

ETC



Le relief humain

Alain Paiement. *Le monde en chantier*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal. 18 octobre - 23 novembre 2002

Sylvain Campeau

Numéro 62, juin-juillet-août 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35363ac>

[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. (2003). Compte rendu de [Le relief humain / Alain Paiement. *Le monde en chantier*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal. 18 octobre - 23 novembre 2002]. *ETC*, (62), 44-47.

Montréal

LE RELIEF HUMAIN

Alain Paiement. *Le monde en chantier*, Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, Montréal. 18 octobre - 23 novembre 2002



Alain Paiement, *Living Pittoresque*, 1996-1997. © Galerie de l'UQÀM. Photo : Alain Paiement.

Depuis quelques années, Alain Paiement semble avoir abandonné (pour un temps ?) les constructions en sphères, spirales et autres reduplications volumétriques composées d'images qu'il avait privilégiées jusqu'alors et dont le *Grand Amphithéâtre* (1988), *Diamant* (1999-2000), *Mapping Continuum (Bourse de Paris)* (1994) forment les exemples les plus connus et les plus remarquables. En chacune de ces œuvres, il en allait du travail plastique comme si les formes essentielles de la géométrie permettaient, dans ce support qu'elles offraient aux images en en référant à des lieux connus, la constitution chaque fois reprise de mondes autonomes, d'univers complets, d'astres géophysiques. Sur les formes pures et ajourées de masses travaillées et vides, des *topoi* s'étendaient, qui avaient leur portée et leur poids propre, leur signification singulière, traversée de celles que leur ajoutait un travail de mise en matière plane nous renvoyant aux éléments fondamentaux de la perspective et du transfert des réalités tridimensionnelles sur un canevas bidimensionnel. Comme si se jouaient en chaque œuvre le sort et le souvenir de toute représentation et du travail (la *poesis*) qui la fonde et la permet.

C'est à Bruxelles, où il est de retour en 1996, que s'amorce une nouvelle réflexion, amenée par les

changements subis par la ville depuis son dernier séjour et cette mode qui consiste à rénover la devanture des immeubles intéressants tout en transformant profondément l'intérieur. Ainsi, de *Carré fin-de-siècle* (1996-1997), qu'on a pu voir lors d'une précédente exposition, vue frontale de la façade de l'immeuble de la Presse socialiste, il a tiré des images en sédiments, *Living Pittoresque* (1996-1997), *Calendes* (1997) et *Constellation (squat)* (1996, impression 1998), qui épluchent les différentes composantes et les étages de cet édifice à l'abandon.

Dans *Le monde en chantier* apparaissent quelques images qui proviennent de cette série. Outre *Living Pittoresque*, Alain Paiement nous offre *Mute (tour silencieuse)* (1997), une image de la tour d'un édifice abandonné de la radio belge. C'est un portrait reproduisant l'intérieur dans toute son intégralité, étage par étage, aplanissant les points de vue et offrant une coupe de haut en bas de l'immeuble, ouvert pour nous sur ses entrailles. Nous en sommes toujours, cependant, sauf pour une, à des images fondées sur un rapport de position horizontal en regard du sujet photographié. Bien sûr, la photo ramène tout à un seul plan et les balayages opérés pour recomposer la totalité des sujets sont apparents, les coupures se



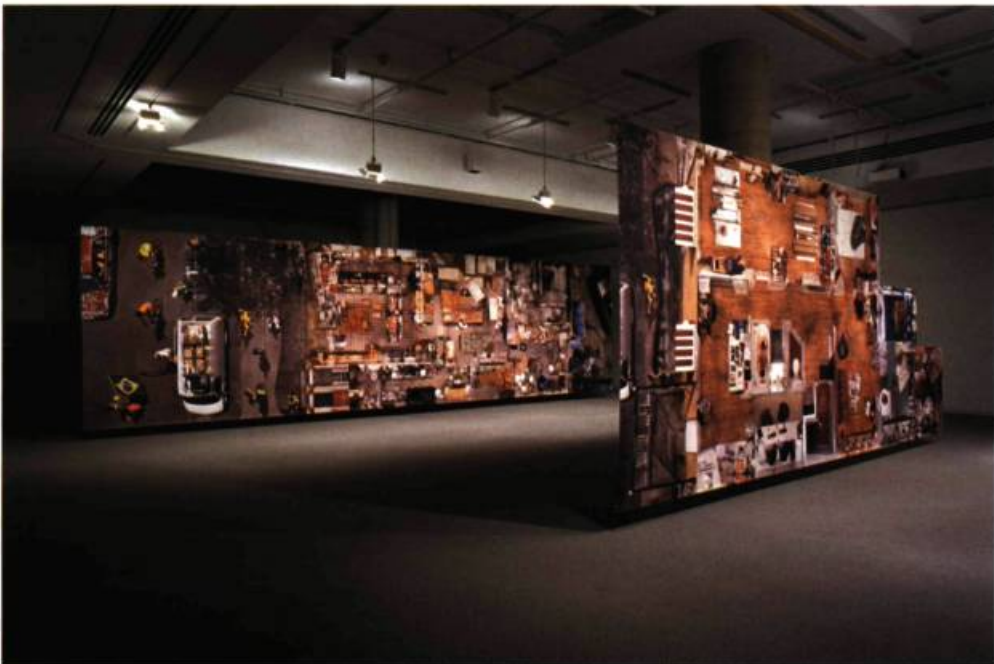
Alain Paiement, *Parages*, 2002. © Galerie de l'UGAM. Photo : Richard-Max Tremblay.

montrant dans l'image en mosaïque. Avec la série de *Refaire surface* commence réellement le rapport de position en plongée, le regard partant d'un angle de 90° fondant littéralement sur la chose photographiée, dont *F3 (Living Chaos, 2000-2001)* offre l'exemple le plus élaboré.

Mais la pièce de résistance du *Monde en chantier* est sans conteste *Parages* (2002). L'œuvre renoue avec l'installation photographique. Elle se compose de 5 panneaux photographiques – le plus grand fait 270 cm par 1016 cm – épluchant littéralement une maison de la rue Saint-Laurent, au deuxième étage de laquelle vit Alain Paiement.

Les panneaux représentent chacun un niveau de cette construction : le deuxième étage qu'occupe l'appartement comme tel et le premier où se trouve une boulangerie. Le puits de lumière, la cave et le toit ne

sont pas oubliés non plus. Ils sont reproduits soit dans des images plus petites soit dans des portions qui s'imbriquent dans les pièces plus monumentales. Les panneaux sont suspendus à partir du plafond de la galerie et se chevauchent dans l'espace, mimant ainsi la place que prennent les niveaux dans l'architecture réelle. Il va de soi que ces images n'ont pas été saisies en une seule prise. Elles ont au contraire été réalisées grâce à un balayage rigoureux dans lequel le positionnement de la caméra et le calcul de l'angle couvert par la lentille utilisée comptent pour beaucoup. Il en résulte une sorte d'effet de planéité forcée où toute la surface montrable a été saisie prise après prise, avec soin et minutie, et où toutes ces prises ont été suturées ensemble, sans raccord visible, grâce aux possibilités qu'offre maintenant la numérisation électronique. Cet œil de Dieu, fondant depuis le ciel, élimine tout



Alain Paiement, *Parages*, 2002. © Galerie de l'UGAM. Photo : Richard-Max Tremblay.

le relief humain, réduit choses, murs, passants et habitants à n'être que des lignes et des figurines désaxées, distordonnées, dont les membres plongent sur le sol comme des ombres.

Il est intéressant, à cette étape, de mesurer l'étendue du chemin parcouru. Les amphithéâtres, les sphères, les diamants, spirales et volutes exigeaient des prises en facettes, la recherche des points de vue et de fuite à partir d'un point fixe, pivot autour duquel l'artiste devait tourner, de manière à obtenir des plans qui puissent composer la pièce souhaitée. Les œuvres résultantes apparaissaient comme des volumétrisations de la vision, de la construction perspectiviste à travers laquelle celle-ci passe pour constituer – et s'appropriier mentalement – l'objet vu. Ce volume, dont la photo ne pouvait rendre compte, en devenait un autre qui ne respectait pas celui de la chose vue mais qui se muait en une sorte d'*aleph* constructiviste d'un regard constituant les volumes. Avec le retour à la surface des choses, la tridimensionnalité n'est même plus prise en compte, la surface est étalément forcé, comme si vision et photographie étaient de véritables rouleaux compresseurs. Mais cet effet est tel, il est à ce point outrancier, que la contemplation de ces images engendre doute et malaise. Une image comme *R21* (1999), qui faisait partie de l'exposition de 1999 *Re-faire surface*, créait un effet différent, car si le montage des papiers photo différents était indiscernable, des distorsions dans la profondeur de champs, dans les plans distincts mis au foyer trahissaient le nivellement forcé. Ce n'est plus le cas avec *Parages*, alors que les images prises par un balayage systématique et soudées ensemble sont cette fois devenues une seule image immense, où plus rien ne vient faire tache d'encre.

D'un panneau à l'autre, il n'est donc plus possible de noter les raccords, les images étant trop uniment soudées les unes aux autres. Mais il est cependant tentant d'essayer de noter, comme on pouvait le faire dans *F3* (*Living Chaos*), les incongruités légères, comme les mêmes baskets qui se retrouvent à des endroits différents, ou le même téléphone qui apparaît en deux ou trois lieux, la prise des images par balayage étant été accomplie en quatre longues journées. Dans *Parages*, on peut s'essayer au même exercice sans trop de succès. Seules les extrémités des deux panneaux principaux qui montrent, d'une part, les passants sur le trottoir avant et, d'autre part, une mince partie de la cour arrière offrent cette possibilité. Mais tout concorde; ce garçon au chandail jaune et à la casquette jaune est bien le même et il se tient pareillement debout sur un banc municipal, acclamant, comme on le voit enfin dans le panneau présentant la boulangerie, des fans célébrant la victoire du Brésil au *Mundial* de foot. Pour le reste, chercherions-nous quelques répétitions douteuses dans les images que nous en serions pour nos frais. Cette recherche peut sembler puérile, comme

une quête de détails purement anecdotiques. Mais elle révèle que cette combinaison d'images et de prises de vue en balayages qui relève presque de l'impossible s'offre comme la saisie instantanée de données visuelles en un même temps, ce que l'on sait bien être totalement exclus. Ces images en provenance d'un observateur tombé du ciel, combinaisons de prises multiples, éliminant tout relief humain et tout accident volumétrique, comme si l'opération était entreprise de très haut, aurait aussi été accomplie dans l'espace insondable d'un bref instant. Les personnages, figés dans un mouvement interrompu, le donnent à penser.

Après la matérialisation des opérations par lesquelles le regard en arrivait à construire la densité du monde (*Amphithéâtres*, *Diamant*, *Mapping Continuum*), nous en serions maintenant à contempler la manière dont un regard tombé sur le monde depuis le ciel, un regard sans attaches, étale les dimensions; cette manière propre que possède la photographie de reconstituer le monde morceau par morceau et d'en coucher l'image sur une plage-papier. Mais, en même temps, ce regard n'est plus maintenant aussi totalement désincarné. Notons combien les œuvres précédentes installaient l'artiste hors des lieux répertoriés. Il était plutôt, en ceux-ci, amphithéâtres, maisons de la bourse, ancien journal ou maison de la radio abandonnée, le témoin extérieur d'une éminence, d'un chaos ou d'une décrépitude. Dans *Parages*, sa position est double. Opérateur, il navigue entre ciel et terre, ratisant le globe par petites portions, dans l'espoir vain d'un jour tout englober. Sujet, il est au sein de son habitacle. C'est peut-être lui à l'ordinateur, dans le bain ou en train de discuter à la table de cuisine. Du moins, veut-on le croire. Et ne serait-il aucun de ceux-là qu'il n'en demeure pas moins là, présent dans la décoration, l'aménagement, le lit aux couvertures froissées. Et à cet habitacle chaud, à cette réplique englobante du corps viennent s'opposer les murs parfois réduits à leur plus simple expression, le peu de résistance qu'ils semblent offrir aux événements du dehors, l'agitation dans les rues, l'activité dans la boulangerie.

Et tout ne serait-il que surfaces qu'il n'en demeure pas moins qu'elles se substituent ici les unes aux autres comme autant de couches sédimentaires qui se déploient dans le monde et s'inscrivent dans les images. Et à la fin de tout, dernier renversement, ne reste plus de *Parages* que l'abysse ultime de la cave, dans une image paradoxalement qualifiée de « cave/iris », comme si la vision ne supportait plus d'être suspendue et lointaine et que l'oeil apparaissait finalement, renversé par le prisme que l'image oppose à l'expérience du spectateur.

SYLVAIN CAMPEAU

Alain Poirier, *Tour silencieuse/Mute*, 1997-1998. © Galerie de l'UCAM. Photo : Alain Poirier.

