

Jonathan Plante : miroitement du mouvement, intimité du voir

Mathilde Bois

Numéro 119, printemps–été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88256ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bois, M. (2018). Compte rendu de [Jonathan Plante : miroitement du mouvement, intimité du voir]. *Espace*, (119), 84–85.



Jonathan Plante : miroitement du mouvement, intimité du voir

Mathilde Bois

L'IMMOBILE

L'ŒIL DE POISSON

QUÉBEC

27 OCTOBRE –

26 NOVEMBRE 2017

Pour rendre le mouvement perceptible, il faut un différentiel de vitesse, à savoir quelque chose de « moins » mouvant et, ultimement, un point fixe. Il faut, par exemple, un spectateur inerte à qui le mouvement est offert en spectacle. Les six sculptures formant *L'immobile* de Jonathan Plante apparaissent d'abord comme l'inversion stricte de ce rapport entre mobilité et statisme¹. En entrant dans l'aire d'exposition, le spectateur est confronté à six sobres assemblages de panneaux, six massifs immobiles qui, loin de donner le spectacle d'une

altération ou d'une transformation (à l'instar d'*Hommage à New York*, de Tinguely), se dressent, imperturbables, dans l'espace. Plus exactement : six invitations au mouvement, car lorsque le spectateur, rompant le face-à-face avec les sculptures, s'en approche et se hasarde à en faire le tour, il découvre que ses déplacements génèrent un flot d'apparitions de formes, où chaque changement de point de vue produit des effets moirés inattendus. Ces formes se font et se défont de façon strictement corrélative au mouvement du spectateur qui peut, à son gré, faire « arrêt sur image », revenir en arrière, accélérer, etc. Si le spectateur n'a aucun contrôle sur cette succession de formes et de couleurs – un cercle blanc sur fond noir qui se voit balayé, un tracé qui s'esquisse pour aussitôt disparaître –, le rythme de cette succession lui revient entièrement : le mouvement n'appartient ni au côté de l'œuvre ni au côté du spectateur, mais à leur rencontre.

Ainsi, *L'immobile* propose une expérience qui déplace l'opposition entre activité et passivité caractérisant plusieurs arts du mouvement, comme le cinéma. Il reste cependant que, dans leur plasticité même, les sculptures de Plante ne sont pas sans évoquer cette manière singulière qu'ont les images de se former sur un écran². En effet, les formes apparaissent et disparaissent sur la surface texturée des panneaux comme si elles n'y étaient pas inscrites, rappelant le passage

des images sur les écrans. Ces images ne sont, à proprement parler, nulle part et semblent irréductibles à cette mosaïque de points rouges, bleus et verts à laquelle on se bute du moment que l'on se met en quête de chercher le lieu depuis lequel elles surgissent. Mais précisément : le plus souvent, nous ne nous attardons pas à cette manière singulière qu'ont les images d'apparaître pour plutôt porter notre attention sur ce qu'elles figurent. Inversement, les formes qui s'élèvent et s'évanouissent dans *L'immobile* révèlent, voire intensifient, cette phénoménalité spectrale propre aux écrans : enchevêtrement de lignes suscitant des perspectives aux points de fuite fantomatique, évocation de stores s'ouvrant et se fermant devant des fenêtres qui ne laissent voir aucun paysage, les formes déploient une spatialité qui défie l'espace cartésien. Jamais sur les panneaux, toujours d'une manière indiscernable, devant ou derrière eux, les motifs flottent en un lieu insituable. Ainsi, se déplacer autour de *L'immobile*, c'est moins actionner la manivelle d'un jouet optique (comme un zootrope), où les images défileraient l'une après l'autre, que dérouler, déplier les assemblages pour explorer leur profondeur non spatiale. Finalement, si d'un côté le spectateur cesse d'être un point immobile, de l'autre, la sculpture, parce qu'elle se dématérialise dans un flot de formes insituables, semble être partout et nulle part : « activer » l'œuvre entraîne une fragilisation de la stabilité de l'espace, du moins, de cet espace où chaque chose occupe un point bien déterminé dans un plan à trois dimensions.

Partir à la rencontre d'*Immuable*, c'est défaire pas à pas la scission irréductible entre le spectateur et l'œuvre, la résoudre dans un espace sans coordonnées, où les mouvements du corps et les formes se répondent selon des lois insondables. Partir à la rencontre d'*Immuable*, comme une manière de rencontrer son propre mouvement, réfléchi ? Peut-être, mais il faudra impérativement comprendre ce reflet autrement que comme celui que produit le miroir. Certes, les sculptures de Plante, à l'instar de toutes les œuvres qui ont recours au miroir³, intègrent le monde environnant ; et non seulement elles l'intègrent, mais elles sont activées et constituées par la rencontre avec le spectateur, de la même façon qu'un miroir n'est rien sans tous les objets qu'il réfléchit. Cependant, ce rapprochement avec le miroir ne peut être fait qu'au prix d'une redéfinition radicale du concept de reflet : les sculptures de Plante ne renvoient en effet aucune image, elles ne sont pas des surfaces fixes sur lesquelles on pourrait observer le reflet des mouvements de son corps. Au contraire, c'est dans leur propre langue faite de lignes, de formes géométriques, de tracés graphiques, que les sculptures réfléchissent de façon imprévisible le déplacement du spectateur. *L'immobile* parvient à montrer le mouvement par une transposition de langue, une structure d'écho, qui se refuse à toute specularité⁴.

Ainsi, par le caractère inorganique de leur vocabulaire, les sculptures de Plante abstraient le mouvement de sa représentation par le corps de telle sorte que ce n'est pas l'image du mouvement qu'elles renvoient, mais plutôt le vécu, éminemment intime et par le fait même, infigurable de celui-ci. Parce que les motifs de *L'immobile* sont indéterminés, qu'ils ne donnent à proprement parler rien à voir sinon leur transformation incessante, ils nous portent en deçà de toute perception déterminée, au niveau de cette « corrélation originaire » entre ce que je vois et le sentiment du mouvement de mon corps⁵. C'est précisément en dérégulant cette structure, c'est-à-dire en créant une succession non prévisible d'images se déployant dans un espace non objectif, que

Plante exprime ce pouvoir intime du mouvement, celui de porter le monde à apparaître. Ramenant ainsi la mobilité au sein même du visible, *L'immobile* rappelle que « le champ de vision n'est pas un tableau serein, mais un phénomène instable en activité incessante⁶ ».

1. Trois de ses œuvres ont également été présentées à la Galerie Hugues Charbonneau (Montréal) du 17 janvier au 24 février 2018.
2. Voir Cristina Albu, *Mirror Affect: Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016 ; Soko Phay, *Les vertiges du miroir dans l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
3. Nous nous inspirons ici – avec beaucoup de liberté – du concept de mimesis non-spéculaire développé par Marc Richir (cf. Marc Richir, *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*, Grenoble, Millon, 2002, p. 275.)
4. Jean-Sébastien Hardy, « Phénoménologie des kinesthèses et ontologie du geste : Constitutions originaires du monde et de la chair chez Husserl », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval et Paris, Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 151-152.
5. Mathieu Poirier, cité dans Maitien Bousset, *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art*, Paris - 2013, Boulogne-Billancourt, Encyclopédie Universalis, 2016.

Mathilde Bois détient deux baccalauréats, l'un en histoire de l'art et l'autre en philosophie, et poursuit actuellement des études de deuxième cycle en philosophie à l'Université Laval et à l'Université de Liège. Elle a signé quelques textes critiques en art contemporain, dont l'un a été publié dans le catalogue de l'exposition que le Musée des beaux-arts du Québec a consacrée à Carl Trahan, ainsi qu'une étude sur l'œuvre d'Ozias Leduc parue dans la revue *Études d'histoire religieuse* en 2017.