

## La transplantation de l'oeuvre originelle. Une installation de Pierre Granche

### Immanence ou transcendance?

## Transplanting an Original Artwork. An Installation by Pierre Granche

### Immanence or Transcendence?

Jocelyne Connolly and Janet Logan

Number 71, Spring 2005

L'art réexposé (suite)  
Art Re-exhibited (suite)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10221ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)  
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Connolly, J. & Logan, J. (2005). La transplantation de l'oeuvre originelle. Une installation de Pierre Granche : immanence ou transcendance? / Transplanting an Original Artwork. An Installation by Pierre Granche: Immanence or Transcendence? *Espace Sculpture*, (71), 17-23.



# LA TRANSPLANTATION DE L'ŒUVRE ORIGINELLE UNE INSTALLATION DE PIERRE GRANCHE : IMMANENCE OU TRANSCENDANCE ?

JOCELYNE CONNOLLY

# TRANSPLANTING AN ORIGINAL ARTWORK

AN INSTALLATION BY PIERRE GRANCHE:  
IMMANENCE OR TRANSCENDANCE?

L'installation de Pierre Granche, *C'est la matière grise qui pense* (1984), fait partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) depuis 1986. Elle a été présentée dans l'exposition *Pierre Granche, Architecturer le site, Œuvres, fragments et témoins, 1973-1997*, réalisée par les commissaires Jocelyne Connolly et Carl Johnson, et tenue dans trois lieux<sup>1</sup>.

À partir de travaux marquants de l'artiste — disparu prématurément en 1997 —, l'exposition retrace les bases conceptuelles ayant généré son œuvre de 1973 à 1997. Ces travaux instaurateurs montrent les assises de ses recherches portant sur les principes de la géométrie dans la sphère de la topologie structurale. Pensons à *Sphère 20* (1973) et à *Sculpture en transformation – critique des fonctions de l'apparence en évolution déconstructive au sujet de l'objet sculptural* (1976), qui amorcent ses recherches sur le cube, la pyramide et l'organisation des éléments matériels dans l'espace, le site et l'environnement.

Chez Granche, la pensée sculpturale se réalise par le mode installatif en insistant sur l'intégration entre les objets matériels et le lieu d'exposition, entre l'espace et le parcours des visiteurs, l'insertion de l'environnement, de l'histoire et de l'idée du lieu. Il choisit de procéder de façon analogue autant pour les dispositifs destinés aux lieux voués à l'exposition artistique que pour ceux destinés à l'art public. L'exposition *Pierre Granche, Architecturer le site* vise d'ailleurs à montrer les affinités entre les deux pratiques. Aussi, les commissaires choisissent-ils cet enjeu « expositionnel » présentant des défis de monstration : œuvres soit disparues, fragmentées et disséminées dans diverses collections, soit transformées par l'artiste ; d'autres, conservées avec la totalité des éléments matériels, ne présentent plus, à la réexposition, le contexte « situel » d'origine, ce qui modifie les œuvres quant au concept initial. Pour cette exposition, sur le plan conceptuel, considérant les principes mêmes de Granche — opérer certaines transplantations d'œuvres installatives et situelles, de même que disséminer des éléments matériels d'installation dans différentes collections —, en tant que commissaires, nous avons choisi une monstration paraissant

This essay concerns Pierre Granche's installation, *C'est la matière grise qui pense* (1984), which was part of *Pierre Granche, Architecturer le site, Œuvres, fragments et témoins, 1973-1997*, an exhibition organized by Jocelyne Connolly and Carl Johnson and presented in three places.<sup>1</sup> The work has been in the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) since 1986.

The exhibition looked at the artist's outstanding works from 1973 to 1997 — the year of Granche's premature death —, studying the concepts that

Pierre GRANCHE (1948-1997), *C'est la matière grise qui pense*, 1984. Maquette photographiée devant l'immeuble principal de l'Université de Montréal. Photo : avec l'aimable autorisation de la Division des archives, Université de Montréal. Fonds Pierre Granche (P 320), diapositive # 260 23 D.

Pierre GRANCHE (1948-1997), *C'est la matière grise qui pense*, 1984. Scale model photographed in front of Université de Montréal's main building. Photograph courtesy of Division des archives, Université de Montréal. Fonds Pierre Granche (P320), slide # 260 23 D.







generated his art. These innovative works show his research based on principles of geography in the field of structural topology. *Sphère 20* (1973) and *Sculpture en transformation – critique des fonctions de l'apparence en évolution déconstructive au sujet de l'objet sculptural* (1976) were created as he began his investigation of the cube, the pyramid, and the organization of material elements in space, at a site, or in the environment.

Granche's sculptural concepts took the form of installations and stressed the material object's integration into the exhibition space, taking into account the place's history and function as well as the visitor's movement through it. He chose to proceed with his works analogically, whether they were intended for art spaces or for public places. The objective of the exhibition *Pierre Granche, Architecturer le site*, moreover, was to show the affinities of these two practices. The curators also accepted the challenge of "exhibiting" works that have disappeared, been split up and dispersed among various collections and even altered by the artist. Other works, although all the material elements have been conserved, no longer produce the original "situation" when re-exhibited, thus modifying the work's initial concept. For this exhibition, as curators, we worked conceptually and used Granche's principles — transplanting certain installations and situational works, even dispersing an installation's material elements among various collections — and chose a presentation that appeared incomplete but, as we saw it, hypothetically resulted from the work's immanence. *C'est la matière grise qui pense* is just one example in the exhibition that showed the play operating between a work's immanence and its transcendence. Furthermore, the reflection put forward exemplifies the changes in artists' conceptual approach to installation generally, from the radical positions taken at the end of the 1960s up to the beginning of the 1980s. In this period, the versatile attitudes of artists altered the practice of installation.

My reflections attempt to see how the play between a work's immanence and transcendence operates in order, hypothetically, to give another immanence to the relocated installation. To do this, we examined the original conditions, the artist's many conceptual plans, as well as those put forward by the designers of the *Pierre Granche, Architecturer le site* exhibition. As one

←  
←  
→  
Pierre GRANCHE, *C'est la matière grise qui pense*, 1984. Vues partielles. Installation originelle dans le hall d'honneur de l'Université de Montréal. Exposition *L'Art pense*, 15-19 août 1984. Plomb, marbre, cuivre, laiton, acier et contreplaqué. 53,7 x 328 x 335,5 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : avec l'aimable autorisation de la Division des archives, Université de Montréal. Fonds Pierre Granche (P 320), diapositives # 260 1 OR U, 260 12 OR U, 260 8 OR U. Pierre GRANCHE, *C'est la matière grise qui pense*, 1984. Partial views. Original installation in *L'Art pense* exhibition at Université de Montréal's hall d'honneur, August 15-19, 1984. Collection of Musée d'art contemporain de Montréal. Photograph courtesy of Division des archives, Université de Montréal. Fonds Pierre Granche (P320), slides # 260 1 OR U, 260 12 OR U, 260 8 OR U.

lacunaire mais, nous le verrons, relevant, hypothétiquement, de l'immanence. *C'est la matière grise qui pense* n'est qu'un exemple montrant les jeux s'opérant entre l'immanence et la transcendence des œuvres de l'exposition. En outre, la réflexion avancée prend valeur d'exemple des transformations conceptuelles proposées par les artistes

the play between a work's immanence and transcendence operates in order, hypothetically, to give another immanence to the relocated installation. To do this, we examined the original conditions, the artist's many conceptual plans, as well as those put forward by the designers of the *Pierre Granche, Architecturer le site* exhibition. As one



quant à l'installation depuis les positions radicales de la fin des années soixante jusqu'au début des années quatre-vingt en général. Dans la durée, la pratique fait place à des attitudes souples de la part des artistes de l'installation.

Ma réflexion tente d'observer comment les jeux entre l'immanence et la transcendance d'une œuvre s'opèrent afin, hypothétiquement, de redonner une immanence autre à l'installation délocalisée. Pour ce faire, j'examine ses conditions originelles, en passant par les multiples actions conceptuelles de l'artiste jusqu'à celles mises de l'avant par les concepteurs de l'exposition *Pierre Granche, Architecturer le site*. En tant que commissaire et auteure de cette analyse, je me dois d'observer ce cas avec une certaine distanciation par rapport à l'objet.

#### L'ŒUVRE ORIGINELLE ET SES CONTEXTES FACTUEL, SITUÉ ET CONCEPTUEL

*C'est la matière grise qui pense* est produite dans le cadre de l'exposition *L'art pense*, du 15 au 19 août 1984, conçue et réalisée par Christiane Chassay pour la Société d'Esthétique du Québec, à l'occasion du X<sup>e</sup> Congrès international d'esthétique<sup>2</sup> ayant pour thème « Les œuvres d'art : défi à la philosophie<sup>3</sup> ». L'exposition est tenue à l'Université de Montréal, dans le hall d'honneur de l'Immeuble principal<sup>4</sup>. Par la suite, l'exposition aura lieu à la galerie Joliet<sup>5</sup> et, par l'intermédiaire du Service de diffusion du Musée des beaux-arts de Montréal<sup>6</sup>, circulera à travers le Canada, dans une dizaine d'institutions muséales, de 1985 à 1987<sup>7</sup>.

Le thème du congrès, « Les œuvres d'art : défi à la philosophie », se montre ouvert à des propositions esthétiques propres à chacun des exposants. Dans le catalogue intitulé *L'Art pense, Pierre Granche* — comme chacun des artistes — écrit un énoncé de sa pensée plastique mise en relation avec celle de la pensée philosophique. Je cite un extrait qui montre ses intentions esthétiques afin de contribuer à la discussion quant à la fonction de l'art dans le champ intellectuel, ici philosophique, selon le projet du congrès et de l'exposition collective :

Une pyramide tronquée s'assimile à son lieu de réception. Reprise des éléments de l'architecture dans le prolongement pyramidal, le sol semble s'étirer et s'enfler par l'identité des matières et des données mathématiques (les trames du sol, les escaliers). La sculpture prend position, point après point, dans et avec l'espace. Tout passe à la combinatoire de l'œuvre. L'espace fait partie du circuit dès le départ et non au terme de l'activité artistique. L'espace est une présupposition de situation. L'œuvre peut-elle être un projet théorique lorsqu'elle est une forme réfléchissante<sup>8</sup> ?

Et pour signaler que son concept s'ancre autant dans la matérialité que dans la relation à la fonction de ce lieu, métaphore de ce qui a été *pensé* dans ce lieu du savoir, Granche précise :

[...] J'ai deux autres temporalités : celle du plomb, tout d'abord, et qui est très lente ; elle se mesure, en effet, à l'usure, quoique certains prétendaient, par des trésors d'art ou d'usage, en faire de l'or ; celle du marbre, ensuite, qui est aussi vieille peut-être que celle du plomb quant à sa stricte matière, mais qui n'est pas sans rappeler le temps de M. Cormier, très précisément l'architecte de ces lieux, quant à l'usage qu'il a su en faire

of the curators and author of this analysis, I will try to distance myself from my subject.

#### THE ORIGINAL WORK AND ITS FACTUAL, SITUATIONAL, AND CONCEPTUAL CONTEXTS

*C'est la matière grise qui pense* was created for the exhibition *L'art pense*, conceived and organized by Christiane Chassay for the Société d'Esthétique du Québec, at the 10th International Aesthetics Congress,<sup>2</sup> which had as theme "Les œuvres d'art : défi à la philosophie."<sup>3</sup> The exhibition was held at Université de Montréal, in the main building's hall d'honneur from August 15 to 19, 1984.<sup>4</sup> The exhibition was then presented at Galerie Joliette,<sup>5</sup> and circulated by the Montreal Museum of Fine Arts<sup>6</sup> to



about a dozen art institutions across Canada from 1985 to 1987.<sup>7</sup>

The theme of the event "Les œuvres d'art : défi à la philosophie" was to be adapted to the aesthetic concerns of each exhibiting artist. In the *Art pense* catalogue, the artists all wrote a statement about each of their formal ideas in the context of philosophical thought. We quote an excerpt from Pierre Granche's text, in which he presents his aesthetic intentions and contributes intellectually and philosophically to the discussion about the function of art, according to the Congress project and the group exhibition:

A truncated pyramid is assimilated into its place of reception. Architectural elements are repeated in the pyramidal extension and the ground seems to spread out and become significant through the materials' specificity and mathematical data (the framework of the floor, the stairways). The sculpture takes its place, step by step, within the space. Everything comes together in the work. The space is part of the project right from the start and not just an extension of the artistic activity. Space is an assumed precondition. Can the work be a theoretical project in its reflective form?<sup>8</sup>

And in order to show that his concept is concerned as much with the materiality as with relations to the function of the place — a metaphor for what has been *thought* in this place of knowledge — Granche specifies:

[...] I have two other temporalities: first, that of lead, which is very slow; it is measured, in fact, through wear, although some claim to make gold with it, through art or creation. And then that of marble, which literally is



en fonction de l'usage qu'il destinait à ce lieu de l'Université, le hall d'honneur, où, en toute universalité, se présente chaque année ce qui a été pensé<sup>9</sup>.

Ces énoncés résument l'essentiel du programme de Granche pour la réalisation de *C'est la matière grise qui pense*. Outre cet important moyen de documentation qu'est ce texte du catalogue, cette publication montre une axonométrie du projet et ses détails de construction<sup>10</sup>, de même qu'une illustration de la maquette judicieusement photographiée devant l'immeuble du pavillon principal de l'Université de Montréal<sup>11</sup>. Ces deux derniers documents visuels montrent l'importance que Granche accorde pour ce projet (et c'est le cas pour ses principales réalisations) à l'espace et à l'architecture du lieu de monstration ou d'intégration. Dans le cas de *C'est la matière grise qui pense*, il en retient jusqu'au matériau : il recourt à des éléments architectoniques (en figures de gradins) entourant une pyramide tronquée d'un matériau — marbre au chromatisme vert comparable à celui qui pare la vingtaine de colonnes polygonales du hall. Ce marbre renvoie également à des incrustations de ce matériau dans le sol du hall et dans le parement des murs du vestiaire à proximité de la zone d'exposition de *C'est la matière grise qui pense*. Granche précisera aussi que « les escaliers de marbre et la rampe en escalier y sont rappelés<sup>12</sup> », ainsi que « le tronc pyramidal [de l'installation] répond en creux et en plain » aux « caissons du plafond au-dessus des escaliers latéraux<sup>13</sup> ». Il est capital également de considérer l'esprit du lieu — du savoir — repris dans *C'est la matière grise qui pense* par l'utilisation du plomb, métal gris et malléable. Selon moi, la *pensée plastique* s'expose ici et dans la circonstance d'une activité intellectuelle, un congrès savant portant sur un sujet esthétique. Ce contexte à première vue non transplantable en fait-il une œuvre lacunaire lorsqu'elle est réexposée ailleurs et dans d'autres circonstances conceptuelles ? Ce questionnement est l'objet central de ce texte.

#### L'ŒUVRE RÉEXPOSÉE

D'abord, des documents permettent de réexposer l'œuvre en retraçant des faits et des intentions en relation avec la réalisation du projet initial. Ne pouvant recevoir la collaboration directe de l'artiste, je dois recourir aux informations archivées<sup>14</sup> de toutes catégories — documents d'information aux artistes par les organisatrices du congrès et la commissaire de l'exposition initiale ; documents photographiques d'une axonométrie et d'une maquette du projet et de l'œuvre réalisée et installée dans son lieu originel. S'ajoutent un catalogue fournissant un texte portant sur le congrès, de Nicole Dubreuil-Blondin ; un texte portant sur le thème de l'exposition, de Christiane Chassay Granche, et des données explicatives des artistes sur le concept de leur travail. Il y a aussi des documents attestant de l'acquisition de l'œuvre par le Musée d'art contemporain de Montréal et d'autres ententes sur la circulation de l'œuvre pour la même exposition, mais itinérante<sup>15</sup>. Ces dernières informations confirment que l'artiste, dès 1986, accepte que cette installation s'insère dans d'autres lieux. Enfin, par l'acquisition de l'œuvre en 1986, le Musée devient un nouveau lieu de « conservation », de « légitimation<sup>16</sup> » et de « documentation<sup>17</sup> » de l'œuvre, source utile pour la réexposition dans l'institution même ou dans d'autres lieux, lors d'un prêt de l'œuvre.

*C'est la matière grise qui pense*, réexposée dans l'exposition *Pierre Granche, Architecturer le site*, se trouve dans des contextes conceptuels et positionnels autres, conçus par des commissaires autres. Rappelons que leurs visées portent sur les affinités entre les pratiques de l'installation et de l'intégration à l'architecture et à l'environnement dans la pratique artistique de Granche. La monstration de cette notion esthétique implique ici la présentation de fragments des œuvres disséminées dans plusieurs collections (lorsqu'ils ne sont pas détruits par le temps ou l'abandon par l'artiste) et la présentation d'esquisses — gestes artistiques s'insérant dans le processus de création de l'œuvre, de maquettes pour les œuvres d'art public —, de

perhaps as old as lead, but which also recalls the era of Mr. Cormier, the architect of this place, to be very precise. He was able to create a setting for the use that he intended this place to have in the university: the hall d'honneur, where, in complete universality, what has been thought is presented each year.<sup>9</sup>

These written statements summarize Granche's basic approach to creating *C'est la matière grise qui pense*. As well as recording this important text, the catalogue shows an axonometric projection of the project, construction details,<sup>10</sup> and a picture of the scale model carefully photographed in front of Université de Montréal's main building.<sup>11</sup> These two visual documents indicate the significance that Granche gave to the space and architecture of the place where this project and other major works were presented and integrated. In the case of *C'est la matière grise qui pense*, he retains this even in the material: he turned to architectonic elements (in the figure of steps), surrounding the truncated pyramid with a green-coloured marble similar to that adorning the twenty polygonal columns in the hall. The marble in the work also refers to inlays of this material in the hall floor and in the cloakroom walls close to the area where *C'est la matière grise qui pense* was exhibited. Granche also stated that "the marble stairs and ramp were referenced here,"<sup>12</sup> even "the pyramidal shaft [of the installation] responds fully" [to] "the casing in the ceiling above the side stairways."<sup>13</sup> It is also fundamental to consider the spirit of the place — of learning — taken up in *C'est la matière grise qui pense* through the use of lead, a malleable grey metal. We believe plastic thought was exhibited here on the occasion of an intellectual activity, a learned congress on an aesthetic subject. Does this context, at first glance not transplantable, make the work incomplete when it is exhibited elsewhere and in other circumstances? Such is the question that guides this text.

#### THE RE-EXHIBITED WORK

First of all, documents that relate facts and intentions about the project's first production make re-exhibiting the work possible. Not being able to collaborate directly with the artist, we were obliged to consult all kinds of archival records.<sup>14</sup> There are documents with information about the artists by the congress organizers and the curator of the initial exhibition, as well as photographs of an axonometric projection, of the scale model for the project, and of the work produced and installed in its original site. In addition to this, there is a catalogue with a text on the congress by Nicole Dubreuil-Blondin, an essay by Christiane Chassay Granche on the exhibition theme, and statements by the artists concerning the conception of their work. Documents also attest to the work's acquisition by the Musée d'art contemporain de Montréal and to its circulation when the exhibition travelled.<sup>15</sup> This last piece of information let the curators of *Pierre Granche, Architecturer le site* know that from 1986 on the artist agreed that his installation could be set up in other spaces. Finally, when the museum acquired the work in 1986, it became the new place for "conserving," "legitimizing,"<sup>16</sup> and "documenting"<sup>17</sup> the work, a useful source for its re-exhibition in the same institution or for when it is borrowed.

Re-exhibited in *Pierre Granche, Architecturer le site, C'est la matière grise qui pense* is placed in a different conceptual and exhibition context, conceived by other curators. Let us recall that the curators' objectives, summarized earlier, concern the affinities between installation practices and the integration of work into architecture and the environment in Granche's artistic practice. In the exhibition, the presentation of this aesthetic notion involved showing fragments of the work dispersed among several collections (when not destroyed by time or through the artist's neglect), displaying sketches — artistic gestures that are part of the work's creative process, and scale models for public artworks —, texts accompanying captions for the works concerning production history, initial installation, and interpretation, and, finally, a photograph of the work in its original context. The exhibition thus interconnected about twenty projects that

→ Pierre GRANCHE, *C'est la matière grise qui pense*, 1984. Installation au Musée régional de Rimouski, 2002. Exposition *Pierre Granche, Architecturer le site, Œuvres, fragments et témoins*, 1973-1997, 31 janvier-17 mars 2002. Plomb, marbre, cuivre, laiton, acier et contre-plaqué. 53,7 x 328 x 335,5 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Carl Johnson, avec l'aimable autorisation du Musée régional de Rimouski.

Pierre GRANCHE, *C'est la matière grise qui pense*, 1984. Installed at Musée régional de Rimouski as part of the exhibition *Pierre Granche, Architecturer le site, Œuvres, fragments et témoins*, 1973-1997, January 31 to March 17, 2002. Lead, marble, copper, brass, steel and plywood. 53.7 x 328 x 335.5 cm. Collection of Musée d'art contemporain de Montréal. Photograph by Carl Johnson, courtesy of Musée régional de Rimouski.



textes accompagnant les cartels de l'œuvre, portant sur l'histoire de production, de présentation originelle de l'installation et d'interprétation et, enfin, une photographie de l'œuvre dans son contexte originel. Ainsi, l'exposition met en interaction une vingtaine de projets que les commissaires disposent dans le lieu afin de créer des liens entre les installations conçues pour des lieux d'exposition précis, pour une

the curators arranged in the space so as to make links between installations conceived for specific exhibition venues and set time periods, and works integrated into public buildings for unlimited duration. To do this, many of the works now in various private and public collections were separated from their original material and location and intellectual elements — history, ideas, concepts, etc.



durée limitée, et des œuvres intégrées à des bâtiments publics pour une durée illimitée. Pour ce faire, les œuvres, maintenant dans diverses collections institutionnelles et privées, sont séparées, pour plusieurs, d'éléments matériels, situels et intellectuels (histoire, idées, concepts, etc.) originels.

Donc, *C'est la matière grise qui pense*, en joignant la collection muséale, est extirpée de son contexte originel de présentation : lieu architectural fort évident et signifiant, et concept d'exposition spécifique. Acquise, conservée et légitimée par le MACM, à la requête des commissaires, elle est prêtée et de nouveau exposée au Musée régional de Rimouski puis au Centre d'exposition de l'Université de Montréal. Elle est alors inscrite dans les problématiques des commissaires énoncées plus haut, c'est-à-dire dans un cheminement expositionnel par lequel, séparée de son contexte originel, l'œuvre pourrait sembler menacée d'une perte d'authenticité. Or, en recontextualisant le concept de pré-

Becoming part of a museum collection, *C'est la matière grise qui pense* was extricated from its original presentation context: a specific exhibition concept for a highly significant place with imposing architecture. Acquired, conserved and legitimized by MACM, the work, at the request of the curators, was loaned and exhibited again at Musée régional de Rimouski, then at Centre d'exposition de l'Université de Montréal. The work is then inscribed within the curatorial concerns stated above, that is to say in an exhibition course in which *C'est la matière grise qui pense*, separated from its original context, might seem threatened with a loss of authenticity. The curators re-contextualized the presentation concept instead of implementing new ideas: their questioning about the exhibition explored and demonstrated Granche's concepts, and came from museological exhibition research. They installed the work close to other works stemming from similar formal research, such as *Sphère 20* (1973), and *Sculpture en transformation — critique des fonctions de l'apparence*





sentation, les commissaires n'opèrent pas ici de nouvelles fictions puisque les questionnements de l'exposition sont démonstratifs et exploratoires des concepts granchéens, et relèvent de la recherche muséologique de l'exposition pour la monstration. Les commissaires installent l'œuvre à proximité d'autres œuvres émanant des mêmes recherches plastiques, *Sphère 20* (1973) et *Sculpture en transformation – critique des fonctions de l'apparence en évolution déconstructive au sujet de l'objet sculptural* (1976), et les dispositifs d'art public (maquette, esquisses, dessins, photographies et textes des commissaires sur l'histoire de l'œuvre) qui sont en affinité, *Topographie / Topologie* (1980) — dispositif exposé au Centre d'exposition de l'Université de Montréal seulement — et *Mémorial du Canada* (1993-1994). Ainsi, avec *C'est la matière grise qui pense*, également accompagnée d'un texte des commissaires portant sur son contexte de présentation original et son histoire, et enfin d'une photographie de l'exposition initiale, le dispositif médiateur rend au visiteur le sens original de l'œuvre, sans nécessité d'une nouvelle interprétation. Cependant, les commissaires visent que cette œuvre réexposée transmette une nouvelle réflexion sur l'art de l'installation de Pierre Granche d'une part, selon un concept muséologique apte à produire ces informations d'autre part.

*en évolution déconstructive au sujet de l'objet sculptural* (1976). Nearby were also plans for public art projects, such as scale models, sketches, drawings, photographs and texts by curators on the work's history, and works having an affinity such as *Topographie/Topologie* (1980) — plans shown only at Centre d'exposition de l'Université de Montréal —, and the *Mémorial du Canada* (1993-1994). Thus, *C'est la matière grise qui pense*, accompanied by the curators' text on its history and original presentation and a photograph of its initial exhibition, was given a mediating device that presented the visitor with the work's original meaning and did not require a new interpretation. The curators' objective, nevertheless, was to have this re-exhibited work shed new light on Pierre Granche's instalational practice, using a museological concept to produce this information.

#### FRAGMENTATION AND DE-FRAGMENTATION, IMMANENCE AND TRANSCENDENCE

On the subject of a work in a relocated and "updated" site, Bernard Guelton calls the process "de-fragmentation," resorting to film as a model:

It is time that organizes the passages between fragmentation and de-fragmentation. Film "in the age of mechanical reproduction" [Walter Benjamin] provides a very good model: the projection (in the physical, material sense) of a series of discontinuous spaces in the temporality of the film and the viewer, and — also — in its reactivation in other times and places. What is to be decoded in the exhibition is the grasping and relating of a



←  
Pierre GRANCHE,  
*C'est la matière grise  
qui pense*, 1984.  
Installation au  
Centre d'exposition  
de l'Université de  
Montréal. Exposition  
*Pierre Granche,  
Architecturer le site,  
Œuvres, fragments et  
témoins*, 1973-1997, 30  
septembre-14  
novembre 2002.  
Plomb, marbre, cuivre,  
laiton, acier et contre-  
plaqué. 53,7 x 328 x  
335,5 cm. Collection :  
Musée d'art contempo-  
rain de Montréal.  
Photo : Luc Bouvrette,  
avec l'aimable autori-  
sation du Centre  
d'exposition de  
l'Université de  
Montréal.

Pierre GRANCHE,  
*C'est la matière grise  
qui pense*, 1984.  
Installed at Centre  
d'exposition de  
l'Université de  
Montréal as part of the  
exhibition *Pierre  
Granche, Architecturer  
le site, Œuvres, frag-  
ments et témoins*,  
1973-1997, September  
30 to November 14,  
2002. Lead, marble,  
copper, brass, steel  
and plywood. 53.7 x  
328 x 335.5 cm.  
Collection of Musée  
d'art contemporain de  
Montréal. Photograph  
by Luc Bouvrette, cour-  
tesy of Centre d'exposi-  
tion de l'Université de  
Montréal.

## FRAGMENTATION ET DÉ-FRAGMENTATION, IMMANENCE ET TRANSCENDANCE

Bernard Guelton, à propos de l'œuvre en rapport avec un site, délocalisée et « réactualisée », nomme ce processus « dé-fragmentation », en recourant au modèle du cinéma :

C'est le temps qui ordonne les passages entre fragmentation et dé-fragmentation. Le cinéma « à l'ère de la reproductibilité » [Walter Benjamin] en fournit un très bon modèle : la projection (au sens matériel et physique) d'une série d'espaces discontinus dans la temporalité du film et du spectateur — mais aussi — dans sa réactualisation dans d'autres temps et d'autres lieux. Ce qui s'offre au déchiffrement dans l'exposition, c'est la saisie et la mise en relation d'un certain nombre de fragments entre l'irréversibilité du procès de création, la synthèse représentative et la réversibilité partielle de l'interprétation. Cette activation physique et psychique du spectateur au sein même de l'exposition, à plusieurs moments et dans plusieurs lieux, est une dé-fragmentation qui se module à travers le parcours du spectateur selon un scénario réactualisable<sup>18</sup>.

Enfin, l'exposition originelle transplantée et « dé-fragmentée » pose la question de son immanence et de sa transcendance. Gérard Genette et Pierre-Michel Menger proposent ces commentaires, que nous résumons ainsi : Menger s'appuie sur l'étude du concept de l'immanence et de la transcendance chez Genette pour faire ressortir l'idée qu'« il n'est pas d'œuvre concevable qui soit d'emblée plurielle ou fragmentaire sans avoir d'existence objectale immanente définie<sup>19</sup> ». Cette étude croisée de Genette et de Menger propose de « faire droit à tout ce qui peut affecter l'œuvre en sa consistance première. C'est [ainsi] accorder pleine signification esthétique à tous les « jeux » avec l'immanence de l'œuvre<sup>20</sup> ».

Par ses stratégies documentaires et expositionnelles, l'exposition *Pierre Granche, Architecturer le site* visait à réactiver le sens originel de *C'est la matière grise qui pense*, entre autres installations, et à doter le nouveau dispositif d'exposition d'une fonction instructive de l'art de l'installation de Pierre Granche. C'est dans l'interstice de l'œuvre originelle et de l'œuvre réexposée que se joue la tierce position d'œuvre dé-fragmentée. ←

Jocelyne CONNOLLY vit et travaille à Montréal.  
*Critique d'art et commissaire d'exposition, ses champs  
de recherche sont l'installation et l'exposition. Son  
approche est sociohistorique.*

certain number of fragments from the irreversibility of the creative process, the representative synthesis, and the partial reversibility of the interpretation. This physical and psychic activation of the viewer for several moments in various places within the exhibition is a de-fragmentation that is modulated as the visitor moves through the space according to a re-actualizable scenario.<sup>18</sup>

Finally, the original transplanted and “de-fragmented” exhibition poses a question about its immanence and its transcendence. Gérard Genette and Pierre-Michel Menger have made commentaries that we summarize here: Menger relies on Genette's study of the concept of immanence and transcendence to bring up the idea that “no conceivable work can be plural or fragmented from the outset without having a definite immanent objective existence.”<sup>19</sup> This study combining the work of Genette and Menger proposes “using anything that can affect the work in its initial consistency. It is [thus] to accord full aesthetic meaning to all ‘plays’ of the work's immanence.”<sup>20</sup>

The intention of *Pierre Granche, Architecturer le site* was to reactivate the original meaning of *C'est la matière grise qui pense*, among other installations, through such strategies of documentation and exhibition, and to confer on the exhibitory device an informative function concerning Pierre Granche's installational art. It is in this interstice between the original work and the re-exhibited work that the third situation of the de-fragmented work is played out. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

Jocelyne CONNOLLY lives and works in Montreal. She is an art critic and independent curator. Her field of interest is the art installation and exhibition, her approach being socio-historical.

### NOTES

1. Musée régional de Rimouski, 31 janvier-17 mars 2002 ; Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 30 septembre-7 novembre 2002 ; et Centre national d'exposition, 27 mars-6 juin 2004. *C'est la matière grise qui pense* n'est pas exposée dans le troisième lieu à cause d'une contrainte spatiale / Musée régional de Rimouski, January 31 to March 17, 2002; Centre d'exposition de l'Université de Montréal, September 30 to November 7, 2002; and Centre national d'exposition, March 27 to June 6, 2004. *C'est la matière grise qui pense* was not exhibited at the third venue because of spatial constraints.
2. Christiane Chassay Granche, *Lettre informative aux artistes*, 1984-04-16. Document consulté au Fonds Pierre Granche (P 320), Division des archives, Université de Montréal. Les artistes invités sont Sorel Cohen, Lucio de Heusch, Michel Goulet, Pierre Granche, Jacek Jarnuszkiewicz, Christian Kiopini, Alain Laframboise, Gilles Mihalcean, André Mongeau, Rober Racine, Louise Robert et Françoise Tounissoux. Document intitulé *L'Art pense*, Fonds Pierre Granche (P 320) / Christiane Chassay Granche, *Lettre informative aux artistes*, 1984-04-16. The document was consulted at Fonds Pierre Granche (P 320), Division des archives, Université de Montréal. The invited artists were Sorel Cohen, Lucio de Heusch, Michel Goulet, Pierre Granche, Jacek Jarnuszkiewicz, Christian Kiopini, Alain Laframboise, Gilles Mihalcean, André Mongeau, Rober Racine, Louise Robert, and Françoise Tounissoux. The document is titled *L'Art pense*, Fonds Pierre Granche (P 320).
3. *Ibid.*, Nicole Dubreuil-Blondin, *L'art pense*.
4. Ce hall de même que l'édifice sont marqués par la présence de l'esthétique de l'architecte Ernest Cormier. Cette information est importante dans le cas d'une œuvre conçue spécifiquement pour un site : il y a interaction conceptuelle / The hall and building reflect architect Ernest Cormier's aesthetics. This information is important in the case of a work specifically conceived for a site: there is conceptual interaction here.
5. Fiche technique du dossier, Fonds Pierre Granche (P 320) / Technical data from the file, Fonds Pierre Granche (P 320).
6. Document intitulé / Document titled *L'Art pense*, Fonds Pierre Granche (P 320).
7. Document intitulé *L'Art pense (itinéraire en voie de confirmation)*, Fonds Pierre Granche (P 320). Le dossier confirme que les expositions énumérées dans cette liste ont bel et bien eu lieu, sauf exception / Document titled *L'Art pense (itinéraire en voie de confirmation)*, Fonds Pierre Granche (P 320). The file confirms that the exhibitions listed were all held, with few exceptions.
8. Pierre Granche, dans le texte de Christiane Chassay Granche, « L'entrée en matière », Collectif, *L'art pense*, catalogue, La Société d'Esthétique du Québec, 1984, p. 11 / Pierre Granche in the Christiane Chassay-Granche text, “L'entrée en matière,” Collectif, *L'art pense*, catalogue, La Société d'Esthétique du Québec, 1984, p. 11.
9. *Ibid.*, p. 35.
10. *Ibid.*, p. 36.
11. *Ibid.*, p. 37.
12. *Ibid.*, p. 36.
13. *Ibid.*, p. 35-36.
14. Fonds Pierre Granche (P 320).
15. Lettres entre Pierre Granche et Paulette Gagnon, conservatrice et responsable de la collection permanente, Musée d'art contemporain de Montréal, 1986-02-27, et entre Pierre Granche et Jasmine Landry, Service de diffusion, Musée des beaux-arts de Montréal, 1986-03-18 / Letters between Pierre Granche and Paulette Gagnon, curator and director of the permanent collection at Musée d'art contemporain de Montréal, 1986-02-27, and between Pierre Granche and Jasmine Landry, of the Circulation Department at the Montreal Museum of Fine Art, 1986-03-18.
16. Bernard Guelton, *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, Coll. L'Ouverture philosophique, 1998, p. 11.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 165.
19. Gérard Genette, *L'œuvre d'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1994, p. 187, cité dans/cited in Pierre-Michel Menger, « Les profils de l'inachèvement, L'œuvre de Rodin et la pluralité de ses incomplétudes », dans Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (réd.), *Vers une sociologie des œuvres*, T. 1, Cinquièmes Rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble, Coll. Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79-80.
20. Menger, p. 80.