

24 images

24 iMAGES

Cyclope

Jonathan Plante

Number 178, July–September 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82798ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Plante, J. (2016). Cyclope. *24 images*, (178), 16–17.

CYCLOPE

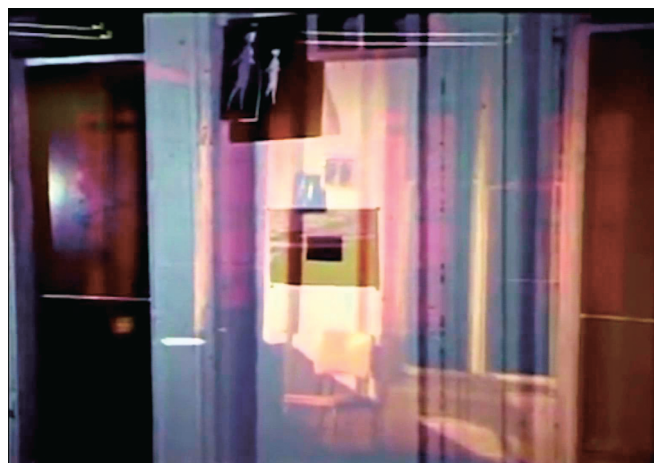
par Jonathan Plante

J'ouvre le robinet et la chute verticale débute. Je déplace mon corps écran, faisant obstacle au jet d'images qui glisse sur moi. Je performe une chorégraphie automatique, j'essaie de couvrir toute ma surface, tourne autour du jet, me balance. Les yeux fermés, je plonge vers le centre, bruit assourdissant de l'eau sur mon crâne. Absorbé par les images de Stan Brakhage, de Michael Snow et son *Back and forth*, de Joan Jonas et *Vertical Roll*, je tombe vers l'intérieur. Dans cette illusion de mouvement, je me sens immobile. Dans sa chute, la matière se transforme et entraîne mon corps avec elle. Sous le martèlement rythmé du jet d'eau, les idées passent. La température est constante. Une narration se définit dans la durée, l'illusion d'une ligne. Est-ce que la fin sera à l'image de *Psycho*, marquée par une série de coups de poignard ? Elle se décidera plutôt par un bras tendu vers l'extérieur de l'image. L'eau cesse de tomber, mon corps, lui, poursuit sa chute.

Si la douche a un lien avec l'image en mouvement, la baignoire a tout de la photographie et de son bain de révélateur. Je suis dans la baignoire comme dans une autre peau. Prendre une douche est une expérience verticale alors que prendre un bain est résolument horizontal. Ici, comme devant une image fixe, mon corps immobile mesure le temps qui passe en degrés Celsius, il devient l'instrument de mesure du refroidissement de l'œuvre. C'est le cliché avéré de Roland Barthes et de la photographie cadavérique. Dans l'eau stagnante, tout est visible : poils, desquamation de peau, poussières du quotidien, inframince. La baignoire est liée à l'origine et à l'authentique. Je ne vois pas d'illusion de ligne, seulement un gros point, parfois d'exclamation. N'est-ce pas le lieu de « LA » bonne idée, l'eurêka, alors que sous la douche c'est le flux des idées qui fait sens. Je soulève le bouchon de la baignoire pour marquer la fin de la contemplation. L'immobilité se vide dans un lent tourbillon, mon corps devient plus grave, plus pesant avec l'horizon qui descend, pour finalement se perdre dans l'œil cyclopéen du drain.

L'expérience du bain et de la douche, de l'image fixe et de l'image en mouvement se termine avec cette image d'un cyclope anthropophage dont l'œil se nourrit de ma peau. Derrière son œil, je perçois comme dans la chambre noire, l'image inversée de mon héritage cinématographique. Quelques cinéastes structuralistes qui montrent l'image fixe dans la durée : Michael Snow avec *Wavelength*, *Empire* d'Andy Warhol, *La jetée* de Chris Marker, Peter Kubelka et son flickering, James Benning et ses nuages, Vincent Grenier et sa lumière. Il y a aussi la lenteur d'Alexandre Sokourov, de Bruno Dumont ou de Stéphane Lafleur et tous ces cinéastes pour qui la temporalité est l'acteur principal.

La magie du cinéma a toujours été identifiée dans l'histoire avec sa capacité à simuler le mouvement. Le paradoxe est qu'aujourd'hui la fascination vient de la possibilité d'arrêter, de ralentir, de mettre en boucle, de répéter, d'isoler l'image en mouvement. Comme on le voit en particulier dans l'usage généralisé du GIF animé, il semble y avoir un intérêt manifeste pour le mouvement bricolé.



Wavelength de Michael Snow (1967)

Dans mon travail aussi, je bricole des images fixes qui seront mises en mouvement par le déplacement physique du spectateur. Nous avons tous fait l'expérience de ces cartes postales souvent kitsch, qui s'activent d'un mouvement de tête. Je revisite cette technologie nommée imagerie lenticulaire pour en faire un médium entre le tableau en peinture et l'écran au cinéma. Du même coup je renverse les conditions matérielles du cinéma : la noirceur, le rayon de lumière du projecteur sur l'écran, la procession des images qui impose son propre rythme sur l'attention du spectateur.

Je travaille un médium cinéplastique qui me permet d'explorer l'articulation entre l'image, l'espace, le temps et le regardeur.¹

Loin du jacuzzi ou de la douche hydromassage, mon expérience cinéplastique ressemble plutôt à ce jeu où l'on tourne en rond dans une piscine pour créer un tourbillon. Sentir la résistance de l'image pour ensuite se laisser porter par son courant. C'est là que se définit l'écart entre la prise de forme et l'anéantissement de la forme, le mobile de l'immobile. 24

1. Le terme *cinéplastique* est employé pour la première fois par Élie Faure en 1922. Il désigne l'idée d'un cinéma comme art s'écartant de la narration et de la dramaturgie pour constituer sa propre forme, c'est-à-dire un art fait d'abstraction, de vitesse, de rythme, de métamorphose des formes, à l'écart de toute anecdote romanesque. Avec la cinéplastique, je cite Faure : « Le temps (...) devient réellement une dimension de l'espace. (...) La notion de durée entrant comme élément constitutif dans la notion de l'espace, nous imaginerons facilement un art cinéplastique qui ne soit plus qu'une architecture idéale ». Élie Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 32-34.

Jonathan Plante œuvre principalement dans le champ de l'installation multidisciplinaire et ses travaux font partie de plusieurs collections privées et publiques, dont celle du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec. Liens : <http://huguescharbonneau.com> ; <https://vimeo.com/jonathanplante>

Dévisage, lithographie lenticulaire 3D (2015)

