

**Marie-Claire Blais et Pascal Grandmaison, La vie abstraite
(volets 1 et 2), Galerie René Blouin, Montréal. Du 5 mars au 23
avril 2016**

Sylvain Campeau

Numéro 104, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83703ac>

[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

Campeau, S. (2016). Compte rendu de [Marie-Claire Blais et Pascal Grandmaison, La vie abstraite (volets 1 et 2), Galerie René Blouin, Montréal. Du 5 mars au 23 avril 2016]. *Ciel variable*, (104), 89–90.

dense image-text palimpsest of signs: the original photograph, the coloured lines marking out the edited version, and a nest of textual information – labels, catalogue numbers, and directions for use.

A more diminutive collection of rephotographed newspaper images is encased in a long vitrine in the centre of a third gallery (*Zeitungsfotos*, 1991). Ruff had clipped the originals from newspapers earlier; revisiting them years later, he found that, bereft of their contexts, they were incomprehensible.

The exhibition is beautifully installed overall, but the final room slips into the realm of stunning. It is, no doubt, the four elegant, vertical frames holding deep black skies sparkling with celestial bodies that brings it there. *Sterne* (1989) was the work that first led Ruff into territories of appropriation.

With a keen interest in astronomy, but acknowledging his inability to photograph it properly, Ruff purchased telescopic negatives from the European Southern Observatory in Chile, which he digitally edited. Unlike Ruff's other

series – for example, *Nudes* (2012) and *jpegs* (2004–07), which were obviously distorted through pixilation or softening – the manipulation here is imperceptible, thereby advancing his work deeper into the slippery terrain of appropriation.

Ruff's *Object Relations* offers an intricate and beautiful foray through the history of photographic image making, asking us to consider existential questions about the presentation, mobility, and meaning of this frighteningly omnipresent medium.

1 The exhibition was curated by Sophie Hackett, the AGO's associate curator of photography, and was part of the 2016 Scotiabank CONTACT Photography Festival.

Jill Glessing teaches at Ryerson University and writes on visual arts and culture.

Marie-Claire Blais et Pascal Grandmaison

La vie abstraite (volets 1 et 2)

Galerie René Blouin, Montréal

Du 5 mars au 23 avril 2016



cette pièce est inspirée d'un écrit du peintre abstrait, *Réalité naturelle et réalité abstraite*. L'eau et le feu dominant dans ces séquences en quatre images. La toile est en effet brûlée, et la surface de l'écran semble souvent être crevée par un incendie ouvrant la toile, ici réduite à un voile noir. Comme Pascal Grandmaison l'a déjà fait dans d'autres œuvres, la progression destructrice du feu se trouve parfois inversée, recomposant la toile depuis les cendres. Le feu détruit et reconstruit à la fois la grille, et l'eau se propage en rides et ondes dont on ne sait d'où elles proviennent ni où elles vont.

Pourrait-on en conclure que le duo Blais/Grandmaison choisit d'illustrer

La première collaboration entre Marie-Claire Blais et Pascal Grandmaison a donné lieu à la création de deux installations vidéographiques assez monumentales. La première, intitulée *Le temps transformé*, est d'une durée de 40 minutes et se présente sous la forme d'une double projection aux images synchronisées reprenant la figure du carré noir du peintre Kazimir Malevitch, fondateur du mouvement suprématisme. La seconde, *Espace du silence*, est composée de quatre projections présentées par groupes de deux sur des murs opposés dans des espaces adjacents. Elles ont été installées de telle sorte qu'il est possible de les voir en même temps pour peu que l'on se positionne entre les deux salles et qu'on tourne fréquemment la tête. On en vient alors à voir comment elles se redoublent efficacement, se reprenant l'une l'autre en des images semblables mais pas tout à fait identiques pour autant.

Dans la première projection, la référence au *Carré noir* est évidente. Une toile noire flexible est présentée dans un décor naturel. Elle chatoie selon les mouvements qui lui sont imprimés

par un manipulateur invisible; elle gonfle, se plie, se tasse même. Elle danse entre les herbes et crépite sous l'action de la pluie. Ainsi suivie par la caméra, elle se présente comme une matière totale, entière, d'intérêt certes, saisie dans sa réalité matérielle, montrant ses effets multiples, dans ses couleurs comme dans ses formes.

Ce n'est pas la première fois que la vidéographie sert à semblable entreprise de mise à distance critique d'un autre médium. Sauf qu'il pourrait être hasardeux qu'une œuvre non figurative aussi déterminante soit soumise à pareille épreuve critique, au moyen d'un médium qui sait si mal, de par sa nature, faire fi d'un certain naturalisme. Or, ici, tous les choix techniques faits pour filmer les contorsions de ce carré noir, que ce soit par l'entremise de l'angle choisi, de la lentille employée, du mouvement imprimé à la caméra, du réglage de la mise au point et de la profondeur de champ; tout, vous dis-je, concourt à la production d'une sorte de travail non figuratif, à la création d'images vaguement abstraites. Ce n'est pas qu'il soit difficile de ramener



La vie abstraite 1 : *le temps transformé*, 2015, 2 projections vidéo synchronisées; La vie abstraite 2 : *espace du silence*, 2016, 4 projections vidéo synchronisées, 6 m ch., 30 min, photos : Pascal Grandmaison, permission de la Galerie René Blouin

celles-ci à des éléments naturels identifiables et recomposables; c'est plutôt qu'on ne sait plus parfois par quel bout, dirais-je, elles ont été prises. C'est par l'intermédiaire d'éléments isolés, de prises en plans rapprochés, de flous aussi parfois, que l'œuvre tend à une certaine non-figuration.

Il en va de même avec *Espace du silence*. La référence prend cette fois la forme d'une toile au quadrillé évident, évocateur des grilles colorées auxquelles Piet Mondrian nous a habitués. Car

une forme de réconciliation entre abstraction et réalité concrète? Ils vont certes aussi loin que faire se peut dans cette direction, mettant la photographie à l'épreuve par une approche qui valorise ses possibilités de création de formes et d'espaces abstraits. Car ils le font au moyen d'un médium dans lequel le référent ne cesse jamais de revenir hanter le résultat final.

Pour eux, les formes montrées peuvent provenir aussi bien du champ de la peinture que de celui de la photographie,

comme s'il s'agissait de représenter celles produites en peinture par des moyens photographiques. Cela crée un effet d'équiformalisme, comme si les formes d'un médium pouvaient aisément migrer vers un autre et se retrouver reproduites dans ce dernier. Comment, en effet, concevoir autrement, de façon critique, les œuvres ici réunies? La photographie, par les moyens qui lui sont propres, s'emploie à reprendre et à commenter des questions formelles typiques de la peinture. Cela ne se fait pas sans infléchir à la fois sur la photographie et sur la peinture, puisque ce pari amène une confrontation comparative des médiums.

Dans ces deux œuvres, *Le temps transformé* et *Espace du silence*, réside donc ce que les artistes ont réussi à faire dire à la peinture par la photographie. Ou bien est-ce plutôt le contraire? Car il est vrai que les termes de l'équation peuvent être inversés...

—
Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambre obscure: photographie et installation*, *Chantiers de l'image et Imago Lexis de même que de cinq recueils de poésie*. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.
 —



La vie abstraite 1: le temps transformé, 2015, 2 projections vidéo synchronisées, 6 m ch., 30 min, photo: Pascal Grandmaison, permission de la Galerie René Blouin

MashUp: The Birth of Modern Culture

Vancouver Art Gallery

Du 20 février au 12 juin 2016

De février à juin 2016, la Vancouver Art Gallery (VAG) a présenté son exposition la plus importante en quatre-vingt-cinq ans d'existence, *MashUp: The Birth of Modern Culture*. Le projet au titre racoleur visait un objectif fort ambitieux, soit mettre en évidence la radicalité des collages que Pablo Picasso et Georges Braque ont créés entre 1912 et 1914, tout en démontrant à quel point la technique du collage s'est par la suite propagée dans les différents secteurs de la production culturelle pour finalement en devenir le modèle de production dominant au XXI^e siècle. Les commissaires Daina Augaitis, Bruce Grenville et Stephanie Rebick ont choisi d'utiliser un terme de la fin du XX^e siècle, *mashup*, pour désigner l'ensemble des pratiques liées à la méthode du collage: montage, ready-made, assemblage, décollage, citation, détournement, appropriation, *splicing*, *sampling*, *hacking*, *postproduction*, etc. Cette notion de *mashup* est abordée, tant dans les textes affichés sur les murs de l'exposition que dans le volumineux catalogue, comme une méthodologie employée par des artistes de diverses disciplines depuis le début du XX^e siècle¹.

MashUp s'inscrit dans la lignée des grandes expositions comme celle organisée par Alfred H. Barr Jr. au Museum of Modern Art de New York en 1936, *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theater, Films, Posters, Typography*, ou encore l'exposition *Les immatériaux* de Jean-François Lyotard, présentée au Centre Pompidou en 1985. Tandis que l'exposition de Barr rassemblait, comme son sous-titre

l'indique, diverses pratiques artistiques allant bien au-delà des catégories traditionnelles de peinture et sculpture, l'événement organisé par Lyotard avait pour but, entre autres, de faire réfléchir les visiteurs sur les relations entre l'art et la technologie. L'exposition *MashUp* est également présentée comme « une réponse à des impératifs précis liés aux conditions culturelles contemporaines qui exigent de nouvelles méthodes

de mise en exposition embrassant l'interdisciplinarité, la collaboration et la coproduction² ». Ce pari a certainement été relevé avec brio puisque l'exposition, fruit d'une collaboration entre trois conservateurs de la VAG et trente commissaires invités, rassemble des pratiques des plus diverses. Du collage aux modèles d'architecture, de la musique à la sculpture, du cinéma à la mode, de la vidéo au design, l'exposition regroupe en tout trois cent soixante-et-onze œuvres.

Déployée sur les quatre étages du musée, l'exposition est divisée en autant de sections suivant les quatre phases retenues par les commissaires pour décrire l'évolution de la méthodologie *mashup*. Cette structure chronologique suit aussi un fil conducteur: l'évolution

des différentes technologies ayant contribué à la production et à la circulation des images au XX^e siècle. Par l'entremise de quelques œuvres bien choisies, la première section de l'exposition présente de manière éloquent la grande variété de moyens auxquels les artistes ont fait appel pour recontextualiser les objets, images et sons du quotidien. On y trouve deux collages de Pablo Picasso, des pointes sèches de Georges Braque, des photomontages d'Hannah Höch, des rotogravures de John Heartfield, les *intonarumori* de Luigi Russolo ainsi que des ready-mades de Marcel Duchamp, dont la *Roue de bicyclette* de 1913.

La deuxième section de l'exposition est consacrée à la période de l'après-guerre et rassemble des œuvres où il est question de découpage, de copie et de citation à l'ère des médias de masse. Cette section s'ouvre sur des images et le plan de l'exposition phare du pop art anglais, *This Is Tomorrow*, présentée à la Whitechapel Gallery à Londres en 1956. Le parcours enchaîne avec le pop art américain, représenté par Andy Warhol, à qui une salle et demie a été consacrée. On peut remettre en question le choix d'avoir séparé le pop art britannique du pop art américain alors qu'il y avait ici l'occasion d'accrocher côte à côte *My Marilyn* (1965) de Richard Hamilton et la série *Marilyn* (1967) de Warhol. La juxtaposition de ces œuvres aurait permis de mettre en lumière le traitement fort différent de la star américaine par ces deux artistes. De plus, il aurait été pertinent de mieux contextualiser les portraits de Mao de Warhol, puisque c'est avec ce sujet que Warhol a repris la peinture en 1972 après s'être consacré presque exclusivement à la réalisation de films pendant plusieurs années. La création de ces portraits concordait avec le moment où Mao avait invité le président Richard Nixon à visiter la Chine en février 1972. Il y avait ici une excellente occasion de discuter de la circulation des images dans le contexte



Barbara Kruger, *Untitled (SmashUp)*, 2016, œuvre in situ pour la Vancouver Art Gallery, photo: Rachel Topham, Vancouver Art Gallery