

—Bien que Pierre Besson revendique une filiation à la sculpture, son œuvre repose sur les modalités du faire-image pour faire-espace. D'emblée, il plante le décor avec des photographies d'architectures factices insérées dans des caissons lumineux. Les vues urbaines, arrachées à la réalité, puis retouchées par ordinateur, viennent se nicher dans des espaces miniaturisés aussi incongrus que des intérieurs d'écrans d'ordinateur, des colonnes d'unités centrales, des boîtes en carton... L'artiste exploite en effet la structure de l'objet pour venir y projeter comme en surimpression des vues de « non-lieux » (ponts, échangeurs, aéroports, zones portuaires, friches industrielles...).

A une époque où toute représentation photographique éveille les soupçons, ces fictions encouragent la remise en question de la véracité de la représentation. L'artiste ne cède pas à la tentation de l'instantanéité ou de l'authentique. Son univers visuel se construit pas à pas. Il juxtapose à l'infini les images, les imbrique pour trouver la justesse du décor. Avec lui, la photographie se fait laborieuse. Pierre Besson procède par ajouts, suppressions, ablations, découpages qu'il applique virtuellement à la structure de l'habitat, à la différence de Gordon Matta Clark. Ces trucages bouleversent le statut de la photographie d'architecture. Celle qui fut longtemps envisagée comme un vestige de « ce qui n'est plus » ou de « ce qui a été » devient la projection d'un univers mental nourri de références culturelles. La photographie délaisse son pouvoir d'authentification pour se faire inventive. L'artiste « bricole » l'image pour mieux la « déréaliser » voire de la « désensibiliser » et la « déshumaniser ».

Pour nombre d'artistes contemporains, les vues urbaines constituent une base de données visuelles à exploiter jusqu'à l'épuisement. Dans « This isn't just in your mind », Emmanuel Lagarrigue s'approprié les photographies d'intérieurs de maisons anonymes mis à disposition sur internet. En les faisant défiler à une vitesse accélérée, il confond les images dans leur propre masse. De cet imbroglio découle une vacuité architecturale proche de l'univers photographique de Nicolas Moulin. Dans « Vider Paris », le regard se heurte violemment à la surface d'immeubles murés. Tout ce qui était censé rendre le monde réel lisible semble avoir été évacué. L'isolement sensoriel, imperceptible au début, annonce la perte d'identité. Les photographies de Pierre Besson se projettent, elles aussi, dans un futur proche où la technologie aurait gommé toute présence humaine. La lumière froide de « Microloft 5 » conjuguée à la structure en acier du pont de Bilbao confère une atmosphère presque clinique. De même, « Split » (2002) privilégie une esthétique post-pop à la fois froide et crue. Ce traitement de l'image contraste avec le pathos généré par l'éclatement de la structure architecturale dont on ignore s'il s'agit d'une vraie architecture ou bien de l'ordinateur que l'artiste aurait détruit dans un accès rageur.

L'image photographique émerge de ce télescopage de deux réalités, celle de l'objet et celle de la représentation picturale, unifiées par le seul jeu de la perspective et de l'échelle. Ses photographies lisses, parfois monochromes, tentent de faire corps avec la structure de la boîte en s'essayant à de multiples réajustements<sup>1</sup>. Que ce soit dans les séries « Microloft » ou dans les photographies intitulées « BOI » (2001), la confrontation de l'image à l'espace en réduction souligne le décalage infime - mais néanmoins présent -, entre le réel, l'objet et ses modes représentations.

Dans ses travaux in-situ, Pierre Besson opère ce genre d'analogie entre image du réel, transposition en maquette et restitution à l'échelle 1. Ce processus complexe repose sur un décalage visuel induit par l'effet de miroir. Les dimensions des photographies de la série « Radius » (233 X 175 cm) projettent physiquement le public dans l'espace photographique. Quant aux caissons lumineux des « Microloft », leur surface-miroir reflète autant qu'elle dilue l'image. Dès lors le public se trouve à la fois « en face » de l'écran miroir, « derrière l'écran » d'ordinateur et « à l'intérieur » d'un environnement virtuel ce qui comme le disait Barthes ne signifie pas un changement de point de vue mais un changement dans le visible même.

La projection d'une image sur des objets en trois dimensions permet de prendre le contrepoint de la conception classique qui définit le passage de l'optique photographique soumise à la perspective albertinienne à une effigie bidimensionnelle inscrite sur le cliché. En inversant ainsi le processus, la surface de l'objet devenue photosensible se fait à la fois réceptacle, révélatrice et lieu de projection d'une image réelle. Par conséquent, Pierre Besson nous convie à penser la force du négatif de l'image. Comme l'affirme Georges Didi-Huberman, il y a un « travail du négatif dans l'image, une efficacité sombre, qui pour ainsi dire creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification) ».

Dans les « Microlofts », le lisible s'évanouit sous le principe de projection photographique qui désincarne l'image. De leur lumière blafarde, les caissons sondent l'épaisseur de la réalité, au-delà du visible. L'image devient impalpable, presque évanescence, tel un mirage qui flotterait à la surface de l'objet. Or dans un rêve, l'espace ne préexiste pas. Il se modèle au fur et à mesure des déplacements, comme dicté par un logiciel génial qui le configurerait selon nos moindres désirs.

Entre les mains de Pierre Besson, l'ordinateur, moyen de découverte et d'intellection, se métamorphose en une lanterne magique qui renouvelle notre perception de la réalité

---

<sup>1</sup> « Qui est là ? », 2001, Editions Jean-Michel Place.

concrète du paysage. Pour ses mises en scène élaborées dignes d'un Ken Adam (James Bond) ou d'un Kubrick (« 2001 Odyssée de l'espace »), l'artiste utilise la maquette comme lieu de projection. Cet espace miniature devient le théâtre d'une fiction narrative à l'image de celles inventées par James Casebere ou encore Saskia Olde Wolbers. C'est à partir de tels espaces fictionnels indexés sur le réel que notre imagination, par un changement d'échelle, recrée comme au cinéma toutes sortes d'aventures.

Pierre Besson a ainsi entrepris d'explorer le potentiel narratif de la simple image photographique et de se positionner davantage comme metteur en scène dans son rapport à la production d'images. Par conséquent, l'artiste appréhende le décor dans sa dimension narrative et se plie aux contraintes (délivrer le maximum d'informations dans un espace restreint) d'un scénario improbable. La théâtralité dans la photographie ne prend pas ici la peine de détourner le public de ses propres fictions. Au contraire, elle l'invite à participer à un engagement imaginatif à partir de son propre référentiel.

Les architectures imaginées par Pierre Besson condensent ainsi l'espace du rêve, notre monde interne et le monde extérieur incarné par la réalité de l'objet. « Etre ici » et ailleurs à la fois, revient à partager ce don d'ubiquité cher aux primitifs italiens. Et en même temps, l'image incarne toujours cette « une fenêtre ouverte sur le monde » telle qu'Alberti définissait le tableau dans son *Traité de la peinture* (1425). Par conséquent, les photographies de Pierre Besson imbriquent habilement perspective albertinienne dans la pure tradition classicisante, construction mentale et structure du récit.

Alexandra Fau