Document généré le 24 avr. 2024 20:43

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

De la trajectoire dans la chute des corps

Marie-Ève Charron

Numéro 64, juin 2004

Tableaux

URI : https://id.erudit.org/iderudit/20669ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Charron, M.-È. (2004). De la trajectoire dans la chute des corps. *Ciel variable*, (64), 13–14.

Résumé de l'article

Gwenaël Bélanger's series *Chutes* follows in the spirit of early-twentieth-century studies on transcription of movement. Each series uses a sequential modality to reconstitute the trajectory of everyday objects abandoned in free fall. Unlike the flash of movement that took the objects to the ground, the sequences multiply the disparities and disturb the linearity of trajectories thanks to the structural work of montage and the selection of photographs. These studies on the motif of falling dwell on what is located in the margins of the photographic image through combined effects of duration and division of the figure.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

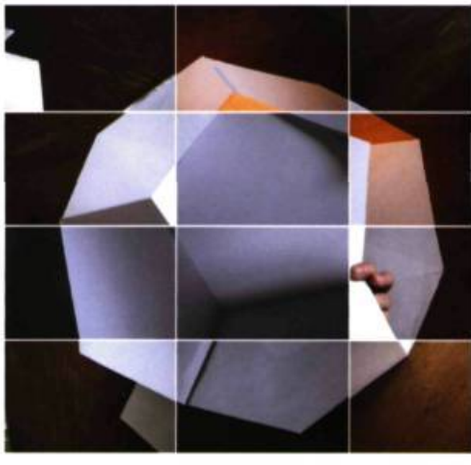
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

De la trajectoire dans la chute des corps

MARIE-ÈVE**CHARRON**



Polyèdres (Cube)
impression numérique
104,5 x 91,5 cm
2004

Polyèdres (Dodécaèdre)
impression numérique
104,5 x 91,5 cm
2004

Polyèdres (Icosaèdre)
impression numérique
104,5 x 91,5 cm
2004

Dans un ouvrage de 1913 qui portait sur le photodynamisme, Anton Giulio Bragaglia, artiste futuriste italien, affirmait pouvoir contribuer aux études sur le mouvement qui florissaient à cette époque. En fait, il prétendait réussir là où Étienne-Jules Marey avait échoué avec la chronophotographie, une technique qui, selon l'artiste futuriste, ne faisait que morceler le mouvement en figures au lieu de restituer sa trajectoire. Le système de Marey, écrivait Bragaglia, «[...] saisit et arrête le geste dans les mouvements principaux, qui lui sont les plus utiles, en décrivant une théorie de figures que l'on pourrait également tirer de photographies instantanées [...][1] ». Chez Bragaglia, la transcription du mouvement devait au contraire provoquer une dissolution de la figure pour que l'effet de vitesse domine dans l'image. Favorable ainsi à une ruine de la transparence photographique, de sa capacité à rendre compte du visible avec une clarté objective, le photodynamisme futuriste cherchait à subjuguer le récepteur par les traces vertigineuses du « bougé ».

Le travail récent de Gwenaël Bélanger ne poursuit en rien la propagande de l'avant-garde futuriste pour la nouveauté, mais il est néanmoins à inscrire dans la foulée de ces expérimentations sur l'image et le mouvement. Dans les séries des *Chutes* que l'artiste a réalisées en 2003, certains enjeux de cet épisode historique sont en effet actualisés. Le défi n'est plus de simuler avec exactitude le mouvement ni d'en proposer une modélisation. Les outils actuels pour retranscrire visuellement le mouvement sont aujourd'hui faciles d'accès et n'étonnent plus guère. En raison peut-être de cette banalité acquise avec le temps, Bélanger interroge la captation photographique du mouvement pour lui redonner son pouvoir de fascination.

À la différence des futuristes, l'artiste le fait en réduisant au maximum les traces du mouvement pour exploiter plutôt le mode de la séquence. Il est possible néanmoins de repérer dans les mots de Bragaglia, lorsqu'il fait l'apologie de la photodynamique, des propriétés apparentées au travail de Bélanger :

> Vulgairement, nous pourrions comparer la chronophotographie à une montre dont les aiguilles n'indiquent que les quarts d'heure; la cinématographie à une [montre] qui indique également les minutes et la Photodynamique à une troisième qui nous indique non seulement les secondes mais les instants intermomentaux existant entre les secondes, dans les passages; la Photodynamique étant presque un calcul infinitésimal du mouvement [2].

Même en détachant les figures, même, pour reprendre l'analogie de Bragaglia, en n'indiquant que les quarts d'heure, les *Chutes* de Gwenaël Bélanger explorent finement les tensions provoquées par ces « passages », ces « instants intermomentaux » du mouvement. Pour le dire autrement, les séries s'attardent sur les excès de la représentation, sur ce qui ne peut pas être contenu dans l'image photographique, sur ce qui, en somme, se situe dans ses marges lorsqu'elle tend, par exemple, vers d'autres disciplines comme le cinéma et la musique. Au lieu cependant d'évoquer ces « passages » par le flou dans la tessiture même de l'image, Bélanger met littéralement en scène la désintégration de la figure à travers le motif de la chute. De plus, il rend impossible l'autonomie des unités de la séquence, ce qui accentue davantage l'effet de durée.

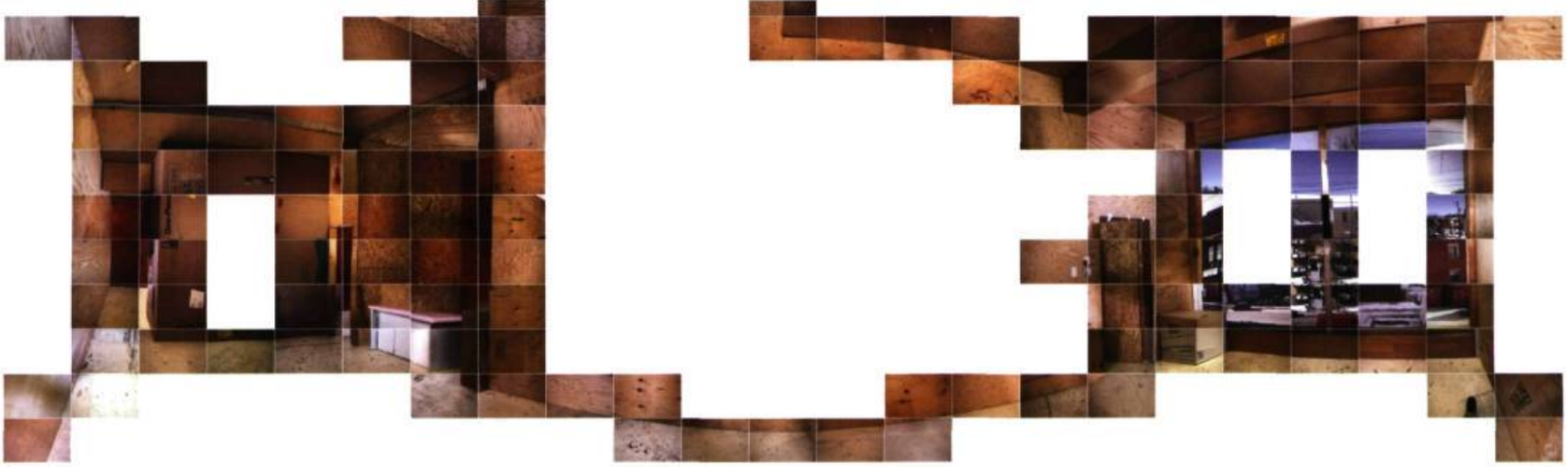
Les fragments de l'instantané

Les six séries des *Chutes* reposent sur une même démarche : l'artiste a laissé choir des objets divers du quotidien pour en faire des saisies photographiques. Dans *Chutes (Objets)*, la séquence montre une seule trajectoire composée toutefois à partir de la chute libre de différents éléments. La continuité du tracé nous apparaît grâce à l'invariabilité du lieu où ont été déployés les objets dans l'espace. Sous l'apparence d'un seul mouvement, la disparité de la force gravitationnelle des objets est aplanie.

Les « instants intermomentaux » sont néanmoins retenus à la surface et évoqués grâce aux artifices du montage propres au mode de la séquence. N'est-il pas vrai, comme le soulignait Régis Durand, que « la séquence suscite du temps purement virtuel entre ses différentes phases[3] » ? Par conséquent, les interstices entre les cases de la séquence sollicitent le récepteur qui doit combler les vides et faire ainsi l'expérience subjective de la durée en scellant la discontinuité qui sépare les éléments.

Il y a tout lieu d'insister sur un des paradoxes que met en œuvre la série : le montage, dans l'après-coup, a redonné aux chutes initiales la spontanéité de leur tracé, mais tout en contenant la fulgurance de leur mouvement. Cette tension entre l'abandon des objets en chute libre et le contrôle du montage confère un aspect ludique au travail qui se répercute jusque dans l'omission d'un moment stratégique de la trajectoire : l'impact au sol des objets. La dernière case de la séquence donne à voir un vase qui s'approche dangereusement du sol, mais la clôture de la séquence, sa « fin », elle, est réduite à une virtualité dans le hors champ.

Au contraire, la série *Chutes (Amas)* fait voir le fatras issu de la chute de plusieurs objets : lustre, vase, gâteau sous cloche de verre s'amoncellent dans un chaos apparent. Or, la fin de ces chutes additionnées n'apparaît pas plus nettement ici que dans la séquence précédente. En effet, la progression de l'amas au sol a été réorganisée; l'ordre séquentiel choisi par l'artiste vient miner la durée linéaire des chutes en changeant l'ordre d'insertion des objets dans le champ. Le montage



La trouée
impression numérique sur vinyle
23 x 34,5 x 119 cm
2004

préside encore ici pour faire voir la part construite du travail photographique et non sa simple capacité à enregistrer objectivement le mouvement.

Malgré tous ces débris jonchant le sol, la violence de l'impact du verre, par exemple, à la fin de sa chute est étrangement atténuée au profit d'une mollesse gracieuse. Le même effet aérien et indolent se dégage étonnamment de la séquence *Chutes (Éclats)* où un camaïeu de gris clair laisse néanmoins deviner les arêtes coupantes du verre ou de la porcelaine brisés. Le dépouillement de cette série et la ressemblance des objets fracassés troublent davantage la lecture de la progression chronologique des chutes. La blancheur des images tout comme la matérialité des objets concernés par cette série montrent avec plus d'acuité le processus de décomposition à l'œuvre dans les *Chutes*; tous les objets qui font office de figure dans l'image sont chaque fois pulvérisés, ils n'apparaissent jamais dans leur intégralité.

Les *Chutes* refusent de tout montrer, tout comme elles ne peuvent faire entendre l'effet cinglant du contact des objets se cassant sur la surface ferme. Cet impact, on le présume particulièrement important dans le cas de la séquence au grand miroir nommée *Chutes (Miroir)*. Ce motif n'aborde pas ici un propos spéculaire sur le dispositif photographique, car il agit plutôt comme un écran sur lequel apparaît le reflet de la pièce. Dans sa chute, le miroir fait défiler différentes vues du lieu et additionne ainsi un autre mouvement à celui déjà rythmé par la séquence. On sait du reste que cette mise en abîme du lieu sera réduite à néant lorsque le miroir heurtera le plancher. Or, cet instant ultime n'est pas montré.

On pourrait voir dans ces chutes une traduction de l'idée de la dépense chère à Georges Bataille[4]. En effet, cet exercice a nécessité le sacrifice de plusieurs objets, les transformant en une pure perte. Le gaspillage apparaît d'autant plus grand dans le cas du grand miroir qu'il n'aura servi qu'une seule fois, hissé d'abord sur un échafaud, puis délibérément lâché dans une chute à la rapidité indéniable. Ainsi, tout le plaisir tiré de ce jeu, toute la satisfaction de voir cette destruction, est malicieusement magnifié en empêchant sa représentation explicite. Dans une courte œuvre vidéo[5], Bélanger a par ailleurs réuni grâce à un montage serré tous les impacts visuels des chutes ainsi que leurs sons respectifs. Fracas des matériaux, rires et exclamations condensent l'exultation éprouvée lors des séances de chutes libres.

Mais on aurait tort de réduire le travail de Bélanger à l'idée de destruction et de morcellement de la figure, car ce qui préside après tout dans ces séries, ce sont le montage et les opérations qui l'accompagnent, à savoir la sélection et la juxtaposition des plans. Le confirme d'ailleurs une série de 2004 intitulée *Polyèdres* où un icosaèdre, un cube et un dodécaèdre, notamment, sont recomposés sur une surface plane à partir de matériel photographique. Chacune des arêtes des polyèdres d'abord dessinées sur un patron ont été ensuite relocalisées dans des images issues du quotidien de l'artiste. Un processus similaire est également à l'œuvre dans *La trouée*, composition photographique murale clonant l'espace de la galerie Graff, à Montréal, où l'œuvre était montrée. Un atelier de bois et son fatras ont d'abord servi de répertoire de droites en tout genre dans lequel l'artiste a puisé avec son appareil photo afin de reconstruire le volume de la pièce sur une surface plane. Malgré la disparité des « matériaux » de base, la configuration de Graff apparaît aux yeux du récepteur grâce à la fine compréhension qu'a l'artiste des lois perspectivistes. Seule une large surface dépourvue d'arêtes a échappé à la mise au carreau, d'où cette trouée magnifique qui a donné son titre à l'œuvre. Tout comme la linéarité de la durée étaient minées dans les *Chutes*, les volumes représentés dans ces deux œuvres récentes oscillent entre l'effet unifiant de la gestalt et la discontinuité des motifs qui les constituent. Dans un cas comme dans l'autre, il y a reconfiguration du banal.

1. Anton Giulio Bragaglia, « Photodynamisme futuriste », extrait présenté dans *Photographie futuriste*, dirigé par Lista Giovannie, Musée d'art de la Ville de Paris, Paris, 1982, p. 149.
2. *Idem.*
3. Régis Durand, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, La Différence, Paris, 1995, p. 92.
4. Georges Bataille, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 28.
5. Cette vidéo, *Sans titre*, a fait l'objet d'une présentation publique lors de l'événement *Dérapage* et reste indépendante des séries photographiques. L'œuvre est visible sur le site www.silenceoncourt.com.

Marie-Ève Charron *détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été critique d'art pour les quotidiens montréalais* La Presse *et* Le Devoir. *Depuis 1998, elle écrit sur des pratiques actuelles pour des revues spécialisées et des centres d'artistes autogérés. Présentement adjointe et coordonnatrice à la rédaction pour la revue* Parachute, *elle enseigne également l'histoire de l'art au niveau collégial.*

Gwenaël Bélanger vit et travaille à Montréal. Titulaire d'un baccalauréat en arts visuels de l'UQAM, il est boursier du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Il a exposé en solo à la Galerie Graff (2004), au Centre des arts actuels Skol (2002) et à la galerie Engramme de Québec (2002).

Abstract

Gwenaël Bélanger's series *Chutes* follows in the spirit of early-twentieth-century studies on transcription of movement. Each series uses a sequential modality to reconstitute the trajectory of everyday objects abandoned in free fall. Unlike the flash of movement that took the objects to the ground, the sequences multiply the disparities and disturb the linearity of trajectories thanks to the structural work of montage and the selection of photographs. These studies on the motif of falling dwell on what is located in the margins of the photographic image through combined effects of duration and division of the figure.