

**PASCAL
GRANDMAISON**



PASCAL GRANDMAISON

PIERRE LANDRY
AVEC LA COLLABORATION DE REID SHIER

DU 27 MAI AU 9 OCTOBRE 2006
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

PASCAL GRANDMAISON

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 27 mai au 9 octobre 2006.

Conservateur : Pierre Landry
Documentation biobibliographique : Martine Perreault

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'administration
et des activités commerciales du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin
Conception graphique : 1F (1F.ca)
Impression : Les impressions Intramédia

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée
par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie
de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil
des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal 2006

Dépôt légal : 2006
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2006
Bibliothèque nationale du Canada

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Landry, Pierre, 1957-

Pascal Grandmaison

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal
du 27 mai au 9 oct. 2006. Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-22891-3

1. Grandmaison, Pascal, 1975- - Expositions. I. Shier, Reid, 1963- . II.
Grandmaison, Pascal, 1975- . III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6549.G822A4 2006 709.2 C2006-940695-2F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représen-
tation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays.

La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé
que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou
par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contempo-
rain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

DISTRIBUTION

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : (514) 871-0606
Télécopieur : (514) 871 2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

L'artiste souhaite remercier : Marie-Claire Blais, Frédérique Bouchard, Denis
Grandmaison, Martial Jean-Baptiste, Serge Murphy, Elisa Murray, Elisa Nuyten
et David Dime, Reid Shier, Galerie René Blouin, Jessica Bradley Art and Project, CEV,
ABC Photocolor, Vision Globale et tous les figurants qui ont participé au projet.

COUVERTURE
OUVERTURE 4, 2006

AVANT-PROPOS MARC MAYER	07
PASCAL GRANDMAISON VISION RAPPROCHÉE PIERRE LANDRY	19
STROBOSCOPIQUES TROIS ŒUVRES VIDÉOGRAPHIQUES DE PASCAL GRANDMAISON REID SHIER	35
ŒUVRES DE L'EXPOSITION	41
FOREWORD MARC MAYER	99
PASCAL GRANDMAISON CLOSE-UP VIEW PIERRE LANDRY	101
THE WAGON-WHEEL EFFECT THREE VIDEO WORKS BY PASCAL GRANDMAISON REID SHIER	111
BIBLIOGRAPHIE	120
LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES ET DES ILLUSTRATIONS	125

Dès les années 1920, Montréal a connu l'émergence d'un art expérimental, rigoureux sur le plan intellectuel. Bien que le modernisme soit apparu tardivement en Amérique du Nord, en comparaison avec l'Europe, Montréal fut l'une de ses premières terres d'expansion, parmi les plus fertiles. En outre, la scène montréalaise s'est toujours montrée résolue dans son internationalisme, ce qui contraste avec la toile de fond de l'art canadien en général. Il demeure paradoxal que l'art de la métropole d'une société par ailleurs distincte ait rarement accordé la même attention à sa spécificité culturelle que ne l'a fait le reste du Canada. Il ne semble pas non plus se dessiner de changement dans cette attitude qui a rassemblé depuis fort longtemps les artistes du Québec, qu'ils soient d'expression française ou anglaise. Nous percevons toutefois une nette différence dans le travail de la jeune génération, si bien illustrée par Pascal Grandmaison. Pour la première fois peut-être, le nouvel art montréalais apparaît comme étant tout particulièrement original dans son contexte global.

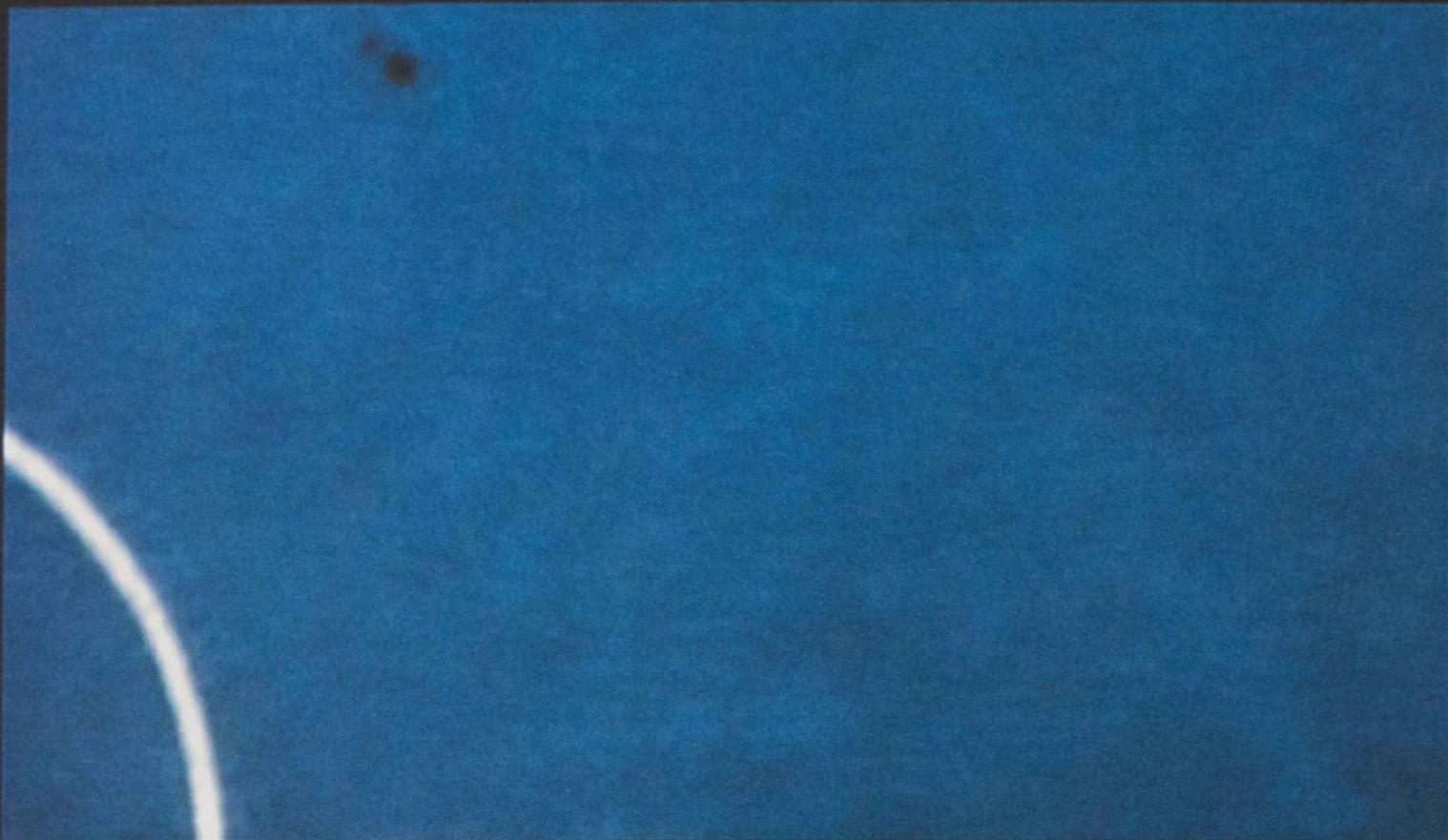
Il ne faut pas s'y tromper : les œuvres de Grandmaison sont d'une froideur glaciale. En fait, leur austérité est plus rébarbative que celle d'un monochrome blanc, parce que les moyens d'expression utilisés — la photographie et la vidéo — représentent la quintessence de notre culture de la satiété. Personne ne s'attend à ce que les moteurs mêmes de la consommation soient démontés ainsi, et l'effet initial est glaçant. Par conséquent, afin d'accéder aux véritables plaisirs procurés par cet art, sans parler de partager ses vues de grande portée, le spectateur doit travailler plus fort qu'à l'habitude, comme pour se garder au chaud dans un lieu froid. Je réponds sans réserve de la valeur de cet effort.

À première vue, Grandmaison semble esquiver totalement la question culturelle, dans un effort froidement objectif pour atteindre l'essence même de l'existence. Il s'inspire des fonctions physiologiques de base comme la respiration et les battements du cœur, ou des aspects éternels de la condition humaine comme l'attente et la solitude. Son univers est à mille lieues des préoccupations matérialistes du pop art, qui constitue peut-être l'un des paradigmes les plus résistants — jusqu'à l'épuisement — de l'art contemporain. Et pourtant, les visages, les coiffures et les vêtements des modèles de Grandmaison sont si actuels que notre culture éphémère semble davantage présente ici que dans tout autre art récent qui s'efforce d'atteindre l'intemporalité. Or, lorsque l'intemporalité constitue le sujet même d'une œuvre, comme c'est le cas chez cet artiste, il n'y a pas lieu de fuir le présent.

Je suis reconnaissant envers tous ceux et celles dont les efforts nous ont livré cette importante exposition et cet ouvrage pertinent. J'aimerais notamment remercier le commissaire Pierre Landry, qui ne cesse de m'impressionner par sa sensibilité multiforme, et par la facilité avec laquelle il parcourt cette vaste culture qu'est l'art actuel. J'aimerais également exprimer ma gratitude envers Pierre Bourgie, qui a généreusement accepté de nous prêter une œuvre pour l'exposition. En dernier lieu, merci à Reid Shier, directeur de la Presentation House à Vancouver, pour nous avoir donné une nouvelle perspective utile sur un artiste favori de la scène locale, perspective qui confirme notre opinion tout à fait favorable.

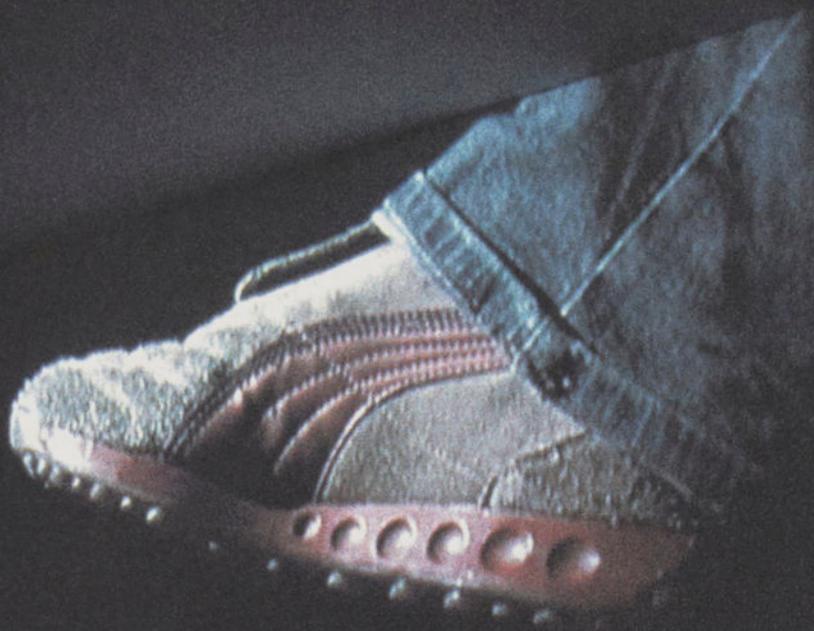
(Traduit de l'anglais par Denis Lessard)

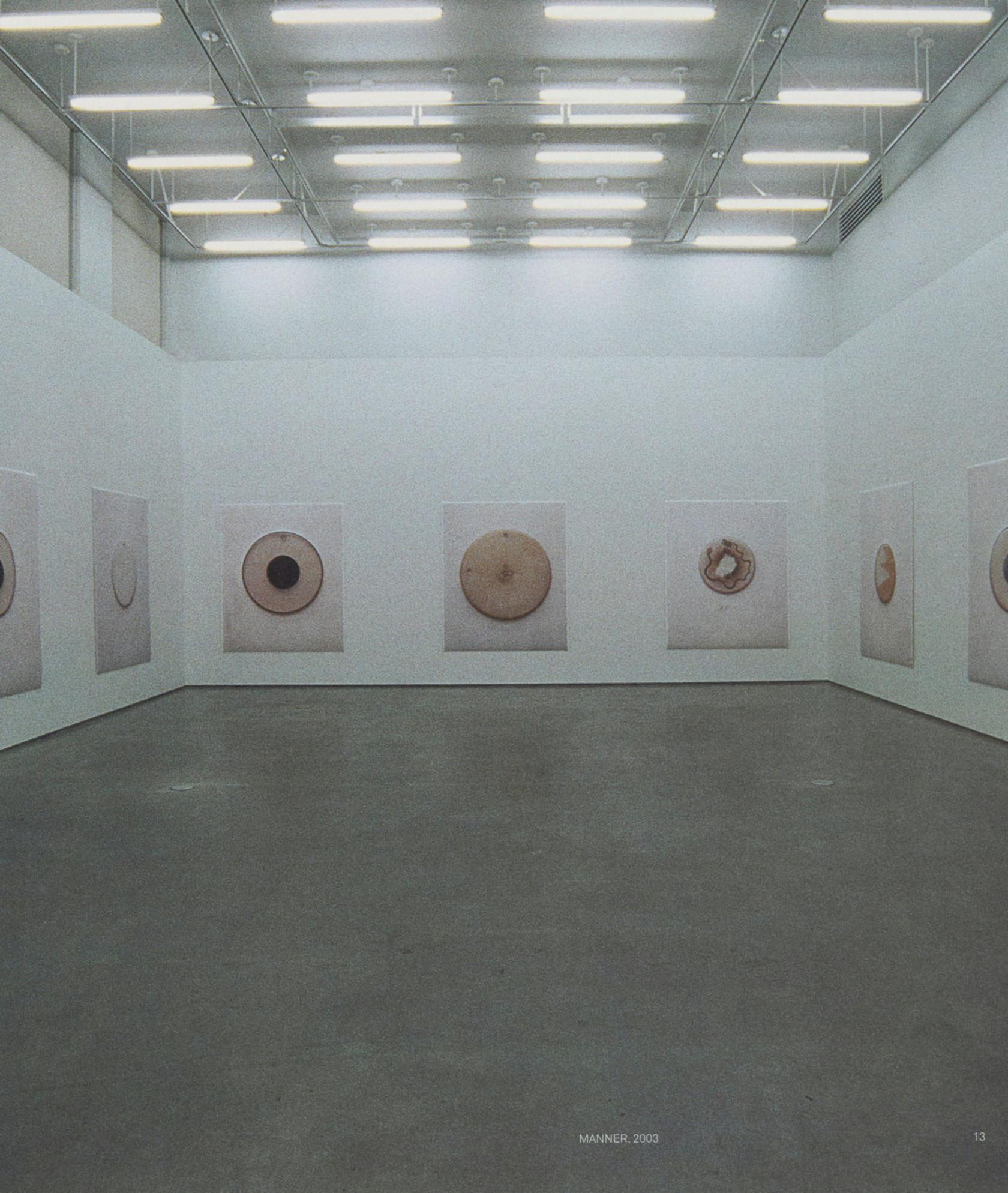


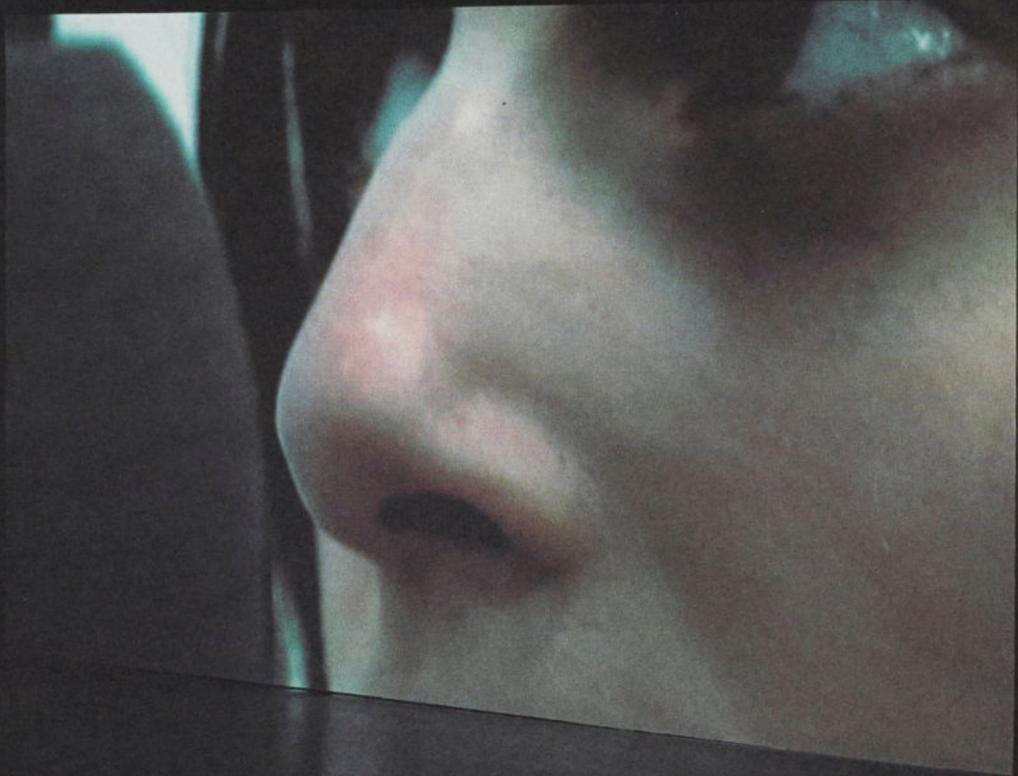


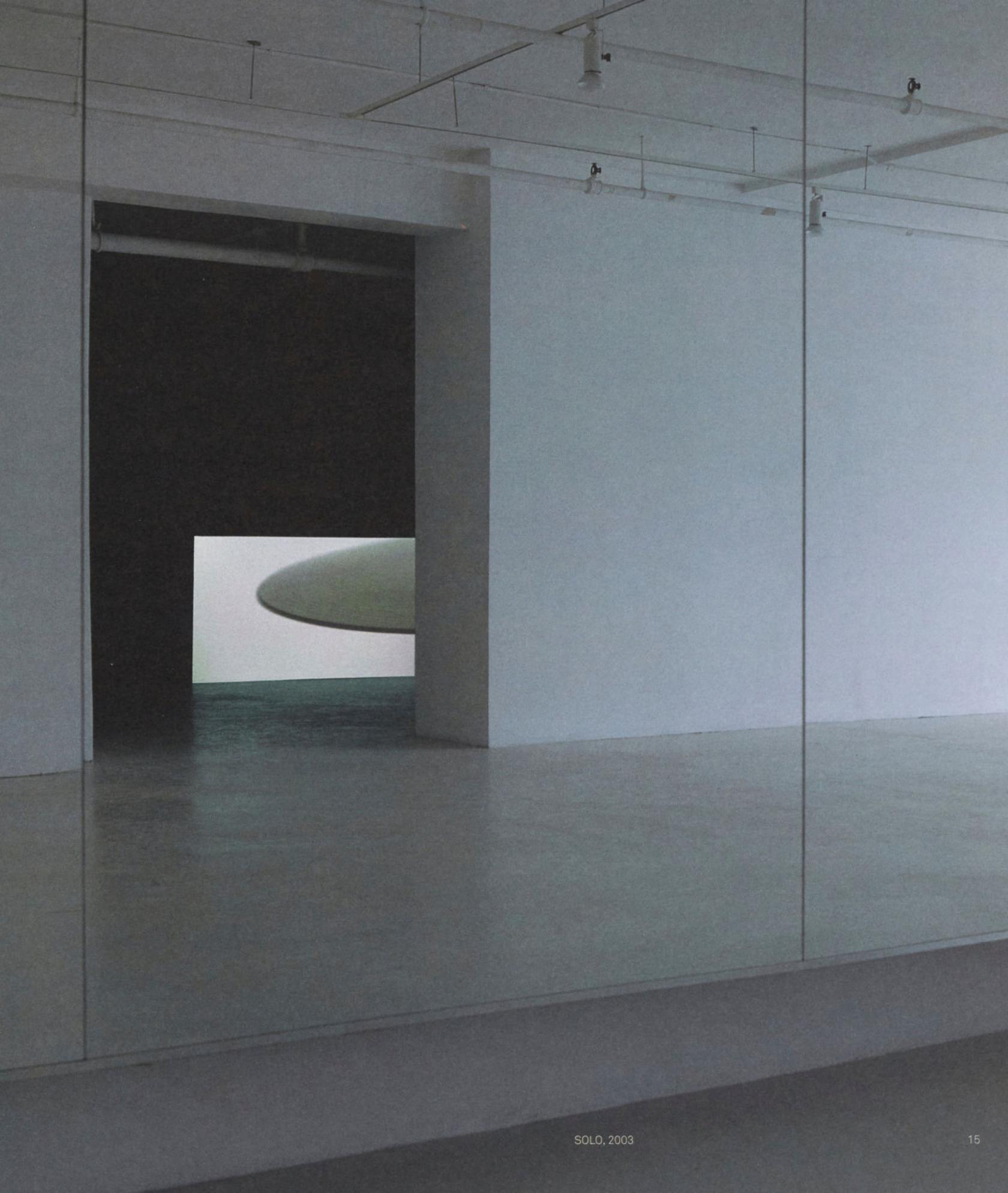


DAYLIGHT, 2002











BONSECOURS MARKET



PASCAL GRANDMAISON
VISION RAPPROCHÉE

PIERRE LANDRY

Pascal Grandmaison s'est très tôt imposé par la rigueur de son œuvre, dans lequel s'exprime, avec une rare sobriété, une attention soutenue face aux « événements » les plus anodins sinon les plus discrets. Un intérêt marqué pour les potentialités de l'image (eu égard, notamment, à ses dimensions, narrative et descriptive), pour les situations à la fois calmes et tendues, pour les rapports entre l'espace fictif et l'espace réel, pour la notion de fragment et ses corollaires (le détail, le tout) et pour le genre du portrait, caractérise ce travail par ailleurs extrêmement maîtrisé. L'œuvre de Grandmaison se distingue en outre par son ton, qui allie empathie et distance, froideur et poésie — et à travers lequel le monde contemporain semble parfois se fondre en quelque image archétype. Au-delà d'un apparent détachement face aux êtres et aux choses (décors généralement « neutres » ou d'aspect clinique), les œuvres expriment et conjuguent, avec un remarquable aplomb, des situations dont le caractère ambigu s'avère porteur d'une indéniable énergie. Le regard analytique s'y double ainsi d'une dimension poétique, voire d'un certain lyrisme.

Le travail de Grandmaison emprunte essentiellement à la photographie et à l'image en mouvement (vidéo et film). Il se développe en corpus relativement distincts, dont l'articulation confère à l'œuvre une indéniable netteté. On s'appliquera d'abord à en décrire les principales étapes, en ayant parfois recours aux mots de l'artiste :

Près des parcs (1998, 8 épreuves à développement chromatique, 127 x 152 cm chacune). Cette suite se compose de portraits en pied de jeunes hommes et femmes photographiés dans un décor de jardin public. Le sujet y prend une pose figée, quelque peu hiératique, qui tranche avec le caractère anodin de l'espace environnant. « Seul le non-vu, ce qui est extérieur aux photographies dans un plan abstrait hors de la représentation, pourrait réunir ces personnages¹. »

Sleep 2 (2000, vidéo, son, 60 minutes, projetée en boucle). Cette vidéo montre des jeunes faisant l'essai, l'un après l'autre, d'un sac de couchage — l'action se déroulant sur un fond blanc. Référence au monde de la publicité tout autant qu'à celui d'Andy Warhol, *Sleep 2* mime « la mécanique publicitaire en cadrant juste un peu à côté, où il ne se passe rien, ou presque. [...] Comme si tout d'un coup ces jeunes dormaient avec une "raison productive"². »

Session vidéo (2001, vidéo, son, 10 minutes ; coréalisée avec Patrick Pellerin). L'œuvre se compose de quatre sketches dans lesquels des jeunes s'adonnent à diverses activités (jouer ou écouter de la musique, choisir un vêtement, boire du jus de fruits...), dans un environnement dépouillé et en adoptant un air de relative indifférence.

Spin (2002, vidéo transférée sur DVD, muet, 14 minutes, projetée en boucle). Cette projection vidéo propose une succession de portraits de jeunes dont le visage, impassible et filmé en gros plan, est lentement balayé, du haut vers le bas, par le mouvement de la caméra. Pour des raisons qui sont inconnues du spectateur, l'image tremble de façon saccadée, « comme s'il y avait une situation de panique³ ».

Manner (2003, 24 épreuves numériques, impressions à jet d'encre sur base de polypropylène, 184,6 x 152,4 cm chacune). Chacun des 24 éléments de cette suite montre une peau de tambour marquée par l'usure et dont la blancheur fait écho à celle du mur sur lequel elle a été photographiée.

Running (2003, vidéo transférée sur DVD, muet, 60 minutes, projeté en boucle sur une structure écran). Une vidéo est projetée sur une structure fixée au plafond. Elle montre, en gros plan et sur fond noir, un pied chaussé d'un soulier de course. Les seuls mouvements perceptibles sont ceux du soulier bougeant très légèrement sous l'effet des pulsations cardiaques.

Solo (2003, vidéo transférée sur DVD, son, 21 minutes, projeté en boucle sur un socle écran ; miroirs). Cette installation se divise en deux parties : dans une première salle, un long mur est recouvert de miroirs ; dans une seconde pièce, adjacente à la première, une vidéo est projetée sur un socle écran. Celle-ci donne à voir, par le biais de très gros plans, cinq jeunes faisant de la musique ou chantant en solo. « Il se dessine, dans l'exercice de jouer seul d'un instrument de musique, une forme libératrice face aux impératifs sociaux. [...] Comme si le fait de jouer seul créait un vide acceptable autour de nous⁴. »

Waiting Photography (2003, 10 épreuves numériques, impressions à jet d'encre sur base de polypropylène, 177,8 x 152,4 cm chacune). Cette suite est constituée de portraits de jeunes hommes et femmes qui semblent penser à ce qu'ils feront dans les prochaines heures. Les personnages occupent la partie inférieure de l'image, dont le fond — très légèrement coloré, quasi blanc — constitue par conséquent la majeure partie.

Verre (2004-2005, 9 épreuves numériques, impressions light jet sur papier photographique, 182,8 x 182,8 cm chacune). Chacune des photographies de cette suite présente un jeune homme ou une jeune femme tenant d'une main une plaque de verre dont un seul des quatre bords est visible. Légèrement teintées, laissant voir ici et là quelques reflets (dont ceux de l'artiste prenant la photo), les plaques de verre semblent à la fois encadrer le regard et y faire écran.

Mon ombre (2005, film super 16 mm transféré sur DVD, son, 11 minutes, présenté en boucle). Prenant l'aspect d'une fiction aux accents de (faux) suspense, ce film met en scène, sur fond noir, un personnage masculin confronté à sa propre image en mouvement, transmise sur l'écran de la petite caméra numérique dont il est muni.

Air (2006, film super 16 mm transféré sur DVD, 8 minutes 38 secondes, projeté en boucle sur un socle écran). Un film est projeté sur un socle écran placé dans un espace restreint, une salle dont le plafond a été abaissé et le plancher surélevé. Le mouvement respiratoire d'un corps allongé, filmé de très près, modifie la luminosité du lieu en faisant apparaître et disparaître, alternativement, le fond blanc de l'image.

Diamant (2006, film super 16 mm transféré sur DVD, son, 8 minutes 40 secondes, projeté en boucle). Ce film capte le mouvement de vrille d'un faux diamant, suspendu à une attache non visible à l'écran. Diverses séquences viennent marquer le moment où la rotation s'inverse : gros plan d'une main féminine effleurant un mur ; travelling le long de la tranche d'une plaque de verre ; image de la tête d'une femme filmée de dos et à contre-jour, etc.

Ouverture (2006, 5 épreuves numériques, impression light jet sur papier photographique, 152,4 x 183 cm). Les photographies de cette suite se concentrent sur un même motif, également présent dans *Diamant* : une tête photographiée de dos, en cadrage serré et à contre-jour sur des fonds monochromes gris.

Upside Land (2006, 3 épreuves numériques, impression light jet sur papier photographique, 177,8 x 274,3 cm). Chacune des trois photographies de cette suite montre, en plan très rapproché, la tranche d'une semelle de soulier de course occupant le haut d'une image par ailleurs entièrement blanche.

Au premier regard, le travail de Pascal Grandmaison semble être des plus lisibles. Aucun flou véritable ou effet de bougé, aucune surcharge ou prolifération dans la composition des images. Celles-ci sont claires, précises et dépouillées. L'artiste adopte souvent le plan rapproché, voire le très gros plan. De même, il opte fréquemment pour les grands formats — jusqu'à 178 x 274 cm pour les photographies de la suite *Upside Land*.

De prime abord, chacune de ces caractéristiques semble avoir pour effet d'accroître la « lisibilité » de l'image. Le gros plan tend à induire une lecture axée sur les détails tandis que le grand format semble garantir à l'image un plus grand pouvoir d'« absorption », eu égard tant au regardeur qu'à l'espace d'exposition. Mais le travail de Grandmaison est en réalité plus complexe, son apparente clarté recouvrant en fait quelque tension ou ambiguïté fondamentale.

BLANC

Depuis les premières œuvres vidéo jusqu'aux photographies des suites *Waiting Photography*, *Manner*, *Verre* et *Upside Land*, le blanc occupe une place importante dans l'œuvre de Pascal Grandmaison. Parfois légèrement sali ou marqué de traces (comme le sont les peaux de tambour de la suite *Manner* et les murs sur lesquels celles-ci se découpent), ou très légèrement coloré (comme c'est le cas des arrière-plans des différents éléments de la suite *Waiting Photography*), le blanc constitue, de toute évidence, un élément significatif.

À première vue, il semble avoir comme fonction principale de découper nettement le sujet représenté (objet ou, plus souvent, personnage) — comme c'est le cas, par exemple, dans les séries *Waiting Photography* et *Verre*. Et c'est d'autant plus vrai dans ce dernier corpus que chacun des personnages, représenté en buste, porte un vêtement de couleur unique qui apparaît d'emblée comme élément distinctif. En somme, le blanc aurait ici comme fonction d'assurer, par effet de contraste, la « lisibilité » de l'image et, ce faisant,



Fra Angelico
L'Annonciation, 1441
Cellule n° 3, Musée San Marco, Florence, Italie

d'en activer le potentiel descriptif. Son rôle serait celui de repoussoir, de trait d'union entre le sujet photographié, l'image produite et le spectateur. Étrange paradoxe, toutefois, que celui d'accorder une place si importante (qu'on pense, par exemple, à la surface occupée par le blanc dans les *Waiting Photography* et dans la récente série des *Upside Land*) à un élément de fond dont le statut serait tout au plus celui de repère ou de faire-valoir.

Dans son analyse de *L'Annonciation* de Fra Angelico peinte dans les années 1440 sur le mur d'une cellule du couvent de San Marco (Florence), Georges Didi-Huberman s'applique à cerner les effets du blanc, présent à la fois dans l'œuvre elle-même, où il occupe tout l'espace entre l'ange et la Vierge, et sur le mur de chaux qui l'accueille et lui sert de support. Didi-Huberman fait remarquer que ce blanc « nous atteint sans que nous le puissions saisir » et « qu'il nous enveloppe sans que nous le puissions, à notre tour, prendre dans les rets d'une définition ». Il ajoute : « Il n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. [...] Nous disons qu'il est *visuel*⁵. »

Chez Grandmaison, l'impact du blanc semble reposer sur une ambiguïté de cette sorte. Bien qu'il soit partie intégrante de la représentation, qu'il contribue, d'une certaine manière, à l'articuler, il se manifeste également en tant que pure présence, s'offrant au regard de façon immédiate et entière — « lieu » imprécis et néanmoins bien sensible. À la fois prégnant et discret, il crée, par son apparente neutralité, une sorte d'état de flottement, comme si la représentation était en suspens, hésitant entre sa dimension référentielle et l'expressivité du blanc en soi.

FRAGMENTS / DÉTAILS

Comme on l'a mentionné plus haut, Pascal Grandmaison a fréquemment recours aux cadrages serrés, aux plans

rapprochés (voire aux très gros plans) — avec pour conséquence une fragmentation évidente de la scène ou du « motif » représentés. À première vue, la présence sporadique de fragments plus ou moins étendus de fond blanc dans les vidéos *Spin* et *Solo* semble avoir comme effet, ici aussi, de « situer » les acteurs au sein de l'espace de la représentation. Fortement morcelés par le recours au cadrage serré, les personnes et objets semblent devoir leur « lisibilité » à l'apparition, ici et là, de ces fragments de fond blanc. Mais le fragment, comme le blanc, peut opérer de plusieurs façons. Certes, il contribue à articuler la représentation et, ce faisant, à en « qualifier » les diverses composantes. Mais comme le précise Didi-Huberman dans un passage consacré à la distinction entre détail et fragment, ce dernier « ne se rapporte au tout que pour le mettre en question, le supposer comme absence, ou énigme, ou mémoire perdue » — tandis que le détail « impose le tout, sa présence légitimée, sa valeur de réponse et de repère, voire d'hégémonie⁶. »

Le fragment peut donc avoir aussi comme effet de créer une certaine ambiguïté spatiale — comme si son apport à la lisibilité de l'œuvre s'accompagnait, en contrepartie, de l'évocation d'une totalité perdue, qui serait extérieure à l'œuvre tout en lui étant consubstantielle. De fait, les notions de détail et de fragment, bien que distinctes, n'en sont pas moins voisines. Grâce aux effets de cadrage, une même image peut évoquer à la fois l'absence et la présence d'une quelconque totalité — sa mise en question en même temps que sa suprématie. Fragment et détail, comme le précise Didi-Huberman, participent d'ailleurs d'un même travail : « Se joue donc là une triple opération paradoxale, qui s'approche pour mieux couper, et coupe pour mieux faire le tout⁷. » La différence tient au point de vue, à la position ou à la disposition : « Le détail serait — avec ses trois opérations : proximité, partage et sommation — le fragment en tant qu'investi d'un idéal de savoir et de totalité⁸. »

Ainsi pourrait-on dire des logos tout comme des traces visibles sur les peaux de tambour de la suite *Manner* qu'ils appellent une lecture « détaillée », tandis que l'importance des fonds blancs et le grossissement extrême des semelles, dans *Upside Land*, auraient plutôt comme effet de poser le tout comme « énigme ». De même, le travelling vertical de la caméra, dans *Spin*, aurait tendance à « imposer le tout », alors que le mouvement d'inspiration / expiration autour duquel se construit *Air* le poserait plutôt comme « absence ».

LA PRATIQUE DU QUOTIDIEN

Mais on remarquera surtout, au-delà des distinctions entre détail et fragment, que semble se profiler, dans l'œuvre de Grandmaison, une logique autre, qui viserait justement à dépasser la dichotomie fragment / totalité. Deux attitudes s'imposent (et s'opposent) d'emblée au regard de cette dichotomie — qui toutes deux, comme le précise Anne Cauquelin, « utilisent la notion de fragment dans une perspective unitaire, soit — l'attitude péjorative — pour déconsidérer les effets néfastes des brisures au regard d'une totalité bien formée, soit — l'attitude surévaluante — pour trouver dans le fragment la raison d'une totalité au-dessus du commun. Chacune des deux attitudes mesure l'effet fragment à sa valeur d'Unité, référence classique du fragment⁹. » Afin de dépasser cette opposition, Cauquelin propose une pensée du fragment axée sur « la vie ordinaire », « la vie commune », « la pratique du quotidien » — point de vue en vertu duquel « le fragment devrait être repensé comme "logique" singulière entraînant certains effets, et lié, non pas à une mode historiquement déterminée mais à une constante de l'action "ordinaire" dont l'art ne serait somme toute qu'une manifestation plus éclatante¹⁰. »

Cette constante de l'action ordinaire est au cœur même du travail de Grandmaison — à la fois moteur de l'œuvre et objet de représentation. Dans *Session vidéo*, les actions s'apparentent d'autant plus à un certain ordinaire de la vie qu'un travail de stylisation et de fragmentation paraît de

prime abord les en distancier. Dans *Waiting Photography*, l'artiste propose une série de portraits de jeunes hommes et femmes qui semblent penser à ce qu'ils vont faire dans un futur plus ou moins rapproché. Avec *Solo*, la « pratique du quotidien » prend la forme d'une suite de courtes performances musicales ou vocales captées de manière à en accentuer le caractère intime. Et, de manière générale, les « accessoires » représentés dans les œuvres de Grandmaison (vêtements, souliers de course, instruments de musique...) participent tous d'une image commune de la vie contemporaine.

PORTRAIT / NARRATION / DESCRIPTION

À première vue, les représentations de jeunes hommes et femmes qui ponctuent l'œuvre de Grandmaison semblent ressortir au genre du portrait. Toutefois, comme le précise Jean-Luc Nancy, le « portrait véritable » est « celui dans lequel le personnage représenté n'est pris dans aucune action ni même ne supporte aucune expression qui détourne de sa personne elle-même¹¹. » Au regard de cette définition, le travail de Grandmaison aurait plutôt une nature hybride, alliant, selon des proportions variables, les dimensions descriptive et narrative de l'image.

Dans sa critique de l'ouvrage de Svetlana Alpers consacré à la peinture hollandaise du XVII^e siècle — ouvrage dans lequel Alpers défend la nature descriptive de cette peinture par opposition à la tradition narrative de laquelle procédait l'art italien de l'époque¹² — Georges Didi-Huberman souligne le caractère restrictif de cette opposition : « La critique de l'iconologie panofskienne (le préjugé sémantique) se retourne ici en quelque chose qui n'est pas son contraire, mais son revers : c'est l'affirmation d'une toute-puissance de l'*iconique*, sa transparence perceptive (ce que je nommerai un préjugé référentiel), et le rejet implicite qu'elle suppose envers l'élément matériel par excellence de la peinture, qui est le pigment de couleur¹³. »

Certes, on ne peut parler, en photographie, d'effets de texture ou de qualités matiéristes de la même manière qu'on le fait en peinture. Mais l'image photographique (et filmique) n'en est pas moins parcourue, eu égard à cette question, par une ambiguïté profonde. À cet effet, l'œuvre de Grandmaison apparaît riche de tensions judicieusement entretenues. La prédominance du blanc (plus ou moins teinté ou coloré), le rapport fragment / totalité et surtout, l'importance accordée à la vision rapprochée sont autant de facteurs à l'origine d'une dynamique propre au travail de Grandmaison, à travers laquelle, de diverses manières, s'opposent la forme et ses composantes — représentation et présentation.

Dans son analyse de *L'Annonciation* de Fra Angelico, Didi-Huberman souligne l'ambiguïté représentationnelle du blanc eu égard au contexte dans lequel il est utilisé (le blanc présent dans la fresque venant redoubler le blanc de chaux du mur qui lui sert de support). Ce blanc, comme le précise Didi-Huberman, « appartient bien au monde de la représentation », qu'il aurait toutefois tendance à étendre « hors de ses limites ». Il arrive même, poursuit l'auteur, « à suggérer au chercheur de représentations qu'« il n'y a rien » — alors qu'il représente un mur, mais un mur si près du mur réel, blanc comme lui, qu'il en vient à *présenter* seulement sa blancheur¹⁴. »

Pascal Grandmaison accorde une grande importance aux conditions de présentation de ses œuvres — conditions qu'il détermine avec le plus de précision possible. Les dimensions des espaces de projection, l'articulation de ces derniers au sein du lieu d'exposition, la blancheur des murs : chaque détail fait l'objet d'une méticuleuse attention. Pour *Air*, Grandmaison a déterminé avec précision, comme il l'a fait pour *Solo*, les paramètres de présentation du film : il doit être projeté sur un socle-écran blanc, lequel doit être placé dans un espace restreint (plafond abaissé, sol surélevé) de manière à ce que la lumière qui en émane (en

quantité plus ou moins grande, selon le moment) se répand dans l'espace ainsi créé. Le rapport entre la blancheur des œuvres et celle des murs, déjà exploité dans les suites *Waiting Photography*, *Manner* et *Verre*, est ici repris sur un registre plus intense, plus « visuel ». Ce qui, sur l'écran de projection, apparaît comme un simple fond blanc contribuant à la lisibilité de l'image, tend à faire « événement » dès lors qu'on en considère la réflexion sur les murs environnants. Le blanc devient alors « le phénomène de quelque chose qui n'apparaît pas clairement et distinctement. Il n'est pas un signe articulé, il n'est pas lisible comme tel. Il se donne, simplement : pur "phénomène-indice" [...]»¹⁵.

Dans *Diamant*, les arrière-plans blancs caractéristiques de plusieurs œuvres de Grandmaison font place à un fond noir (qui est en fait gris très foncé). Bien que le résultat soit à première vue différent — eu égard, notamment, aux diverses connotations possibles du noir — un fait demeure : l'importance accordée aux jeux de lumière (réfraction de celle-ci sur les diverses facettes du diamant) et aux gros plans a pour effet, comme ailleurs l'omniprésence du blanc, de freiner le jeu des connotations, de problématiser la représentation, d'en suspendre l'interprétation. C'est d'ailleurs une des grandes forces du travail de Grandmaison que de transmuter la forme ou la figure en une sorte d'« événement » — de l'ouvrir, littéralement, au regard du spectateur.

Il y a certes, parcourant cet œuvre à première vue si contrôlé, une indéniable poésie, voire un certain lyrisme.

1. Tiré du site Internet de l'artiste, version 2002-2005 :

www.pascalgrandmaison.com

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 26.

6. *Id.*, p. 274.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Anne Cauquelin, *Court traité du fragment : Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986, p. 8-9.

10. *Id.*, p.12.

11. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 14.

12. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

13. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 289-290. Ces ouvrages d'Alpers et de Didi-Huberman portent exclusivement sur la peinture, tandis que le travail de Grandmaison, comme on l'a dit plus haut, emprunte essentiellement à la photographie et à l'image en mouvement. Toutefois, on sait à quel point peinture et photographie sont étroitement liées, tant sur plan technique qu'historiquement : « La Photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture [...] ; elle en a fait, à travers ses copies et ses contestations, la Référence absolue, paternelle, comme si elle était née du Tableau [...] » Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 54-55. Cette origine picturale de la photographie a aussi été commentée par Philippe Dubois, qui précise, dans *L'Acte photographique*, que « la photographie est un dispositif théorique qui renoue, en tant que pratique indicielle, avec le dispositif théorique de la peinture saisie dans son moment "originaire" (dans le fantasme de son origine). » *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 115. En effet, qu'ils invoquent le travail de calque ou l'importance de l'ombre portée (laquelle, d'une certaine manière, annonce le recours ultérieur des peintres à la camera obscura), les récits fondateurs de la représentation picturale participent tous d'une même logique de l'indice, en vertu de laquelle la représentation n'est possible que lorsqu'il y a connexion physique entre le signe et son référent, comme c'est le cas en photographie.

14. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 26-27.

15. *Ibid.*







STROBOSCOPIQUES
TROIS ŒUVRES
VIDÉOGRAPHIQUES
DE PASCAL GRANDMAISON

REID SHIER

Le Grand Jour (2004), œuvre vidéographique à trois canaux de Pascal Grandmaison, présente trois vues, de plus en plus rapprochées, d'un simple tube fluorescent standard. Les images ont subi une rotation de 90 degrés, si bien que le tube fluorescent apparaît à la verticale. Il se trouve dans une pièce quelconque. C'est le matin, dans ce qui semble être un entrepôt. L'immeuble est propre et ancien, il s'agit peut-être d'un atelier d'artiste ou d'un espace de travail pour l'industrie légère. En deux plans successifs, la caméra se rapproche et la prise de vue se resserre autour du fluorescent en gros plan. Celui-ci est allumé, mais ne fonctionne pas bien, et notre attention est centrée sur l'étrange mouvement saccadé de la lumière. Des anneaux lumineux alternativement brillants et sombres, formant un motif zébré, se déplacent gracieusement — mais c'est à cause d'un dysfonctionnement évident — de haut en bas, le long du tube. Environ toutes les quatre minutes, ces anneaux repartent en sens contraire ; autrement, leur mouvement est constant et coulant. Les pulsations interrompent et reprennent leur reptation, comme une chaîne de montage ou un défilé militaire. Sans cesse, elles s'arrêtent puis avancent de nouveau.

En regardant ces trois séquences côte à côte, le spectateur est d'abord cloué sur place par la grâce et la fluidité du motif, de même que par le rythme entrecoupé de la lumière. L'effet hypnotique des électrons s'allie à l'incompréhension devant ce qui s'offre à nous. Le mystère découle de la décision de Grandmaison d'orienter les images des tubes fluorescents à la verticale, ce qui confère à l'œuvre une aura légèrement métaphysique, si bien qu'en plus d'observer un phénomène physique mineur, on perçoit également une ascension et un déclin. Le titre métaphorique de l'œuvre, qui peut être compris de différentes façons, donne des indices sur les préoccupations de Grandmaison. Il signifie « plein jour », mais aussi « le jour important », attente d'un événement ou souvenir d'un passé mémorable. Ce futur et ce passé se jouent dans l'ascension et la chute des anneaux lumineux. Paradoxalement, il est difficile de fixer

intensément le mouvement de la lumière dans les tubes fluorescents très longtemps. Regarder des autos filer sur une autoroute ou scruter un flux d'électrons peut donner la nausée. Après un certain temps, ces trajets de Sisyphe deviennent eux aussi frustrants. La lumière s'élève résolument dans le tube ; capricieuse, elle semble soudainement changer d'avis ; elle se retourne et repart en direction inverse ; avec un zèle comparable, elle avance dans la direction opposée, pour aller strictement nulle part.

Toute personne familière avec l'éclairage fluorescent a déjà été témoin du phénomène capté par Grandmaison dans *Le Grand Jour*. Il se produit lorsque les éléments fluorescents sont froids, c'est-à-dire sous le seuil des 10 degrés Celsius, la température requise pour y faire circuler le courant. Dans le jargon du métier, ces anneaux s'appellent des « artefacts » ; leur mouvement dans une direction, puis en sens opposé, reflète peut-être la manière dont les tubes fluorescents fonctionnent avec le courant électrique alternatif. « Alternatif » signifie que les électrons circulent, s'arrêtent puis repartent en sens inverse et s'arrêtent de nouveau, accomplissant ce trajet 120 fois par seconde dans le système nord-américain à 60 périodes. Ceci confère aux tubes fluorescents, même s'ils fonctionnent parfaitement, un tremblement quasi imperceptible et un bourdonnement audible qui font que tant de gens les trouvent agaçants.

Ce tremblement fluorescent fait également en sorte que, lorsque l'on roule sur une autoroute éclairée par n'importe quel système de luminescence obtenue par décharge dans un gaz, on peut remarquer à l'occasion ce que l'on nomme en anglais le « wagon-wheel effect¹ » en observant les roues des autres véhicules : le tremblement de l'éclairage à 60 périodes qui se synchronise avec la vitesse empêche d'en percevoir la rotation vers l'avant. Cet effet stroboscopique est identique à celui produit par une caméra qui tourne 24 images à la seconde, si bien que les girations des roues d'une diligence filmée et celles d'un

VUS perçues par l'œil sur une autoroute sont pareillement ralenties, arrêtées ou inversées. Curieusement, nous en sommes venus à comprendre cet effet désormais familier en raison de notre conditionnement par le cinéma et la télévision et, dans un étrange renversement, l'illusion d'optique créée par l'éclairage d'une autoroute dans la réalité est plus facilement compréhensible grâce à notre familiarité avec la mécanique de la représentation cinématographique. Dans ce cas-ci, le cinéma nous fait comprendre un paradoxe visuel formé par la rencontre (imprévue) entre l'éclairage routier et l'automobile, paradoxe similaire à celui probablement perçu pour la première fois en regardant des westerns hollywoodiens.

Pourquoi cette digression ? En regardant *Le Grand Jour* de Grandmaison, j'ai commencé à douter du mouvement constamment interrompu des anneaux de lumière dans les tubes fluorescents. Après un certain temps, les anneaux ont commencé à devenir flous, à sauter et à trembloter. Ils étaient dotés d'une qualité illusoire et légèrement hallucinatoire, qui m'a fait me demander si le flux était constant ou intermittent. Je me suis demandé si les anneaux étaient produits par un truc de montage, ou s'ils étaient révélateurs des difficultés éprouvées par le moniteur dans la transmission du signal. Même si je sais que la vidéo est effectivement un document véridique (je l'ai demandé à Grandmaison), cette information ne dissipe pas tout à fait mes doutes.

La beauté de la vidéo *Le Grand Jour* provient en partie du jeu délicat sur cette incertitude. La décision par Grandmaison de créer trois images encore plus grandes du tube fluorescent pourrait être interprétée comme un moyen de mettre l'accent sur la réalité corporelle de la lumière. Assurément, la difficulté du transfert et de la transposition de ces anneaux de lumière étranges à travers autant d'appareillages intermédiaires de représentation est significative. La perturbation du flux des électrons dans le plasma du tube est causée par une foule de variables interdépendantes, dont une température ambiante donnée,

et le fait que celles-ci opèrent conjointement. Dans l'œuvre de Grandmaison, l'effet est représenté au moyen d'une caméra et retransmis par la vidéo, qui fonctionne elle-même sur un cycle d'environ 60 images à la seconde. Peu importe si ces dispositifs opèrent en harmonie ou s'ils sont déphasés, il doit subsister un *doute* — ne serait-ce qu'un instant — non seulement à propos du genre d'effet optique dont nous sommes témoins, mais aussi à propos de la véracité de la manière dont nous l'appréhendons. Est-ce un effet réel ? Tout comme lorsque nous roulons sur une autoroute et que nous regardons la roue immobile d'une voiture en marche à côté de la nôtre, nous sommes pris, momentanément, dans le paradoxe et l'incertitude. Même brièvement, nous doutons de notre vision et de notre cognition.

Dans *Running* (2003), la caméra est également braquée sur un sujet unique, et elle demeure là à l'observer. Dans ce cas-ci, nous voyons la chaussure de sport de quelqu'un qui se tient les genoux croisés, selon son point de vue. Le soulier bouge à peine mais méthodiquement, sur un rythme lent, avec des soubresauts qui s'accordent à ce qui semble être des battements de cœur. Qui a filmé cette scène ? Il est possible de filmer la jambe d'une autre personne selon ce point de vue, mais ceci ressemble davantage à un autoportrait. Si c'est le cas, *Running* acquiert une résonance particulière. La circulation sanguine à travers la jambe et le pied est rapide et dense. La personne (Grandmaison ?) a peut-être fait de l'exercice ou s'est dépensée physiquement d'une quelconque manière. Ou peut-être, comme le suggère le titre, la personne (il ou elle — on ne peut le dire) venait-elle de « courir », s'est assise, a vu son pied qui sautait, et l'a filmé.

La perception de l'élasticité du temps dans cette œuvre est remarquable. La personne vient tout juste de s'arrêter. Elle porte un jeans ; donc, elle ne participait probablement pas à une compétition. Peut-être qu'elle se dépêchait de se rendre à un rendez-vous, qu'on lui a demandé d'attendre et qu'elle a maintenant le luxe de quelques instants de

répét. Le rythme précipité d'avant l'enregistrement a considérablement ralenti. Le pied, qui était en train de « courir », est immobile et bat la mesure comme un métronome, tictaquant au rythme des battements de cœur de son propriétaire. Comme avec les anneaux de lumière dans *Le Grand Jour*, nous sommes témoins de quelque chose de plus que le mouvement répétitif d'un événement qui se déroule dans le temps. À travers une autre dualité, dans ce cas-ci la transition soudaine entre la rapidité et le calme, nous faisons l'expérience de la mutabilité du temps, qui peut se comprimer et se dilater.

Solo (2003) compte parmi les plus significatives des premières œuvres de Grandmaison, et elle inaugure son cheminement quant à la nature subjective et expérientielle du temps. Comme *Running* et *Le Grand Jour*, *Solo* décortique la structuration narrative du film et de la vidéo, et laisse présager les œuvres vidéographiques plus récentes de Grandmaison, à la mise en scène plus complexe, telles que *Mon ombre* et *Diamant*. De plus, *Solo* développe le questionnement de l'artiste sur les effets de l'interface médiatique (la photographie, le cinéma et la vidéo) entre le sujet et le spectateur. L'œuvre montre plusieurs jeunes munis d'instruments de musique. Il pourrait s'agir des membres d'un groupe, mais ils ne sont pas présentés ensemble. Chacun apparaît séparément et joue d'un instrument ou le manipule ; quelqu'un chante devant un microphone. Certains donnent l'impression de se mettre en train, d'autres semblent jouer au son d'un accompagnement que l'on n'entend pas. L'œuvre évoque les répétitions d'un groupe musical qui enregistre une chanson en studio. Cela crée une atmosphère d'attente. Nous voudrions que la musique commence et nous nous inquiétons devant le silence. Nous sommes pris dans une boucle de temps, conscients du temps, mais davantage conscients du moment que nous attendons.

Solo nous ramène à une œuvre d'art importante mais sous-estimée : la vidéo produite en 1985 par le réalisateur

Jonathan Demme pour la chanson *The Perfect Kiss*, du groupe de Manchester New Order. La version complète de la vidéo *The Perfect Kiss* dure neuf minutes, et elle a d'abord été présentée comme court-métrage dramatique au Royaume-Uni. La direction de la photographie était d'Henri Alekan, qui a tourné, au cours de sa longue carrière, *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946) et *Les Ailes du désir* de Wim Wenders (1987). La collaboration entre Alekan et Demme produit une œuvre d'une lenteur élégiaque, à couper le souffle, et place *The Perfect Kiss* en opposition totale avec toutes les autres vidéos musicales commerciales de l'époque, et jusqu'à aujourd'hui. Cette vidéo comporte peu de coupures et très peu de mouvements de caméra ; comme *Solo* de Grandmaison, elle présente en gros plans serrés les membres d'un groupe simplement occupés à faire de la musique.

The Perfect Kiss donne un rare aperçu des interactions créatives et relationnelles entre les membres d'un groupe musical, et reconnaît au public la capacité de comprendre ces liens. En général, les spectateurs contemporains qui regardent des portraits de musiciens au travail n'ont pas accès à ce genre d'informations toutes simples, et les films de spectacles de Demme montrent sa constante préoccupation à cet égard. Ailleurs, et c'est presque la règle générale — à MTV ou Musique Plus — on nous sert des poses alanguies ou cabotines qui masquent le caractère collectif de la création musicale. Avec *Solo*, Grandmaison joue sur la construction de cette culture de l'image hermétique et individualiste, de manière à briser son aura. Grandmaison commence par développer la réflexion de Demme sur le genre, en éludant cependant toute forme de récit. La caméra fait un lent panoramique, par gros plans serrés, sur des fragments du corps de chaque musicien. Une atmosphère très romantique s'installe, et le rythme languissant de la caméra relie les scènes décousues, alors que nous nous efforçons d'avoir une vue d'ensemble ou une idée des rapports entre les musiciens.

La vidéo de Grandmaison est projetée sur un écran tridimensionnel élaboré. Les spectateurs se déplacent autour de l'image et interagissent avec sa présence physique, aspect essentiel de l'œuvre, qui relève de l'expérience, et qui se trouve complexifié dans une salle adjacente — une composante de *Solo* — où un miroir en pied occupe un mur complet. La pièce est vide à l'exception du miroir, et les spectateurs font face à leur image à l'intérieur d'un vaste dispositif architectural. L'isolement des individus est le dénominateur commun de ces deux espaces contradictoires. Nous percevons les jeunes membres du groupe musical comme étant seuls et séparés, jouant pour eux-mêmes. Nous nous voyons réfléchis et englobés à la fois dans l'œuvre et dans un grand espace.

Avec toute cette *distance*, il est remarquable que *Solo* s'écarte d'une atmosphère de solitude et d'isolement. Le groupe de musiciens affiche une grande concentration. Ils sont intériorisés et engagés dans une conversation avec eux-mêmes. De la même manière, lorsque nous nous regardons dans le miroir de *Solo*, l'espace entre nous et les autres qui sont présents dans la pièce devient dynamique. Nous observons nos corps en relation avec d'autres. L'œuvre nous invite à réfléchir sur les espaces de la communication, à l'intérieur de nos têtes aussi bien qu'entre les personnes. L'examen de la façon dont Grandmaison organise ces espaces en opposition et en relation l'un avec l'autre est de première importance pour comprendre une partie de son projet en cours.

Dans les trois œuvres décrites ici, *Le Grand Jour*, *Running* et *Solo*, Grandmaison a créé une interface subtile entre les spectateurs et la vidéo. Sa maîtrise de la technique et sa connaissance du médium lui permettent d'établir des rapports intimes avec les spectateurs. Nous allons là où il nous conduit, et ses injonctions précises nous permettent d'arrêter ou de faire avancer son travail, comme si nous avions été invités à participer au processus de son élaboration. Toutefois, la façon dont ces trois œuvres défient

et contrecarrent notre désir d'un *récit* par le biais de mécanismes formels qui nous placent dans un état d'attente, simplement pour nous refuser le plaisir d'une structure narrative, sans mentionner celui d'un dénouement concluant, est un aspect central de leur signification complexe. Nous devons faire face à une décision : choisir de regarder, *ou bien* songer à regarder, même lorsque nous savourons nos pauvres efforts de mener les deux simultanément.

Grandmaison a recours à plusieurs stratégies pour susciter ce voyeurisme conscient sans paralyser notre attention et notre fascination pour ses images. Ceci est manifeste, par exemple, dans le doute ressenti devant *Le Grand Jour*. Ici, l'incertitude face à nos propres habiletés cognitives nous porte vers une conversation sur notre capacité à comprendre ce que nous voyons. Dans *Running*, notre perception du temps qui s'étire et se contracte nous conduit une fois de plus à nous interroger sur la nature de notre propre subjectivité et sur les délicates fluctuations de la perception dont nous sommes généralement — et allégrement — inconscients. Dans *Solo*, nous observons l'émergence de plusieurs contraintes matérielles : essentiellement le fait que notre capacité d'établir des liens est de plus en plus contrariée et déterminée par l'interface technologique. C'est ainsi que nous comprenons l'intensité relativement pure de notre désir de combler l'espace entre les individus, de façon à la fois physique et tactique. Un des nombreux mérites de Grandmaison réside dans sa manière d'arrimer ce désir de contact à son actualité plutôt qu'à sa représentation. Tandis que nous attendons que quelqu'un vienne nous rejoindre dans la pièce au miroir de *Solo*, il nous offre le plaisir de la beauté du panorama, avec le petit espace que nous y occupons.

(Traduit de l'anglais par Denis Lessard)

1. Voir : http://en.wikipedia.org/wiki/Wagon_wheel_effect

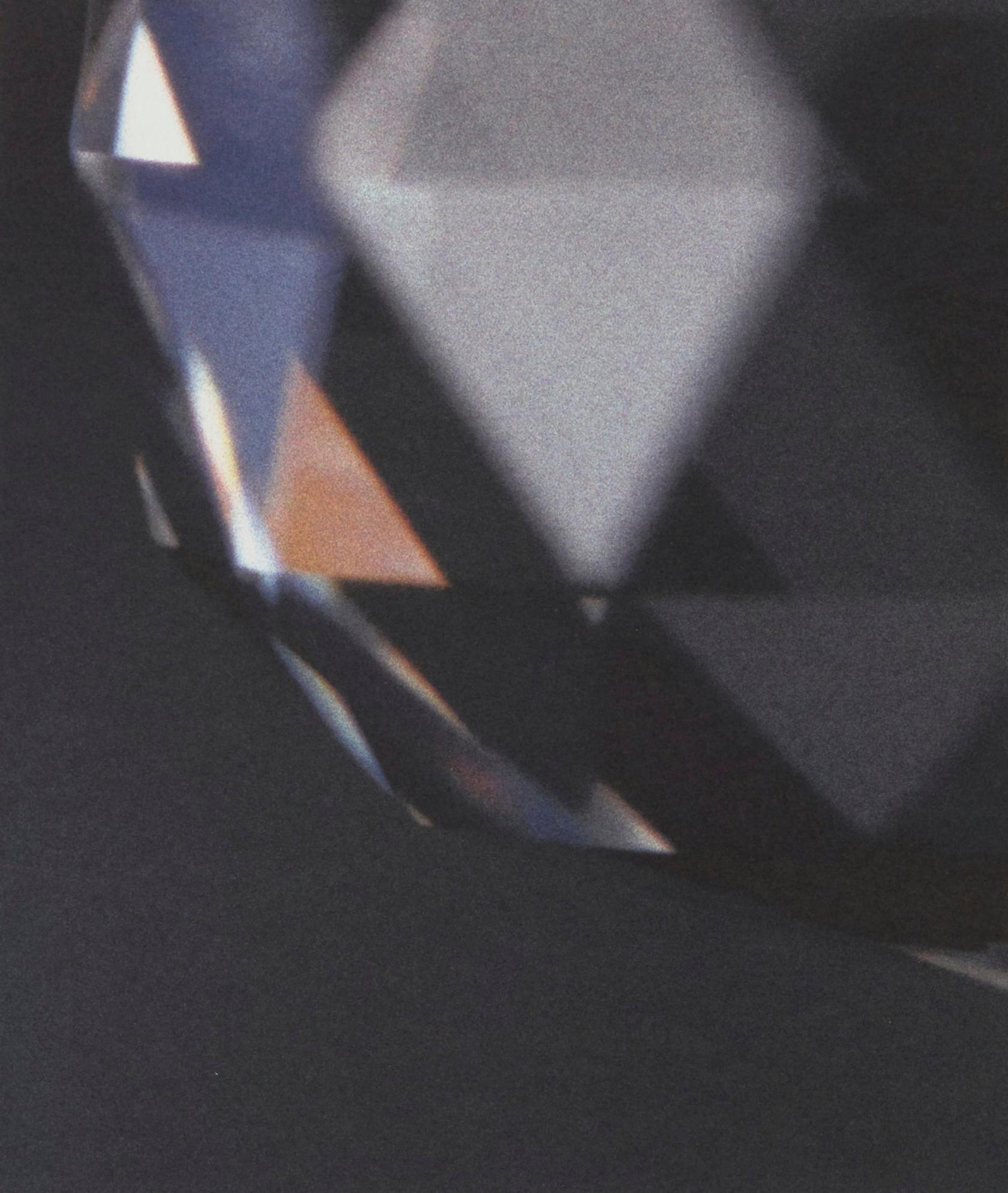
ŒUVRES DE L'EXPOSITION

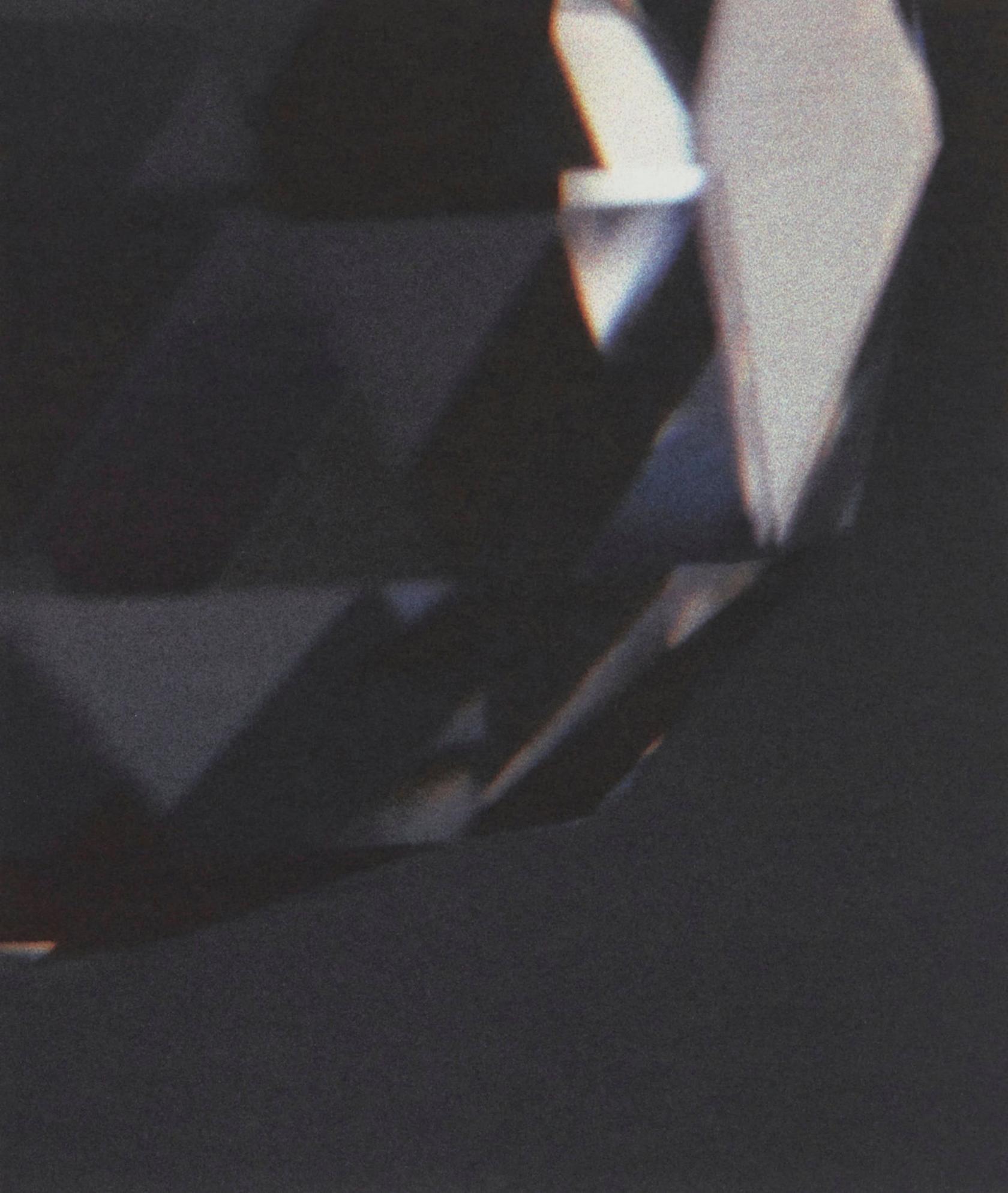






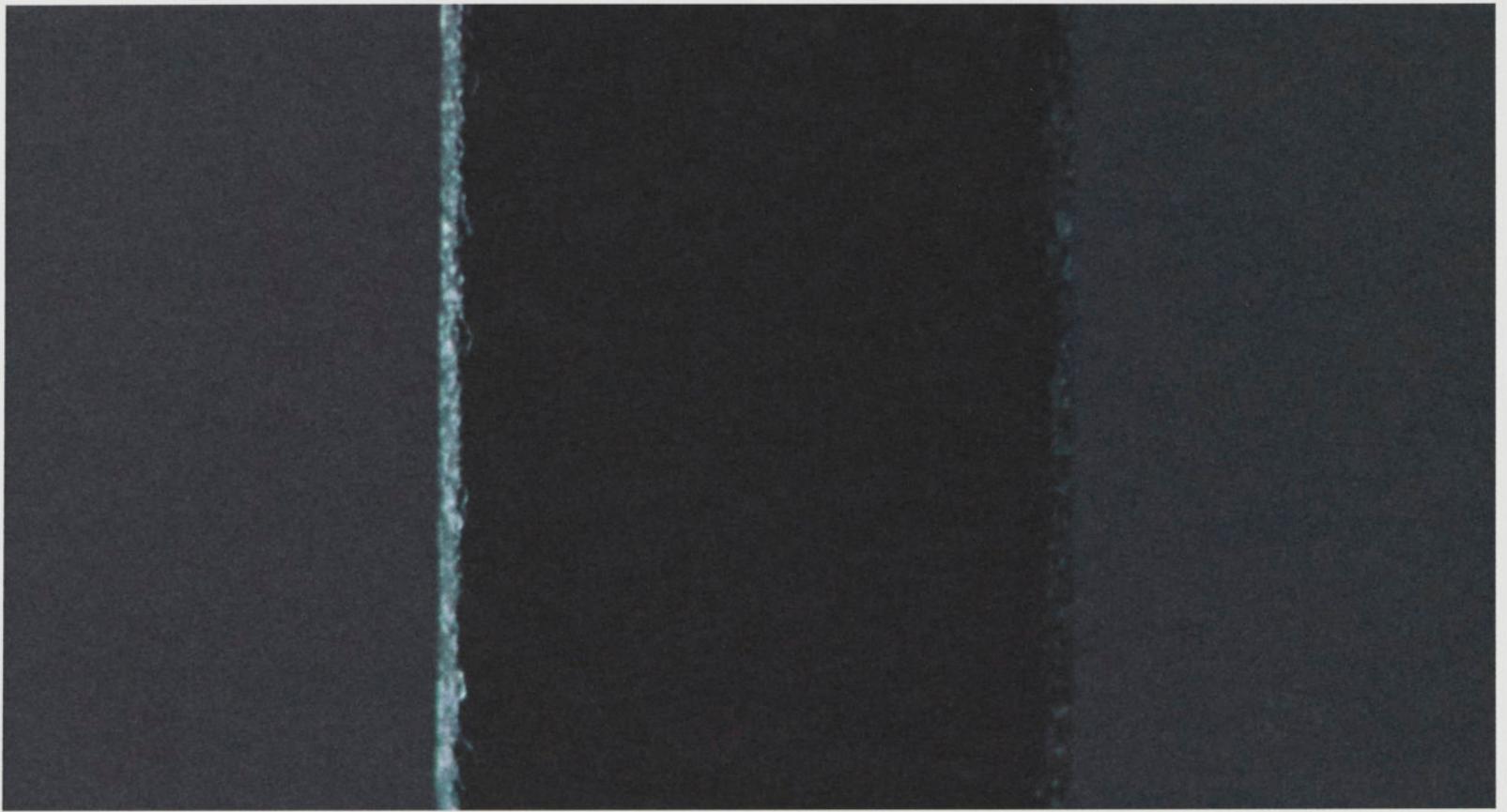


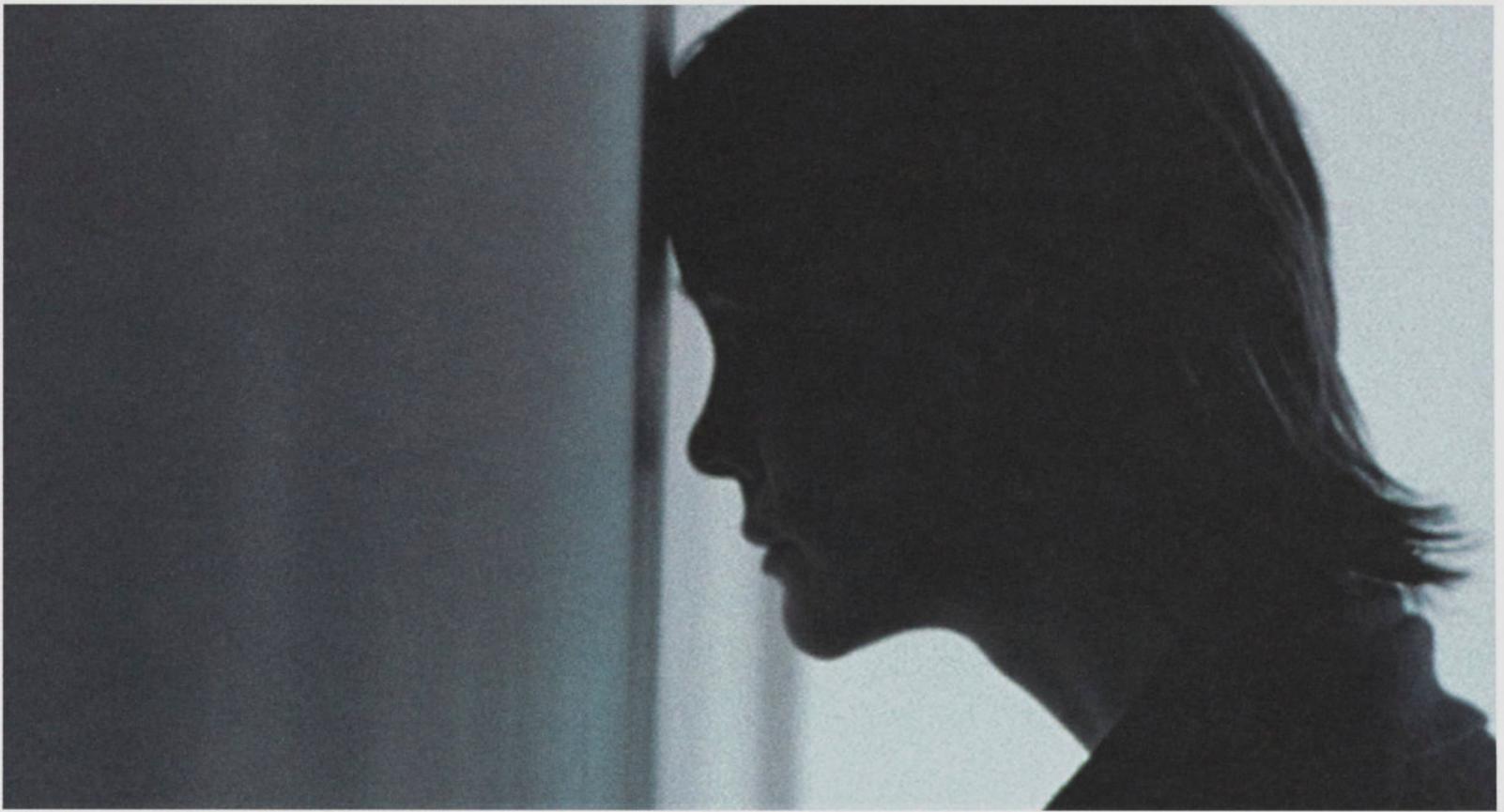




















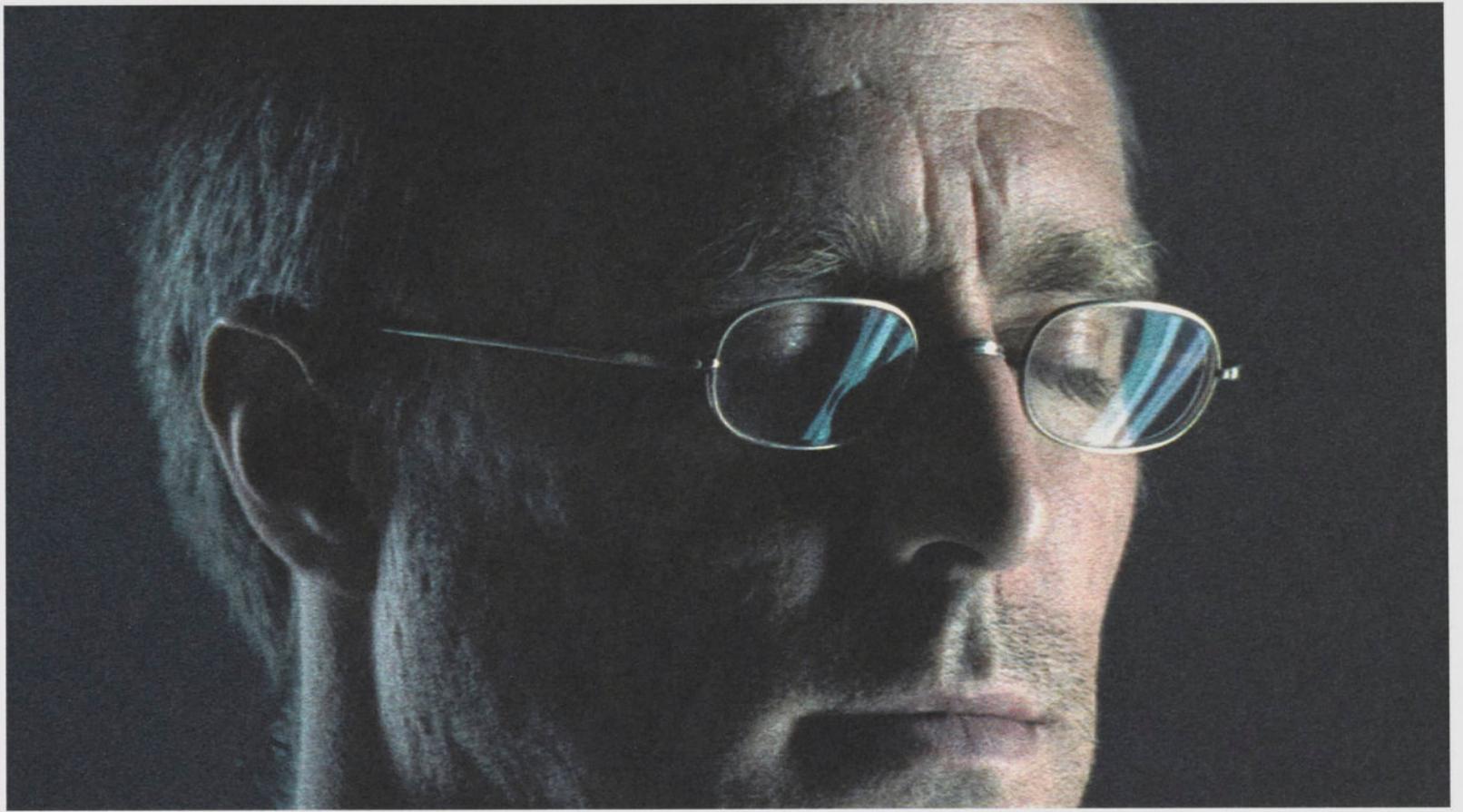














PREMIER
PERFORMANCE
50 HEAVY BATTER

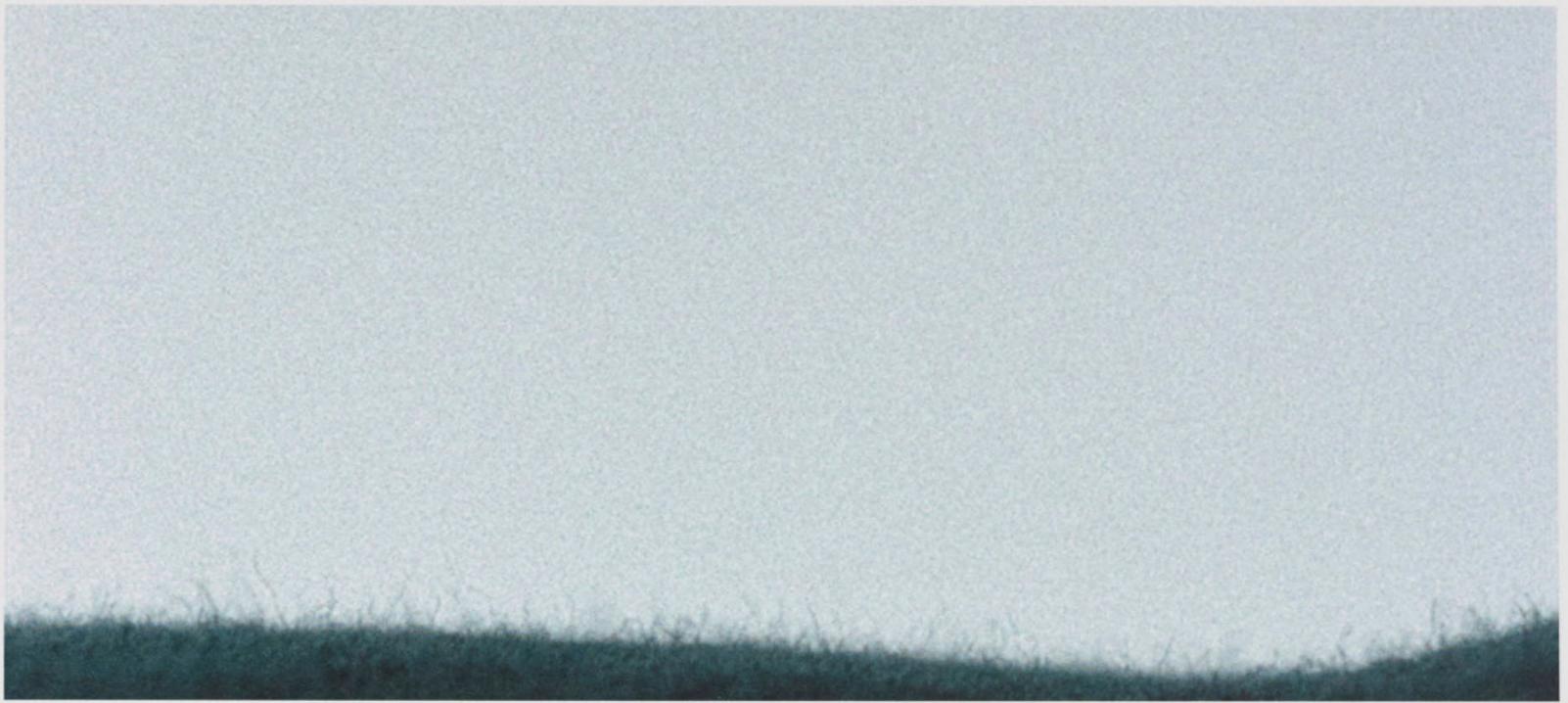










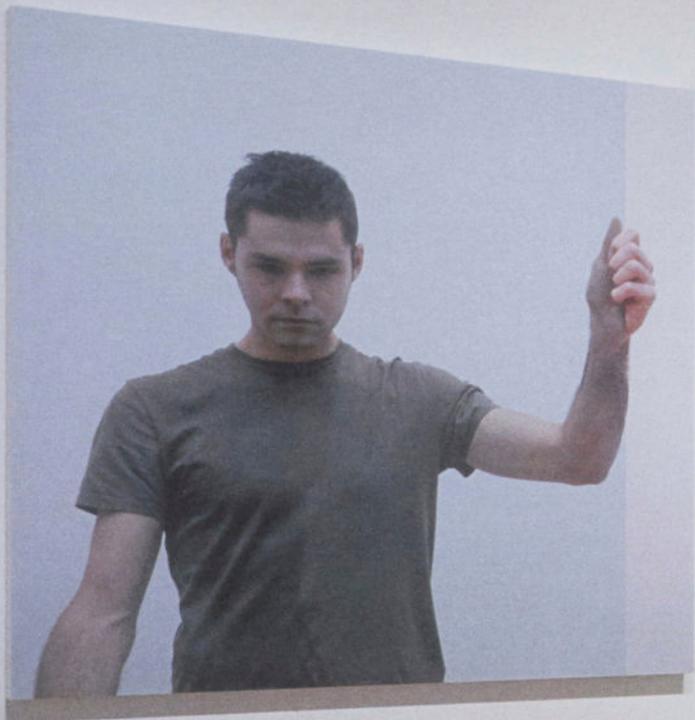






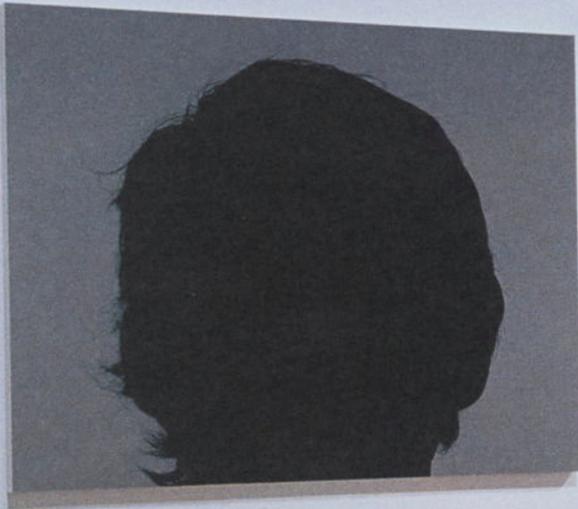








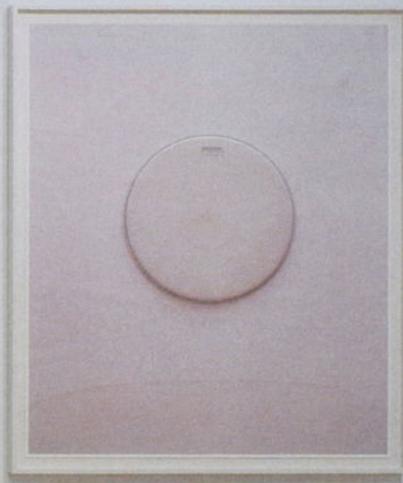


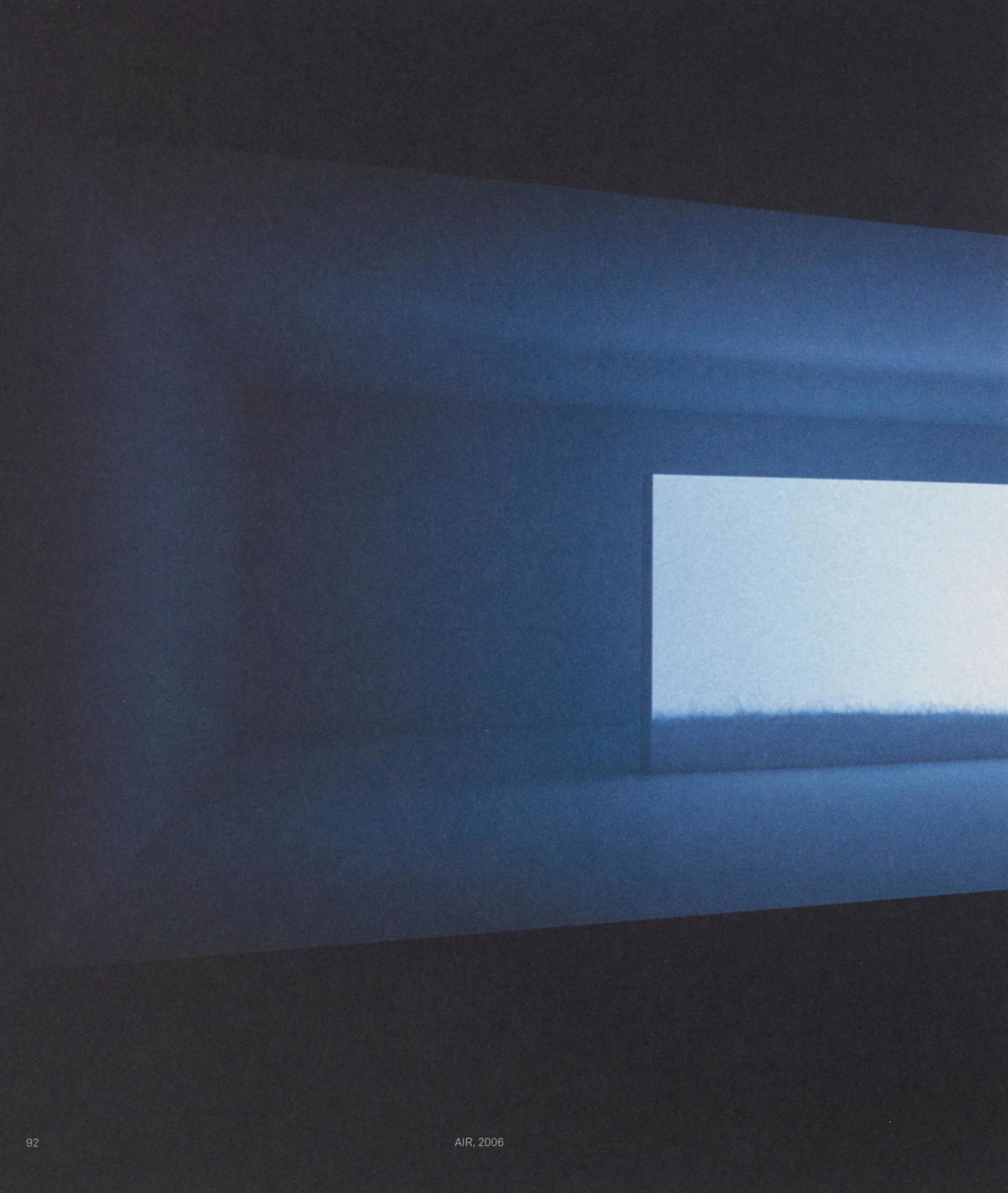


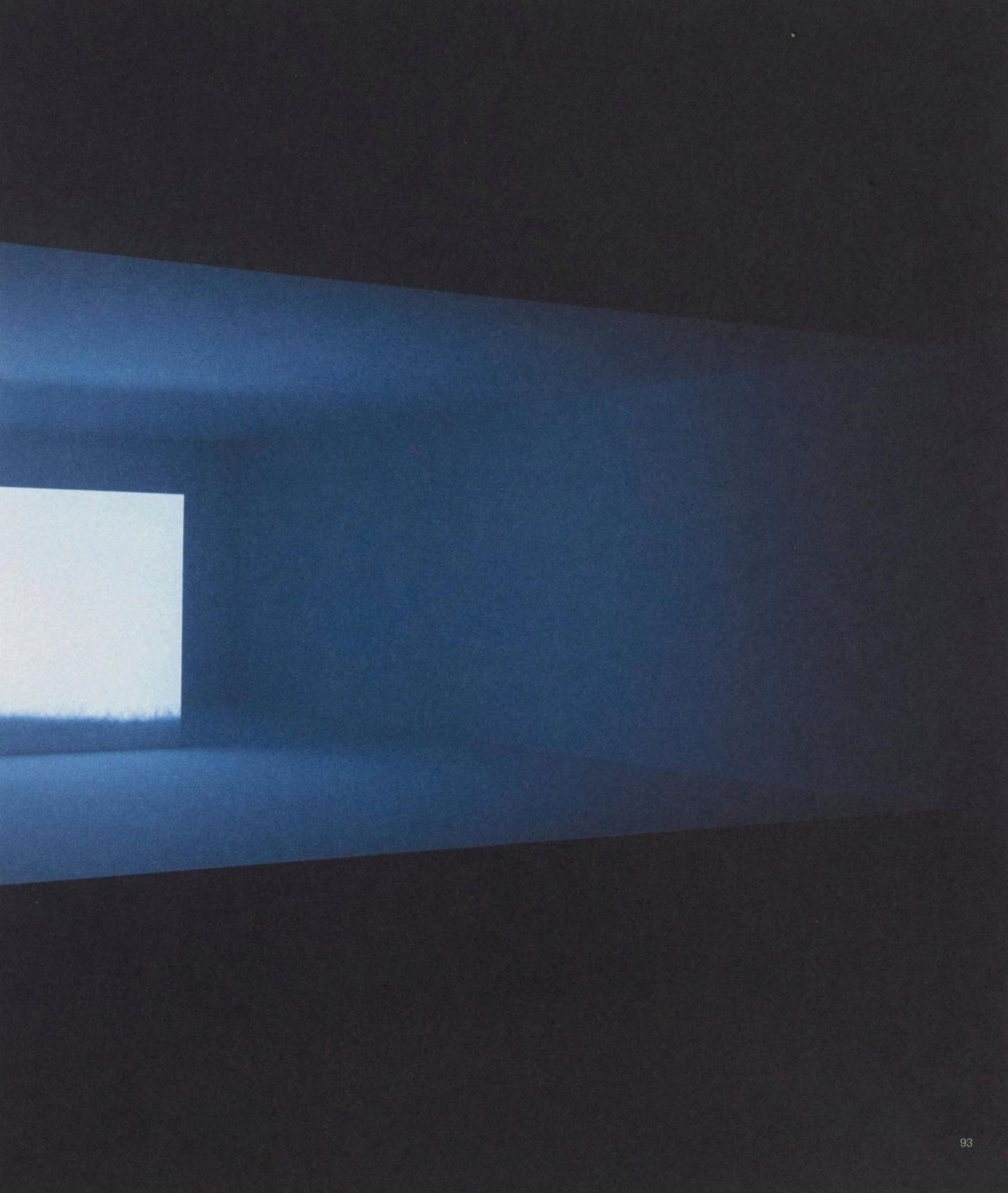


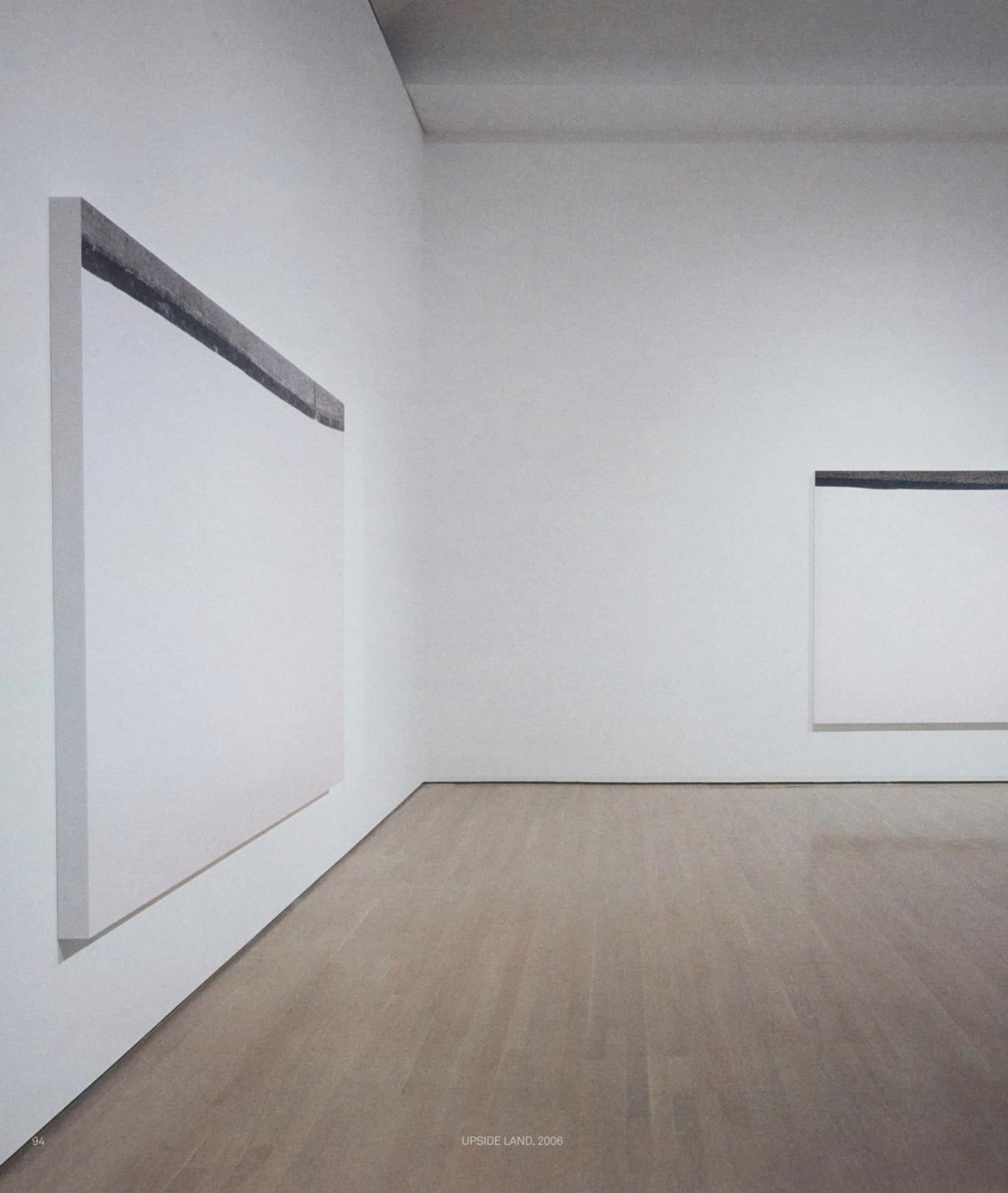


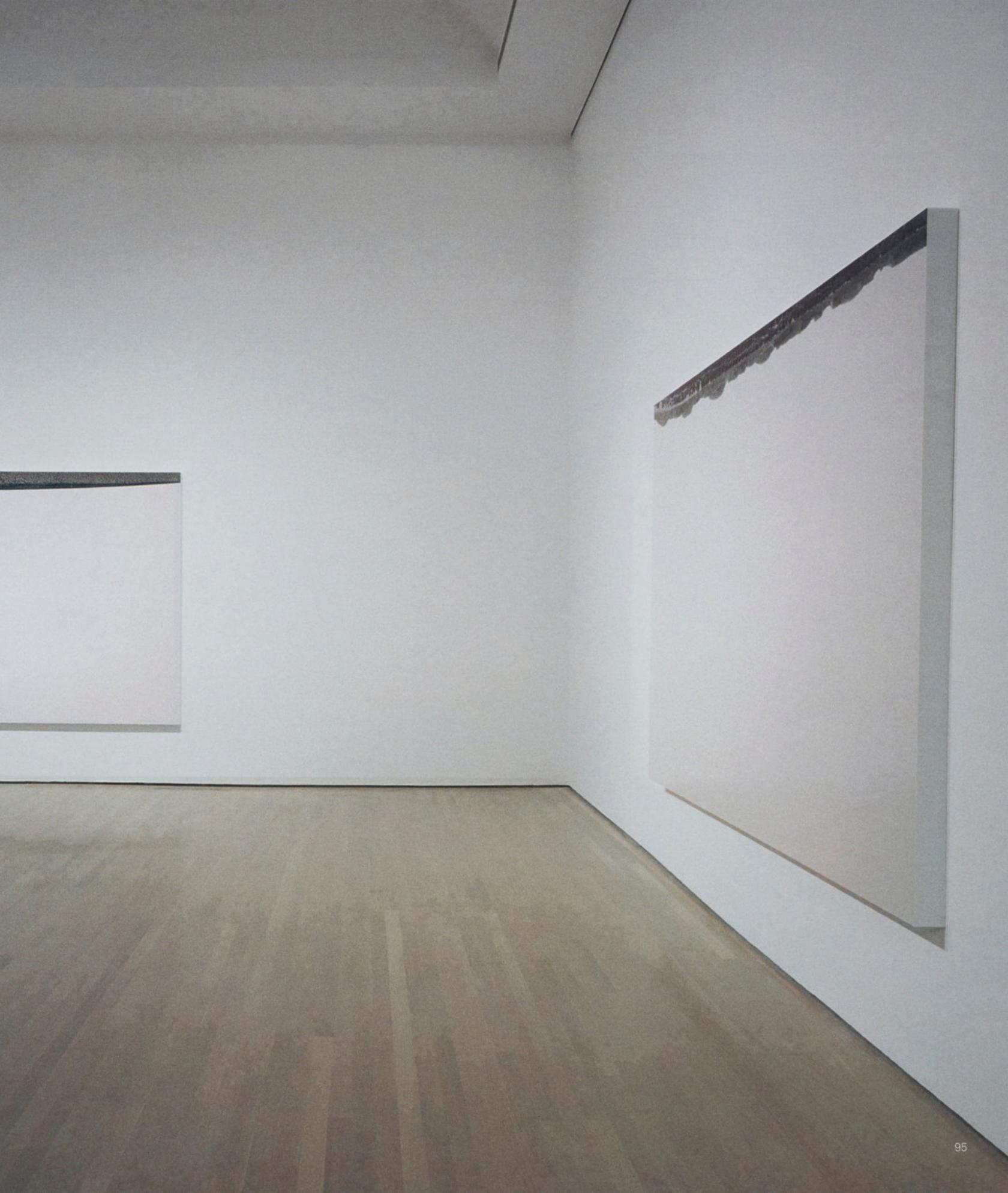


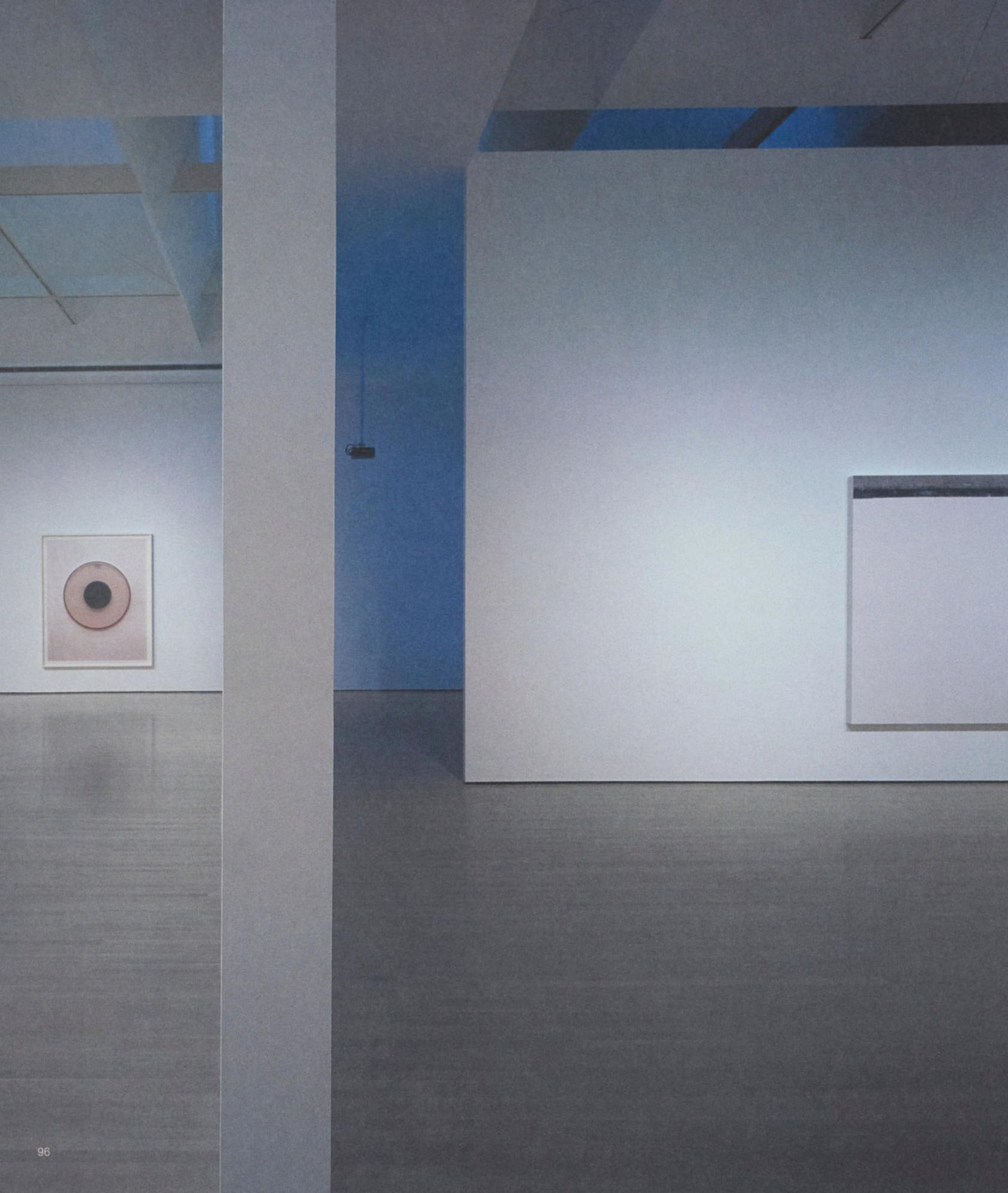












FOREWORD

MARC MAYER

Intellectually rigorous and progressive art has been made in Montréal since at least the 1920s. Although modernism emerged late in North America by comparison to Europe, Montréal was one of its earliest and most fertile breeding grounds. Moreover, shown against the generalized backdrop of Canadian art, the Montréal scene has always been steadfast in its internationalism. Paradoxically, the metropolitan art of an otherwise distinct society has rarely paid the same attention to its cultural specificity as has work from elsewhere in Canada. Nor does there appear to be any change in a position that has allied French and English-speaking Québécois artists for so long. Nevertheless, we can see a clear difference in the work of the current generation, so well exemplified by Pascal Grandmaison. Perhaps for the first time, the new art of Montréal appears vividly original in its global context.

There is no mistaking the frigid coolness of a work by Grandmaison. Its austerity is more forbidding, in fact, than a white monochrome painting because his media—photography and video—are the epitome of our surfeit culture. We do not expect the very engines of consumerism to be turned inside out in this way and the initial effect is chilling. Consequently, to get at the very real pleasures in this art, not to mention share in its significant insights, the viewer needs to work harder than usual, like staying warm in a cold place. I vouch unreservedly for the worthiness of the effort.

At first glance, Grandmaison appears to skip over culture entirely in an almost clinical effort to get at the very essence of existence. He takes his subject matter from the basic functions of physiology like breathing and the beating heart, or from such permanent fixtures of the human condition as waiting and solitude. In his world,

we are very far from the materialistic concerns of pop art, which is perhaps the most exhaustingly resilient of contemporary artistic paradigms. And yet, the faces, hair and clothes of Grandmaison's sitters are so much of our time that our ephemeral culture seems more present here than in most other recent art that strains so hard to achieve timelessness. But when timelessness is the point of your work, as it is with this artist, there is no need to escape the present.

I am grateful to everyone whose efforts have delivered to us this important exhibition and its useful book. Notably, I would like to thank curator Pierre Landry, whose extraordinarily diverse sensibility, and the ease with which he navigates the vast culture that is new art, continue to impress me. I also wish to express my appreciation to Pierre Bourgie, who generously agreed to lend us a work for this exhibition. Finally, thank you Reid Shier, Director of Presentation House in Vancouver, for offering us such a helpful new perspective on a local favourite artist, one that confirms our very favourable opinion.



PASCAL GRANDMAISON
CLOSE-UP VIEW

PIERRE LANDRY

Pascal Grandmaison has established a reputation for the precision and exceptional sparseness of his work, which focuses sustained attention on the most insignificant or even inconspicuous “events.” A marked interest in the potentialities of the image (with regard to its narrative and descriptive aspects, among other things), in paradoxically calm yet tense situations, in the relationship between fictive and real space, in the notion of fragment and its corollaries (details, the whole), and in the portrait genre characterizes this tightly controlled work. Grandmaison’s art is also distinguished by its tone, which marries empathy with distance, coldness with poetry, and in which the contemporary world sometimes seems to merge into a sort of archetypal image. Beyond an apparent detachment from people and things (generally “neutral” or clinical-looking settings), his works express and combine, with remarkable assurance, situations whose ambiguity contains an indisputable energy. The analytic gaze is thus coupled with a poetic dimension, even a certain lyricism.

Grandmaison’s art is based essentially on photography and the moving image (video and film). It has developed in fairly distinct series, laid out in a way that gives his body of work an undeniable clarity. We will begin here by describing the principal stages, sometimes using the artist’s own words.

Près des parcs (1998, 8 chromogenic prints, 127 x 152 cm each). This series consists of full-length portraits of young men and women photographed in a park setting. Each subject takes up a stiff, somewhat hieratic pose that forms a stark contrast with the ordinariness of the surrounding space. “Only that which is not seen, which lies outside the photographs in an abstract plane beyond the boundaries of the representation, might tie these figures together.”¹

Sleep 2 (2000, video, sound, 60-minute loop). This video shows young people, one after the other, trying out a sleeping bag, against a white background. A reference to the world of advertising as well as a nod to Andy Warhol, *Sleep 2* mimics “the machinery of advertising by framing the shot a bit off to the side, where little or nothing is happening. ... As if, all of a sudden, these young people were engaged in ‘productive’ sleep.”²

Session vidéo (2001, video, sound, 10 minutes; co-directed with Patrick Pellerin). This work is made up of four sketches in which young people engage in various activities (playing or listening to music, choosing clothes, drinking fruit juice), in a bare setting and with an air of relative indifference.

Spin (2002, video transferred to DVD, silent, 14-minute loop). This video projection presents a succession of portraits of young people whose impassive faces are slowly scanned in close-up, from top to bottom, by the camera’s movement. For reasons unknown to the viewer, the image shakes, “as if there were a situation of panic.”³

Manner (2003, 24 digital ink-jet prints on a polypropylene base, 184.6 x 152.4 cm each). Each of the 24 elements in this series shows a drumhead worn with use, whose whiteness echoes that of the wall against which it was photographed.

Running (2003, video transferred to DVD, silent, 60-minute loop projected on a ceiling-mounted screen structure). This video displays, in close-up against a black background, a foot wearing a running shoe. The only perceptible motion is that of the shoe moving very slightly under the impetus of the wearer’s heartbeat.

Solo (2003, video transferred to DVD, sound, 21-minute loop projected on a free-standing screen; mirrors). This installation is divided into two parts: in the first room, a long wall is covered with mirrors; in the second, adjacent to the first, a video is shown on a free-standing screen. In tight close-ups, the video reveals five young people playing music or singing solo. "The exercise of playing a musical instrument alone constitutes a liberating form in the face of social imperatives. ... As if the fact of playing alone created an acceptable gap around us."⁴

Waiting Photography (2003, 10 digital ink-jet prints on a polypropylene base, 177.8 x 152.4 cm each). This series is made up of portraits of young men and women who seem to be thinking about what they'll be doing in the coming hours. The figures occupy the bottom portion of the image, which is consequently dominated by the very lightly tinted, almost white, background.

Verre (2004-2005, 9 digital light-jet prints on photographic paper, 182.8 x 182.8 cm each). Each of the photographs in the series depicts a young man or woman holding, in one hand, a pane of glass, with only one of its four edges visible. Slightly tinted, revealing a few reflections here and there (including some of the artist taking the picture), the panes seem to frame the gaze at the same time as they form a screen.

Mon ombre (2005, Super 16-mm film transferred to DVD, sound, 11-minute loop). Adopting the look of a work of fiction with a tone of (fake) suspense, this film features, against a black background, a male figure confronted with his own image in motion, transmitted on the screen of the small digital camera he holds in his hand.

Air (2006, Super 16-mm film transferred to DVD, sound, loop, 8 minutes 38 seconds, projected on a free-standing screen). The screen is set in a confined space, a room with a low ceiling and a raised floor. The breathing movement of a stretched-out body, filmed from very close up, alters the brightness by making the white background of the image repeatedly move in and out of view.

Diamant (2006, Super 16-mm film transferred to DVD, sound, loop, 8 minutes 40 seconds). This film captures the twisting motion of an imitation diamond suspended from somewhere off-screen. Various sequences mark the moment when the rotation reverses: close-up of a woman's hand brushing against a wall; travelling shot along the edge of a pane of glass; image of the head of a woman backlit and filmed from behind, etc.

Ouverture (2006, 5 digital light-jet prints on photographic paper, 152.4 x 183 cm). The photographs in this series focus on a single motif that is also part of *Diamant*: a head photographed from behind, tightly framed and backlit against monochrome grey backgrounds.

Upside Land (2006, 3 digital light-jet prints on photographic paper, 177.8 x 274.3 cm). Each of the three photographs in this series shows, in tight close-up views, the edge of a running shoe sole that occupies the top part of an otherwise all-white image.

At first glance, Pascal Grandmaison's work seems highly legible. No real soft-focus or blur effect, no excess or proliferation in the composition of the images, which are clear, sharp and spare. The artist often uses close-ups and even tight close-ups. Similarly, he frequently opts for large sizes—as much as 178 x 274 cm for the photographs in the series *Upside Land*.

Each of these characteristics would initially appear to enhance the image's "legibility." The close-up tends to prompt a reading that centres on the details, while the large size seems to give the image greater power of "absorption," in terms of both the viewer and the exhibition space. In reality, though, Grandmaison's work is more complex, its apparent clarity actually concealing a fundamental tension or ambiguity.

WHITE

From his earliest video works to the photographs in the series *Waiting Photography*, *Manner*, *Verre* and *Upside Land*, white holds an important position in the art of Pascal Grandmaison. Sometimes slightly soiled or covered with marks (like the drumheads in the series *Manner* and the walls against which they are photographed), or tinged with colour (like the background in the different elements in the series *Waiting Photography*), white evidently constitutes a significant component.

At the outset, it seems to have the main function of sharply outlining the subject represented (an object or, more often, a figure)—as in the series *Waiting Photography* and *Verre*, for example. In the latter work, this is heightened by the fact that each of the figures, shown head and shoulders, wears plain-coloured clothing that immediately appears as a distinctive element. The white here thus acts, through the contrasting effect, to give the image "legibility" and thereby activate its descriptive potential. It serves as a *repoussoir* setting off the subject, and as a link between the subject

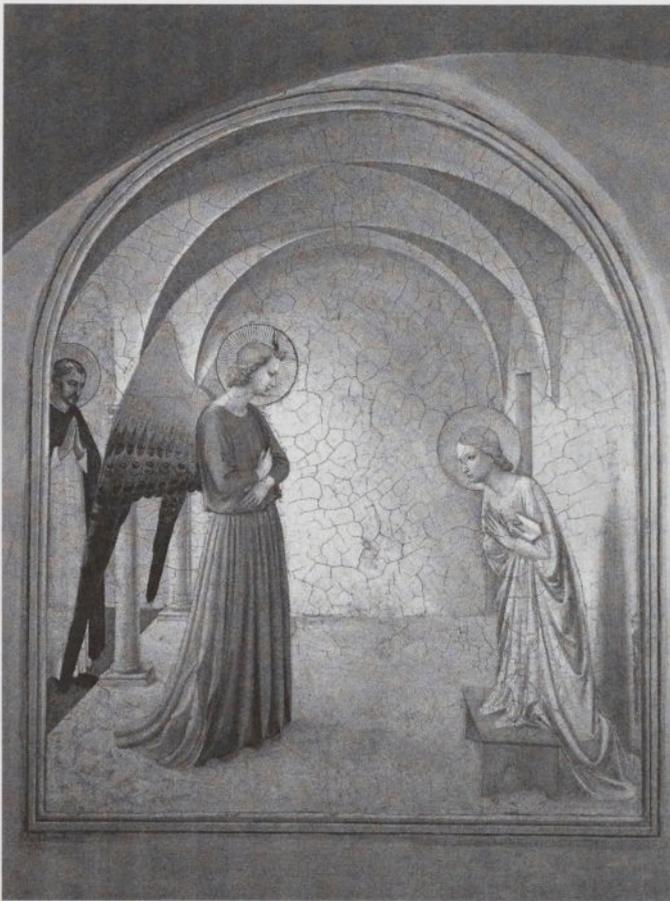
photographed, the image produced and the viewer. It is strangely paradoxical, however, to attach so much importance (if we think, for example, of the surface filled with white in the *Waiting Photography* photographs and in the recent series *Upside Land*) to a background element whose status is at most that of a reference point or foil.

In his analysis of Fra Angelico's fresco *The Annunciation* painted in the 1440s on a cell wall in the monastery of San Marco in Florence, Georges Didi-Huberman endeavours to define the effects of white, present in both the work itself, where it takes up all the space between the angel and the Virgin, and on the whitewashed wall that holds it and acts as its support. Didi-Huberman observes that this white "reaches us without our being able to grasp it" and that "it envelops us without our being able, in our turn, to catch it in the snare of a definition." He adds: "It is not *visible* in the sense of an object that is displayed or outlined; but neither is it *invisible*, for it strikes our eye, and even does much more than that. It is material. ... Let's say that it is *visual*."⁵

The impact of the white in Grandmaison's work seems to rest on this type of ambiguity. Although it forms an integral part of the representation, and in a way helps to articulate it, it is also expressed as pure presence, immediately and fully exposed to view—an indistinct yet quite tangible "place." At once vivid yet unobtrusive, it creates, through its apparent neutrality, a sort of state of hesitation, as if the representation were in suspense, wavering between its referential aspect and the expressiveness of the white itself.

FRAGMENT / DETAIL

As was mentioned earlier, Grandmaison often makes use of tight framing and close-ups or even tight close-ups—producing an obvious fragmentation of the scene or "motif" represented. At first sight, the sporadic presence of various-sized fragments of white background in the videos *Spin*



Fra Angelico
The Annunciation, 1441
Cell No.3, Museum of San Marco, Florence, Italy

and *Solo* seems to have the effect, here as well, of “placing” the actors within the representational space. Split into many pieces by the use of the tight framing, the figures and objects seem to owe their “legibility” to the appearance, here and there, of these fragments of white background. Like white, however, the fragment can act in different ways. Certainly, it helps articulate the representation and, in so doing, “describe” the various components. But, as Didi-Huberman observes in a passage devoted to the distinction between detail and fragment, whereas “the fragment, whose relationship to the whole only puts it into question, posits it as an absence or enigma or lost memory,” the detail “imposes the whole, its legitimate presence, its value as response and point of reference, even as hegemony.”⁶

The fragment can therefore also have the effect of creating a certain spatial ambiguity, as if its contribution to the work’s legibility were offset by the evocation of a totality that has been lost, that apparently lies outside the work at the same time as it is one with it. Actually, the notions of detail and fragment, while separate, are nonetheless closely related. Through the framing effects, the same image can suggest both the absence and presence of some sort of totality—its questioning at the same time as its supremacy. Fragment and detail, as Didi-Huberman notes, both proceed from the same undertaking: “So a triply paradoxical operation is in play here, one that gets closer the better to cut up, and cuts up the better to make whole.”⁷ The difference relates to the point of view, its position or disposition: “The detail—with its three operations: proximity, partition and addition—would be the fragment as invested with an ideal of knowledge and of totality.”⁸

Accordingly, we could say that both the logos and the traces visible on the drumheads in the *Manner* series elicit a “detailed” reading, while the expanse of the white backgrounds and the extreme enlargement of the soles in *Upside Land* seem instead to have the effect of presenting

the whole as an “enigma.” Similarly, the camera’s vertical travelling shot in *Spin* would tend to “impose the whole,” whereas the breathing in/breathing out movement around which *Air* is constructed would present it more as an “absence.”

THE PRACTICE OF EVERYDAY LIFE

Beyond any distinctions between detail and fragment, what is chiefly noticeable is that a different logic seems to emerge in Grandmaison’s work, one aimed, precisely, at going beyond the fragment/totally dichotomy. Two attitudes immediately stand out (and stand apart) with respect to this dichotomy—both of which, to quote Anne Cauquelin, “utilize the notion of fragment from a unitary perspective, either—the pejorative attitude—to discredit the harmful effects of cracks in a well-formed totality, or—the overestimating attitude—to find in the fragment the reason behind a totality that rises above the ordinary. Each of the two attitudes measures the fragment effect according to its value as a Unit, the classic reference for the fragment.”⁹ To move beyond this contrast, Cauquelin proposes a way of thinking about the fragment that focuses on “ordinary life,” “regular life,” “the practice of everyday life”—a viewpoint under which “the fragment needs to be rethought as a singular ‘logic’ bringing about certain effects, and connected, not to a historically determined mode but to a constant of ‘ordinary’ action of which art would ultimately only be a more vivid manifestation.”¹⁰

This constant of ordinary action is at the very core of Grandmaison’s work—at once its driving force and the subject of its representation. In *Session vidéo*, the actions are all the more akin to a certain ordinariness in life since a stylization and fragmentation effort initially appears to distance them from it. In *Waiting Photography*, the artist presents a series of portraits of young men and women who seem to be thinking about what they are going to do in a relatively near future. With *Solo*, the “practice of everyday

life” takes the form of a series of brief instrumental or vocal performances captured in a way that emphasizes their private nature. And, generally speaking, the “accessories” represented in Grandmaison’s works (clothes, running shoes, musical instruments) all proceed from a commonly shared image of contemporary life.

PORTRAIT / NARRATION / DESCRIPTION

To begin with, the representations of young men and women that punctuate Grandmaison’s art seem to fall under the heading of portraits. However, as Jean-Luc Nancy points out, the “true portrait” is “that in which the figure represented is not shown in any action nor even tolerates any expression that distracts from the figure’s person itself.”¹¹ Under this definition, Grandmaison’s work instead seems hybrid in nature, combining, in variable proportions, the descriptive and narrative qualities of the image.

In his critique of Svetlana Alpers’ book devoted to seventeenth-century Dutch painting—in which Alpers defends the descriptive nature of this painting in contrast to the narrative tradition that was at the root of Italian art of the day¹²—Georges Didi-Huberman emphasizes the restrictive nature of this contrast: “The critique of Panofskian *iconology* (the semantic bias) here turns into something that is not its contrary but its other side: an affirmation of the all-powerful role of the *iconic*, its perceptual transparency (what I would call a referential bias), and an implicit rejection of the material element par excellence of painting, which is colored pigment.”¹³

Admittedly, in photography, we cannot speak of textural effects or material qualities in the same way as we do in painting. But the photographic (and film) image is nonetheless permeated, in this sense, by an underlying ambiguity. Viewed this way, Grandmaison’s art appears filled with carefully sustained tensions. The predominance of white

(tinted or coloured to varying degrees), the fragment/whole relationship and, above all, the importance attached to the close-up view are all factors behind a dynamic particular to Grandmaison's work, through which, in different ways, form and its components—or representation and presentation—are contrasted.

In his analysis of Fra Angelico's *Annunciation*, Didi-Huberman stresses the representational ambiguity of the white relative to the context in which it is used (the white present in the fresco intensifying the whitewash of the wall that acts as its support). This white, as Didi-Huberman observes, "indeed belongs to the world of the representation." However, "it intensifies it beyond its limits." It even, he adds, "suggests to seekers-after-representation that there's 'nothing there'—despite its representing a wall, although a wall so close to the real wall, which is painted the same white, that it seems merely to *present* its whiteness."¹⁴

Grandmaison accords considerable importance to the conditions in which his works are presented, and which he determines as precisely as possible. The dimensions of the projection spaces, the layout of these spaces within the exhibition site, the whiteness of the walls: every detail is the subject of meticulous attention. For *Air*, as well as previously for *Solo*, Grandmaison established the exact parameters of the film's presentation: it must be projected on a free-standing white screen, which must be set in a confined space (low ceiling, raised floor) so that the light emanating from it (in quantities that vary over time) spreads through the space thus created. The relationship between the whiteness of the works and that of the walls, already exploited in the series *Waiting Photography*, *Manner* and *Verre*, is taken up here in a more intense, more "visual" vein. What appears, on the projection screen, as a simple white background contributing to the legibility of the image, tends to create an "event" once we take into consideration

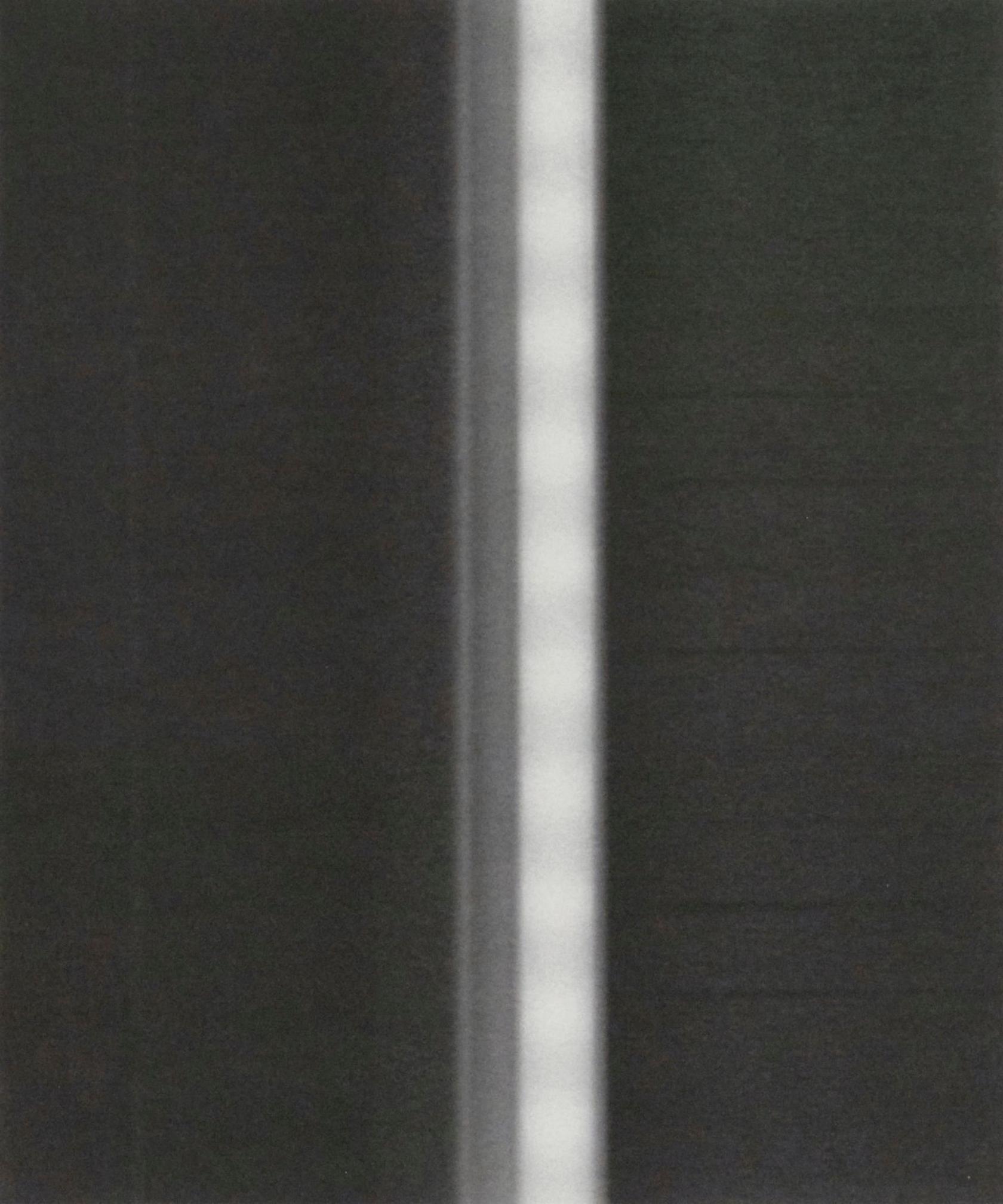
its reflection on the surrounding walls. The white then becomes "the phenomenon of something that does not appear clearly and distinctly. It is not an articulated sign; it is not legible as such. It just offers itself: a pure 'appearance "of something."'"¹⁵

In the film *Diamant*, the white backgrounds typical of many of Grandmaison's works give way to a black background (which is actually very dark grey). While the result appears different at first—with respect to the various possible connotations of black, for example—one fact remains: like the omnipresence of white in other works, the importance attached to plays of light (its refraction on the various facets of the diamond) and to close-ups has a restraining effect on the play of connotations, and makes the representation problematic and suspends its interpretation. Indeed, it is one of the great strengths of Grandmaison's work that it transmutes the form or figure into a kind of "event," that it literally opens it up to the viewer's eyes.

Certainly, this work, at first sight so controlled, is permeated by an undeniable poetic, even lyrical, quality .

(Translated from the French by Susan Le Pan)

1. Translated from the artist's website, 2002-2005 version:
www.pascalgrandmaison.com
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Georges Didi-Huberman, *Confronting Images*, trans. John Goodman (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005), p. 17.
6. Ibid., p. 230.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Anne Cauquelin, *Court traité du fragment: Usages de l'œuvre d'art* (Paris: Aubier, 1986), p. 8-9.
10. Ibid., p.12.
11. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait* (Paris: Galilée, 2000), p. 14.
12. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1983).
13. Didi-Huberman, *Confronting Images*, p. 244. These works by Alpers and Didi-Huberman focus solely on painting, whereas Grandmaison's work, as stated earlier, is based essentially on photography and the moving image. However, we know how closely painting and photography are linked, both technically and historically: "Photography has been, and is still, tormented by the ghost of Painting.... It has made Painting, through its copies and contestations, into the absolute, paternal Reference, as if it were born from the Canvas." Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 30-31. This pictorial origin of photography has also been commented on by Philippe Dubois, who notes, in *L'Acte photographique*, that "photography is a theoretical device that takes up, as an indicial practice, the theoretical device of painting captured in its 'original' moment (in the fantasy of its origin)." *L'Acte photographique et autres essais* (Paris: Nathan, 1990), p. 115. In fact, whether they cite the effort to copy or the importance of the shadow (which, in a way, heralds painters' later use of the camera obscura), the founding narratives of pictorial representation all stem from the same logic of the sign, by virtue of which representation is possible only when there is a physical connection between the sign and its referent, as is the case in photography.
14. Didi-Huberman, *Confronting Images*, p. 17.
15. Ibid. p. 18.



THE WAGON-WHEEL EFFECT
THREE VIDEO WORKS BY
PASCAL GRANDMAISON

REID SHIER

The wagon-wheel effect, or the stagecoach-wheel effect, is an optical illusion in which a spoked wheel appears to rotate differently from its true rotation. The wheel can appear to rotate more slowly than the true rotation, it can appear stationary, or it can appear to rotate in the opposite direction from the true rotation. This last form of the effect is sometimes called the reverse rotation effect.

The wagon-wheel effect is most often seen in film or television depictions of stagecoaches or wagons in Western movies, although recordings of any regularly spoked wheel will show it, such as helicopter rotors and aircraft propellers. It can also commonly be seen when a rotating wheel is illuminated by flickering light. These forms of the effect are known as stroboscopic effects and they arise from temporal aliasing: the original smooth rotation of the wheel is visible only intermittently.¹

In Pascal Grandmaison's three-channel video work *Le Grand Jour* (2004), three images of a single, standard fluorescent light bulb are shown in progressively closer view. The images are projected at a 90-degree angle, so that the fluorescent fixture is upright. The bulb is in a nondescript room. It's morning in what looks like a warehouse. The building is clean and old, perhaps an artist's studio or light industrial work space. In two successive shots, the camera moves closer and the shot tightens on the bulb in close-up. It's turned on but isn't working properly, and our attention focuses on a peculiar staccato motion to the light. Alternating bright and dim rings forming a zebra pattern move gracefully, but through obvious dysfunction, up and down the length of the tube. About every four minutes, these rings reverse direction; otherwise their motion is constant and relaxed. The pulses stop and go, inchworm-like, as if they were on an assembly line or in a military parade. Ceaselessly, they halt and step forward, halt and step forward.

Watching the three images side by side, one is initially transfixed by the grace and flow of the pattern and the clipped rhythm of the light. The hypnotic effect of the electrons is compounded by incomprehension about what we are witnessing. The mystery is facilitated by Grandmaison's decision to orient the images of the fluorescent bulbs vertically, giving the work a slightly metaphysical aura, so that in addition to watching a minor technological idiosyncrasy, we also see ascension and declination. A clue to Grandmaison's interests lies in the metaphoric title "*Le Grand Jour*," which can be read in various ways in French. It means "broad daylight," but also translates roughly into English as "The Great Day," a phrase that would include expectations of a coming event and fond remembrance of some significant past. These future and past tenses play on the rising and falling rings of light.

Paradoxically, it's difficult to stare intently at the movement of light in the fluorescent bulbs for an extended length of time. Like watching cars on a highway, focusing on the coursing electricity can become nauseating. After some time, their Sisyphean movement also begins to frustrate. The light rises determinedly through the tube, but then with a sudden and fickle change of heart, reverses itself and with equally diligent effort progresses back in the opposite direction, measurably getting nowhere.

Anyone familiar with fluorescent lighting has likely witnessed the phenomenon Grandmaison has captured in *Le Grand Jour*. It occurs when fluorescent fixtures are cold: below 10 degrees Celsius, the temperature necessary to maintain their current effectively. In industry jargon these rings are called "artifacts," and the reason they move in one direction, and then reverse and flow in the opposite, may be that they are mirroring the way fluorescent bulbs are lit by alternating electric current (AC). AC power means that electrons flow, stop, and then reverse direction and stop again, cycling on and off in the North American system

at 60 Hz, or 120 times a second. At their working best, this still gives fluorescent bulbs a barely noticeable flicker and an audible hum, and is why so many people find their output irritating.

This fluorescent flicker is also why, driving at night on a highway illuminated by any gas-discharge lighting system, one can very occasionally notice the wagon-wheel effect when looking at the wheels of other vehicles on the road. The flicker of the lighting at 60 Hz synchronizes with the speed of nearby vehicles to stop the appearance of their wheel's forward motion. This stroboscopic effect is the same as that produced by a camera operating at 24 frames a second, so that the wheels of a stagecoach shot on film and those of an SUV seen by eye on a highway are both similarly slowed, halted or reversed. Curiously, we've come to understand this now-familiar effect through our conditioning by films and TV, so in an odd reversal, the optical illusion created by highway lighting in the real world is more understandable because of our contemporary exposure to the mechanics of cinematic representation. Here, movies have let us understand a visual paradox formed from the (unforeseen) interface between street lighting and the car, one that is similar to that likely first experienced watching Hollywood Westerns.

Why this tangent? Watching Grandmaison's *Le Grand Jour*, I've become uncertain about the "stop and go" motion of the rings of light in the fluorescent tubes. Over time, the rings have begun to blur, jump and buzz. They possess an illusive and slightly hallucinatory quality that has me question whether the flow is intermittent or constant. I've wondered if the rings are produced through a trick of editing, or are a symptom of difficulties suffered by the TV monitor in rendering the signal. While I know the video is indeed a truthful document (I asked Grandmaison), my knowledge doesn't completely assuage my misgivings.

Part of the wonder of *Le Grand Jour* is how delicately it plays with these doubts. Grandmaison's decision to create three ever-larger views of the fluorescent bulb could be read as a way of stressing the light's corporal reality. Certainly, the difficulty in the transference and translation of these odd rings of light across so many intermediary representative technologies is significant. The disruption of the flow of electrons through the plasma in the bulb is caused by a host of interdependent circumstances, including a particular ambient temperature, working (or not) in collusion. In Grandmaison's work, the effect is portrayed by a camera and relayed through video, which itself refreshes at a rate of about 60 frames per second. Whether one thinks about these mechanisms working in or out of sync, there must be—at least briefly—*doubt* not only about what kind of optical effect we are witnessing but about the veracity of how we are witnessing it. Is it real? In a similar fashion to driving on a highway and looking at a motionless wheel on a car moving beside us, we are caught, momentarily, in paradox and uncertainty. However briefly, we mistrust our vision and cognition.

In *Running* (2003), Grandmaison made a video in which the camera is also trained on a single subject and left there to watch. Here we see someone's sneaker, crossed over a knee, from the perspective of the person wearing it. The shoe moves slightly but methodically in a slow rhythm, hiccupping in time to what is apparently a heartbeat. Who filmed this? It's possible to shoot another person's leg from this perspective, but it appears more likely to be a self-portrait. If it is, *Running* takes on a particular resonance. The movement of blood coursing through the leg and foot is quick and heavy. The person (Grandmaison?) might have been exercising or exerting himself. Or perhaps, as the title suggests, he (or she – we can't tell) was "running," sat down, saw his foot jumping, and filmed it.

The perception of time's elasticity in this work is remarkable. The person has just finished an activity. He's wearing jeans, so he's likely not competing in a sport. Maybe he was rushing to an appointment, was told to wait, and now has the luxury of a few moments. The hurried pace prior to the recording has dramatically slowed down. The foot, which was "running," is motionless and beating like a metronome, methodically ticking in sync with its owner's heartbeat. As with the rings of light in *Le Grand Jour*, we witness more than the repetitive movement of an event through time. Through another duality, in this case a sudden shift between rapidity and calm, we experience time's mutable ability to collapse and expand.

Solo (2003) is one of Grandmaison's most significant early works, and sets a precedent for the artist's evolving interests in the subjective and experiential nature of time. Like *Running* and *Le Grand Jour*, *Solo* utilizes the ways film and video narrative is structurally established, and points toward Grandmaison's recent, more intricately staged video works such as *Mon ombre* and *Diamant*. In addition, it elaborates the artist's investigation into how the interface between subject and viewer is conditioned by the media of photography, film and video. *Solo* portrays a number of young people with musical instruments. They might be members of a band, yet aren't shown as a group. Each person is individualized, playing or sometimes fiddling with an instrument, in one case singing into a microphone. Some look as if they're warming up, others as if they are playing to an unheard accompaniment. The work has the feeling of a group in a studio rehearsing a song. Expectancy is in the air. We wait for music to start and are anxious when it doesn't. We're caught in a loop of time, aware of time, but even more aware of time we are waiting *for*.

Solo hearkens back to a significant and underappreciated work of art: director Jonathan Demme's 1985 video for the song *The Perfect Kiss* by Manchester band New Order.

The complete cut of *The Perfect Kiss* is nine minutes long, and was originally screened as a theatrical short in the United Kingdom. The cinematographer was Henri Alekan, who in his varied career shot Jean Cocteau's *Beauty and the Beast* (1946) and Wim Wenders' *Wings of Desire* (1987). The collaboration between Alekan and Demme results in a breathtaking and elegiac slowness, and marks *The Perfect Kiss* in outright opposition to almost all other commercial music-related video work then or since. The video has few cuts and very little camera movement, and like Grandmaison's *Solo*, features tight close-ups on band members simply *doing their job making music*.

The Perfect Kiss allows rare insight into the creative and relational bridges between band members—as well as credit to the audience for understanding them. By and large, contemporary viewers watching portrayals of musicians at work are denied this kind of simple information; Demme's concert films are singular for his ongoing accomplishment in this regard. Elsewhere, and as an almost total rule—on MTV or MuchMusic—we are offered flaccid and histrionic posturing that masks the making of music as a collaborative venture. With *Solo*, Grandmaison plays on the construction of this hermetic, non-associative image culture in ways that explode its auratic intent. He begins by elaborating Demme's meditation on genre, but withholds any narrative. The camera pans slowly, again in tight close-ups, across parts of each musician. There is a romanticized feeling, and the languid pace of the camera knits the disconnected scenes together, even as we struggle to gain an overview or perspective of the musicians' relationships with one another.

Grandmaison's video is projected on a constructed, three-dimensional screen. Viewers walk around the image and engage with its physicality, an essential and experiential aspect to the work that is complicated in an adjacent room—a component part of *Solo*—where a full-length

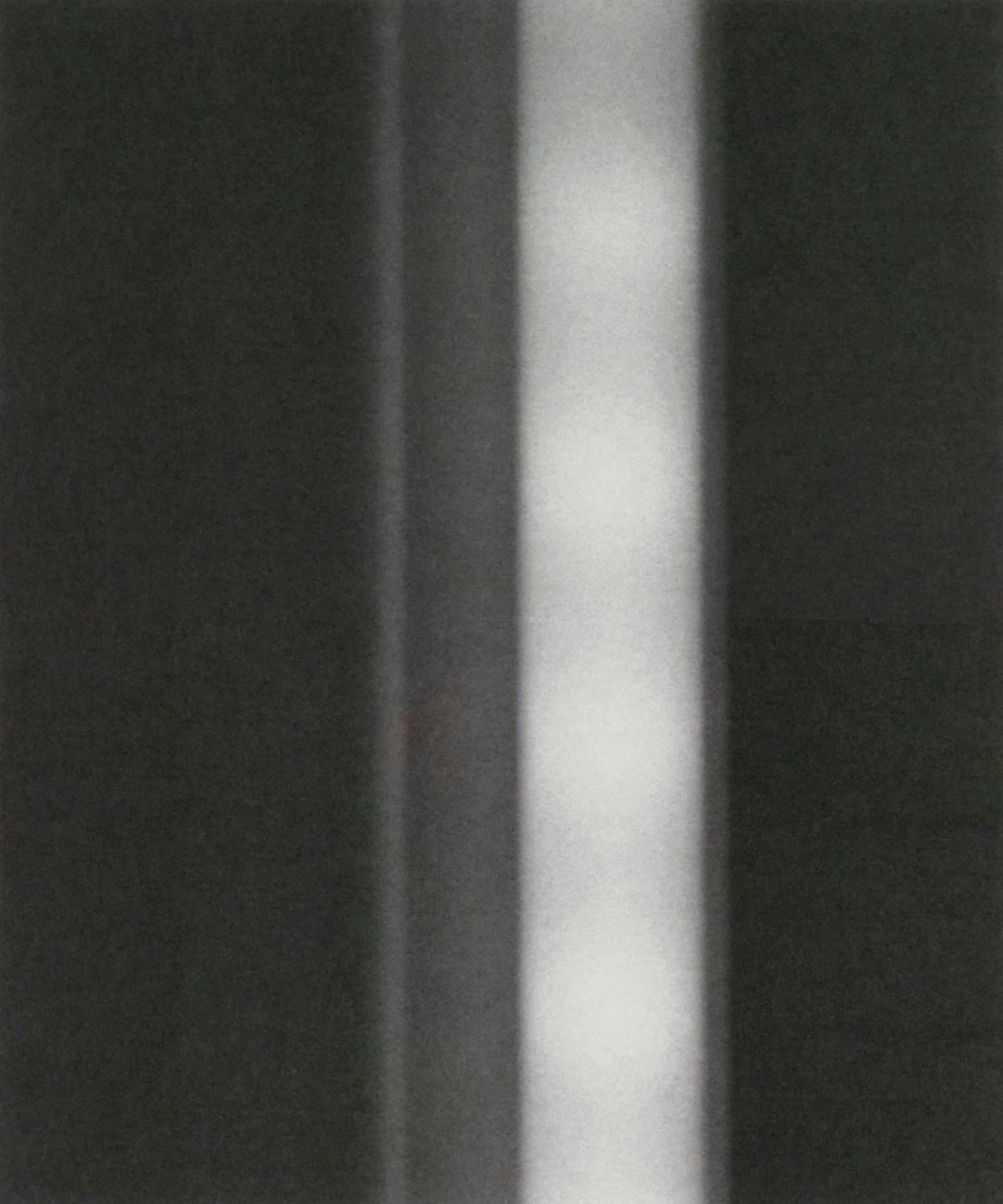
mirror stretches across one complete wall. The room is bare save for the mirror, and viewers are confronted with a view of themselves within a large architectural expanse. Bridging these two contradictory spaces is individual segregation. We perceive the young band members alone and separated, playing to themselves. We see ourselves reflected and incorporated in a large space and within the work.

With all this *remoteness*, it's significant that *Solo* veers away from a mood of loneliness or isolation. The band is portrayed deep in concentration. They are interiorized and engaged in conversation with themselves. Similarly, as we look at ourselves in *Solo*'s mirror, the space between us and others in the room becomes dynamic. We watch our bodies in relation to others. The piece invites consideration about spaces of communication, inside our own heads as much as between people. Appreciating how Grandmaison arrays these spaces against and in relation to one another is crucial to understanding part of his ongoing project.

In the three works I've described, *Le Grand Jour*, *Running* and *Solo*, Grandmaison has created a subtle interface between viewers and video. His technical command and understanding of his medium allow intimate relationships to be built with viewers. We trust where we're being led, and Grandmaison's precise production values help us interrupt and facilitate his work as though we have been invited into the process of its construction. Pivotal to their complex meaning, however, is the way all three of the works I've described frustrate and foreclose our desire for a *story* through formal mechanisms that draw us into a state of expectation only to deny us the pleasure of a narrative arc, let alone a conclusive denouement. We are confronted with a decision. We can choose to watch, *or*, we can think about watching, even while we take pleasure in our feeble attempts to do both simultaneously.

Grandmaison employs a number of strategies to facilitate this voyeuristic awareness without crippling our absorption and fascination with his images. This is manifest, for example, in the doubt experienced in *Le Grand Jour*. Here, uncertainty in our own cognitive abilities leads us into a conversation about our capacity to understand what we see. In *Running*, our perception of time stretches and contracts, leading us, once again, to question the nature of our own subjectivity and the delicate perceptual shifts which we are generally, and blithely, unconscious of. In *Solo*, we observe a number of emerging material conditions—chiefly how our interconnectivity is increasingly proscribed and determined by technological interface. Through this, we understand the relatively unencumbered strength of our desire to physically and tactically bridge the space between individuals. One of Grandmaison's many accomplishments lies in how he makes this desire for contact contingent on its actuality and not its representation. While we wait for someone to join us in *Solo*'s mirrored room, he gives pleasure in the beauty of the panorama, and our small place within it.

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Wagon_wheel_effect





PASCAL GRANDMAISON

Né à Montréal, le 29 juillet 1975.
Vit et travaille à Montréal.

Site Web : pascalgrandmaison.com

BIBLIOPHIE SÉLECTIVE

L'astérisque (*) signale une publication.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2006

Pascal Grandmaison, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. *

2005

Pascal Grandmaison, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne (jusqu'en 2006).

Pascal Grandmaison, Galerie René Blouin, Montréal.

Pascal Grandmaison / Barbara Probst, Jessica Bradley Art + Projects, Toronto.

2004

Modello, photographies présentées sur l'esplanade du Vieux-Port de Montréal, la façade sud du Marché Bonsecours et la façade nord du Café Cherrier, Montréal (jusqu'en 2006). — Coproduction du Musée d'art urbain (Montréal) et du Musée d'art de Joliette (Joliette). — Avec Alexandre Castonguay et Adad Hannah. *Pascal Grandmaison*, Séquence, Arts visuels et médiatiques, Chicoutimi / Saguenay. * *Running 2003*, Capsule Gallery, New York. — Dans le cadre de Video Window Box (un projet "Red-i").

2003

Pascal Grandmaison, Contemporary Art Gallery, Vancouver (jusqu'en 2004). *

Pascal Grandmaison, Galerie René Blouin, Montréal.

Solo, Galerie B-312, Montréal. *

2002

Pascal Grandmaison : Spin + Daylight, VOX, Centre de l'image contemporaine, Montréal (jusqu'en 2003).

2001

Vidéo sélection (entrepôt), Galerie BF15, Lyon. — En collaboration avec Patrick Pellerin

2000

La Collection modulaire, Espace Vidéographe, Montréal [itinéraire : La Friche de la Belle de Mai, Marseille, dans le cadre des 6^{èmes} Vidéogrammes, un événement organisé par Vidéochroniques, en collaboration avec Système Friche Théâtre (Marseille), la Délégation générale du Québec et C.Y.P.R.É.S (Marseille)]. *

1998

Pascal Grandmaison : Près des parcs, Galerie Clark, Montréal. *

1996

Les Directions aimantées, Espace 414, édifice Belgo, Montréal.

1995

Le Voyage de l'époque incertaine (extrait) et *Le Temps des valse*, Université du Québec à Montréal, Montréal.

RÉSIDENCES

1999-2000

C.Y.P.R.É.S. et Astérides, Marseille.

PRIX

2003

Prix Pierre Ayot

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2006

Faking Death: Canadian Art Photography and the Canadian Imagination, Jack Shainman Gallery, New York.

2005

Demons Stole My Soul: Rock 'n Roll Drums in Contemporary Art, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto.

IBCA 2005 International Biennale of Contemporary Art 2005 = Mezinárodní bienále současného umění 2005, Národní galerie v Praze, Prague. *

Imposition - Michael Snow, Pascal Grandmaison, John Oswald, Jack Shainman Gallery, New York.

Loop : The Video Art Fair '05, Barceló Hotel Sants, Barcelone. — Pascal Grandmaison est représenté par Champ Libre (Montréal).

Natures, Galerie René Blouin, Montréal.

OffWhite - Carte grise à Geneviève Cadieux, Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal. *

Questions de temps et d'espace, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Raconte-moi, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (jusqu'en 2006) [itinéraire : Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, Luxembourg (2006)]. — Exposition organisée en collaboration avec le Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain. *

2004

Où, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

Regard sur les Prix Pierre-Ayot et Louis-Comtois, Maison de la culture Frontenac, Montréal (jusqu'en 2005) [itinéraire : Galerie Port-Maurice, Montréal (2005) ; Maison de la culture Marie-Huguy, Montréal (2005) ; et autres lieux].

Timelength : de Rijke / de Rooij, Pascal Grandmaison, Gwen MacGregor, Jocelyn Robert, Michael Snow, Andy Warhol, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal. *

2003

Soundtracks, The Edmonton Art Gallery, Edmonton. — Exposition itinérante produite par la Edmonton Art Gallery, en collaboration avec la Blackwood Gallery (UTM, Toronto), la MacKenzie Art Gallery (Regina) et la McMichael Canadian Art Collection (Kleinburg). — L'événement, présenté dans divers lieux au Canada

de 2003 à -2005, comportait trois volets : *Come a Singing!*, *See Hear!* et *Re-Play*, dans lequel figurait le travail de Pascal Grandmaison. * (2004)
Suspense, Galerie des arts visuels, École des arts visuels, Université Laval, Québec. — Exposition organisée par l'École des arts visuels de l'Université Laval, en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec (Québec).
The News at Five, Toronto. — Dans le cadre de la Toronto International Art Fair.

2002

Remote Control, Forest City Gallery, London (Ont.). *

2001

Haute performance, Centre culturel canadien, Paris.
L'Effet du logis, Studio Ernest-Cormier, Montréal. — Exposition organisée par le Conseil des arts et des lettres du Québec (Montréal/Québec) et l'Association française d'action artistique (Paris).
Oasis, Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal. *
Trames horizontales / Défilement vertical : La Vidéo récente au Canada = Horizontal Holds / Vertical Views: Recent Canadian Art Video, Musée du Québec, Québec.

2000

Post-Audio Esthetic, Galerie Clark, Montréal.

1999

Photogénique, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire, Mont-Saint-Hilaire.

1998

Les Bricolos, Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal. *
Ouverture d'un espace à venir, Espace Vidéographe, Montréal.

1997

Art ménager, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal. *
Je cherche une villa où passer mes vacances, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal.
Les Ateliers s'exposent 1997, ateliers des artistes participants, Montréal. *

1995

Automne 95, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal. * (1996)

DIFFUSIONS VIDÉOGRAPHIQUES

2004

Face to Face: Contemporary Video from Canada, Bamboo Curtain Studio, Taipei (Taiwan), 16 juin-16 juill. 2004. — Avec Manon Labrecque.

2003

The UK/Canadian Video Exchange, South London Gallery, Londres [itinéraire : TRANZ<>TECH 2003, Toronto International Media Art Biennial, Toronto].

2002

20^e Festival International du Film sur l'Art, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.
20^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.
Cité des ondes : 5^e manifestation internationale vidéo et art électronique,

Station de pompage Craig et Station de métro Berri-UQAM, Montréal. — Événement organisé par Champ Libre (Montréal).
Commonwealth Film Festival, Manchester.
Festival Images du Nouveau Monde, Québec.
In video, Milan.
Nocturnes du Musée, Musée des beaux-arts de Nantes, Nantes.

2001

9^e Biennale de l'Image en mouvement / 9th Biennial of Moving Images, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, Genève.
19^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.
30^e Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias, Ex-Centris, Montréal.
Buzz - The Monthly Open Forum Video Event, Luba Lounge, Montréal.
Pandaemonium, Biennial of Moving Images 2001, Lux, Londres.
Transmediale.01, International Media Art Festival, Berlin.
TRANZ<>TECH 2001, The Toronto International Video Art Biennial, Toronto. — Présenté par Images Festival of Independent Film and Video. *
VIPER, International Festival for Film Video and New Media, Bâle.

2000

4^e Regard sur la relève du cinéma québécois au Saguenay, Chicoutimi.
6^{èmes} Vidéogrammes, Marseille. — Événement organisé par Vidéochroniques en collaboration avec Système Friche Théâtre (Marseille), la Délégation générale du Québec et C.Y.P.R.É.S. (Marseille). *
18^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.
29^e Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias, Ex-Centris, Montréal.
Combinazione, Lyon. — En collaboration avec TramVideo (Lyon).
FICFA - Festival international du cinéma francophone en Acadie, Moncton.
I don't want to be here, YYZ Artist's Outlet, Toronto. — Dans le cadre du *13th Annual Images Festival of Independent Film and Video*.
Manifestation d'art vidéo et de cinéma expérimental, Traverse / Cinémathèque de Toulouse, Toulouse.
Québec in Motion, divers lieux au Royaume-Uni. — Pascal Grandmaison faisait partie de l'événement Vidéos du Québec, présenté au Sadler's Wells Theatre (Londres). *
Tivideo, Marseille. — Première édition du projet de télédiffusion pirate mis en œuvre par Vidéochroniques.
Vidéoformes 2000, Chapelle des Cordeliers, Clermont-Ferrand.
VideoLisboa 2000, Lisbonne.

1999

12^{es} Instants vidéo de Manosque (Les), MJC de Manosque, Manosque.
Comité mélangeur 1, L'Apocope, Marseille.

1997

15^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.
Les Orbites pleines de nuit, Centre Daimôn, Hull.
Les Rouleaux du printemps, première de la bande vidéo *Le Vent muet* lors du lancement des soirées de diffusion, Vidéographe, Montréal.

COMMISSARIAT D'ÉVÉNEMENTS

2001

Plastic Passion, TramVidéo, Lyon. — En collaboration avec In Phase (Lyon).

2000

Spectacle et matériaux, Marseille.

LIVRES D'ARTISTES

2004

Arpenter l'île Montréal, vues singulières. — Montréal : Galerie B-312, 2004. — 157 p. — Reprod. espace de stationnement (intersection des rues de Bordeaux et Marie-Anne, à Montréal) par Pascal Grandmaison, p. 57-61
Grandmaison, Pascal ; Pellerin, Patrick. — Pascal Grandmaison : reproductions, idées. — Chicoutimi : Séquence, arts visuels et médiatiques, 2004. — 3 vol. — Sans texte

TEXTES DANS CATALOGUES ET LIVRES

2006

Landry, Pierre. — « Pascal Grandmaison. Vision rapprochée ». — Pascal Grandmaison. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2006. — En anglais, sous le titre « Pascal Grandmaison. Close-up view », p. 101-108. — P. 19-26
Shier, Reid. — « Stroboscopiques. Trois œuvres vidéographiques de Pascal Grandmaison ». — Pascal Grandmaison. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2006. — En anglais, sous le titre « The wagon-wheel effect. Three video works by Pascal Grandmaison », p. 111-115. — P. 35-39

2005

Budak, Adam. — « Manipulations. On economies of deceit = Manipulace. O ekonomii klamu : project no. 3 = projekt ä. 3 ». — International Biennale of Contemporary Art 2005 = Mezinárodní bienále současného umění 2005 — Praz : Národní galerie v Praze. — P. 72-75
Deitcher, David. — « Against interpretation = Contre l'interprétation ». — OffWhite : carte grise à Geneviève Cadieux. — [Traduction Colette Tougas]. — Montréal : Dazibao, centre de photographies actuelles, 2005. — P. [2]
Fraser, Marie. — « Raconte-moi... ou les paradoxes du récit ». — Raconte-moi = Tell me. — Québec : Musée national des beaux-arts du Québec ; Luxembourg : Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, c2005. — En anglais, sous le titre « Tell me, or the narrative and its paradoxes », p. 101, 107. — Pascal Grandmaison, p. 12, 38-41. — P. 10-61
Shier, Reid. — « Pascal Grandmaison ». — International Biennale of Contemporary Art 2005 = Mezinárodní bienále současného umění 2005. — Praz : Národní galerie v Praze. — P. 86-87

2004

Crowston, Catherine ; Fischer, Barbara. — « [Re-play = Reprise] ». — Re-Play = Reprise. — Ottawa : La Galerie d'art d'Ottawa, 2004. — En français, p. [5-8]. — P. [2-4]
Thériault, Michèle. — « Les matérialités de la durée ». — Timelength : exhibition catalog = Timelength : catalogue de l'exposition. — Montréal : Galerie Leonard &

Bina Ellen Art Gallery, 2004. — En anglais, sous le titre « Matelialities on duration », p. 28-35. — P. 36-43

Thériault, Michèle. — « Quelques réflexions sur "le cinéma d'exposition" ». — Timelength : exhibition catalog = Timelength : catalogue de l'exposition. — Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2004. — En anglais, sous le titre « Thoughts on 'exhibition cinema' », p. 104-108. — P. 109-113

2003

Murphy, Serge. — « [Sans titre] » — Solo : Pascal Grandmaison. Cahier n° 71. — Montréal : Galerie B-312, 2003. — P. [1-3]
Shier, Reid. — « Time! ». — Pascal Grandmaison. — [Vanvouver : Contemporary Art Gallery, 2003]. — P. 3-5

2002

Buckley, Craig J. — « Remote control : video and renovation ». — Remote control. — London : Forest City Gallery, 2002. — P. [2-7]

2001

Oasis : une visite autoguidée = Oasis : a self-guided tour. — Montréal : Centre des arts Saidye Bronfman, [2001]. — 1 f. pliée, n. p.
Henricks, Nelson. — « Minor star ». — Tranz <- - -> Tech 2001 : The Toronto International Video Art Biennial. — Toronto : [V-Tape], 2001. — P. 38-39

2000

Gingras, Nicole. — « Vidéo du Québec ». — Québec in motion. — Québec : Gouvernement du Québec, ministère de la Culture et des Communications, 2000. — Également disponible en anglais.
Guilbert, Charles. — « "La collection modulaire" ». — La collection modulaire. — [Montréal : Espace Vidéographe, 2000]. — Carton. — N. p.
Monnet, Édouard. — « La collection modulaire 2 ». — Les 6^{èmes} Videogrammes - vidéochroniques. — Marseille : Vidéochroniques, 2000. — P. [?]

1998

Duhamel, Patrice. — « Les bricolos ». — Les bricolos. — [Montréal : Galerie Clark, 1997]. — N. p.
Duhamel, Patrice. — « Pascal Grandmaison : Près des parcs ». — David Altmjød : installation ; Pascal Grandmaison : photographie. — Montréal : Galerie Clark, 1998. — P. [2]

1997

Cron, Marie-Michèle. — « Art ménager ». — Art ménager. — [Montréal : Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, 1997]. — P. [4]-5
Grandmaison, Pascal. — « Pascal Grandmaison ». — Les Ateliers s'exposent. — Montréal : Centre de diffusion en arts visuels Cobalt, 1997. — P. 40-41
Grandmaison, Pascal. — « [Sans titre] ». — Art ménager. — [Montréal : Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, 1997]. — P. 11

1996

Martinet, Sandrine. — « [Pascal Grandmaison : Les directions aimantées] ». — Ces choses en soi : expositions automne 1995, printemps, plein-temps 1996. — Montréal : Galerie UQAM, [1996?]. — P. 12

2006

- Jovanoviã, Stefan. — « The limits of the spectacular : some notes on the work of Pascal Grandmaison = Les limites du spectaculaire : notes sur le travail de Pascal Grandmaison ». — Parachute. — N° 121 (janv./févr./mars 2006). — Texte en anglais et en français sur des col. parall. — P. 121-137, p. couv., 3, 5 2005
- Crevier, Lyne. — « Fragile ». — Ici. — Vol. 8, n° 29 (14 avril 2005). — P. 33
- Dault, Julia. — « A revealing study of human nature ». — National Post. — (Apr. 7, 2005). — P. B-7
- Delgado, Jérôme. — « Naturellement artistique ». — La Presse. — (28 août 2005). — Cahier « Arts et Spectacles ». — P. 8
- Delgado, Jérôme. — « Musée d'art contemporain : le meilleur est à venir ». — La Presse. — (16 avril 2005). — Cahier « Arts et Spectacles ». — P. 17
- Delgado, Jérôme. — « Pausés urbaines ». — La Presse. — (27 janv./2 févr. 2005). — Guide culturel du jeudi. — P. 20
- Lamarche, Bernard. — « Propos sur le vide ». — Le Devoir. — (16 avril 2005). — P. E-7
- Lehmann, Henry. — « Through a glass artfully ». — The Gazette. — (Apr. 9, 2005). — Cahier « Weekend - Arts ». — P. 2
- Mavrikakis, Nicolas. — « René Blouin : les goûts sont dans la nature ». — Voir. — Vol. 19, n° 33 (18 août 2005). — P. 16
- Mavrikakis, Nicolas. — « Geneviève Cadieux : blanc cassé ». — Voir. — Vol. 19, n° 16 (21 avril 2005). — P. 50
- Mavrikakis, Nicolas. — « Œil de verre : Pascal Grandmaison ». — Voir. — Vol. 19, n° 16 (21 avril 2005). — P. 49
- Milroy, Sarah. — « Through a glass - poignantly ». — The Globe and Mail. — (Apr. 25, 2005). — P. R-6, 8
- Nachtergaeel, Magali. — « Promenade ». — Art press. — N° 314 (juill./août 2005). — En anglais [traduction L.-S. Torgoff], p. 77. — P. 76-77
- Nichols, Robert Darcey. — « TimeLength ». — Parachute. Para-para- 019. — N° 119 (juill./août/sept. 2005). — P. 2-3
- Pocreau, Yann. — « Pascal Grandmaison ». — Parachute. Para-para- 020. — N° 120 (oct./nov.déc. 2005). — P. 1-2

2004

- Bernier, Christine. — « Pascal Grandmaison : portraits ; Cet autre regard du portrait ». — CV Ciel variable. — N° 65 (sept. 2004). — P. 8-14, p. couv.
- Dault, Julia. — « A place of art that will take you places ». — National Post. — (Aug. 5, 2004). — P. AL-8
- de la Sablonnière, Johanne. — « Projet original : Pascal Grandmaison édite ses œuvres ». — Le Quotidien. — (10 avril 2004). — P. 33
- de la Sablonnière, Johanne. — « Galerie Séquence : Pascal Grandmaison provoque des questionnements ». — Progrès-dimanche. — (1^{er} févr. 2004). — P. A-64
- Edwards, S. B. — « La course à l'immobilité ». — Esse. — N° 51 (printemps/été 2004). — Numéro thématique : « 20 ans d'engagement ». — P. 64-65
- Mavrikakis, Nicolas. — « Le clou du spectacle ». — Voir. — Vol. 18, n° 47 (25 nov. 2004). — P. 53
- McLaughlin, Bryne. — « Vibrant local scene connects ». — The Globe and Mail. — (May 1st, 2004). — P. V-6
- Rocheffort, Jean-Claude. — « L'image entre deux états ». — Le Devoir. — (27 nov. 2004). — P. E-6

2003

- « Changing of the guard : the new face of Montreal ». — Canadian Art. — Vol. 20, no. 4 (Winter 2003). — Sous : « Spotlight ». — P. 56-63
- Benson, Denise. — « Extended play : soundtrack sensations ». — Eye [en ligne]. — (Oct. 30, 2003). — [Réf. du 9 déc. 2005]. — Accès : <http://www.eye.net>
- Crevier, Lyne. — « Sans ciller : Spin+Daylight : Pascal Grandmaison ». — Vie des Arts. — Vol. 48, n° 190 (printemps 2003). — Sous : « Critiques ». — P. 65-66
- Delgado, Jérôme. — « Gens du pays ». — La Presse. — (7 sept. 2003). — P. E-6
- Delgado, Jérôme. — « Musiques solitaires ». — La Presse. — (9 mars 2003). — P. E-7
- Lamarche, Bernard. — « Remise des prix Louis-Comtois et Pierre Ayot : Richard-Max Tremblay et Pascal Grandmaison pour l'excellence en arts visuels ». — Le Devoir. — (27 nov. 2003). — P. B-8
- Lamarche, Bernard. — « Explorateur du vide ». — Le Devoir. — (6 sept. 2003). — P. E-7
- Lamarche, Bernard. — « Six Québécois dans le palmarès des jeunes de Maclean's ». — Le Devoir. — (4 sept. 2003). — P. A-10
- Lamarche, Bernard. — « Portraits différés : Pascal Grandmaison ». — Le Devoir. — (1^{er} mars 2003). — P. F-8
- Lamarche, Bernard. — « Vivid city : who are the key players shaping art in Montreal today? ». — Canadian Art. — Vol. 20, no. 4 (Winter 2003). — P. 64-69
- Mavrikakis, Nicolas. — « Pascal Grandmaison ». — Voir. — Vol. 17, n° 36 (11 sept. 2003). — P. 52
- Mavrikakis, Nicolas. — « Pascal Grandmaison ». — Voir. — Vol. 17, n° 35 (4 sept. 2003). — Sous : « À surveiller ». — P. 71
- Mavrikakis, Nicolas. — « Images distillées ». — Voir. — Vol. 17, n° 8 (27 févr. 2003). — P. 50
- Milroy, Sarah. — « Generation next ». — The Globe and Mail. — (May 10, 2003). — P. V-1
- Rocheffort, Jean-Claude. — « Pascal Grandmaison : peaux compulsives ». — Spirale. — N° 192 (sept./oct. 2003). — P. 54-55, p. couv.
- Rhodes, Richard. — « Shining a light on the everyday ». — The Globe and Mail. — (Nov. 1st, 2003). — P. V-10
- Schütze, Bernard. — « Pascal Grandmaison ». — Parachute. Para-para- 011. — N° 111 (juill./août/sept. 2003). — P. 3
- Sheppard, Robert. — « Faces of the future ». — Maclean's. — (Sept. 8, 2003). — Sous : « Red hot and cool : Canada's under-30s know what they want, and have the spirit and the smarts to make it happen ». — P. 37-41

2002

- Buckley, Craig. — « Remote control : an on- and offsite video installation project ». — MIX. — Vol. 27, no. 4 (Spring 2002). — Sous : « Artist-run culture », p. 7-20. — P. 8, 19
- Charron, Marie-Ève. — « Une troublante inexpressivité ». — Le Devoir. — (28 déc. 2002). — P. E-8
- Delgado, Jérôme. — « De l'autre côté du miroir ». — La Presse. — (8 déc. 2002). — P. E-7
- Henricks, Nelson. — « Pascal Grandmaison ». — L'Espace VOX, photographie contemporaine = contemporary photography. — N° 5 (nov. 2002). — P. [5]
- Lehmann, Henry. — « Stalking the stalker ». — The Gazette. — (Dec. 28, 2002). — P. H-5
- Mavrikakis, Nicolas. — « Pascal Grandmaison : étirer le portrait ». — Voir. — Vol. 16, n° 51 (26 déc. 2002). — P. 38

Uzel, Jean-Philippe. — « Les nouveaux territoires de l'art vidéo ». — Sociologie et sociétés. — Vol. 34, n° 2 (automne 2002). — Numéro thématique : « Les territoires de l'art ». — P. 95-110

Uzel, Jean-Philippe. — « L'intégration de la diffusion et de la prospection : l'art vidéo selon Pascal Grandmaison ». — ETC Montréal. — N° 58 (juin/juill./août 2002). — P. 13-17, p. couv.

2001

Charron, Marie-Ève. — « Résidence occupée ». — Le Devoir. — (13 oct. 2001). — P. D-10

Lamarche, Bernard. — « Les paradis artificiels ». — Le Devoir. — (14 juill. 2001). — P. D-7

Mavrikakis, Nicolas. — « Résidence secondaire ? ». — Voir. — Vol. 15, n° 41 (11 oct. 2001). — P. 58

Mavrikakis, Nicolas. — « Les plaisirs démodés ». — Voir. — Vol. 15, n° 32 (9 août 2001). — P. 34

2000

Mavrikakis, Nicolas. — « À signaler ». — Voir. — Vol. 14, n° 26 (29 juin 2000). — Sous : « Arts visuels ». — P. 64

Mousseau, Sylvie. — « Pascal Grandmaison : le quotidien en images ». — L'Acadie Nouvelle. — (20 sept. 2000). — P. 17

1997

Bellemare Brière, Véronique. — « Allez roulez jeunesse ! La relève vidéo en pleine effervescence ». — Esse. — N° 32 (automne 1997). — P. 2-6

ENREGISTREMENT SONORE

2003

Grandmaison, Pascal. — Double. — [En collaboration avec Montag et Herri Kopter]. — L'Artiste, p2003. — 1 disque audionumérique + feuillet.

DOCUMENT SUR SITE WEB

2005

« Pascal Grandmaison ». — Fonds documentaire [en ligne]. — VOX, image contemporaine, 2005 [Réf. du 15 déc. 2005]. — Accès : <http://www.voxphoto.com>

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

MANNER 02, 2003
 MANNER 03, 2003
 MANNER 04, 2003
 MANNER 06, 2003
 MANNER 14, 2003
 MANNER 16, 2003
 MANNER 22, 2003

(de la série *Manner*, qui comprend 24 œuvres)

Épreuves numériques, impressions à jet d'encre sur base de polypropylène
 184,6 x 152,4 cm (chacune)

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

WAITING PHOTOGRAPHY, SCHOOL EDITING VIDEO, 2003

(de la série *Waiting Photography*, qui comprend 10 œuvres)

Épreuve numérique, impression à jet d'encre sur base de polypropylène
 177,8 x 152,4 cm

VERRE 2, 2004-2005 (Collection Pierre Bourgie)

VERRE 5, 2004-2005

VERRE 6, 2004-2005

(de la série *Verre*, qui comprend 9 œuvres)

Épreuves numériques, impressions light jet sur papier photographique
 182,8 x 182,8 cm (chacune)

MON OMBRE, 2005

Film super 16 mm transféré sur support numérique, son, 11 min,
 projeté en boucle

AIR, 2006

Film super 16 mm transféré sur support numérique, son, 8 min 38 s,
 projeté en boucle; socle écran

Dimensions de l'installation : socle écran 127 x 274 x 30 cm; plancher surélevé
 61 x 792 x 549 cm; plafond suspendu 305 x 792 x 549 cm

DIAMANT, 2006

Film super 16 mm transféré sur support numérique, son, 8 min 40 s,
 projeté en boucle

OUVERTURE 1, 2006

OUVERTURE 2, 2006

OUVERTURE 3, 2006

OUVERTURE 4, 2006

Épreuves numériques, impressions light jet sur papier photographique
 152,4 x 183 cm (chacune)

UPSIDE LAND 1, 2006

UPSIDE LAND 2, 2006

UPSIDE LAND 3, 2006

Épreuves numériques, impressions light jet sur papier photographique
 177,8 x 274,3 cm (chacune)

Sauf mention contraire, les œuvres appartiennent à l'artiste et sont
 présentées avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

SLEEP 2, 2000, p. 9

Vidéo, son, 60 min, projetée en boucle

Vue de l'exposition *Vidéo sélection*,

Galerie BF15, Lyon, 2001

SPIN, 2002, p. 10

Vidéo transférée sur DVD, muet, 14 min, projetée en boucle

DAYLIGHT, 2002, p. 11

Épreuve à développement chromogène

montée sur plexiglas

218,5 x 179,5 x 5,8 cm

Don de l'artiste

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

RUNNING, 2003, p. 12

Vidéo transférée sur DVD, muet, 60 min,

projetée en boucle sur une structure écran

MANNER, 2003, p. 13

24 épreuves numérique, impressions à jet d'encre

sur base de polypropylène

184,6 x 152,4

Vue de l'exposition *Pascal Grandmaison*,

Contemporary Art Gallery, Vancouver, 2003

SOLO, 2003, pp. 14-15, 30-31

Vidéo transférée sur DVD, son, 21 min,

projetée en boucle sur un socle écran; miroirs

Dimensions variables

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

VERRE 4, *version 2*, 2003, p. 16

Œuvre publique

Marché Bonsecours, Montréal

Le Musée d'art urbain de Montréal

Photographie prise lors du tournage de *Solo*, 2003, p. 29

LE GRAND JOUR, 2004, p. 33, 110, 116

Trois vidéos projetées en boucle

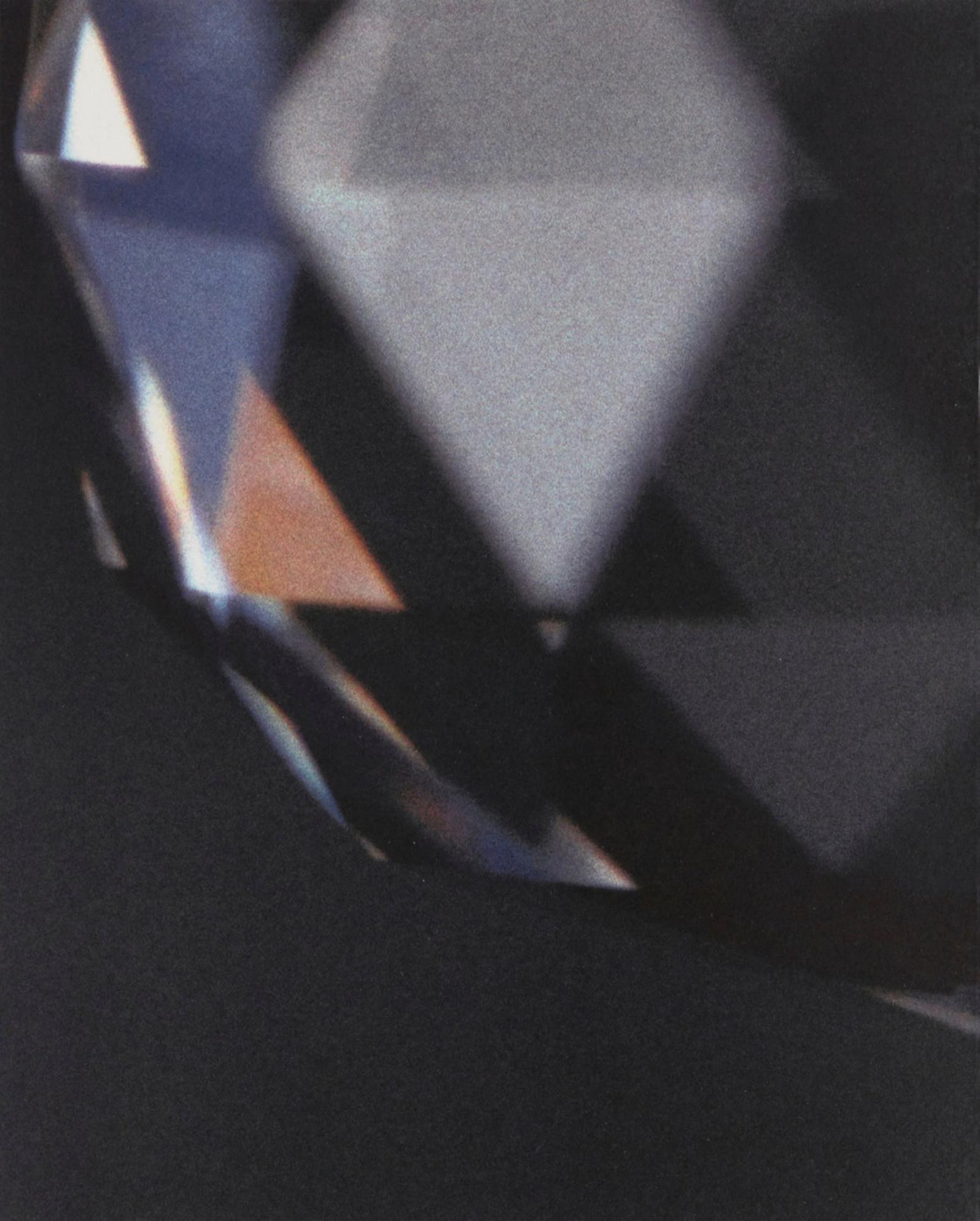
de façon simultanée, muet, 60 min

SESSION VIDÉO, 2001, p. 100

Vidéo, son, 10 min

Coréalisée avec Patrick Pellerin

Image de production, *Mon ombre*, 2005, p. 118





 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec 

ISBN 2-551-22891-3

9 782551 228911