

Leçons de relativisme

Suzanne Leblanc

Number 36, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9906ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Leblanc, S. (1996). Review of [Leçons de relativisme]. *Espace Sculpture*, (36), 42–43.

l'artiste a rêvé sans savoir d'ailleurs s'il l'a jamais épuisé.

Ce que les mots indiquent

Si les notions et les mots de la Pataphysique, tous ces mots qui doutent et en sont fiers, sont capables d'indiquer des voies nouvelles aux gestes de l'artiste d'aujourd'hui, c'est justement parce qu'ils sont une absence totale d'assertion. L'idée pataphysique ne s'oppose pas à l'utopie : elle en est l'absence originelle. Elle n'est pas une théorie : elle en est l'impossibilité. Elle n'est pas non plus un temps de l'histoire : elle n'est qu'une attitude qui la traverse. Elle ne dit donc pas les coordonnées du point mais bien le lieu glissant de la tangence.

C'est pourquoi il est inutile de décrire les oeuvres de Manon Pelletier : on ne peut qu'en faire l'expérience. À la surface de ses *Machines*, les manifestations pataphysiciennes ne cherchent pas à définir ce qu'est son art, mais au contraire, en montrant

l'impossibilité de son achèvement, indiquent précisément ce qu'il ne peut pas être et que, pourtant, nous voulons toujours traditionnellement qu'il soit : l'oeuvre finie, forte et lourde de son mystère. Les multiples choix opérés par l'artiste au cours de la réalisation de ces pièces qui se tiennent à la charnière de la sculpture et de la peinture, s'ils sont nettement perceptibles par le spectateur ne sont jamais véritablement soulignés, nommés. Pas plus que ne sont annoncés les divers traitements et manipulations formels des matériaux par le biais de la peinture, de la vidéo, de la photographie et des techniques informatiques. La réalité de ces machines peintes, qui ressemblent souvent à des animaux, n'appartient pas à un quelconque arrière-monde platonicien ; elle n'est que le résultat, assumé par l'artiste, du libre choix de ses gestes. Cette réalité aurait pu, potentiellement, être tout autre. Le spectateur se laisse facilement gagner par ce jeu du

possible. Il se dit qu'il aurait, lui, posé d'autres gestes. L'oeuvre ne lui est plus soudain inaccessible : il est devenu complice de l'artiste. Et le véritable sens de la démarche de Manon Pelletier est dans cette oeuvre autre qui, de même que la sienne propre, ne doit rien au hasard, qui ne verra sans doute jamais le jour, mais qui s'anime soudain sur l'écran de l'imaginaire heureux ou tragique du spectateur.

Avec *Pataphysiqu'Art*, un événement collectif futur dont *Structure / Sculpture*, monté dans le second volet de l'exposition, constitue un des éléments de présentation, Manon Pelletier va à la limite de cette notion de "potentialité" qui anime déjà ses *Machines*. Sur cette sculpture environnementale de forme spirallique, de quelque 5,48 mètres de rayon maximum, équipée de bancs et de tables inclinées vers l'extérieur et animées d'un mouvement vibratoire constant, trente invités, issus des mondes de la littérature, de la

musique, du théâtre et de la Pataphysique, donneront des conférences, des spectacles et des performances. La spirale, ouverte vers l'extérieur, est le symbole pataphysicien de l'inépuisement du sens. Le contenu réel de l'oeuvre aura relativement peu à voir avec cette structure considérée comme une sculpture, mais beaucoup avec les événements qui se dérouleront en son enceinte. La potentialité de l'oeuvre plastique est donc avouée là, non pas tant dans la forme que dans le contenu lui-même. L'oeuvre, issue de la pensée et des gestes de Manon Pelletier, s'avoue donc, aussi magnifiquement qu'humblement, comme prétexte à une réflexion et à une pensée étrangères. Quelque chose est en train de changer dans le monde de l'art... ■

NOTES :

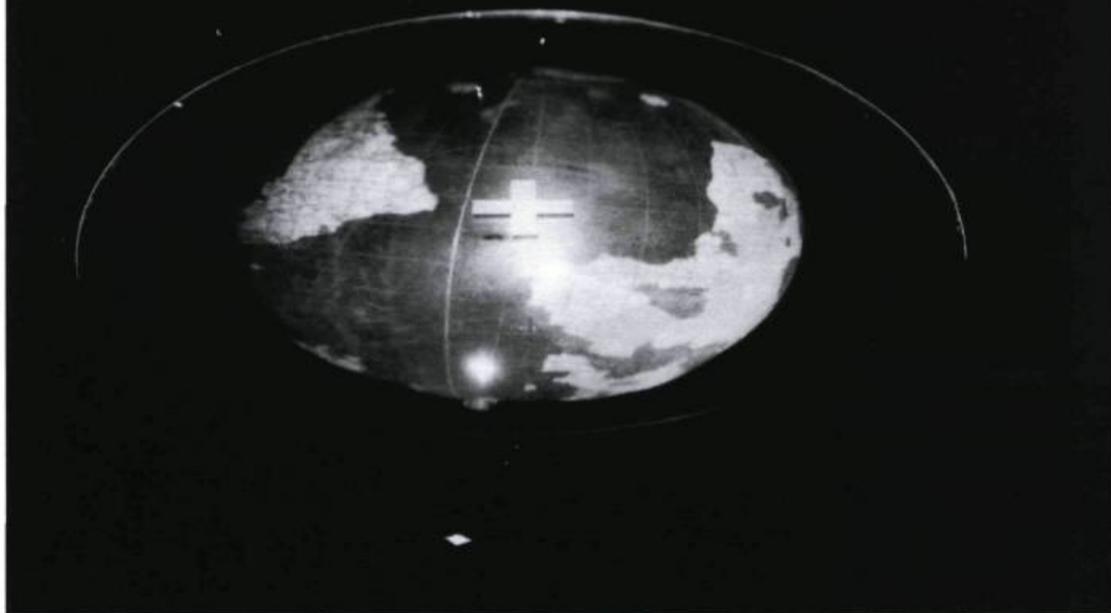
1. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Éd. GLM, Paris, 1964.
2. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustrot*, Paris, 1911.
3. Michel Leiris, *op. cit.*

Suzanne Leblanc

L'exposition de Philippe Boissonnet comporte trois oeuvres récentes de l'artiste, respectivement intitulées *Un océan d'incertitude*¹, *Le septième jour* et *Ça pourrait être là*, installées, la première au sol et en position centrale, les deux autres au mur, à gauche et à droite de l'entrée de la galerie.

Un océan d'incertitude se présente comme l'énoncé d'une énigme. Deux demi-sphères vides, noires, rigides et lisses sont disposées, en équilibre sur leur sommet, sur une surface ovale faite de la même substance, de part et d'autre et à chacune des extrémités de la ligne médiane formée par la juxtaposition des deux moitiés de cette surface. L'ovale appelle ces mappemondes formées par l'aplatissement d'une sphère — ici, chacune des demi-sphères correspondant à chacune des moitiés de la surface ovale. Rencontre, donc, du plan et de

Leçons de relativisme



l'espace, dont on découvrira progressivement qu'elle est portée par un concept séminal de l'oeuvre, le globe terrestre, en même temps qu'elle traverse toute l'installation en galerie. La rotundité de l'ensemble, ainsi que sa position centrale dans

l'espace de la galerie qui lui est consacré, commandent d'entrée de jeu un déplacement circulaire du visiteur.

La suite de l'oeuvre se révèle précisément dans ce déplacement du visiteur, propriété par ailleurs obligée des oeuvres

holographiques. Chaque demi-sphère comporte en effet un hologramme de globe terrestre. À certains points déterminés du déplacement (deux en fait, c'est-à-dire un pour chaque hologramme), les globes holographiques se trouvent complè-

Philippe Boissonnet, *Un océan d'incertitude*, 1994. Hologrammes et plexiglas noir. Photo : Philippe Boissonnet.

tement définis, semblant littéralement surgir des demi-sphères, non pas comme leur moitié complémentaire, mais dans leur intégralité, leur globalité justement. Aux autres points de déplacement, les images holographiques régressent en quelque sorte, à tour de rôle, la disparition de l'une conduisant à la naissance de l'autre. C'est que le déplacement circulaire du visiteur entre dans la logique hémisphérique de l'oeuvre : l'hologramme lié à une demi-sphère n'est vu dans son intégralité que de l'autre extrémité de la surface ovale et dans un rapport diagonal qui situe le visiteur sur la moitié opposée de cette surface.

Les globes terrestres holographiques représentent tous deux, étalé à la grandeur de chacune de leur surface comme s'il s'agissait de la totalité des continents, le seul hémisphère sud. Globalisation de la demi-sphère qui porte l'hologramme, et à laquelle il manque la demie supérieure. Cette moitié à laquelle on associe l'hémisphère nord de nos cartes géographiques est ainsi complètement absente de l'oeuvre, entendons qu'elle en devient la moitié absente et qu'en ce sens l'oeuvre elle-même s'assimile aux demi-sphères qu'elle contient. L'on pensera ici, en diagonale, aux volontés totalisantes de l'hémisphère nord dans l'histoire humaine des quelques derniers siècles, pour lequel le sud n'exista que comme extension, et au fait que c'est bien du sol de ce dernier que nous contemplons cette oeuvre qui réplique à l'inverse.

La logique hémisphérique s'adjoint ici un petit système de polarités. Les globes holographiques présentent respectivement, en ce point que l'on ne peut plus vraiment désigner comme le pôle nord, un signe "plus" et un signe "moins". Le globe marqué du signe "plus" présente la carte de l'hémisphère nord, et finalement aussi celle de toute la planète, puisque cette convention a gagné l'hémisphère sud. Rien cependant dans l'ordre des choses (y compris le magnétisme des pôles), ni d'ailleurs dans celui des concepts, n'empêche de renverser cette convention. C'est ce que fait le globe marqué du signe "moins", qui présente la carte de l'hémisphère sud "à l'envers". Il est assez remarquable que l'inversion d'une carte nous fasse passer de la pensée du plan à celle de l'espace, et

avec elle, mette en mouvement, du moins hypothétiquement, le spectateur resté jusque là immobile. Si nous nous imaginons lilliputiens et immatériels déambulant sur ces cartes holographiques, ou si nous considérons ces cartes et leurs habitants putatifs comme faits de terre et de chair, nous comprenons que le continent représenté ne saurait être vu, pour ainsi dire, c'est-à-dire reconstitué, pour qui aurait les pieds dans l'hémisphère nord et avancerait dans la direction opposée, qu'"à l'endroit", plutôt qu'"à l'envers" où la contemplation du plan nous ramène invariablement. Ce renversement de position et cette mise en mouvement, fut-elle hypothétique, nous conduiront à franchir cet espace traditionnellement réservé de l'oeuvre qui se rapproche de l'impénétrabilité du plan, à nous rapprocher, donc, des demi-sphères où s'insèrent les globes holographiques et, pénétrant en quelque sorte dans le système de l'oeuvre, à les faire pivoter sur elles-mêmes. Une rotation à 180° de chacune des demi-sphères inverse la convexité des globes holographiques. L'univers comportant l'atome de la planète se trouve maintenant condensé dans la concavité de l'ordre terrestre. Notre déplacement géocentrique nous place dorénavant au centre de cette cartographie qui tourne autour de nous et que nous tenions pour la chose elle-même.

Reprenant sa déambulation autour de l'oeuvre et des globes holographiques auxquels il aura rendu leur convexité, le visiteur comprend que la progressive apparition ainsi que la progressive disparition des hologrammes jusqu'à et depuis ce solstice visuel des globes qu'il avait précédemment observé (qui ne les lui rend complètement visibles que d'un point bien déterminé), assimile son regard au soleil dans les systèmes géocentriques. Il éprouvera ainsi la position du roi dans les constructions perspectivistes. Il récapitulera cette révolution copernicienne consistant à savoir que l'apparente pérennité de ce qu'il voit, ou de l'espace dans lequel il le voit, miroite en réalité les modalités d'espèce de sa propre et seule persistance. Il songera que cette dernière, comme ces globes à la cartogra-

phie incomplète surgie des demi-sphères de l'oeuvre, ne fait jamais tout au mieux que la moitié de l'affaire. À laquelle il manquera toujours, n'est-ce pas, le concept, la catégorie, la gestalt qui désignerait pour lui, par soustraction de ce qu'il croit être, cela qu'il ne sait pas être et qui cependant le tient.

Au terme de ce périple, les oeuvres accrochées au mur ramènent le visiteur à la frontalité, celle de la carte et de l'imprimerie, et s'inscrivent en commentaire de l'oeuvre au sol, un peu à la manière d'*obiter dicta*.

cette dernière de bas en haut et donc à rebours de l'écriture, nous irons vers le dernier jour de la création en même temps que vers les éléments d'origine dans la théorie de l'expansion de l'univers. Puis, arrivant "à l'aube" de ce dernier jour, nous redescendrons, dans le sens de l'écriture, vers l'origine, le premier jour de la création, en même temps que nous nous rendrons, dans la théorie de la contraction de l'univers, à son point de dissolution.

Ça pourrait être là, une oeuvre photographique de plus

Philippe Boissonnet, vue partielle de l'exposition à la Galerie Occurrence, décembre 1995-janvier 1996. Photographies et sculpture holographique. Photo : Philippe Boissonnet



Le septième jour est composée de sept photographies encadrées de noir et disposées de haut en bas dans un ordre régulier et décroissant. Le sujet en est cartographique, mais encore une fois dans cette rencontre du plan et de l'espace qu'est le globe terrestre. La substance transparente et évasive des globes holographiques est ici reprise par la photographie d'un ballon translucide portant l'impression d'une carte géographique et aplati contre la vitre d'un photocopieur—procédé qui permet de conserver à l'objet sa présence volumétrique tout en la ramenant à un seul et unique (premier) plan. Les photographies présentent diverses inscriptions, celle apparaissant sur la plus grande d'entre elles, à *l'aube du dernier jour*, pouvant agir comme un intitulé. L'on référera ici à la fois aux sept jours de la création selon la Bible, et, à l'autre extrémité de notre histoire, aux mouvements expansifs et contractifs de l'univers dans la théorie du Big Bang, les uns et les autres se croisant et s'opposant dans les directions de lecture de l'oeuvre. Parcourant

petite dimension et en une seule pièce, établit une relation à la fois "équationnelle" et floue entre deux globes terrestres disposés horizontalement, et constitue en quelque sorte l'énonciation du procédé relativiste introduit dans la précédente oeuvre. En effet, "Ça" est en même temps "ici" et "là", c'est-à-dire qu'"ici peut être là" tout comme "là peut être ici". Les lieux absolus, entendons par là les lieux absolument nommés, ne sont jamais que cartographies. Les lieux véritables, les lieux occupés ou désertés, approchés, croisés et dépassés, désirés puis oubliés, sont en quelque sorte en mouvement, dans le rapport entre ici et là. ■

Philippe Boissonnet
Galerie Occurrence
2 décembre 1995 – 20 janvier 1996

NOTE :

1. *Un océan d'incertitude* a été présentée lors de la 4e édition de la biennale *Studio Internacional de Tecnologias de Imagem*, au centre d'art SESC-Pompeia de Sao Paulo, au Brésil, du 11 avril au 30 mai 1996.