

Façades.

De prime abord l'œuvre de Philippe Gronon revêt un caractère d'apparente austérité. Son répertoire de formes est généralement choisi dans les domaines de la haute technologie, (moteurs de fusées, antennes satellites, châssis radiographiques...), des instruments liés au commerce ou à la finance, (coffres forts, balances de fret, tableaux de cotations...) ou encore de transmission du savoir, de l'image ou du son (châssis de radiographie, cuvettes de développement, amplificateurs, tableaux noirs, chariots d'imprimerie, pierres lithographiques etc.). La majeure partie des objets qui retiennent son attention ont donc une fonction de transition physique ou mentale, de passage, de communication.

Toutes ces représentations sont inertes, d'une technicité froide.

La plupart de ces séries, à l'exception des toutes dernières, sont traitées en noir et blanc et lorsqu'il utilise la couleur, c'est pour révéler quelques détails de sujets qui sont dans l'ensemble d'une monochromie sombre.

De surcroît, la plupart des objets photographiés sont pris de face, en gros plan, ce qui élimine tout contexte, donc toute anecdote et tout le pittoresque d'une situation (ce qui fait le plus souvent l'intérêt d'une photo traditionnelle ou plutôt son élément commun d'appréciation).

Cette modalité de prise de vue modifie également le rapport au réel généralement attaché à la photographie. Non pas qu'elle déréalise l'objet, puisque le travail à la chambre, d'une parfaite précision, nous restitue chaque détail à échelle 1, mais parce que le sujet, extrait de toute mise en situation, présenté frontalement, donc sans perspective, sans ombre projetée, éclairé de face, souvent détourné, apparaît comme une sorte de trompe l'œil qui revendique à la fois le réalisme du format, l'exactitude du détail, la précision du matériau et en même temps affirme sa platitude d'image photographique en deux dimensions.

Confronté à une façade, le regardeur se voit contraint d'adopter de nouveaux éléments d'appréciation. Ceci entraîne un double réflexe : celui de scruter et de chercher son intérêt dans cette surface en se focalisant sur le détail le plus minime, et celui d'interroger le statut de l'objet qui lui est représenté, c'est-à-dire d'aller au-delà de sa façade.

Si nous considérons la série des *Tableaux noirs*, l'image, prise frontalement, nous restitue la vision d'un objet banal, à échelle réelle, déplacé de son contexte d'origine (telle ou telle université prestigieuse, la Sorbonne, Columbia... ou plus simplement lycée de banlieue), et réinstallé dans le lieu d'exposition.

Cette mise en situation permet de les identifier comme représentation photographique, mais en même temps, par le jeu du simulacre, de ménager un instant de trouble perceptif.

Une fois pris en compte ce déplacement et cet effet de trompe l'œil, la puissance graphique de ces photographies l'emporte. Le regardeur s'attache à la nature énigmatique de ces surfaces, aux érailllements, aux griffures, aux effacements qu'elle révèle.

La précision du détail nous permet d'entrer par le palimpseste dans une réflexion sur la manipulation, l'usage, le sens de l'activité humaine qui s'y révèle, sur les traces physiques d'une activité intellectuelle, mentale, littéraire ou d'une pratique de l'image, sur ce qu'elles impliquent de transitoire, d'effacement, sur ce qu'elles évoquent quant à l'épaisseur du temps et à la transmission d'une génération à l'autre.

Nous sommes d'autant plus enclins à scruter le détail le plus minime que la déclinaison de la série -comme on a pu en faire l'expérience chez les Becher- présente des théories d'objets presque semblables.

Enfin, il faut aussi compter avec le réflexe analogique, cette propension naturelle à trouver dans les stigmates de la surface d'autres images. Ainsi la pensée peut-elle transiter du constat concret à la lecture abstraite, puis chercher dans les formes abstraites des analogies figurantes.

La relation tableau noir / tableau, rendue évidente par la translation du premier objet dans le lieu d'exposition, suscite d'autant plus ce réflexe. Les traces de l'éponge sur la craie prennent des allures d'abstraction gestuelle, une dimension lyrique. (C'est tout l'enjeu des *grattoirs de boîtes d'allumettes* qui instaurent un jeu subtil entre réminiscences lyriques et construites).

Il en va de même avec les surfaces des écritoires que l'on assimile logiquement à des plaques de gravure. Ainsi peuvent apparaître de véritables paysages (*), à la manière des figures que l'on croit discerner dans le fameux mur de Léonard.

L'œuvre de Philippe Gronon comprend cette double dimension : une irréductible dualité entre la représentation réaliste, le constat drastique et -par le biais de sa force graphique- une qualité énigmatique propre à stimuler la réflexion et l'imaginaire.

De plus, leur économie plastique se réfère souvent à l'histoire de l'art.

Le coffre-fort dissimule un contenu de valeurs inconnues, le tondo minimaliste des moteurs de la fusée Ariane, une mécanique extrêmement complexe.

Les chariots de fer de l'imprimerie nationale -qui ne sont pas sans évoquer certaines œuvres conceptuelles des années 60/70- délabrés par l'usage et maculés d'encre, évoquent le travail le plus prosaïque, le prestige d'une institution et le trésor culturel d'une œuvre poétique universelle au titre lourd de sens : *Le paradis perdu* de Milton, qu'ils contiennent stricto sensu dans leurs caractères de plomb. Le sens de l'œuvre est ici lié à la nécessité de l'exhaustivité de la série, se distinguant ainsi du caractère circonstanciel de la photographie traditionnelle.

La dernière série en cours constitue un renversement radical, sans rompre avec la logique de l'œuvre. En choisissant pour sujet le tableau, Philippe Gronon choisit un objet qui ne vaut justement que par sa façade.

Dans la plupart des œuvres précédentes, le lieu de l'énigme ou celui du désir est toujours de l'autre côté de la planéité qu'il nous présente. Ici il nous fait accéder à l'envers du décor, parce que justement dans le tableau c'est le revers qui constitue la façade muette. Les chefs d'œuvre les plus célébrés des grands musées, se dissimulent non plus derrière leur façade, mais derrière leur *Verso*. Tout à coup Philippe Gronon nous laisse accéder à l'envers du décor. Une façon d'aborder le chef d'œuvre par l'office, les coulisses, le factuel, comme il le fait avec les *chariots d'imprimerie*.

Pour ces tableaux sans cesse reproduits, commentés, voire radiographiés, c'est bien là que résident encore les derniers secrets qu'ils dissimulent lorsque tout a été dévoilé.

(*) Deux des *tableaux noirs* de Philippe Gronon figuraient dans l'exposition "Les horizons du paysage" à la Maison de la Culture de Bourges en 2002

Hubert Besacier.