vrai. À plusieurs reprises, au cours de la modernité, les artistes ont épousé les forces sociales qui les menaçaient afin de mieux les contrôler. Ainsi, face à la montée de la culture de masse au XIX^e siècle, et plus particulièrement face à la tenue des Expositions universelles, où les œuvres et les marchandises étaient exposées sur un pied d'égalité, Baudelaire a réagi en épousant le culte de la nouveauté à tout prix. Puisque les marchandises empruntaient aux œuvres leur valeur d'exposition, les œuvres devaient répliquer en empruntant aux marchandises leur valeur d'échange et devenir des « marchandises absolues »⁵. Cette stratégie a été, d'une façon beaucoup plus systématique, celle du Pop Art. Warhol, par exemple, avait compris que l'œuvre d'art n'avait aucune chance de rivaliser avec la marchandise en s'enfermant dans le monde éthéré de l'autonomie artistique. Il fallait au contraire concurrencer la marchandise sur son propre terrain. Puisque l'esthétique avait envahi la société de consommation, l'artiste Pop n'avait plus qu'à reproduire jusqu'au vertige les images et les icônes que celle-ci lui offrait.⁶

L'ubiquité vidéographique

L'entrée en force des nouvelles technologies de communication, qui offrent aux artistes la possibilité d'une diffusion planétaire, est venue récemment complexi-

fier les rapports entre la création et la diffusion. Au cours des dernières années, le monde de la vidéo a par exemple connu un bouleversement sans précédent. La multiplication fulgurante des festivals vidéo à l'échelle de la planète a entraîné une confusion de plus en plus grande entre diffusion et création. On dénombre actuellement plus de 500 rencontres et festivals internationaux consacrés à la vidéo, et ce chiffre est en constante progression. À côté des festivals internationaux prestigieux comme le *Viper International Film and Video Festival* à Bâle, le *World Wide Video Festival* à Amsterdam ou encore le *Symposium international sur les arts électroniques* (FISEA), de nouveaux festivals apparaissent dans les endroits les plus éloignés des grands centres artistiques : il existe ainsi, pour ne prendre que deux exemples, un *Nomadic Cinema Feast* sur l'île de Haida Gwaii en Colombie Britannique, à la frontière de l'Alaska, ou un *Festival Extra Short Film Festival* à Novosibirsk, en Sibérie.

Cette multiplication des festivals semble répondre à une demande de plus en plus forte de la part des artistes. Par exemple, la 9^e *Biennale de l'Image en mouvement*⁷, qui s'est tenue en novembre 2001 à Genève, a reçu pas moins de 783 monobandes en provenance de 46 pays – 53 œuvres ont été projetées et 5 primées. Notons tout d'abord que le médium vidéographique offre à l'artiste une liberté sans précédent. Si la maniabilité de la technique vidéographique autorise une souplesse de création qui peut être comparée à celle de la peinture en tube pour les impressionnistes⁸, force est de constater que la souplesse de diffusion des bandes vidéographiques est tout aussi grande. La principale conséquence est qu'un jeune vidéaste peut obtenir aujourd'hui une reconnaissance internationale presque instantanée. C'est le cas d'un jeune vidéaste montréalais, Pascal Grandmaison, qui a déjà participé à certains des festivals les plus prestigieux de la scène internationale (*Viper* à Bâle, *Pandæmonium* à Londres, *Transmediale* à Berlin, etc.). Cet artiste, très prolifique, organise régulièrement des expositions de son propre travail aussi bien au Québec qu'à l'étranger : *La Collection modulaire* à l'Espace Vidéographe de Montréal (2000) et à la Galerie de la Friche Belle de Mai à Marseille (2000), *Vidéo Sélections* à la Galerie BF15 de Lyon (2001), etc.

Le cas de Pascal Grandmaison est intéressant car cet artiste, tout en étant très présent sur la scène internationale, est extrêmement conscient des risques d'uniformisation et d'anonymat que recèle une présence soutenue dans le réseau des festivals internationaux. L'inflation du nombre des festivals rend ce risque de plus en plus réel, comme il le mentionnait au cours d'un entretien qu'il nous a accordé : « La vidéo est

trop souple, elle voyage tellement rapidement que, depuis cinq ans, les festivals se sont multipliés de manière exponentielle. Il y là un piège. »⁹

L'indifférence du choix

Sans renoncer à la grande visibilité que lui offre ses nombreuses participations dans les festivals, Pascal Grandmaison a développé des stratégies de création qui ne sont pas sans nous rappeler les réponses que Baudelaire et Warhol ont proposées, face à l'invasion de la culture de masse. Loin de rejeter la médiatisation du monde de l'art, il l'épouse dans un jeu de mise en abyme affolant. Au cœur de son œuvre, aussi bien de ses vidéos que de ses installations, Pascal Grandmaison fait résonner ce qui constitue peut-être aujourd'hui la croyance la plus inébranlable du monde de l'art et qui justifie son pluralisme esthétique : celle de la liberté de choix. Dans le monde des festivals vidéo, par exemple, ce choix est tellement vaste qu'il en devient étourdissant : il existe des festivals généralistes comme *Berlin Transmediale* ou *Worldwide Video Festival* d'Amsterdam; des rencontres consacrées à la jeune création, comme *Les Vidéogrammes* de Marseille ou *Regard sur la relève du cinéma québécois* de Chicoutimi; des festivals qui ont pour thème l'identité sexuelle, comme *Image Out. The Rochester Lesbian & Gay Film & Video Festival* de New York ou *Inside Out. Annual Lesbian & Gay Film & Video Festival de Toronto*; d'autres l'identité culturelle, comme *Images du monde arabe* de Montréal, etc. Cette spécialisation proliférante reproduit en fait la logique de la culture de masse qui fonctionne de plus en plus à la personnalisation, l'*homo consumans* étant sensé se réaliser en exerçant toujours plus sa liberté de choix. Même si cette liberté consiste à choisir entre deux boîtes de Corn Flakes quasi identiques... Plus les vrais choix (choix d'existence, choix de société...) s'éloignent, plus les choix marginaux prolifèrent. Ce paradoxe traverse le film vidéo *Sessions vidéo* (2001), signé par Pascal Grandmaison et Patrick Pellerin. Les personnages des différentes saynètes exercent tous un choix qui se réduit à un ou deux gestes extrêmement simples : dans *jus session*, un garçon goûte les différents parfums d'un même jus de fruit, dans *shopping session*, une fille feuillette des magazines tendance et compare des tee-shirts, dans *cd session*, deux filles et un garçon écoutent des CDs qu'ils changent chacun à leur tour... *Sessions vidéo* évoque immédiatement l'esthétique des films publicitaires GAP, mais contrairement à ces derniers où la légèreté et la joie de vivre sont omniprésentes, les personnages de Pascal Grandmaison et Patrick Pellerin sont emprunts d'une gravité troublante. Comme si leur existence dépendait réellement des choix minuscules qu'ils opéreraient entre tel jus de fruit, entre tel tee-shirt...

Mais le travail de Grandmaison ne se contente pas de représenter le caractère factice de la liberté de choix. Il confronte également les spectateurs de ses expositions au vertige de la prolifération des choix. Dans l'exposition *Vidéo sélections*, organisée en collaboration avec Patrick Pellerin à la galerie BF15 de Lyon, en avril 2001, l'artiste a reconstitué, sur un mode très warholien, un entrepôt de film vidéos. Pas moins de 300 boîtiers de cassettes vidéo étaient exposés sur des cartons d'emballage... mais tous les boîtiers étaient vides, aucun des films proposés n'existait. En délestant le choix de l'enjeu qui l'accompagne, Pascal Grandmaison prémunit le spectateur contre toute déception et lui donne accès à l'extase du choix, un choix pur sans nulle conséquence, qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Cette jouissance, contenue dans l'indifférence du choix, nous ramène inéluctablement du côté de Duchamp : « [...] le choix de ces ready-mades ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle [...] »¹⁰.

Dans l'exposition *La collection modulaire*, présentée à Montréal et à Marseille, le spectateur pouvait feuilletter les répertoires contenant le résumé de 3000 synopsis de films de fiction. Mais contrairement à un guide de cinéma traditionnel, les titres des films avaient ici été effacés. Les films, dépossédés de leur marque d'identification habituelle (titre, nom du réalisateur et des acteurs...), entretenaient entre eux une familiarité déconcertante et donnaient l'impression que les personnages et les intrigues pouvaient être intervertis à loisir. N'est-ce d'ailleurs pas ce qu'Hollywood pratique depuis de nombreuses années ? Dans le cadre de *La collection modulaire*, Pascal Grandmaison présentait également un long métrage, *Attaque des symétries* (1999), qui n'est autre que le film *E.T.*, de Steven Spielberg, mais monté à l'envers : le film commence avec le dernier plan du film et se termine avec le premier. La trame narrative implose, le sens a disparu. Comme les œuvres d'art, comme les objets de consommation, les plans du film sont interchangeables à volonté.

Dernier exemple, qui touche précisément aux relations entre la diffusion et la création. La bande vidéo *Expédition dérisoire* (1999), se présente sous la forme de 27 « modules-chapitres » autonomes qui peuvent être remontés dans n'importe quel ordre. Les 35 minutes d'*Expédition dérisoire* dépassent largement les conventions acceptées par les festivals. En fait, en proposant une bande trop longue pour une projection en salle, Pascal Grandmaison souhaite offrir la possibilité à chaque organisateur de festival de choisir quelques-uns des « modules-chapitres » et de les remonter à son gré. Bien sûr, cette solution comporte des problèmes techniques importants et l'artiste est conscient que « le

David est resté passionnément amoureux d'une amie de jeunesse, Lise, qui en a pourtant épousé un autre. Il a construit pour elle un chalet en montagne et s'y retire secrètement la fin de semaine pour y ranimer souvenirs et espoirs. L'amour que lui porte une voisine timide, Juliette, n'arrive pas à le distraire de son obsession. Le mari de Lise étant mort dans un accident, David croit pouvoir la reprendre mais la jeune femme le repousse. Frustré, il en viendra à tuer Juliette et mettra le feu à son chalet

14



jusqu'au 2 juin



16



18



12



milieu n'est pas encore prêt à accepter ce type de travail. Il préfère qu'une œuvre soit encadrée, précise... un peu comme le cadre autour d'une peinture ». Toutefois, à deux reprises, Pascal Grandmaison a pu réaliser son souhait. Tout d'abord, dans le cadre de la compilation *Québec in motion* (qui regroupait dix artistes vidéastes du Québec), qui a été présentée au Sadler's Wells Theatre de Londres, du 7 mars au 11 mars 2000. La programmatrice montréalaise, Nicole Gingras, s'est prêtée au jeu et a accepté de remonter *Expédition dérisoire*, pour une durée totale de 13 minutes. La deuxième expérience a eu lieu à Marseille dans le cadre des sixièmes *Vidéogrammes* (octobre 2000)¹¹. Quelques heures avant la projection publique Pascal Grandmaison, qui assistait exceptionnellement au festival, a demandé à Édouard Monnet, responsable de la programmation des *Vidéogrammes*, de sélectionner des « modules-chapitres » afin de réduire le tout à une dizaine de minutes. Le goût et les préférences du commissaire, qui se cache d'ordinaire derrière une « rationalité esthétique », sont ici partie prenante de l'œuvre. Les conditions de diffusion et de création se trouvent inextricablement liées, mais c'est

bel et bien l'artiste qui impose son jeu au médiateur, et non l'inverse.

JEAN-PHILIPPE UZEL

NOTES

- 1 Voir à ce sujet le récent rapport, commandé par le RAAV, intitulé *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels* (2001).
- 2 Jean-Philippe Uzel, « Sociologie de l'indice : l'œuvre de Massimo Guerrera », in Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres : tome 1*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 229-248.
- 3 Ellen Pall, « The Neo-Dealers », *The New York Times Magazine*, September 1, 1996, p. 28-35.
- 4 Sally McKay and Andrew J. Paterson (eds.), *Money Value Art*, 2001, Toronto, YYZ.
- 5 Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, C. Bourgois, 1981, p. 81.
- 6 Jean Baudrillard, « De la marchandise absolue », *Arstudio*, n° 8, 1988, p. 6-12; Jean Baudrillard, « Le snobisme machinal », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 34, hiver 1990, p. 35-43.
- 7 <http://www.centreimage.ch/bim>
- 8 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998, p. 76.
- 9 Entretien avec Pascal Grandmaison ; réalisé en février 2001 au domicile montréalais de l'artiste.
- 10 Marcel Duchamp, « À propos des readymades » (1961), in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, p. 191.
- 11 L'artiste a également participé à la programmation de la Sélection internationale, qui présentait une soixantaine de jeunes vidéastes internationaux.



Pascal Grandmaison, exposition *La Collection modulaire*, Friche la Belle de Mai, Marseille, 2000.