

ETC



Une nouvelle donne

Alain Paiement, *Refaire surface*, Galerie Clark. Montréal. Du 10 mai au 17 juin 2001

Sylvain Campeau

Numéro 56, décembre 2001, janvier–février 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35347ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2001). Compte rendu de [Une nouvelle donne / Alain Paiement, *Refaire surface*, Galerie Clark. Montréal. Du 10 mai au 17 juin 2001]. *ETC*, (56), 37–46.



Alain Paiement, *Mourir à deux*. Photographie.

ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

UNE NOUVELLE DONNE

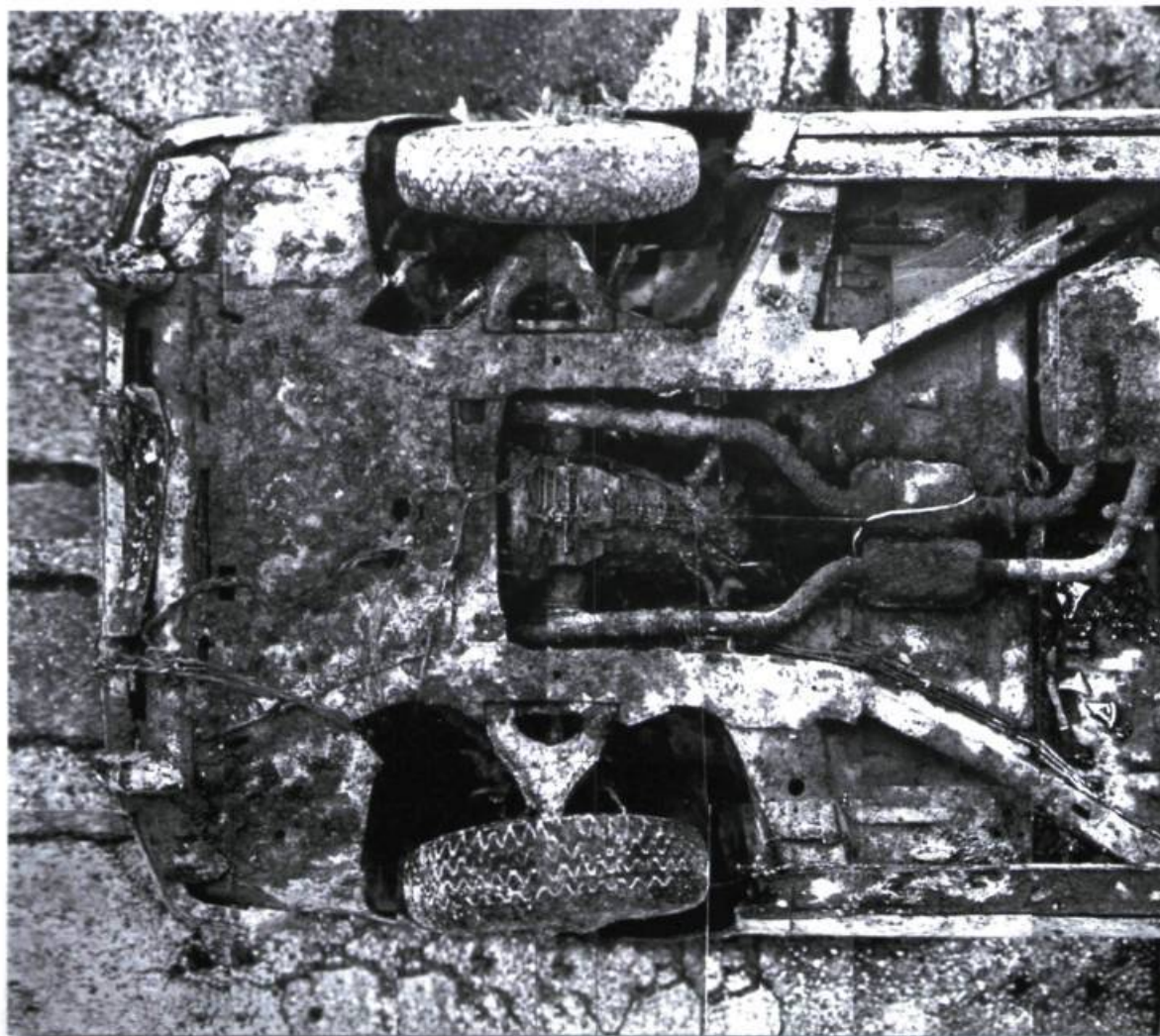
Alain Paiement, *Refaire surface* Galerie Clark, Montréal. Du 10 mai au 17 juin 2001

Alain Paiement n'a jamais cessé d'explorer, d'une manière critique et méthodique, la manière par laquelle une reproduction bidimensionnelle se targue de représenter une réalité tridimensionnelle. Depuis le début de sa conversion à la photographie, l'objectif a toujours été le même et l'artiste n'en a pas dévié : mettre au cœur de l'image construite les marques claires de cette réduction d'un volume à une surface. Pour ce faire, il fallait pallier l'insuffisance du médium, qui ne pouvait y parvenir, par un effort sculptural s'appuyant sur une volumétrisation qui, à la fois, compensait, illustre et explore ce manque. Ainsi, la série des *Amphithéâtres* et celle des *Sphères* trouvent leur explication. Il s'agissait en elles de montrer, par une sorte de gondolement de l'image, par sa convexité, comment l'amphithéâtre est au contraire travaillé par une concavité, comment l'espace tend à absorber vers le centre lointain l'attention des étudiants religieusement à l'écoute des sommités intellectuelles venues enseigner.

De même, dans toute son œuvre, on retrouve cette préoccupation pour le relevé topographique, pour le balayage, par l'image et pour l'image, pour sa représentation du territoire et sa retransmission bidimensionnelle. Dans les pièces *Mapping Continuum (Bourse de Paris)* (1994) et *Mapping Century (New York Stock Exchange)* (1995), nous avons d'une part une sorte de cubisme photographique par lequel un parquet boursier se montre dans ses différentes facet-

tes et, d'autre part, le report sur structure spirale de d'autres images, évoquant à la fois l'impression architecturale et le mouvement symbolique que la Bourse inmanquablement imprime aux avoirs. Espace de conversion de valeurs, de leur échange, où des entités mathématiques représentent ces avoirs, la Bourse apparaît donc comme le lieu rêvé de l'exploration esthétique de l'artiste.

Dans *Refaire surface*, l'opération de balayage est encore sollicitée mais l'esthétique d'Alain Paiement montre ici une autre de ses facettes. Dans *R21* (1999), une automobile, qui a manifestement passé un assez long séjour dans l'eau, nous montre son envers. Renversée, elle est sillonnée de traces de rouille et de multiples tuyaux. Ainsi présentée, elle se mue en une sorte de surface aux reliefs divers mais de peu d'amplitude. L'image la recompose en de multiples plans. Il est évident que l'artiste a longuement et patiemment balayé sa surface, y allant de clichés en cadrages soigneusement étudiés. Si bien que la mise au foyer est variable. Tantôt, c'est une roue qui est étrangement nette à proximité du fond de l'essieu qui l'est tout autant; tantôt, c'est une autre partie qui ne l'est plus, alors que l'image qui la suit immédiatement et qui montre la continuité de la même composante est d'une netteté méticuleuse. Le balayage n'est plus ici éclaté en des images différemment étalées ou assemblées en une structure volumétrique; il est au contraire méthodique et rigoureux, dans sa représentation bidimensionnelle. Ce n'est plus dans son report sur une surface plane qu'il se joue de l'objet croqué.

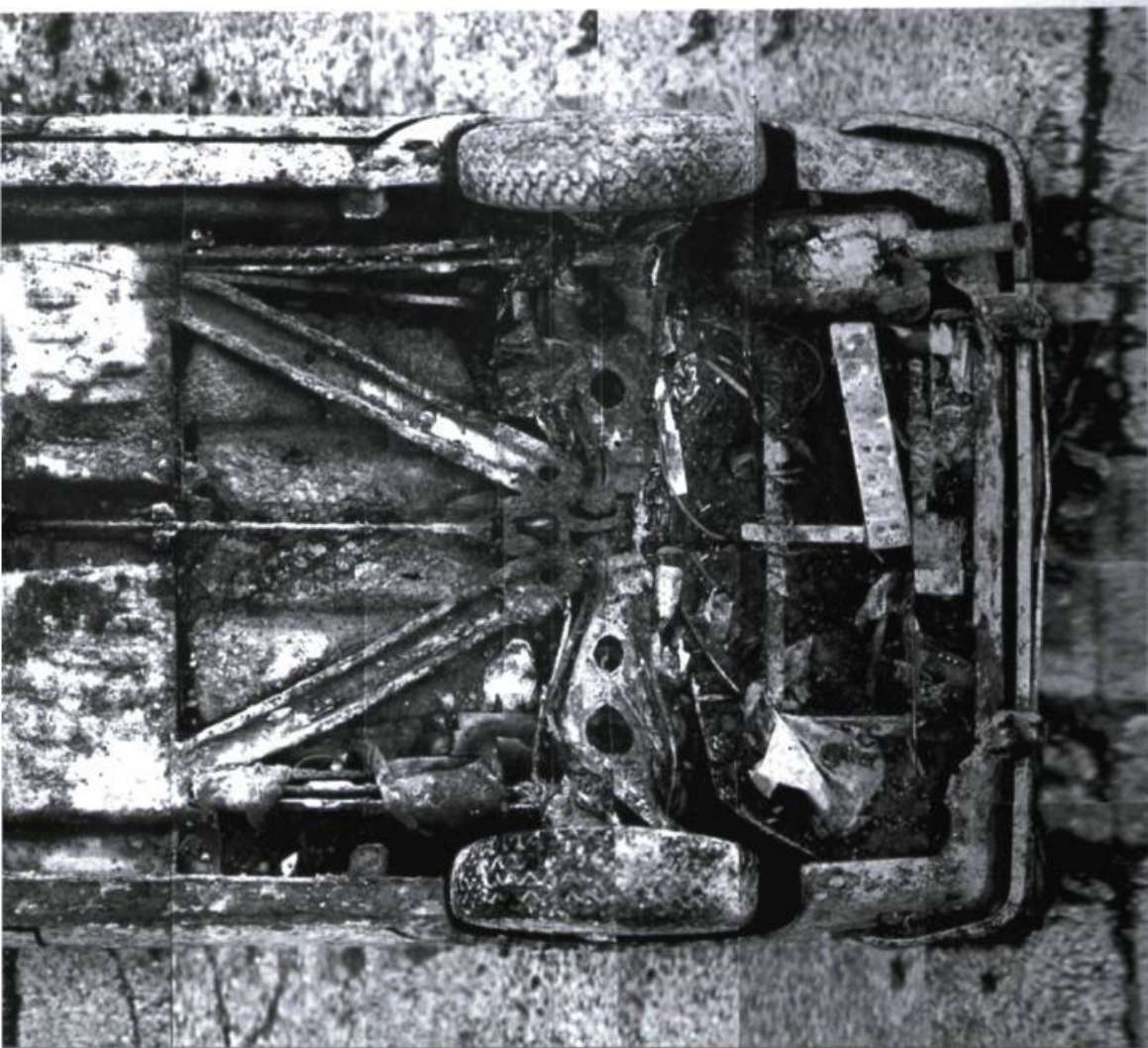


Là, au contraire, l'obéissance aux canons de conversion de planéité est absolue; c'est plutôt dans son rendu optique que la « modalité » photographique apparaît.

Dans les autres pièces, on retrouve un semblable effort. Dans *Ocean Park* (1998), l'image a une fois de plus été composée par 17 images jointes bout à bout. Il en résulte une telle impression d'écrasement de la perspective que les reliefs du château, son détachement du fond et de son environnement sablonneux sont brouillés. Entre la forme architecturale issue du sable et la matière partout présente dont elle est surgie, il est difficile de voir une délimitation. L'image produit l'effet d'une fausse incrustation dont cette eau, restée dans les douves, n'est qu'une autre manifestation.

Mais il existe peut-être une autre méthode pour créer un tel effet d'écrasement : il suffit en effet de saisir les

reliefs dans une vue en plongée à 90 degrés. Dans telle prise de vue, la face supérieure des objets, celle qui fait face au ciel, prend le dessus sur les flancs, qu'elle efface et fait disparaître. Alors, n'apparaît plus que la surface des dessus, au détriment du volume des choses. Beau paradoxe et développement inattendu, mais cohérent. Après avoir cherché une certaine volumétrie de l'image pour illustrer comment s'opère en elle la conversion des volumes en surfaces, Alain Païement cherche cette fois l'étalement des volumes, le *flattening* inévitable de la photographie. Aussi accentue-t-il encore plus cette réification. La série des douches *Douche (self)* (2001) et *Douche (et toi)* (1998) est assez représentative de cette nouvelle donne. En effet, qu'y a-t-il de plus anguleux qu'une cabine de douche ? La douche s'identifierait même à la station verticale humaine. Ne reproduit-elle pas, par nécessité, la position de l'homme, censée repré-



Alain Païement, R21, 1999. Photographie.

senter sa supériorité ? Dans la première, il y a ceci de particulier, cependant, qu'à cause de la prise de vue, les murs de la cabine ne sont que pentes glissant vers le bas; avec l'eau, dirait-on. Dans la seconde image, la cabine est cette fois bordée d'un environnement où elle semble avoir été plantée, quelque peu en porte-à-faux, avec la dégaine tronquée du photographe, tenant à la main déclencheur et lampe d'appoint.

Dans *F3 (Living Chaos)* (2001), l'effet est encore plus saisissant. Il s'agit cette fois d'un appartement de trois pièces. Il y règne un désordre infernal, alors que le propriétaire des lieux relaxe dans un bain. Les murs ne sont plus ici, à cause de la vue en plongée à 90 degrés, que des traits blancs qui séparent à peine les pièces les unes des autres. Nous surprend même une vue sur la rue, à la plongée vertigineuse, l'appartement occupant un étage supérieur. Les autos s'y profilent, lointaines, comme si elles n'étaient que des jouets, avoisi-

nant un mur de briques réduit à sa plus simple expression. Pour peu qu'on y prête attention, au sein de cette vue, si réaliste, des objets se répètent, dont on ne peut douter qu'il s'agit des mêmes, puisque c'est d'un quadrillé résultant d'un balayage systématique dont est née cette image. Du coup, nous apparaît que le chaos n'est pas vraiment celui, réel, de l'appartement, mais qu'il règle plutôt ici l'ordre de la reproduction, en surenchérisant sur celui des objets repris.

Cette diffraction des plans est sans doute inévitable. On retrouve pareille confusion dans la pièce *Yo (Tilt)* (2001). Un très jeune enfant joue sur un sol carrelé noir et blanc. Près de lui, il y a des jouets de plastique aux couleurs vives. Dans le coin inférieur droit de l'image, le carrelage se termine, assez abruptement, dirait-on, sur un plancher de bois franc. Cette rencontre entre les deux matières semble difficile; d'autant plus que le mur vert sombre sur lequel se dé-



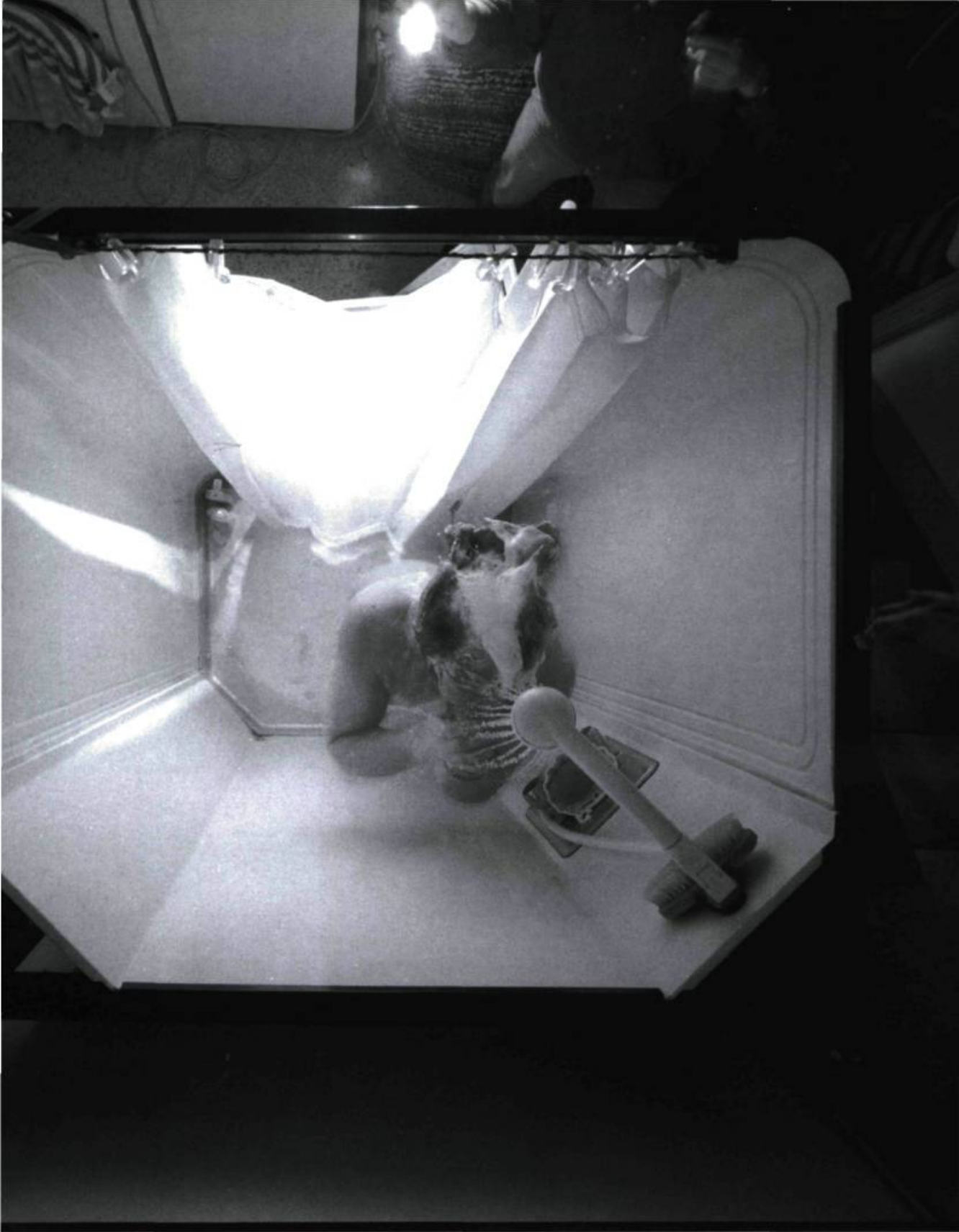


Alain Païement, *F3 (living Chaos)*, 2001. Photographie.



tachent les meubles de plastique de l'enfant plonge de manière assez accentuée vers le bas. Les trois surfaces forment entre elles un angle qui confine à l'impossible. Il nous paraît difficile de recomposer l'espace volumétrique où se meut cet enfant. Ce brouillage de plans doit évidemment tout à la prise en plongée abrupte, à 90 degrés par rapport au sol, au-dessus duquel le photographe plane, aérien. Un semblable effet

s'observe encore dans la pièce *Merci. Merci* (2000). Là, près d'un grillage de ventilation de métro, une image de la Vierge à l'enfant est déployée. De chaque côté, des bols servent à recueillir les dons des passants. Mais leur forme est telle qu'ils évoquent des pièces de monnaie, troublant ainsi notre perception des masses en présence et créant une confusion visuelle. Une passante est accroupie près de l'image de la Vierge et



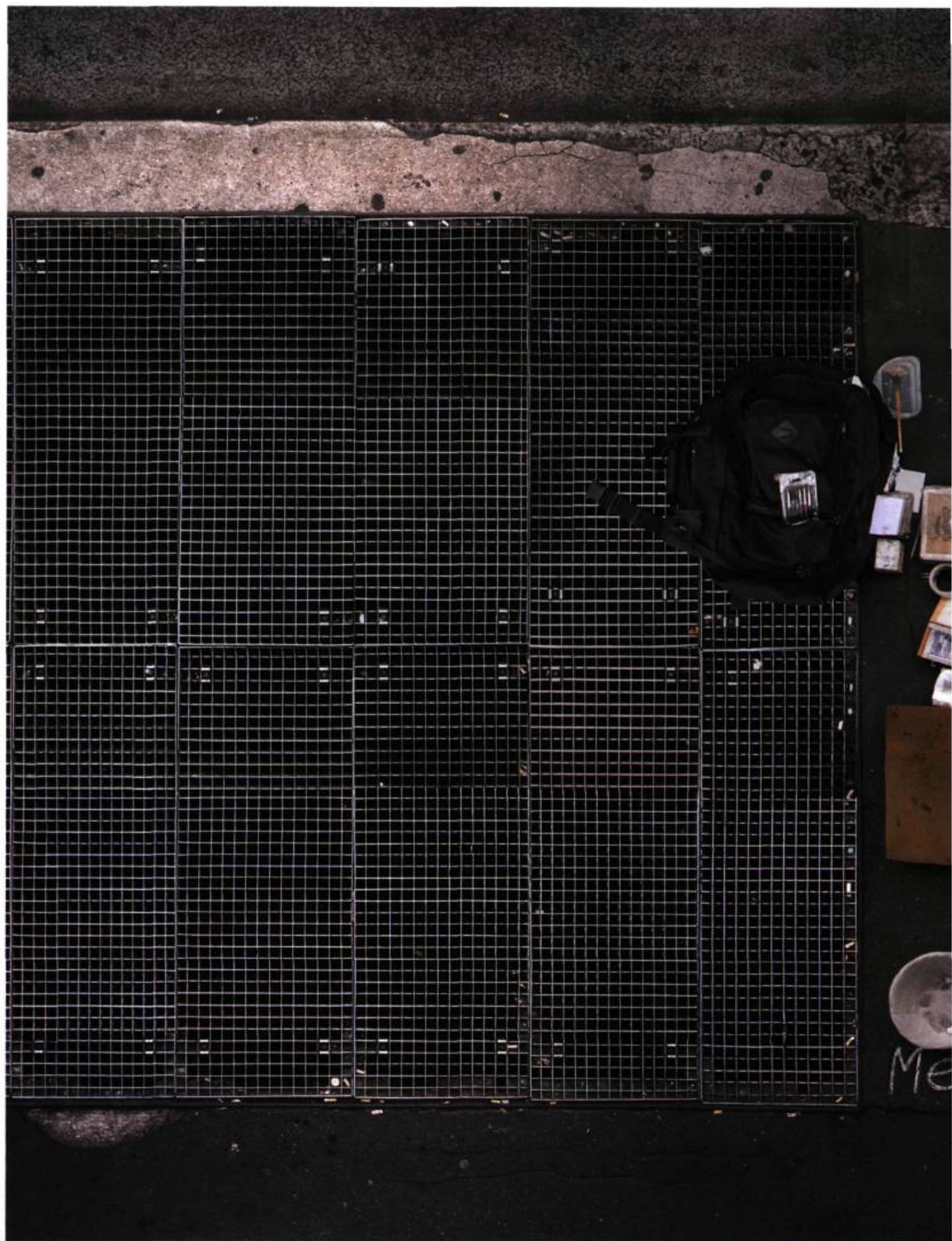
Alain Païement, *Douche (et toi)*, 1998. Photographie.

sa position renforce l'impression d'écrasement qui se dégage de l'ensemble. La surface de la plaque grillagée, celle de l'image sainte et celle des bols composent un ensemble étal de plans et de superficie qui contraint les volumes à l'effacement.

C'est bien là que peut transparaître l'objectif esthétique d'Alain Païement : le balayage est ici une opération qui vise à montrer combien la planéité de

l'image-photo est inévitable, combien les volumes qu'elle crée ne sont qu'une illusion, une supercherie travaillée par les angles et les postures qu'adopte le photographe.

SYLVAIN CAMPEAU





Merci

