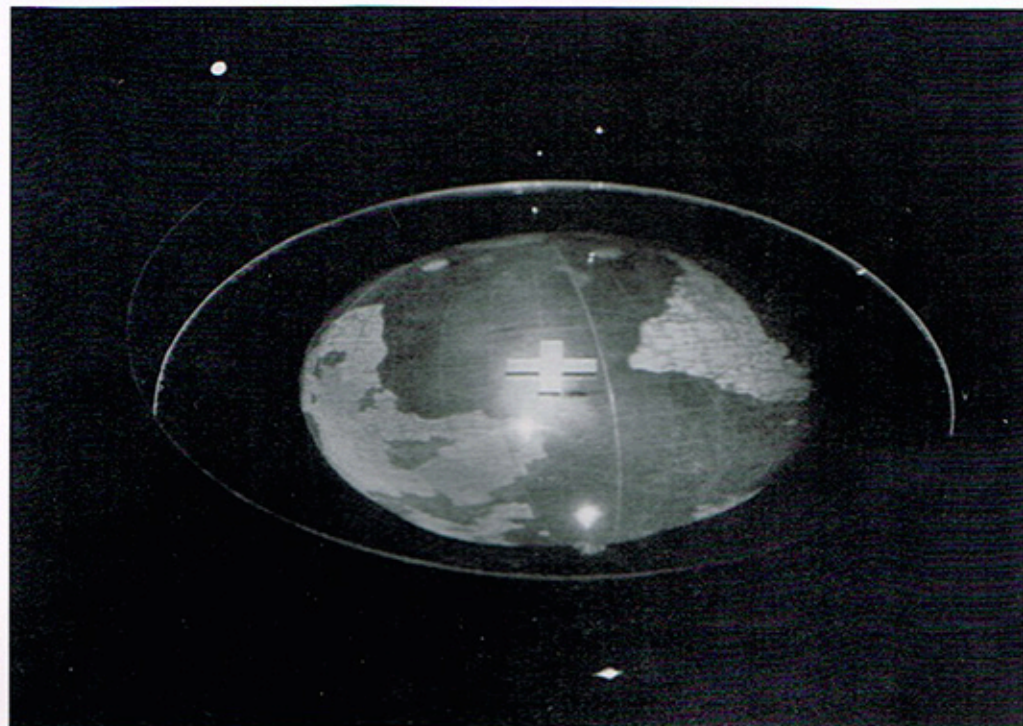


PHILIPPE BOISSONNET

O E U V R E S R É C E N T E S



Un océan d'incertitude (détail), 1994
Assemblage de transmission, plexiglas, bois
186cm x 166cm x 30cm

PHILIPPE BOISSONNET LE REGARD FRAGILE

La succession, dans l'histoire, des théories esthétiques tentant de «rendre compréhensibles» la naissance, le fonctionnement et le sens des œuvres d'art ne doit pas nous masquer un fait majeur: c'est qu'au-delà des acquis culturels et de l'exercice variable des savoirs, l'appréciation des œuvres, par le spectateur ou l'amateur qui essaient de comprendre l'artiste, ressort pour une part non-négligeable d'une conviction qui s'apparente fort à un acte de foi. Et histoire, traditions ou théories n'ont souvent d'autre rôle que celui de légitimer, c'est à dire de limiter, d'encadrer, cette conviction fragile qui naît, dans le vide qui les sépare, à la frontière du réel et de la réalité. Le réel, que nous savons incomplet, que nous livrent notre matérialité et notre raison, et la réalité inconnue dont tentent de témoigner, dans la réalisation de l'œuvre, la pensée et le rêve de l'artiste.

Dans un ouvrage intitulé *L'autre face de l'art*, publié en 1979, Pierre Restany situe en 1913, avec l'exposition par Marcel Duchamp de *La Roue de Bicyclette*, une transformation, pour ne pas dire une rupture essentielle, dans la relation ci-dessus, entre l'art et la société. En effet, avec Marcel Duchamp naît ce que Restany appelle «la fonction déviante de l'art: détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard...». L'autre face de l'art c'est, dit-il, «l'usage non-conventionnel des conventions expressives, à quelque niveau de langage que ce soit... Cette révolution marque entre autres, le passage d'une œuvre qui serait le contenant d'un savoir de l'artiste, qu'il faudrait au spectateur esthétiquement déchiffrer, à une œuvre qui devient le prétexte à sa propre réflexion et à la recherche d'une connaissance qui peut très bien excéder le propos spécifique de l'artiste. C'est dans cette lignée de l'art comme «effet», ouverte à la radicalité de toutes les remises en cause, que s'inscrit la production actuelle de Philippe Boissonnet.

Précisons tout de suite que, «copigraphique» ou «holographique», cette production n'est pas radicalement révolutionnaire du simple fait de la modernité de ses techniques ou de l'actualité de ses technologies. J'allais presque dire qu'elle est révolutionnaire «malgré» leur emploi et les possibilités nouvelles qu'elles mettent à la disposition de l'artiste.

Il ne faut pas oublier en effet que ce vide, ce silence qui existe entre le réel et la réalité a été, de tous temps, le lieu de l'angoisse existentielle de l'homme. Pour oublier ce doute insupportable, celui-ci n'a jamais cessé de borner le réel de jalons issus du mythe, de la tradition, de la raison, des sciences ou des technologies, et sur lesquels il s'appuie comme sur autant de certitudes pour combattre la terreur qui le gagne à l'idée de l'étrangeté absolue de ce qui existe sans doute de l'autre côté de la frontière...

Ces jalons varient suivant les époques, et l'efficacité du voile qu'ils jettent sur la réalité du monde dépend essentiellement de la crédibilité que nous leur accordons. C'est si vrai que, par exemple, débarrassés de la nécessité et des diktats de la représentation qui tenaient lieu de contenu à l'art d'une certaine époque, rien ne nous empêche de distinguer facilement aujourd'hui, dans les œuvres figuratives qui en sont issues, et au-delà du réel qu'elles décrivent, la palpitation fragile de la réalité et de la logique inconnaissable qu'elles voulaient sans doute dire. Si les œuvres de Philippe Boissonnet sont si troublantes, c'est parce que cet artiste n'hésite pas, au cœur de son propre temps, à remettre en cause le lot des certitudes raisonnables, issues des technologies de pointe de son époque, et qui voudraient nier le silence de la logique du sensible qui, à notre insu, parcourt leurs fractures.

Il est bien sûr qu'au-delà même de la surprise et de l'émerveillement qu'elles suscitent, les techniques de l'holographie sont en train d'écrire une autre histoire de l'illusion, c'est à dire de la relation entre le réel et son image. Mais n'oublions pas que, du point de vue de la science et de la raison, —réaction typiquement anthropocentrique, ce rapport

évolue sous l'emprise d'une donnée consi-dérée comme intangible: celle du regard posé par le témoin humain sur l'objet et sur sa représentation. Or, ce que Philippe Boissonnet remet en cause dans toute sa production récente, c'est justement l'intangibilité de cette donnée, la nature, la vérité même de ce regard.

La notion de fragilité est au cœur de la production de Philippe Boissonnet. Son utilisation particulière de l'holographie en témoigne. Il ne demande pas en effet aux plus récentes avancées techniques de cette dernière de lui donner des images parfaites qui pourraient optiquement suppléer au réel. Il s'intéresse au contraire aux incertitudes qu'elle met en lumière. L'impression déstabilisante de présence-absence de l'image, l'ambiguïté entre le bi-dimensionnel et le tri-dimensionnel, les renversements de perspective dus au chatolement des couleurs, la multiplicité des points de vue que doit s'imposer le spectateur, font partie de l'arsenal où il puise pour mettre en cause les savoirs et les comportements traditionnels.

Depuis quelques années il utilise cette fragilité du médium pour en dire une autre: celle de la Terre et des êtres qu'elle porte. Mais, ses installations holographiques comme *La conscience des limites (Gaïa)*, de 1992, et *La conscience des limites (Galileo)*, de 1993, font beaucoup plus que de mettre simplement en relief la notion de fragilité. Elles utilisent plutôt cette dernière comme un argument déclencheur, induisant chez l'artiste et le spectateur une réflexion aussi nomade qu'essentielle sur les relations complexes et mouvantes existant, non seulement entre la planète et le cosmos où elle dérive, et entre la Terre et ceux qui la peuplent, mais entre les êtres eux-mêmes.

En rendant palpables les notions d'interaction et de relativité spatiale ces œuvres pavaient déjà la voie aux possibilités de renversement de perspective inscrites dans ces relations. Des œuvres comme *Le septième jour*, de 1995, et surtout comme *Un océan d'incertitude*, de 1994, vont beaucoup plus loin dans ce sens. Dans les œuvres précédentes, l'importance des installations, leur caractère vaguement mécaniste, faisait que le regard que le spectateur posait sur les images, même si ces dernières étaient incertaines et mouvantes, restait de la même nature que celui qu'il aurait posé sur un objet quelconque. Les données d'espace et de distanciation y étaient modifiées mais toujours présentes. Au contraire, dans *Un océan d'incertitude*, à cause peut-être de la simplicité minimaliste des signes + et - flottant à la surface de l'image de la terre, dans la netteté des jarres de plexiglas noir, ou à cause de la nature irréaliste de la matière qu'elles semblent contenir, ou à cause du dérèglement soudain de ces apparences au moindre mouvement du spectateur, le regard de ce dernier a tendance à abandonner l'image comme telle pour ne plus être impressionné que par la lumière qui en émane. Bouleversement complet du phénomène de la vision, bouleversement complet peut-être des relations de l'être humain avec l'univers. Cette lumière qui donne leur identité aux objets du monde est en effet en tout point la même que celle qui forge l'identité du regard de «l'être au monde». Regarder un objet, c'est regarder le monde, mais regarder la lumière du monde, c'est en être partie...

Jean Dumont