

Le musée s'expose



Photo: Romain Guilbault Vue de l'exposition «Les tableaux réunis», de Martin Désilets

Collaborateur

10 juillet 2021 **Critique**

Arts visuels

Du rez-de-chaussée au deuxième étage, du vestibule aux salles d'exposition de la collection permanente en passant même par la boutique, mais aussi bien sûr par les salles consacrées aux expositions temporaires, le Musée d'art de Joliette (MAJ) expose cet été ses collections avec grande intelligence.

Cela débute dans le hall, où vous pourrez voir des bronzes ainsi que des caisses de transport et de conservation, certaines ouvertes, certaines encore chargées de leur œuvre. C'est au directeur du musée, Jean-François Bélisle, d'avoir eu l'idée de montrer en avant-propos cet ensemble de sculptures et de conteneurs qui insistent sur le poids matériel et l'espace physique que les collections représentent.

Le visiteur pourra voir comme chacune de ces boîtes constitue un petit trésor d'ingéniosité pour protéger son butin, chacune d'entre elles s'adaptant à la forme et aux particularités matérielles de « son » œuvre. Certaines de ces caisses demandent même un ordre de démontage bien particulier... Le commun des mortels, qui n'a pas accès à ces boîtiers-écrins, à ces exosquelettes muséaux, sera surpris d'en voir la mécanique sophistiquée et l'aspect presque sculptural. C'est un des aspects des musées, plus secret, que cette expo met de l'avant. Chaque œuvre y trouve comme une spécificité supplémentaire, une histoire accrue.

Côté Desjardins...

Le parcours se poursuit par la complexe et judicieuse intervention de Chloé Desjardins — commissariée par Anne-Marie St-Jean Aubre. M^{me} Desjardins a eu la bonne idée d'interpeller différents employés du MAJ — très majoritairement des femmes —, leur demandant de choisir une œuvre de la collection qu'ils ou elles affectionnent particulièrement. Et chacun de ces individus, incarnant les divers métiers du musée — agent administratif, conservatrice à l'éducation, technicienne en muséologie, conservatrice des collections, responsable des services aux visiteurs, responsable des communications — s'est prêté au jeu, décrivant l'œuvre sélectionnée, allant jusqu'à expliquer par écrit les raisons de son choix.



Photo: Romain Guilbault
Vue de l'exposition «Rencontres», de Chloé Desjardins

Ces textes ouvrent à l'aveugle la mise en scène pensée par l'artiste. Cela donne un portrait plus intime des œuvres d'art, portrait qui signale comment, paradoxalement, l'expérience de l'art est avant tout question de récits et de savoirs et non pas simplement ou bêtement de l'ordre des sens. Cette expo se trouve à devenir la dépositaire d'une histoire de l'art qui ne laisse pas toujours de traces. Une histoire de l'art lié aux goûts d'une époque, la nôtre, mais aussi aux liens que l'art peut avoir avec des individus, liens qui se poursuivent dans un musée, même si ces objets n'appartiennent plus à un collectionneur...

Après avoir lu ces témoignages, vous pourrez voir les œuvres en question. Certaines sont d'artistes célèbres (Pierre Ayot, Arman, Anne Kahane, Rober Racine, Henry Moore, Betty Goodwin), d'autres de créateurs moins connus ou même anonymes. Chloé Desjardins, dans un brillant jeu de miroirs effectué entre autres avec le concept de musée, a de plus élaboré pour chacune de ces œuvres une nouvelle création, une sorte d'écrin. Elle nous invite ainsi à lire, à comprendre, à regarder, à recontextualiser ces œuvres avec au moins quatre approches différentes : descriptions, explications, appréhensions physiques, mise en valeur presque théâtrale. Cela permet de lutter contre la manière superficielle avec laquelle bien des visiteurs défilent devant les enfilades d'œuvres dans les musées, ne prenant même pas une minute par artefact.

Le chantier de la culture



Photo: Guy L'Heureux L'installation «Échafaudages», de Chloé Desjardins, est à la fois œuvre et support, spectaculaire et anodine.

3 mars 2018 **Critique**

Arts visuels

S'il va de soi qu'un artiste a besoin de l'appui du réseau des salles d'exposition pour diffuser sa pratique, qu'en est-il du contraire ? Une galerie a-t-elle besoin du soutien des artistes pour exister ? Ça semble évident, et pourtant...

De manière presque radicale, mais tout en économie, comme à son habitude, la sculpteure Chloé Desjardins joue sur l'ambivalence de la situation. Son installation *Échafaudages* est à la fois oeuvre et support, spectaculaire et anodine. Elle est l'objet des regards, et d'un éclairage minutieusement orchestré, mais elle est aussi là pour desservir la salle Alfred-Pellan, à la Maison des arts de Laval.

La série de colonnes qui forment l'oeuvre s'élèvent jusqu'au plafond, et plus précisément jusqu'à un ensemble de tuyaux. Collé à l'armature métallique, l'échafaudage de Chloé Desjardins semble vraiment tenir du support. Du socle. La métaphore est forte.

La manière est radicale, disions-nous. Si la salle d'exposition est aussi mise en lumière (mais dans la pénombre), c'est qu'elle a été laissée nue, pratiquement. Aucune division murale, aucun dispositif, rien n'encombre le regard de celui qui franchit la porte d'entrée. Excepté les ambiguës colonnades.



Photo: Guy L'Heureux

Encore en début de carrière — sa première exposition individuelle remonte à 2012 —, l'artiste se démarque par la façon dont elle explore la sculpture et en particulier la technique du moulage. Elle explore le concept du multiple, ou de la copie, aborde l'histoire de l'art de front et fait de la question de la présentation, et de la représentation, un sujet central de ses expositions. Son choix presque uniforme pour la couleur blanche donne à ses ensembles à la fois élégance (comme le marbre) et neutralité.

Avec *Échafaudages*, Chloé Desjardins semble faire un pas de plus dans cette voie qui lui fait conjuguer archéologie, beaux-arts et minimalisme. Les objets sous vitrine ou sur socle qu'elle pouvait exposer jadis ont disparu, et ne subsistent, croit-on au premier coup d'oeil, que des éléments moins riches en détail et moins séduisants.

Lors de sa première exposition — *Quelque chose*, à la galerie B-312 —, elle avait déjà présenté une colonne qui avait l'air de tout, sauf d'être fausse. Voilà maintenant qu'elle en présente vingt-quatre, alignées afin de circonscrire un espace au centre de la salle.

En réduisant brutalement la présence d'objets, la sculptrice montréalaise met l'accent sur ce qui entoure la création, dans ce cas-ci le lieu d'exposition, le réseau de diffusion, le système de financement...

Auteure d'un essai dans une publication à paraître avant la fin de l'exposition, Katrie Chagnon l'exprime bien : « Cette logique se traduit par l'évocation sans cesse répétée d'un manque central, celui de l'oeuvre d'art "traditionnelle" ou "idéale", laquelle se trouve substituée par différents éléments considérés comme "accessoires", mais sans lesquels celle-ci n'existerait pas. »

Dans le mot « échafaudage », il y a l'idée d'un assemblage fragile, parce que temporaire. Il y a de ça dans l'oeuvre de Chloé Desjardins, dont le concept parle de la fragilité de la création, y compris les conditions qui la sous-tendent. Et s'il est temporaire, cet assemblage, c'est parce que des gens travaillent, suppose-t-on, à consolider la maison, à la rendre pérenne.

La scénographie, part toujours importante chez Desjardins, a mis dans l'ombre, et dans un coin, les à-côtés explicatifs au projet exposé : le texte de présentation, affiché sur un mur, quelques fragments de pièces pour l'accompagner.

Ceux-ci, une colonne plus stylisée sur son socle et une autre au sol, brisée, peuvent être lus comme des modèles du processus de création. La mise en scène et ses relents dramatiques un peu excessifs en font par contre aussi des exemples d'une possible destruction, des cas de ruines similaires à celles de l'Antiquité.

Artiste du mimétisme et de la sobriété, Chloé Desjardins a également un penchant pour la narration. Peu littérales néanmoins, ses expositions demeurent de grands espaces ouverts (d'interprétation). *Échafaudages* en est un des plus audacieux. L'aire dans laquelle on est invité à déambuler a les frontières poreuses et c'est bien ainsi.



Rachel Whiteread, *Left*, 2005.
photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist & Luhring
Augustine, New York

Rachel Whiteread, *Drill*, 2008.
photo : Mike Bruce © Rachel
Whiteread, permission de |
courtesy of Gagosian Gallery,
Beverly Hills

Rachel Whiteread, *Untitled
(Blue and Yellow)*, 1999.
photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist & Luhring
Augustine, New York



KATRIE CHAGNON
MANIPULER
LES PARADOXES TECHNIQUES
ET THÉORIQUES
DU MOULAGE
—
HANDLING THE TECHNICAL
AND THEORETICAL PARADOXES
OF MOULDING

Le statut ambigu du moulage dans le répertoire technique de la sculpture est un problème persistant en histoire de l'art. Traditionnellement écarté du discours des beaux-arts, mais aussi du domaine de l'artisanat en raison de son caractère mécanique, c'est-à-dire non manuel, ce *savoir-faire* particulier fait aujourd'hui l'objet d'une double revalorisation : d'un côté, dans les pratiques artistiques contemporaines ; de l'autre, dans la théorie, grâce à la contribution majeure de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman. Son exposition *L'empreinte*, présentée au Centre Georges Pompidou en 1997, proposait un réexamen profond de la place du moulage dans l'art du 20^e siècle. Près de quinze ans plus tard, l'ouvrage substantiel¹ produit à cette occasion demeure l'ultime référence théorique sur la question. Quoique salutaire et féconde, cette relecture historique a une contrepartie. En effet, l'autorité consensuelle du discours de Didi-Huberman s'impose à travers un paradigme théorique qui tend à limiter l'appréhension phénoménologique et conceptuelle des œuvres. Sans nier la pertinence du paradigme de l'empreinte dont il est ici question, on peut se demander toutefois s'il est suffisant pour rendre compte de la diversité du travail des artistes actuels, qui sont de plus en plus nombreux à utiliser la technique du moulage.

Georges Didi-Huberman considère le moulage comme un cas exemplaire de « survivance technique ». La couverture du catalogue de l'exposition *L'empreinte* résume en un sens sa conception anthropologique, de laquelle émane une certaine forme de romantisme. On nous présente l'empreinte d'une main, celle du grand artiste Picasso² ; un choix qui n'est pas sans rappeler les idéaux esthétiques de la modernité. La main du créateur évoque le contact originel du corps humain avec la

The ambiguous status of moulding in sculpture's technical repertoire has been an enduring problem in art history. Traditionally excluded from fine arts discourse and snubbed in the artisan world for its mechanical (i.e., non-manual) nature, this particular *savoir-faire* is currently gaining prestige in contemporary art practices and theory, thanks to the major contribution of art historian Georges Didi-Huberman. His exhibition *L'empreinte (The Imprint)*, presented at the Centre Georges Pompidou in 1997, proposed an in-depth reassessment of the status of moulding in twentieth-century art. Nearly fifteen years later, the substantial work¹ produced for the occasion remains the ultimate theoretical statement on the question. While beneficial and fertile, there is opposition to this historical rereading. Indeed, the consensual authority of Didi-Huberman's argument is articulated through a theoretical paradigm that tends to limit one's phenomenological and conceptual apprehension of the works. Without denying the relevance of the imprint paradigm in question here, one may nonetheless examine whether it is capable of accounting for the diversity of contemporary artistic production, given that artists are increasingly turning to the techniques of moulding and casting.

Didi-Huberman considers moulding an exemplary case of "technical survival." The cover of *L'empreinte's* exhibition catalogue in a sense encapsulates its anthropological conception and evokes a certain form of romanticism: the imprint of a hand, that of the great Picasso,² a choice evocative of Modernist aesthetic ideals. The hand of the creator incarnates the human body's original contact with material, constituting a fundamental gesture of technical mediation. The image thus recalls the mythic origin of (non-mimetic) resemblance, through the (almost) direct transfer

1. Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
2. Reproduction de l'œuvre : Pablo Picasso, *Main droite de Picasso*, 1937.

1. Georges Didi-Huberman, *L'empreinte* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997).
2. A reproduction of Pablo Picasso's *Main droite de Picasso* (1937).



Chloé Desjardins, *Indice*, 2011.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

matière, ce qui constitue un geste fondamental de la médiation technique. L'image rappelle ainsi l'origine mythique de la ressemblance (non mimétique), par le transfert (presque) direct d'une forme dans une autre³. Par surcroît, elle exprime le désir – tout aussi mythique – de l'homme de laisser une marque durable de son existence.

Cela dit, le moulage est pour Didi-Huberman une question qui touche la main dans ses multiples opérations, tant matérielles que symboliques. S'opposant à l'idée que cette technique est dénuée d'invention artistique et de métier, l'historien de l'art définit son statut esthétique d'un point de vue procédural. La procédure exprime la dimension heuristique et la valeur théorique des opérations propres à l'art du moulage, alors que chaque choix formel devient une « hypothèse de travail » particulière⁴. Didi-Huberman reprend la réflexion sur le processus d'« hominisation » amorcée par André Leroi-Gourhan et propose sa propre déclinaison des enjeux anthropologiques de l'empreinte : « [...] le geste technique, le souci généalogique, le pouvoir qu'ont les images de nous toucher, l'invention d'une mémoire des formes, le jeu cruel du désir et du deuil – tout cela dans un triple contact, tour à tour joyeux ou douloureux, avec la matière, avec la chair, avec la disparition⁵. »

On constate alors que cette approche est inflexible par une vision mélancolique de la modernité artistique. Marqué par la genèse mortifère du moulage, dont les premiers usages remontent au masque funéraire, le paradigme anthropologique dominant se rattache à des objets et à un discours axés sur le deuil, la mémoire et la perte. Cette perspective historique adoptée par Didi-Huberman est soutenue par la prédominance des motifs corporels, dont l'empreinte tactile constitue le prototype. Or, ce sont précisément ces deux aspects associés au processus du moulage que semblent remettre en question certaines pratiques actuelles : la référence implicite à la mort et la référence exemplaire au corps de l'homme, le paradigme anthropologique étant porteur d'un enjeu de genre dont il faut tenir compte.

La réception critique du travail de Rachel Whiteread témoigne de ce nœud théorique⁶. Depuis les années 1980, cette sculpteure britannique

from one form into another.³ Moreover, it expresses man's equally mythical desire to leave behind a permanent trace of his existence.

That being said, for Didi-Huberman, moulding is a question that touches all the material and symbolic operations of the hand. Countering the idea that this artisanal technique lacks artistic inventiveness, the art historian defines its aesthetic value from a procedural point of view. The procedure expresses the heuristic dimension and theoretical value of the operations involved in the art of moulding, while every formal choice becomes a particular "working hypothesis."⁴ Didi-Huberman takes up André Leroi-Gourhan's reflections on the process of "hominization" and proposes his own analysis of the anthropological ramifications of the imprint: "The technical gesture, the concern for genealogy, the power images have to touch us, the invention of a memory of forms, the cruel game of desire and bereavement—all of it having a threefold contact, in turn joyous and painful, with matter, with the flesh, and with disappearance."⁵

One notes that this approach is inflected by a melancholic vision of artistic modernity. Marked by the mortuary genesis of moulding, the first uses of which go back to the death mask, the prevailing anthropological paradigm has a predilection for objects and discourse informed by mourning, memory, and loss. Supporting Didi-Huberman's historical perspective is the predominance of corporeal motifs, of which the tactile imprint is the prototype. Yet it is precisely these two aspects associated with the moulding process that seem to call into question certain current artistic practices: the implicit reference to death and the exemplary reference to the human body, with the anthropological paradigm being a vehicle for gender issues that must be taken into consideration.

Critical response to the work of Rachel Whiteread goes to the crux of this theoretical issue.⁶ Since the 1980s, the British sculptor has cast everyday objects and familiar domestic settings while playing on the relationships between negative and positive, foreground and background, presence and absence, inner and outer, etc. She was also one of the few female artists included in *L'empreinte*. Of the hundred or so artists featured

3. Je fais référence à l'origine légendaire de la peinture racontée par Pliny l'Ancien, soit la jeune fille qui trace sur un mur la silhouette de son fiancé à partir de son ombre portée. En outre, le caractère non mimétique de la ressemblance humaine renvoie aux effigies de cire dans l'Antiquité (imago), également traitées par Pliny.

4. Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 91.

5. Ibid., p. 11.

6. Pour un exemple de lecture didi-hubermanienne du travail de Whiteread, voir Maïté Vissault, « Vue de l'intérieur », *ETC.* no 57 (2002), p. 74-76.

3. I am referring to the mythic origin of painting, as told by Pliny the Elder: a young woman traces the shadow cast by her lover on the wall. Moreover, the non-mimetic nature of human likeness recalls the wax funerary effigies of antiquity, which Pliny also dealt with.

4. Georges Didi-Huberman, op. Cit., 91. (Our translation.)

5. Ibid., 11.

6. For an example of a Didi-Hubermanian reading of Whiteread's production, see Maïté Vissault, "Vue de l'intérieur," *ETC.* no. 57 (2002): 74-76.



Chloé Desjardins, *Relief*, 2011.
photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

moule des objets du quotidien et des espaces d'habitation familiers en jouant sur les rapports positif-négatif, plein-vide, présence-absence, intérieur-extérieur, etc. Elle est d'ailleurs parmi les rares artistes femmes incluses dans l'exposition *L'empreinte*; au catalogue figurent seulement 14 noms de femmes sur plus d'une centaine, plusieurs n'étant même pas illustrées. En outre, la sélection des œuvres renforce le paradigme anthropologique en accordant la primauté au motif du corps moulé (chez Louise Bourgeois et Kiki Smith, par exemple). David Batchelor a critiqué à juste titre l'hégémonie des thèmes de la mort et de la commémoration dans l'interprétation des œuvres de Whiteread. Pour lui, ce type de discours n'est pas inapproprié, mais il est restrictif : « La concentration sur le mélancolique et le commémoratif menace de bloquer les autres formes d'expression, de monopoliser la production et la circulation du sens autour de l'œuvre ». » Dans une perspective féministe qui abonde dans le même sens, Lisa Tickner situe la question du moulage chez Whiteread comme un choix technique anti-idéaliste qui déjoue les prétentions esthétiques conventionnelles (masculinistes) au moyen de stratégies formelles inventives et contradictoires, ce qu'occulte en partie l'accent mis par la critique sur l'imagerie mortuaire.⁷ Corrélativement, les sculptures récentes de l'artiste délaissent le monumental et développent une vision plus prosaïque du monde et des objets qui l'habitent.

Une tendance similaire se manifeste dans l'art actuel québécois. Pour s'en tenir aux figures féminines, la sculpteure Valérie Blass est un cas intéressant, non seulement en raison de la singularité de son travail, mais aussi parce qu'on l'a mis en dialogue avec la pensée de Didi-Huberman sur l'empreinte – envisagée ici sous l'angle procédural davantage que mélancolique.⁸ Ainsi, les questions de l'altérité, de l'inquiétante étrangeté et de l'effrayable tissent un discours sur l'expérience complexe de ses œuvres, où la *poiesis* (le faire) s'approprie à travers la réception somatique du spectateur. La démarche sculpturale de Blass se caractérise par une hybridité variable, tant sur le plan des formes, des surfaces et des matériaux que des techniques et des gestes impliqués dans la conception des objets. Ainsi, son usage du moulage s'intègre à des expérimentations de modelage et d'assemblage, qui touchent plus particulièrement ses compositions doubles : par exemple, les sculptures *Compression et expansion en noir*, *Éléphant en vert* et *noir* et *Damien en gris et rose*, toutes de 2005. La première a l'aspect d'un cône irrégulier fait de mousse de rembourrage texturée dont la partie supérieure a été dupliquée et posée sur un socle à côté de la forme originale. Ce voisinage révèle un jeu d'équivalences et de différenciations qui provoque une incertitude quant aux procédés de fabrication employés. Cet aspect mis de l'avant par Blass a pour conséquence d'atténuer le poids référentiel du moulage – en tant que technique spécifique et en tant que geste archaïque –, tout en inscrivant dans la réception une dimension ludique qui dédramatise l'horizon affectif du discours dominant.

Si le moulage fait maintenant partie de l'éventail des ressources exploitées par les artistes, peu d'entre eux l'investissent de manière ciblée, voire exclusive. C'est pourquoi il convient de se pencher plus attentivement sur la pratique d'une artiste de la relève, Chloé Desjardins, dont la recherche porte précisément sur les propriétés paradoxales du moulage. Exposées à deux reprises à la *Parisian Laundry* en 2011⁹, ses œuvres explorent les déplacements que suppose le « redéploiement des compétences » (*reskilling*) relatives à cette technique. La question de la maniabilité se retrouve au cœur de la réflexion de Desjardins, mais celle-ci vise davantage les mécanismes de construction/déconstruction de

in the exhibition, only fourteen are women, and the entries for many of them were not even illustrated in the catalogue. The works selected, moreover, reinforce the anthropological paradigm by giving prime importance to the motif of the cast body (in the works of Louise Bourgeois and Kiki Smith, for instance). David Batchelor has rightly criticized the preponderance of the themes of death and commemoration in the interpretation of Whiteread's production. Such an interpretation is not misplaced, he says, but it is restrictive: "The focus on the melancholic and the memorial threatens to block off other avenues of expression, to monopolize the production and circulation of meaning around the work."⁷ From a like-minded feminist perspective, Lisa Tickner situates the question of Whiteread's moulding as an anti-idealistic technical choice that eludes conventional (predominantly male) aesthetic pretensions through inventive and contradictory formal strategies, which the critical emphasis on funerary imagery partly obscures.⁸ Correlated with this, Whiteread's recent sculptures have set aside the monumental to develop a more prosaic vision of the world and the objects inhabiting it.

A similar trend is evident in contemporary art in Québec. Among female artists, sculptor Valérie Blass is an interesting case, not just for the singularity of her work, but because it, too, has been discussed in connection with Didi-Huberman's thought on the imprint—here envisaged from a procedural rather than a melancholic point of view.⁹ Questions of otherness, of the uncanny, of the unarguable are thus woven into a complex discourse on the experience of these works, where *poiesis* (the making) is apprehended through the spectator's somatic reception. Blass's sculptural approach is characterized by varied hybridization, as much on the level of forms, surfaces, and materials as on that of the techniques and gestures involved in conceiving the objects. Her use of moulding is incorporated into experimentations with modelling and assemblage, particularly evident in such dual compositions as *Compression et expansion en noir*, *Éléphant en vert et noir*, and *Damien en gris et rose*, all from 2005. The first has the aspect of an irregular cone made of textured packing foam, the top of which was replicated and placed on a pedestal next to the original form. Here, proximity reveals a play of equivalences and differentiation that provokes a degree of uncertainty about how the work was constructed. This aspect of Blass's work attenuates the referential significance of moulding, as a specific technique as much as an archaic gesture, while introducing a playful dimension into its reception that lightens the affective horizon in the prevailing discourse.

Although moulding is now a mainstay in the repertoire of many artists' technical resources, few make it their prime or exclusive focus, which is a good reason to take a closer look at the practice of emerging artist Chloé Desjardins, whose work focuses on the paradoxical qualities of moulding. Twice exhibited at the *Parisian Laundry* in 2011,¹⁰ her works explore the assumed "reskilling" adjustments related to this technique. Maneuvrability lies at the heart of Desjardins's reflections, though she is much more concerned with the construction and deconstruction of the objects' identities than with the forms of life and death inscribed in their organic structures—which immediately connects her to Blass.

Desjardins's work relies on various strategies for heightening opacity as it pertains to the materiality and construction of the works and to the devices that mediate their relationship with the spectator. Her pieces are created from familiar objects, ordinary, industrial products such as packaging and dishes that she variously transforms and stages. She then submits them to a series of mediations that lend them a density of process

7. David Batchelor, « Rachel Whiteread. Liverpool and Madrid », *The Burlington Magazine*, vol. 138, n° 1125 (décembre 1996), p. 838. [Trad. libre]

8. Lisa Tickner, « Mediating Generation: The mother-daughter plot », *Art History*, vol. 25, n° 1, p. 31-35.

9. Jean-Ernest Joos, « Le poids de l'effrayable : à propos du travail de Valérie Blass », *essu*, n° 55 (automne 2005), p. 54-55.

10. *Collision 7*, du 18 mars au 9 avril 2011 et *Summertime in Paris*, du 23 juin au 6 août 2011.



Valérie Blass, *Compression et expansion en noir*, 2005. photo : © Richard-Max Tremblay / SODRAC (2011), permission de l'courtesy of Parisian Laundry, Montréal



Valérie Blass, *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller*, 2008. photo : © Richard-Max Tremblay / SODRAC (2011), permission de l'courtesy of Parisian Laundry, Montréal

7. David Batchelor, « Rachel Whiteread. Liverpool and Madrid », *The Burlington Magazine*, vol. 138, n° 1125 (décembre 1996), p. 838.

8. Lisa Tickner, « Mediating Generation: The mother-daughter plot », *Art History*, vol. 25, n° 1, p. 31-35.

9. Jean-Ernest Joos, « Le poids de l'effrayable : à propos du travail de Valérie Blass », *essu*, n° 55 (Fall 2005), p. 54-55.

10. *Collision 7*, from March 18 to April 9, 2011, and *Summertime in Paris*, from June 23 to August 6, 2011.



Rachel Whiteread, *Study*, 2005.
photo : permission de l'artiste | courtesy
of the artist & Lubing Augustine, New York

l'identité des objets que les formes de vie et de mort inscrites à même leur structure organique — ce qui la rapproche d'emblée de Valérie Blass.

Le travail de cette jeune artiste repose sur diverses stratégies d'opacification touchant la matérialité des œuvres, leur mode de fabrication et les dispositifs qui médient la relation au spectateur. Ses pièces sont créées à partir d'objets familiers, des produits usuels et industrialisés tels que des morceaux d'emballage ou de vaisselle, qu'elle transforme et met en scène avant de les soumettre à une série de médiations qui leur confère une épaisseur processuelle venant troubler leur compréhension immédiate : transfert de matières, fragmentation, recomposition, multiplication, etc. Dans ce processus, le moulage est l'étape qui fixe l'objet physique dans un état d'indécision, où il se donne comme mystère ou comme question.

L'artiste contourne habilement les questions archéologiques et mythiques pour s'attaquer différemment à la « cuisine » des objets moulés, dont l'ambiguïté particulière tient à une invention formelle minimale conjuguée à une grande maîtrise technique. Procédant par répétition, le moulage crée des variations et des écarts temporels qui, souvent, évoquent la trace, l'absence et la disparition. Pour sa part, Desjardins met l'accent sur les articulations spatiales entre les formes et les matériaux, et ce, dans un esprit humoristique dénué de nostalgie. Son plus récent projet, intitulé *Relief*, est celui qui concrétise le mieux sa démarche. L'œuvre consiste en un volume plus ou moins défini de béton hydrocal blanc dont l'aspect se rapproche du plâtre. Ce volume unique a été réalisé au moyen d'un moule en silicone de la forme originale, une structure métallique recouverte de papier bulle en plastique qui évoque une sculpture enveloppée à des fins de manutention. Mimant les conventions de présentation muséales, l'objet a été posé sur un socle de bois qui l'élève au statut d'objet d'art.

En multipliant les manipulations de l'objet, Desjardins s'oppose à l'idée réductrice voulant que le moulage procède d'une action mécanique directe permettant de réaliser un nombre infini d'occurrences du même modèle. Inversant cette logique, *Relief* se présente comme l'unique exemplaire d'un enchaînement de gestes et de contacts matériels. De fait, les objets et les matériaux de prédilection de l'artiste entretiennent tous un rapport particulier au maniement : ici, l'emballage de plastique est exploité dans sa fonction d'interface, en tant qu'élément conditionnant

that complicates immediate apprehension: transfers between materials, fragmentation, re-composition, replication, and so on. Moulding is the step in this process that sets the physical object in a state of question, manifesting itself as a mystery or question.

The artist skillfully skirts archaeological and mythical questions by taking a different approach to the practical business — *la cuisine* — of casting objects whose particular ambiguity results from minimal formal invention combined with great technical proficiency. Through repetition, the moulding creates variations and temporal gaps that often evoke traces, absences, and disappearances. Desjardins emphasizes the spatial articulations between forms and materials, doing so with unsentimental humour. Her most recent project, *Relief*, is the most successful at giving concrete expression to her approach. The work consists of a somewhat undefined volume of white plaster-like Hydrocal cement. The unique volume was produced by means of a silicone cast of the original form, a metallic structure covered in bubble wrap, evocative of a sculpture wrapped for shipping. Simulating the conventions of a museum presentation, the object was placed on a wood pedestal, endowing it with the status of art object.

Through these numerous manipulations of the object, Desjardins counters the reductive concept of moulding as a direct mechanical action enabling the production of countless versions of the same model. Reversing this logic, *Relief* presents itself as the sole instance of a chain of physical gestures and contacts. Moreover, the objects and materials favoured by the artist have a special relationship with handling: the plastic wrap is used here as an interface, as an element that conditions the prehension of other objects. The fictional wrapping of a sculpture thus appears to hint at the precious nature of the hidden object, available to us exclusively through its physical accoutrement: the plastic wrapping — a material that further testifies to the industrialization of the practice of moulding.

Worth highlighting are the recurring motifs of covering and wrapping. One finds them in Whiteread, who recently cast a series of disparate objects, including pieces of polystyrene wrapping, cardboard boxes, and other scraps. In contrast, Blass's *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller* and *For rêveur* (2008) are quasi-abstract works that conceal the reference to the female body under layers of solid drapery of indeterminate material. Interesting here is that *For rêveur* is a modified cast of *Une fois de trop* (2008), a girl's body carrying a kind of black mesh lampshade on

la préhension d'autres objets. L'enveloppement fictif d'une sculpture apparaît alors comme l'indice de la préciosité de l'objet caché, qui nous serait accessible uniquement par son supplément physique, l'emballage de plastique — un matériau qui, de surcroît, illustre le déplacement de la pratique du moulage de l'atelier à l'industrie.

La récurrence des motifs du revêtement et de l'emballage mérite d'être soulignée. On les retrouve chez Whiteread, qui a moulé récemment une série d'objets hétéroclites comprenant des morceaux d'emballage en polystyrène, des boîtes de carton et autres rebuts. Différemment chez Blass, on peut penser à *Cette jeune femme ne sait pas s'habiller* ou encore à *For rêveur* (2008), deux œuvres quasi-abstraites qui dissimulent la référence au corps féminin sous des enveloppes de draperies figées dans une matière indéterminée. On sait d'ailleurs que *For rêveur* est le moule transformé de la pièce *Une fois de trop* (2008), un corps de fillette portant sur sa tête une sorte d'abat-jour de ficelle noire¹¹. Ces résonances entre les sculptures orientent également le travail de Desjardins vers les impossibilités logiques et les déviations perceptives que peuvent susciter les objets moulés.

Relief est l'incarnation physique d'une forme répétitive du vocabulaire de l'artiste, qu'elle a réalisée dans une variété de formats et de substances, soit différents types de plâtre et de cire colorés. Son processus de fabrication implique des changements de fonction, de contexte et de matérialité. Dans un premier temps, la conception de l'objet à mouler soustrait la valeur utilitaire triviale du plastique en lui attribuant une identité nouvelle, celle de doublure de l'œuvre d'art hypothétique portant les marques de sa manipulation : plis et renforcements, traces de doigts et des rubans adhésifs utilisés pour fixer l'emballage, etc. La relation entre contenant et contenu s'en trouve immédiatement brouillée. Dans cette transposition s'opère ensuite une densification physique et visuelle de l'emballage plastique, par le transfert d'une matière souple, légère et translucide en une matière dure et compacte. La solidification du papier bulle a pour effet de modifier le rapport habituel que nous entretenons avec cette matière : elle impose une interdiction de toucher là où, normalement, nous trouvons un plaisir enfantin à faire éclater une à une les bulles d'air qui composent la trame du matériau, ce à quoi répond également l'utilisation fréquente chez Desjardins de cloches de plexiglas pour protéger ses sculptures, un dispositif agissant comme obstacle à la pulsion tactile et scopique du regardeur.

Comme les objets de Valérie Blass, ceux de Chloé Desjardins explorent, sur le plan plastique, différents états d'indétermination; la dissimulation, certes, mais aussi la précarité et la duplication de formes aléatoires. L'ambivalence propre au moulage est alors réactivée à travers un jeu subtil sur la main qui vient ébranler le paradigme de l'empreinte illustré en couverture de l'ouvrage de Didi-Huberman. En cherchant à déjouer l'observateur, ces artistes déjouent le fantasme primaire du contact et de la perte dont est porteur le geste technique. Si les accents mélancoliques des discours théoriques et critiques se dissipent aujourd'hui, on constate que la procédure du moulage, elle, conserve sa grande valeur heuristique, celle de produire des « hypothèses de travail » toujours singulières à partir d'un travail ouvert sur les écarts et les paradoxes.

11. Jake Moore, « Regardez ce que je pense et vous verrez ce que je ressens : création et sculpture chez Valérie Blass », dans *Valérie Blass*, Montréal, Parisian Laundry, 2009, p. 32.

Katrin Chagnon est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal, en cotutelle avec l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les enjeux contemporains de la phénoménologie dans les théories de l'art. Elle publie régulièrement des articles sur l'art actuel dans les revues *esse*, *Espace et Art press* et collabore avec plusieurs galeries et centres d'exposition à des projets de commissariat et à la production de textes. Depuis 2011, elle siège au comité de rédaction de *esse*. Elle vit et travaille à Montréal.

her head.¹¹ These resonances between sculptures also orient Desjardins toward the logical impossibilities and perceptual deviations that her castings induce.

Relief is the physical incarnation of a repetitive form in the artist's vocabulary, produced in a variety of formats and materials, i.e., different types of plaster and coloured wax. Her construction process involves shifts in function, context, and materiality. First, the conception of the cast object removes its banal utilitarian plastic value by giving it a new identity, that of a hypothetical artwork, with all the signs of its handling: folds and bulges, traces of fingerprints, adhesive tape holding it down, etc. The relationship between container and content is instantly blurred. Further developing this transposition is the physical and visual densification of the plastic wrap, which is transformed from being supple, light, and translucent into a hard, compact material. The solidification of the bubble wrap has the effect of modifying the rapport we usually have with the material: it imposes a prohibition on our touching the work and our childish desire to pop the air bubbles one after another, an inclination further evinced in Desjardins' frequent use of Plexiglas bells to protect her sculptures, a device that functions as an obstacle to the viewer's tactile impulse and scopie drive.

On a material level, Desjardins's objects, like those of Blass, explore various states of indeterminacy. And while they play on dissimulation, they also reveal the fragility and duplicability of random forms, reactivating an ambivalence peculiar to moulding through a subtle play on the hand that disrupts the paradigm of the imprint, as featured on the cover of Didi-Huberman's book. In seeking to foil the observer, these artists are foiling the more primal fantasy of contact and loss born of technical practice. If the overtones of melancholia in critical and theoretical discourse are now dissipating, the process of moulding, for its part, has preserved its immense heuristic value, that of producing ever singular "working hypotheses" from a practice open to disjunctions and paradoxes.

[Translated from the French by Ron Ross]

11. Jake Moore, « Regardez ce que je pense et vous verrez ce que je ressens : création et sculpture chez Valérie Blass », *Valérie Blass* (Montréal: Parisian Laundry, 2009), 32.

Katrin Chagnon is pursuing a doctorate in Art History jointly supervised at the University of Montréal and Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Her research focuses on contemporary phenomenological issues in art theory. She is a regular contributor on contemporary art for the journals *esse*, *Espace*, and *Art press* and works with several galleries and exhibition centres on curatorial projects and publications. A member of the editorial board at *esse* since 2011, she lives and works in Montréal.