

## Pascal Grandmaison : peaux compulsives

Jean-Claude Rochefort

Number 192, September–October 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18333ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

### ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Rochefort, J.-C. (2003). Pascal Grandmaison : peaux compulsives. *Spirale*, (192), 54–55.

# PASCAL GRANDMAISON : PEAUX COMPULSIVES

dispose délicatement — en les superposant ou en les juxtaposant — sur une immense plateforme placée directement sur le sol, de manière à créer l'image fantastique d'une ville miniature qu'on appréhenderait à vol d'oiseau. De cette composition dynamique aux volumes inégaux émerge un centre urbain jalonné d'édifices et de tours érigés autour d'un échangeur routier en boucle, menant d'un côté à des banlieues en développement et de l'autre à un quartier industriel où des figures géométriques laissées en plan suggèrent l'activité humaine — celle de l'artiste? —, temporairement interrompue. Le déplacement d'échelle ici pratiqué permet une systématisation de la configuration urbaine, notamment en multipliant les perspectives, et réitère habilement le questionnement sur le processus artistique. Ni utopique ni futuriste, cette ville-monument s'élabore et grandit tel un vestige du temps présent. À la fois lieu d'une description et espace imaginaire d'une ville fantasmée, elle devient un véritable objet de fascination en lequel tout participe à créer l'impression que rien ne pourrait suspendre sa progression.

Parallèlement à cet environnement architectural modulé d'un jeu inextricable de décisions renvoyant à la rationalité du monde, Coutu travaille à la réalisation de sculptures résultant d'un procédé plus risqué et imprécis. Ces œuvres fuselées — intitulées *Flèche* — se dressent dans un mouvement ascendant, tel un monument naturel travaillé par le temps, à l'issue d'un procédé lent et répétitif d'accumulation de fines gouttes de matières malléables comme le plâtre ou le ciment. Dans la foulée de la pièce *La musique de Tchekhov en regard de sa nouvelle Romance avec contrebasse* (2001) aboutissant à l'édification d'un sombre récif, cette recherche plastique s'appuie sur des concepts traditionnels de texture, de masse et de volume. Mais son propos ne se résume pas à la seule représentation de la matière. Elle est l'expression — l'inscription — d'un déroulement, d'une histoire, d'une mémoire à laquelle toute concrétion est irréductiblement liée. Cette transformation de la valeur de *temps* dans la production en cours de Patrick Coutu rend perceptible un engagement contemplatif et patient, que l'on ne lui connaissait pas jusqu'ici, devant l'insondable.

NATHALIE de Blois

Dans son introduction à *Esthétique et connaissance* de Nelson Goodman et Catherine Elgin, Roger Pouivet écrit : « Certes, tout tableau n'est pas figuratif, la musique n'est pas toujours expressive et un poème n'a que rarement la fiabilité descriptive d'un rapport d'inspection. Ce n'en sont pas moins des objets dont le fonctionnement symbolique suppose une maîtrise des systèmes conceptuels dans lesquels ils deviennent signifiants. C'est la thèse de Nelson Goodman et Catherine Elgin. Ces conséquences sont multiples, décapantes et fécondes à la fois. » Parmi ces conséquences, poursuit Pouivet, il y a le fait que « L'œuvre d'art n'appartient pas plus au domaine du sensible que n'importe quelle autre chose perçue [...] Et si on analyse toute perception comme une construction, toute perception relève du fonctionnement symbolique. L'expérience esthétique est une capacité à saisir des relations entre symbole et symbolisé. » Ces quelques éléments de la thèse goodmanienne, même esquissés à larges traits, seront utiles pour comprendre le fonctionnement au plan symbolique du travail de Pascal Grandmaison dans le système de l'art contemporain actuel, système dans lequel la vitesse de circulation des idées et de diffusion de l'information visuelle est en forte croissance.

Quand il se retrouve devant une installation vidéo ou une suite de photographies couleur, l'amateur d'art contemporain le moins informé aura tôt fait d'établir des rapprochements formels ou stylistiques entre les œuvres de Pascal Grandmaison et la production artistique d'autres artistes contemporains bien connus. Il se produit ainsi, dès le premier contact avec l'œuvre, un effet de déjà-vu un tantinet irritant pour l'amateur qui croit encore à la tradition du nouveau ou qui recherche l'originalité à tout prix. Ainsi, force est d'admettre que la série de portraits statiques *Waiting Photography* font penser aux portraits monumentaux de l'artiste allemand Thomas Ruff; que les plans rapprochés de peaux de tambour, de la série intitulée *Manner* (2003), participent de ce mouvement de la photographie contemporaine documentant avec précision des outils, instruments et autres objets d'usage courant, Grandmaison s'inscrivant ainsi dans la prolongation de l'esthétique macro-descriptive amorcée en France par Pascal Cairn et Patrick Tosani. Et même, pour peu qu'on y réfléchisse, comment ne pas relier le long mur miroir

de son installation à la galerie B-312 aux projets de Dan Graham intégrant des dispositifs de caméra surveillance des années soixante-dix, même si la présence de cet imposant élément dans l'espace de l'installation répond à d'autres finalités perceptuelles? Pascal Grandmaison joue consciemment et librement avec ces effets de ressemblances et d'analogies. Explicites, elles deviennent alors presque des citations, plus ténues, elles fonctionnent sur le mode allusif. C'est le propre de l'intertextualité que de recourir en alternance à l'un et à l'autre mode.

Pascal Grandmaison semble donc prendre un malin plaisir à combiner et à multiplier les références à ses modèles de production artistique différents et nombreux. Tout son art réside dans la distance qu'il prend par rapport à ces modèles, en transformant et en déplaçant les données fondamentales de leur vocabulaire plastique et conceptuel par exemple. Il pratique, pour ainsi dire, un va-et-vient constant entre le symbole et le symbolisé. Et ce jeu de relations mutuelles devient hypersignifiant quand on évolue dans un système aussi codé que celui du monde de l'art contemporain, pour revenir à l'idée maîtresse de Goodman, idée selon laquelle percevoir un objet c'est aussi, nécessairement, s'intéresser à son fonctionnement symbolique à l'intérieur d'un système spécifique, soit les lieux et réseaux de diffusion de l'art contemporain d'ici et d'ailleurs.

Pour l'amateur qui ne connaît pas l'existence des portraits monumentaux de Thomas Ruff, l'expérience esthétique qu'il vivra en contemplant *Waiting Photography* peut s'avérer malgré tout pleinement satisfaisante et riche de sens. Mais il n'en demeure pas moins que dans le monde de l'art, Thomas Ruff est un symbole puissant de ce désir d'objectivation du sujet, désir qui se manifeste par la réduction, voire l'élimination du moindre signe d'expression. Le sujet se voit pratiquement réifié par l'œil de la caméra, opération qui, faut-il le rappeler, consiste à métamorphoser en chose ce qui est vivant et mobile. Ce qui est ainsi symbolisé dans la série *Waiting Photography*, c'est ce rapport à l'inexpressif, cet état d'être où rien ne se passe, quand le sujet se fait presque un objet à son insu. Capter l'instant où le visage n'exprime plus aucun sentiment n'est pas chose facile. De par son dénuement même, le visage exprime toujours la fragilité et l'extrême vulnérabilité de





Pascal Grandmaison, *Day Light*, 2002, photographie couleur, 183 cm X 229 cm, avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin.

l'Autre (Lévinas). Un visage ne peut jamais atteindre la neutralité absolue, il peut seulement y tendre, aller vers. Dans une petite note qui accompagne ses photographies, l'artiste écrit que « *Waiting Photography met en scène l'attente qu'un portraitiste fait subir à ses figurants. Il s'agit du moment où les sujets tentent de comprendre et d'analyser ce qu'ils vont donner à l'image subséquente à la prise de photo. Pour eux, prendre pose signifie prendre un bref moment pour se dire "où j'en suis en ce moment".* » Formulé de cette façon, on serait tenté de croire que la période de l'attente dans le studio du photographe a une fonction précise, c'est une espèce d'antichambre qui suscite les prises de conscience : pendant que le portraitiste fait sa mise au point sur le visage du figurant, ce dernier fait le point sur sa vie. Mais le processus d'intériorisation ne s'arrête pas là. Grandmaison a réservé un grand espace vide juste audessus de ses jeunes et pensifs sujets. Il place donc le spectateur, par un procédé un peu dirigiste, il faut bien admettre, dans une situation où il se voit confronté, lui aussi, à un grand vide qui l'invite à se poser le même type de questions existentielles.

Dans l'autre série de photographies couleur qui figure dans ce portfolio (*Manner*, 2003), l'ar-

tiste a photographié en plan rapproché des peaux de tambours, ou de *drums*, comme on dit couramment. Grandmaison me confiait qu'il percevait ces surfaces circulaires comme des objets de compulsion. Les effets répétés des coups de baguettes finissent à la longue par produire sur ces surfaces très lisses des compositions abstraites, sorte de portraits musicaux involontaires qui traduisent mieux que n'importe quelle image la personnalité du batteur. Les signes, stries et autres marques qui s'inscrivent progressivement sur ces peaux synthétiques ne font pas qu'exprimer toute la fougue et l'énergie déployées par le joueur de batterie, ils se présentent comme un processus de stratification des gestes répétés moult fois. En ce sens, ces étranges petites planètes noires ou beiges, sales ou trouées, ornées d'autocollants ou de graffitis, sont des accumulateurs d'intensités.

Pascal Grandmaison porte une attention très particulière au contexte de présentation de ses travaux. Peu importe où il montre ses objets ou ses images, l'espace dans lequel ils sont présentés est totalement pris en compte, le gabarit de la salle est comme incorporé au processus de présentation. Il exploite cette frontière qui sépare l'espace de l'œuvre et ce qui l'excède, il compose avec ce

léger débordement des limites physiques de l'œuvre qui est à peine repérable à l'œil peu exercé aux ruses et autres subtilités de l'art contemporain. Dans *Day Light*, l'artiste a photographié deux tubes de néon éteints qu'il a appuyés contre la ligne de rencontre d'un mur de brique et d'un autre recouvert de papier. La lumière naturelle provenant de l'extérieur à travers un store frappe la partie supérieure des tubes de néon, les allume virtuellement. La lumière naturelle poursuit sa poussée et s'atténue en une douce lueur sur le mur de papier. Lors de son exposition individuelle à l'Espace Vox en 2002, l'artiste a déposé le bas du support photographique directement au sol alors que le coin supérieur gauche était appuyé contre le mur, répétant ainsi par ce geste délicat la position précaire qu'occupe les tubes de néon représentés dans l'image. On pourrait spéculer longtemps sur la symbolique de la lueur qui émane du dehors, mais c'est à l'évidence toute la fragilité du savant dispositif conceptuel de la mise en scène photographique et d'une mise en exposition qui est ici symbolisée par cet effet de redoublement.

JEAN-CLAUDE ROCHFORT