



La peinture à l'huile c'est bien difficile..

Exposition du 19 novembre 2016 au 21 janvier 2017

L. Andrié
J.-P. Bertrand
F. Boitard
B. Carbonnet
D. Castellás
J.-M. Cerino
N. Childress
Clairet & Jugnet
J. Degottex
D. Figarella
J. Fournel
F. Francis
B. Frize
S. Hantai
T. Mouraud
J. Olitski
B. Piffaretti
S. Richardot
A. Séchas
S. A. Sigurdsson
W. Swennen
J. Tiberi
J. Wolf
D. Wolle

Cahier
de visite

FRAC
Languedoc-Roussillon

La peinture à l'huile c'est bien difficile...

Le titre de cette exposition joue sur l'ambivalence : la peinture à l'huile c'est bien difficile, car ce n'est pas à la portée de tous ; mais il ne s'agit pas pour autant de la prendre trop au sérieux, en référence à la célèbre chanson de Bobby Lapointe, auteur-interprète populaire au verbe fantaisiste.

Toujours est-il que sous cette sentence populaire sont réunies une cinquantaine des 258 peintures de la collection du Frac Languedoc-Roussillon. Il n'est, bien sûr, pas question d'embrasser la diversité des pratiques, des problématiques et des enjeux de cette noble forme artistique mais, d'une manière construite et subjective, de donner au spectateur quelques repères et une grande liberté d'appréciation, de faire « jouer » ensemble ce que l'on appelle communément des « tableaux » (c'est-à-dire une convention de médium et de « format » à laquelle l'huile demeure nécessairement attachée, quand bien même elle est souvent remplacée sur la toile par l'acrylique). Ainsi, des « morceaux » de peinture sont réunis par murs selon des associations formelles, des parentés, affranchis de toute distinction illusoire entre abstraction et figuration. L'accrochage, dense, s'apparente moins à celui des salons classiques qu'il ne répond à l'envie d'initier entre les œuvres des rapprochements formels inédits et de faire réfléchir sur certaines « contraintes » d'un art pictural polymorphe.

L'occasion est ainsi donnée de voir qu'à l'instar des modernes, et bien que les enjeux ne cessent de se déplacer, les artistes contemporains interrogent toujours les questions de cadre, de dimension, de matière, de surface, mais aussi de geste, d'image, de sujet... voire les conditions d'existence sociales de la peinture, ou encore la notion d'auteur. La peinture n'est pas morte, « elle ne cesse de ressusciter ! » diront certains, mais en s'allégeant du poids de la tradition comme en refusant tout nihilisme, porteuse qu'elle semble d'une liberté « totale ». C'est sans doute à cet endroit que la peinture réaffirme qu'elle résulte d'un élan vital, quel qu'en soit le motif, tout autant que les autres formes d'expression contemporaines. Car il s'agit au fond d'un outil parmi d'autres, qui du reste n'appartient pas qu'aux peintres : les artistes l'amènent vers d'autres champs et d'autres perspectives dans lesquels le médium n'est généralement plus revendiqué en tant que tel. Mais, même s'il est largement désacralisé, il conserve ses propres caractéristiques et demeure un terrain de jeu pour les artistes qui s'y frottent avec plus ou moins de bonheur et selon différents usages, procédés ou processus.

La peinture est une modalité d'accès au réel. La singularité de chaque toile met en évidence qu'il s'agit d'un combat entre des contraires, entre une esthétique (des apparences) et un dessaisissement (de soi), ou ce que Roger Caillois nomme « une concurrence entre l'art et la vie* », afin que les forces en action s'organisent en figures et en formes. Chaque artiste joue, lutte, négocie, pour dessiner des configurations nouvelles du visible et par voie de conséquence du pensable.

Pour le spectateur, il en va de même : cette ouverture des significations et sentiments possibles existe à condition de ne pas anticiper le sens et l'effet de l'œuvre, et si aucun genre de discours ne s'impose à lui *a priori*. Autrement dit, le regard est en rapport avec la liberté d'esprit et la capacité d'accueil de celui qui reçoit.

Bien sûr, elle ne va pas de soi, cette liberté à laquelle nous invite Bobby ! Il faut se détendre, il faut même aimer rire de tous ces excès de l'art ! Cela n'est pas simple à une époque où – sous l'emprise d'une crise des valeurs qui bat en brèche les conventions mais persiste à sacraliser toute forme de « marchandise », et donc les tableaux – la peinture paraît placée entre le marteau et l'enclume ! Il faut donc prendre un peu de temps, autoriser une rencontre, voire parfois s'abandonner à la contemplation, en un mot jouer le jeu pour accéder à une expérience intime du plaisir esthétique. Cette exposition vous y invite. Le lieu de l'œuvre est multiple, il appelle au voyage.

*Roger Caillois, *Babel*, 1948

Mur 1



1. Filip Francis | Né en 1944 à Duffel (Anvers), vit et travaille à Bruxelles
Profil de M.D., 2006, pigments de maquillage sur toile, 160 x 160 cm

Depuis la fin des années soixante, Filip Francis développe un travail interrogeant les limites de la vision. On se rappelle de ses peintures portant sur le champ de vision périphérique où, au lieu de fixer son regard au centre du sujet, il le déplaçait pour situer ce dernier dans les zones périphériques du cône de vision, acceptant la perte de contrôle que le procédé implique tout en faisant apparaître aussi bien les distorsions engendrées au niveau de la forme que les implications non visuelles de l'acte de peindre, comme le rôle du geste, de l'intelligence et de la mémoire.

Avec *Profil de M.D.*, le travail rétinien fait écho à celui des trente dernières années, il s'agit moins d'explorer les limites de la vision que celles de la perception même. Partant de couleurs assez simples comme le vert et le rouge, l'artiste entreprend un lent travail de désaturation de la teinte par le blanc jusqu'au point où les complémentaires finissent par ne plus se distinguer et rejoindre dans un quasi blanc, assimilant le tableau à un monochrome. En réponse au regard de l'artiste, plongé dans une tâche incessante et contraignante de dissipation de la couleur, le spectateur se voit confronté aux limites de sa propre perception, face à ces grandes toiles blanches, à ce « presque peint » tout en nuances et subtilités.

Extrait du communiqué de presse, Galerie Guy Ledune

2, 3. Samuel Richardot | Né en 1982 à Aurillac, vit et travaille à Paris et en Auvergne

2. *Ascona*, 2014, huile sur toile, 162 x 120 x 3 cm

3. *29/03-25/04 12*, 2012, acrylique sur toile, 162 x 130 x 3 cm

L'artiste s'intéresse aux déguisements en tout genre. Le point focal de la réflexion étant la question de temporalité. Ou plutôt, le déguisement comme une sorte de retardement de la perception du temps par le spectateur, offrant ainsi une expérience plus lente et dense du temps. Celui-ci s'apparentant alors à l'expérience d'éternité, et sa compréhension mystique et intuitive. Richardot utilise une peinture liquide, très diluée, qui non seulement prend place dans la toile mais se glisse entre ses fibres. La surface peinte devient alors un objet vivant, organique (ou plutôt l'artiste nous rappelle qu'il en a été ainsi dès le début), et la peinture au contact de la toile serait comme un être vivant, se mouvant devant nos yeux. C'est au travers de ce processus du temps ralenti, qui vérifie et réfute le monde originel de ces faux symboles, et qui est en outre déterminé par le hasard, que ces toiles se présentent à nous, peut-être plus en tant que peinture, au sens matière peinte, qu'en tant qu'images.

David Lewis, Galerie Balice/Hertling, 2010

4. Luc Andrié | Né en 1954 à Pretoria, vit à La Russille, Canton de Vaud, Suisse

ON, veine, 2015, acrylique sur toile, 155 x 185 cm

Les toiles du peintre vaudois (qui a passé son enfance au Mozambique) portent en elles ce paradoxe, où la forme s'estompe presque jusqu'à l'invisibilité, alors que s'affiche la nature narcissique de l'autoportrait. [...] Joués avant d'être

peints, les tableaux constitués de nombreuses couches finissent par avaler la silhouette qui s’y dessine, celle d’un homme ni beau, ni laid, juste un peu vieux, d’un menton, d’un ventre, sans oublier l’éclat d’une goutte de salive. Tout cela pour dire que l’homme ne se résume pas à la couleur de sa peau, à son âge, au relâchement de son corps, mais qu’il est quelqu’un, « on », simplement un homme, n’importe lequel.

Extrait de l’article de Laurence Chauvy pour *Le Temps*, 23/06/2016

5. Bruno Carbonnet | Né en 1957 à Calais, vit et travaille à Fécamp et à Paris
Objet, 1990, huile sur toile, 180 x 162 cm

Dans le travail de Bruno Carbonnet, la couleur creuse à la surface du tableau un ou des espaces, souvent concaves et en spirale. Les percées dans le plan, ou l’artifice de la perspective, dirigent le spectateur vers un espace caché. Il en ressort des sortes de machines optiques qui focalisent, épinglent le regard du spectateur dans un face à face avec l’œuvre. Dans cette rencontre, on se demande qui regarde et qui est regardé. Attrayant et repoussant, l’œil fascine et immobilise. Le regard, vécu ici comme trouée, évoque bien sûr l’être sexué. Par les effets de relief, de lumière et de contraste, à la manière d’un gant retourné, le tableau renvoie à la condition humaine. Les métaphores de la naissance et de la mort sautent aux yeux. Dans ces images mnésiques un lien secret unit la beauté et l’effroi. Un monde torturé donc, où malgré tout, les couleurs sont promesses de bonheur, de libération ou tout au moins de totalité sensorielle. Avec *Quelque chose de confus*, la référence à Van Gogh paraît évidente. Tout se renverse et par le procédé de l’ellipse, la nuit méduséenne devient soleil, la lumière devient ciel, du chaos naît le cosmos.

La pratique picturale de Bruno Carbonnet semble s’écrire comme un rite de passage, de l’obscurité à la lumière, incarnation de son désir de voir et de donner à voir.

Céline Mélissent, 1994

6. Jules Olitski | Né en 1922 à Snovsk (Russie), mort en 2007 à New York
Serenities, 1982, acrylique sur toile, 198 x 287 cm

Jules Olitski appartient à la génération de peintres abstraits qui se manifestent aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, et que le critique Clément Greenberg réunira autour de Morris Louis, à la galerie French & Co, à la fin des années cinquante. Olitski semble être un des derniers artistes américains qui, comme Gorky, De Kooning, Rothko, a participé à la mythologie de l’immigration avec tout ce qu’elle comporte d’exotisme. L’œuvre de Jules Olitski s’intègre parfaitement dans une abstraction chromatique pure. Tout son travail repose sur l’approfondissement des effets visuels que l’on peut obtenir à partir des seules qualités de la couleur.

Serenities est caractéristique des travaux de l’artiste depuis la fin des années soixante. Le tableau est réalisé suivant la technique du *Spray painting*, mise au point par Olitski vers 1964. Presque monochrome, il s’anime pourtant de nuances, qui vont de l’orangé au mauve rosé et au violet. Les tons apparaissent en transparence, se fondent les uns dans les autres, en se fixant sur les bords de la toile. Ces liserés créent un subtil déséquilibre qui allège l’ensemble.

La technique de vaporisation permet de varier l’épaisseur de la peinture et de moduler la couleur sans créer de rupture. Le résultat produit une sorte de « polychromie monochrome » qui apparente le travail d’Olitski aux procédés des Impressionnistes. La surface vibrante, sans attenter à la planéité du champ pictural, finit au contraire par l’exalter. On pourrait songer à une surface liquide, sans que le tableau ne la représente. Évoquant les tableaux d’Olitski, Dominique Fourcade parle d’une « tension interne » qui prendrait corps « du fait de la densité, de la cohésion et de l’homogénéité du tissu pictural¹ ».

Delphine Dabezies, 2002

¹ Dominique Fourcade in [Jules Olitski](#), Fondation du Château de Jau, Cases de Pène, 23 juin-15 septembre 1984.

7. Jean-Pierre Bertrand | Né en 1937 à Paris, mort en 2016 à Paris
Mixed Mediums, 1975, épreuve noir et blanc rehaussée de crayon et papier citron, 5 x (15 x 23,5 cm), dessin : 21 x 29,7 cm

Les six documents que forment *Mixed Mediums* sont présentés en deux registres horizontaux, permettant de reconstituer deux tentatives pour appréhender l’univers symbolique d’une renaissance « crusoïque ».

Les photographies représentent des vues partielles d’un même élément, en l’occurrence un dolmen isolé dans un paysage sauvage et neuf citrons disséminés de manière aléatoire. Les citrons posés sur la pierre sont volontairement rehaussés de gris, ce qui leur confère un aspect neutre.

Le « papier citron », décalé de toute lecture sérielle, nous livre une part de l'étincelle intérieure de cette œuvre. Il est au départ un type de papier parmi d'autres, mais ici surchargé de sens. Imprégné du jus acide de l'agrumes, il est le condensé d'une certaine réalité, porte sa propre dégénérescence, car le jus clair jaunît avec le temps, devient bistré, opaque, grisé. Parallèlement le dolmen, objet de vénération, lieu de sépulture, figure du sacré, est le singulier d'une croyance collective. La croyance populaire a souvent voulu voir en ces pierres des autels de sacrifice, et Jean-Pierre Bertrand joue de ces évocations pour saisir en quelques prises de vue la magie d'un animisme séculaire.

[...] Le dolmen est utilisé comme schème d'un univers celtique bercé de légendes et d'ésotérisme, alors que le citron est un médium pictural véhiculant l'idée d'une vie autonome.

Mais, l'œuvre de Jean-Pierre Bertrand déborde largement le cadre de ce manichéisme schématique et devient beaucoup plus explicite lorsque l'on suit ses propres assertions. En effet, depuis des années, l'artiste est hanté par ce que l'on pourrait appeler une alchimie du nombre. Le chiffre 9 est chez lui le fondement de toute recherche, et *Mixed mediums* n'est qu'une déclinaison de cette réalité dont il convient de trouver l'énigme. Pour revenir à l'histoire de Robinson Crusoé, on sait qu'il découvrit après 54 jours (le nombre 9 réapparaît) des citronniers dans une prairie. Les citrons, ces fruits du salut pour les marins effrayés par le scorbut, furent aussi pour Robinson les fruits de sa survie. L'acidité « naturelle » du citron n'a pas que des valeurs gastronomiques, elle est aussi le facteur d'une sourde dégradation des objets qu'elle touche. Merveilleux ou corrompateur, le citron a une trouble singularité. Dégradé, vieilli, desséché, il continuera lentement à vivre au plus profond de l'œuvre.

Loin de l'artifice d'une dichotomie représentative, *Mixed Mediums* se conçoit comme un incessant aller-retour entre objet et sens. [...]

Isabelle Verdier, Thierry Verdier, 2002

Mur 2



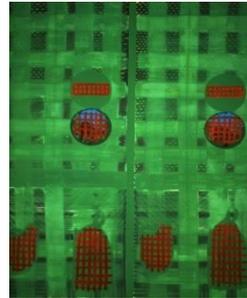
1



2



3



4

1. Jean Degottex | Né en 1918 à Sathonay-Camp, mort en 1988 à Paris
Dia-Report, 1979, acrylique sur toile de lin, 150 x 150 cm

Dia-Report se situe à mi-chemin entre deux séries importantes dans le travail de l'artiste. D'une part la série des *Lignes-Report*, datée de 1977-78 qui présente de subtiles lignes superposées couvrant la surface, et d'autre part la série des *Déplis* datée de 1979 dans laquelle les toiles subissent de nombreuses manipulations et conservent les traces de pliure.

Ici, la surface est recouverte d'une couche noire mate, et de six bandes verticales légèrement inclinées. La composition est structurée par des traits en forme de V. Selon la lumière, un jeu subtil de variations des tons donne une impression de scintillement. Le fond noir absorbe la luminosité, tandis que les encollages semblent la réfléchir et produisent une sensation de brillance, soulignée et révélée par les lignes écruës issues de la couleur même du support de la toile.

Degottex a renoncé aux séductions. Le grain, les accidents de surface et l'apparence froissée de la toile sont autant d'éléments qui participent à une calligraphie subtile aux allures minimales. Ce dernier terme n'est pas à interpréter du point de vue de l'art minimal des années 70, mais à lire comme une approche de la philosophie orientale, et plus précisément zen. En effet, si la peinture de Degottex semble un prétexte à une recherche matiériste, elle ne peut se concevoir qu'à travers un geste d'inscription, une respiration.

Céline Vidal, 2002

2. Jugnet + Clairet | Anne Marie Jugnet est née en 1958 à La Clayette, Alain Clairet est né en 1950 à Saint-Maur-des-Fossés ; ils vivent et travaillent à Paris.

Sunset 14s, 2006, acrylique sur toile, 76,2 x 228,6 cm

Anne-Marie Jugnet et Alain Clairet travaillent ensemble depuis 1997. Ils réalisent des peintures et des photographies. Dans les premières, ils représentent des événements visuels, et surtout télévisuels, qu'ils traquent aux ultimes limites de l'image. Ainsi, dans leur série intitulée « Tapes », ils reproduisent des débuts et fins de bandes vidéos enregistrées, c'est-à-dire des traces situées aux marges de l'image, juste avant ou juste après son épanouissement total. Plus récemment, dans leur série des « Switch », ils s'attachent à saisir le moment où, lorsqu'on éteint la télévision, l'image se ramasse en un point lumineux et coloré figurant une sorte d'appendice dans lequel toutes les images qui ont précédé basculent dans le néant. Si l'on peut donc dire qu'en tant que peintres, Jugnet et Clairet s'intéressent à l'image, dans leurs photographies, en revanche, ils parlent de peinture. Contrairement à leur travail pictural qui implique l'utilisation de l'informatique, leur travail photographique exclut toute manipulation. Il consiste à produire des images de ciels totalement bleus, qui ressemblent à s'y méprendre à des tableaux monochromes.

Introduction à la conférence *La peinture par la bande* à la Fondation Ricard, 2004

3. Filip Francis | Né en 1944 à Duffel (Anvers), vit et travaille à Bruxelles
Study for Tumbling, 1976, acrylique sur toile, 16 panneaux de 40 x 60 cm

Filip Francis est connu pour ses peintures réalisées depuis « la périphérie du champ visuel ». Les *Tumbling Woodblocks* [Morceaux de bois dégringolant] (1975-2010), dans laquelle s'inscrit *Study for Tumbling*, relèvent d'une autre recherche, résultant des souvenirs de jeunesse de l'artiste.

Des tableaux en bois usuel, utilisé pour les parquets, sont accrochés l'un après l'autre dans un ordre défini par le motif ; l'un d'entre eux, renversé, provoque une réaction en chaîne ou l'effondrement du motif du tableau (des bâtonnets comparables à un jeu de dominos).

Les données formelles – type de bois employé, taille choisie – constituent le point de départ de la méthode de l'artiste et conditionnent l'analyse sous forme de diagrammes en fonction des actions menées. Ajouté à la notion de temps inscrite dans le déroulement et la durée du mouvement, la notion de musicalité (induite dans l'œuvre) sera amplifiée en fonction du nombre de bâtons. L'œuvre joue du contraste entre la droite et la chute et la nature aléatoire de l'événement qui la produit.

Flor Bex pour la Galerie Annie Gentils

4. Bernard Piffaretti | Né en 1955 à Saint-Étienne, vit et travaille à Paris
Sans titre, 1989, acrylique sur toile, 247 x 196 cm

Bernard Piffaretti peint, mais loin de l'esprit du retour à la peinture des années 80, il rejette tous les prétextes et les lyrismes de la peinture pour se concentrer sur l'acte de peindre. Il pratique son art avec une certaine indifférence, tout au moins en le banalisant. Selon un procédé unique, Piffaretti peint toujours deux fois la même chose, sur une seule toile. Un marquage central indique explicitement la duplication et équilibre la composition. Le tableau contient donc l'original et la reproduction sans même que l'on puisse les désigner. Évidemment, les deux motifs ne sont pas totalement identiques, des dissemblances sont inévitables. Mais la méthode contraignante que s'impose Bernard Piffaretti lui permet d'évacuer au maximum la subjectivité et l'expressivité. Les gammes de couleurs sont d'ailleurs généralement austères, les touches sans empâtement, ni variations subtiles, et les motifs souvent abstraits. Cette permanence, toujours refaire, recommencer, ce redoublement systématique rappelle la démarche radicale de certains artistes de années 70, dont Toroni est sans doute une figure emblématique. « Peindre-repeindre-repeindre... jamais dépeindre¹ », et dissimuler sous la répétition et l'ordinaire, les qualités de l'invention.

Céline Mélissent, 1994

¹ Niele Toroni, in *L'amour de l'art*. Biennale d'art contemporain, Lyon, 1991, p. 5.

Mur 3



1



2



3



4



5 et 6



7



9



8

1. Walter Swennen | Né en 1946 à Bruxelles, vit et travaille à Bruxelles
Bleu dessus, 2011, huile sur toile, 135 x 125 cm

Psychologue de formation et « par accident », poète devenu peintre au début des années 1980, Walter Swennen est l'un des artistes belges les plus marquants de sa génération. Transposée plastiquement, sa poésie se manifeste à travers des œuvres jubilatoires et déconcertantes, affranchies de tout système esthétique et hiérarchique. Sans genre, facture ou thématique de prédilection, sa peinture fait feu de tout bois, de l'histoire de l'art à la culture populaire, du réel à l'imaginaire. Figuration et abstraction, fond et forme, mots et images se côtoient ou se confondent dans un joyeux télescopage visuel. Les œuvres prennent corps sur la toile ou le papier, mais aussi sur des portes en bois ou des couvercles de gazinière. Intégrés à l'œuvre, les tâtonnements du processus (effacements, grattages, superpositions) et le surgissement de l'imprévu (irrégularités de surface, coulures, salissures) transforment la peinture en une matière vivante et vibrante. Extrait d'une notice du Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles

2. Bernard Frize | Né en 1954 à Saint Mandé, France, vit et travaille à Paris et Berlin
Sans titre, 1980, acrylique sur toile, 92 x 73 cm

Cette œuvre [*Suite Second*, 1980] est une peinture. Elle se présente physiquement comme un tableau « classique », une toile tendue sur un châssis et accrochée au mur.

La surface est recouverte de cercles colorés, de « peaux » de peinture, c'est-à-dire de la pellicule qui sèche à la surface des pots mal refermés. L'œuvre fait écho à l'adage de Maurice Denis définissant le tableau comme « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Bernard Frize ajoute deux données à cette définition : l'utilisation du déjà là et la soumission à des règles, des contraintes préétablies. Il prélève les peaux fabriquées par le temps et le hasard pour composer sa toile. L'artiste « délègue » à ces pastilles de peinture les choix de couleurs et de dessin. L'artiste ne cherche pas à imiter des images préexistantes, il découvre les conséquences de ses processus de mise en œuvre. Ceux-ci évoluent ou changent radicalement d'une série à l'autre pour déconstruire la pratique de la peinture. Il pose le principe que la peinture est avant tout le champ d'une expérience dans le temps et non le fruit de la vision subjective et inspirée d'un artiste démiurge. Le cartel mentionne une épaisseur importante (3,5 cm). Qu'y a-t-il dessous, derrière cette surface colorée ? Il y a des histoires de peintures trompeuses que Bernard Frize met à plat. Ce qu'il donne à voir c'est l'acte de peindre lui-même et lui seul.

À sa façon, c'est un « bricoleur » au sens où l'entendait Claude Lévi-Strauss, à savoir celui qui façonne un nouvel objet, le tableau, à partir de restes récupérés sur d'autres objets. Il transfère les « peaux » de peinture sur la toile, l'artiste prend en charge une simple délocalisation. Il nous rappelle que la peinture est une question de temps et de transformation de la matière, une question de surface, de formes et de couleurs.

Notice du FRAC Pays de la Loire, à propos de la série *Suite Second* (1980)

3. Jens Wolf | Né en 1967 à Heilbronn (Allemagne), vit et travaille à Berlin
Sans titre (02.7.1), peinture acrylique, contreplaqué, 106 x 144 cm

Après des études à Karlsruhe, Jens Wolf s'installe à Berlin, nouveau foyer de la scène émergente allemande. Il fait partie de cette génération d'artistes engagés dans la voie et le mouvement de la modernité notamment influencé par la peinture abstraite, dans la lignée de l'avant-garde américaine de la fin des années 50 et du minimalisme. Toutefois, l'art de Jens Wolf ne cherche pas à figurer des utopies et se détache de la version idéologique et téléologique de l'art moderne.

Sur des plaques de contre-plaqué, le langage abstrait de Jens Wolf se résume à des formes pures, cercle, bande, ligne et point de fuite. L'artiste compose avec une, deux ou maximum trois formes géométriques. Il peint souvent des surfaces monochromes ou utilise au plus une à deux couleurs. La réalisation est minutieuse, les espaces délimités, précis, équilibrés. Pour autant l'enthousiasme précède l'accident et l'autorité convoquée par la citation (on peut reconnaître Stella, Albers, Noland ou Newman) se fonde sur la « destruction » de celle-ci. Jens Wolf choisit des supports bruts, dans leur état naturel, parfois usés ou abîmés qui modifient et cassent les contours de la peinture, arrêtent les lignes, parasitent les formes et salissent les aplats. Cette peinture contient l'interruption des enchaînements et des continuités substantielles. La qualité sensible de la surface ajoute une chaleur, une présence qui renvoie aux incidences du vécu, là où les pères de la modernité préféraient des matériaux insensibles à l'usure du temps et plus propices à la répétition. Le recyclage des formes comme des supports caractérise le travail de Wolf. Il permet un rapport direct au réel, à son impropriété, réduit la part du mécanique pour ramener à une dimension plus humaine. L'altération de l'image est reconnaissance de l'altérité, de l'abandon réel qui pèse sur la vie et passe par la « mort » de l'image. Inhérente à la notion de modernité, l'énergie des lignes forces, des trajectoires, désigne aussi dans ce travail un rapport explicite au mouvement, à la circulation et, par analogie, à la vitesse (une œuvre de la collection évoque par exemple la forme d'un circuit automobile). Or, si tout est mouvement, tout est accident, et Jens Wolf rappelle que le désir de mobilité peut dévoiler un désir d'inertie. Résumant le mythe moderne, la mesure du monde devient celle du vecteur du mouvement, qui désynchronise le temps et nous projette dans l'image (pensons notamment aux œuvres montrant des points de fuite très forts). Dans l'esthétique de la géométrie, dans l'espace-temps des vecteurs, se dissimulent les effets spéciaux de la machine de communication ou des engins de transfert. Jens Wolf brise les circuits fermés. La perspective horizontale qui s'étend dans ses peintures du parcours à la visée, de la ligne à la perspective, joue sur la fragmentation, c'est-à-dire le partage, secret du symbolique.

Céline Mélissent, 2001

4. Simon Hantaï | Né en 1922 à Bia (Hongrie), mort en 2008 à Paris
Tabula, 1980, acrylique sur toile, 161 x 140 cm

Après avoir quitté la Hongrie, à son arrivée à Paris Simon Hantaï reçoit le soutien des Surréalistes et en particulier d'André Breton qui l'aide à réaliser sa première exposition en 1953. Les éléments figuratifs disparaissent rapidement de sa peinture qui devient gestuelle, issue de l'écriture automatique.

Depuis 1960, Simon Hantaï utilise le pliage. L'œuvre de la collection appartient à la série *Tabula* initiée en 1974. Le titre n'est pas choisi au hasard, en latin, il signifie une planche, un registre de comptes, une table de jeu, un carré de terrain, ou encore un pli de vêtement. Mais ce terme désigne avant tout une peinture, un tableau, une table pour écrire ou un écrit. Ce mot renvoie donc à la fois au support et à la création. Cette dualité se retrouve parfaitement dans l'œuvre. La surface non peinte, qui correspond au support lui-même, joue un rôle aussi important que les espaces peints. Les surfaces laissées en réserve tendent à intensifier chacun des carrés de couleur. L'œuvre apparaît tel un vitrail lumineux. Le tableau, compris dans une série, présente lui-même des séries de tableaux. *Tabula* constitue une démonstration, assise sur une logique rigoureuse. Hantaï veut nous prouver que notre conception est fautive puisqu'elle nous fait attribuer aux objets une finalité qui n'est pas la leur. Il met en évidence que le sujet de la peinture n'est pas plus le peint que le non peint, le signifiant que le non signifié. C'est ainsi que *Tabula* relativise ce qui pour nous fait l'œuvre : les matériaux, les techniques, les figures, les formes, les couleurs. Marcelin Pleyne dit à ce propos : « C'est parce que le sujet du tableau n'est pas le tableau et n'est pas sur le tableau que le tableau peut se constituer une infinité de tableaux¹. »

Florence Derieux, 2002

¹ Marcelin Pleyne, in *Identité de la lumière*, Arca, Marseille, 5 fév.-19 mars 1983

5, 6. Nina Childress | Née en 1961 à Pasadena (EUA), vit et travaille à Paris

5. *Placard fond bleu*, 6. (n°789), 2007, huile sur toile, 240 x 120 et 51 x 46 cm

Placard sur fond bleu (n°789) est une œuvre composée en deux parties à la fois complémentaires et diamétralement opposées. La première dépeint dans un grand format vertical un meuble de planches en bois lisses et cirées d'un ocre saillant à droite, contrastant légèrement avec une frange en grille à gauche. Nous retrouvons cette même dichotomie de textures, entre le lisse et la grille, puis le fond plat avec des ombres subtiles, créant tout de même une sensation légère de profondeur et de pesanteur, avec l'ombre lourde du meuble sur le sol. Nous sommes assommés par la frontalité du placard occupant presque la totalité de la toile, dans un tableau qui fait presque deux mètres cinquante de hauteur. [...]

À travers (n°789), l'artiste travaille au renversement de l'illusion picturale de *Placard*. La première partie du tableau convoque l'objet sans en être un alors que la planche de bois au nom sériel le concrétise. Dans le tableau, les vis et les gonds sont peints ; alors qu'ils sont réels dans (n°789). À travers un jeu métonymique en chiasme entre le matériau et la couleur, Childress utilise la porte pour convoquer le tout du placard, et du bois fait sortir le bleu criard de la première partie du tableau pour donner forme au deuxième. Ce bleu est d'autant plus plastique, plus organique, qu'il est appliqué directement avec les mains de l'artiste ; il reste artificiel par sa couleur grinçante et par l'éclat de son vernis. Le placard peint dérive jusqu'à en devenir le support, alors que le bleu advient comme véritable agent de transgression formelle : se transposant d'*Entrée* à *Placard* en tant que fond, il s'érige enfin comme corps dans (n°789).

Roberto Hinestrosa Mejía, extrait de notice, 2016

7, 8. Bruno Carbonnet | Né en 1957 à Calais, vit et travaille à Fécamp et à Paris

7. *Zones*, 1991, huile sur toile, 35 x 27 cm

8. *Quelque chose de confus*, 1989, linoléum gravé et peint collé sur châssis en bois, 32 x 24 cm **voir page 4**

9. Julien Tiberi | Né en 1979 à Marseille, vit et travaille à Paris

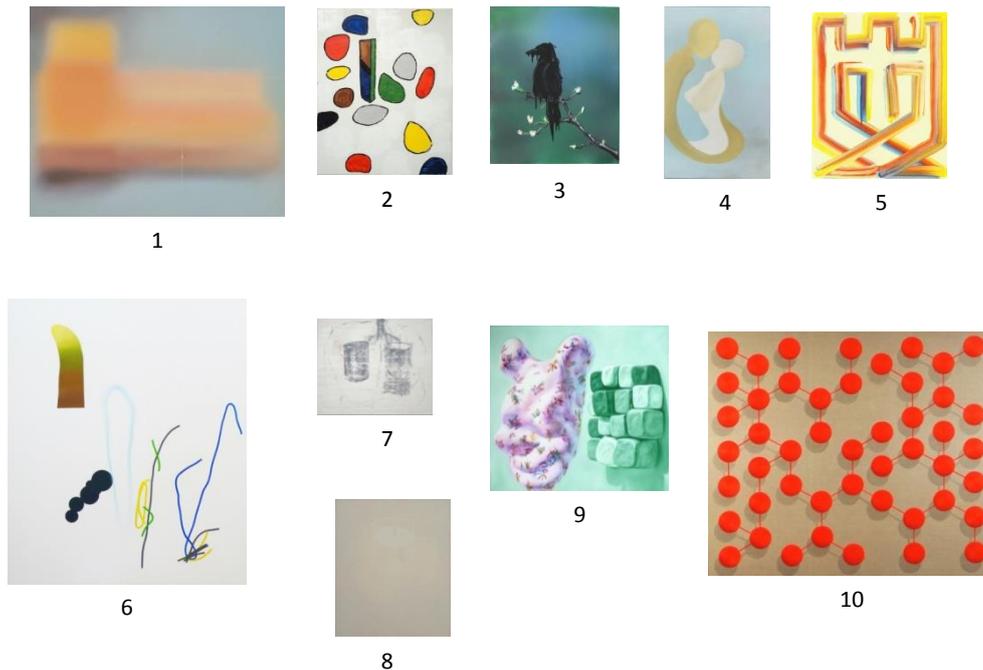
Sans titre, 2014, acrylique sur bois, 34 x 60 x 30 cm

Évoquant des photographies d'avant l'ère du tout-numérique – des Polaroids passés ou des clichés aux teintes sépia – ces tableaux abstraits ont la particularité de ne pas présenter de vraie couleur noire, mais plutôt des noirs colorés, comme si le temps y avait apposé son filtre.

Pour leur réalisation, le mode opératoire suivi par Julien Tiberi est en soi un carambolage temporel allant à rebours de toute logique : il a, dans un premier temps, projeté sur la toile vierge du drawing gum liquide (gomme de masquage pour aquarelle) ; au moyen d'une mise au carreau, il a ensuite peint à l'acrylique des objets ou des paysages flous pour finalement retirer la gomme liquide, produisant des rayures nettes, en contraste – et en creux – avec la matière picturale colorée. Ces « scratches » se révèlent ainsi comme faisant intrinsèquement partie de la toile et de son devenir altérable. De cette confusion des temps, Julien Tiberi parvient à tirer profit en mettant en scène son intérêt pour des actions intermédiaires, dont l'aspect anodin revêt ici toute son importance.

Marc Bembekoff, extrait du texte de pour l'exposition à la galerie Semiose 2016

Mur 4



1. Julien Tiberi | Né en 1979 à Marseille, vit et travaille à Paris
Knock II, 2015, acrylique sur toile, 100 x 120 cm **voir page 10**

2, 7. Walter Swennen | Né en 1946 à Bruxelles, vit et travaille à Bruxelles
Cailloux, 2011, huile sur toile, 100 x 80 cm
Sans titre, 2011, huile sur toile, 50 x 60 cm **voir page 8**

3. Fabien Boitard | Né en 1973 à Blois, vit et travaille à Aniane
Corbeau, 2012, huile sur toile, 100 x 81 cm

Les œuvres de Fabien Boitard parlent d'un monde familier et grouillant où des formes simples œuvrent à poser des questions complexes. Quelle est la bonne attitude à adopter par rapport au devenir du sujet ou comment se positionner par rapport à une combinatoire active d'éléments empruntés au réel mais dissociés de notre réalité ? L'artiste propose donc un regard, non pas nouveau mais personnel reposant sur la juxtaposition du jeté, du posé, du lissé au travers d'un glissement pictural. Le résultat pose toujours la question première de l'acte de peindre au travers des représentations multiples. Les paysages de Fabien Boitard miment parfois des œuvres célèbres ou reprennent des chromos inattendus. La peinture se travestit pour mieux les dévoiler. À la question du sens et de l'esthétique se pose en parallèle celle du devenir de l'art et de sa force de réception. L'artiste bafoue les codes comme nous le suggèrent les grands créateurs d'hier et d'aujourd'hui. La finalité de cette peinture demeure à fois dans le questionnement mais aussi dans les savoirs éparpillés de l'univers des images reproductibles à l'infini. Comme quoi une toile jamais n'abolira le hasard, car prise en compte comme un acte unique, cependant susceptible de se trouver reproduit indéfiniment. L'image se brouille et la conceptualisation de la matière prend le devant.

Extrait d'un texte de Christian Skimao

4. Luc Andrié | Né en 1954 à Pretoria, vit à La Russille, Canton de Vaud, Suisse
Complication 1, 2006, acrylique sur toile, 130 x 81 cm

La peinture, selon Luc Andrié, s'inscrit dans une longue histoire de la représentation comme expérience du réel, et se doit d'y revenir. Les expériences de la modernité sur le médium et les voies de son analyse critique (la peinture et son lieu, la peinture et ses supports, la peinture et ses signes), ne lui paraissent plus avoir la capacité d'interroger les conditions de vie

qui donnent formes à nos existences. En raison même de sa présence au cœur d'une situation helvétique fort enclin à déclinier les motifs d'une abstraction « ni chaude ni froide », Andrié a choisi d'être à contre-courant, de ne pas confirmer une situation où les modalités de la pratique de cet art semblent se conforter sans cesse, et ronronner aimablement. Pourtant Andrié a écarté également les voies d'une picturalité gestuelle et expressionniste, qui se satisfait trop de ses propres effets et de l'illusion de leur signification « métaphysique ». La figuration qu'il recherche est sèche, comme un commentaire des techniques de l'image qu'il connaît bien, la photographie et le cinéma, où l'éclairage joue un rôle essentiel : les sujets sont toujours pris dans une sorte de violence lumineuse, l'atmosphère perd de son épaisseur et laisse passer des rayons toujours plus éprouvants. La saisie sensible du monde repose plutôt sur la perception tactile que visuelle, et l'érotisme est, comme Duchamp lui-même l'indiquait, un révélateur « des choses qui sont constamment cachées » et qu'il importe à l'artiste de faire apparaître.

Emmanuel Latreille, extrait de note relative au projet de catalogue de Luc Andrié, 2007

5. Bernard Frize | Né en 1954 à Saint Mandé, France, vit et travaille à Paris et Berlin

Sans titre-Tux, 1986, acrylique et primal sur toile, 97,5 x 77 cm

Bernard Frize se veut le créateur anonyme d'un art de la dépossession. Utilisant une « botte » de pinceaux enduits de couleurs différentes, dans la peinture *Sans titre-Tux*, il use d'une certaine mécanique gestuelle pour imprimer sur la toile des lignes. Trois couleurs (jaune, orange et bleu) dessinent une figure géométrique, dans laquelle se perçoit la continuité d'un trait réalisé sans lever le pinceau. Cette œuvre se veut économe en émotions et sa plastique mécanique la rend froide. L'absence de titre ôte d'ailleurs toute accroche imaginaire. Aucun fard, aucun masque, aucun subterfuge ne vient donner de valeur ajoutée à cette expression. Associé à *Sans titre, Tux* est un mot qui ne signifie rien, qui ne porte aucun symbole, un mot fade, froid, sans saveur, à la limite de l'onomatopée, du sigle ou de la dénomination publicitaire. Dans ce même esprit, qui se rit des conventions, la ligne qui définit dans ses brisures géométriques le Tout de l'œuvre s'inscrit dans une logique où le continu du trait évoque un premier plan qui vient recouvrir le discontinu de l'arrière-plan. L'économie du trait ne nous soustrait pas à une évocation de la profondeur. Les plans ne sont que des leurres et c'est peut-être cela le premier message de l'œuvre.

Continuant dans cette dénonciation d'un système de lecture pervers, Frize use du médium de la couleur pour introduire un subtil jeu sur l'effet pictural. Ses pinceaux ne combinent pas les tons, ils juxtaposent dans un chromatisme aléatoire trois couleurs. Toutefois, leur application engendre une multitude de tonalités qui transforment la linéarité « mécanique » du motif en une gamme colorée. La couleur n'est qu'un artifice dont les incessantes vibrations rendent toute dénomination rédhitoire. Tel pourrait être le second message de cette œuvre. Mais Bernard Frize ne s'arrête pas là. Il conserve la sacro-sainte « loi du cadre » et maintient toute sa composition dans les limites de la toile. L'œuvre devient dense, « l'objet tableau » est saturé de sens dans une économie exemplaire. Affirmant par son travail l'indispensable de la création d'œuvres « dépersonnalisées », Bernard Frize traduit dans un langage sans concession la maxime de la dépossession. Usant du titre (ou du non-titre), du détournement des conventions plastiques, de subtilités chromatiques dans des compositions volontairement froides, Bernard Frize donne sans complaisance, les clés d'une lecture objective de l'art.

Isabelle Verdier et Thierry Verdier, 2002

6. Samuel Richardot | Né en 1982 à Aurillac, vit et travaille à Paris et en Auvergne

Bigoudj, 2013, acrylique sur toile, 205 x 169 x 4 cm

Les peintures de Samuel Richardot s'éloignent au fil des années de l'aspect figuratif de ses premières créations. Les figures reconnaissables telles que des plantes ou des objets, laissent place à des formes « en creux » ou « par défaut ». Le procédé le plus caractéristique de ses dernières toiles est de répandre de la peinture fortement diluée sur une zone bien délimitée (par un système de « pochoir ») d'une toile posée à plat. Cette technique crée un contraste fort entre la disposition aléatoire de la peinture qui renforce le processus de séchage et le contour géométrique dans lequel elle s'inscrit. Les éléments nous donnent l'impression d'avoir été découpés dans une autre toile et agencés avec des fragments similaires. D'autres types d'interventions, comme l'utilisation d'une bombe de peinture, causent la même impression. Sans début ni fin, les lignes dessinées à la bombe semblent, elles aussi, prélevées dans une composition préexistante. L'artiste amène le spectateur à retracer le chemin de l'élaboration de l'œuvre, en se représentant les étapes successives dont il ne reste que des « témoins » ou des « échantillons ».

Il est intéressant alors de remarquer la temporalité paradoxale de l'œuvre. Le temps de séchage d'une peinture diluée est par exemple beaucoup plus long que celui du tracé de peinture créé par la bombe. La succession d'actions opérées sur la toile suppose par ailleurs un enchaînement temporel qui rappelle le flux linéaire de la narration. Les peintures, dans leur état final, font cohabiter ces différentes réalités temporelles en les mettant au même niveau. L'artiste suggère des effets de superposition, mais à y regarder de près, toutes les formes sont peintes directement sur la toile. Les œuvres de Samuel

Richardot nous invitent ainsi à confronter nos différentes perceptions du temps : son aspect fragmentaire autant que linéaire, sa nature hétérogène et homogène. Sans être narratives, ses peintures nous ramènent en amont de toute narration aux événements, aux éléments à partir desquels une histoire se constitue, une vie nouvelle prend forme. Théodora Domenech, Association art3, Valence (art-3.org)

8. Filip Francis | Né en 1944 à Duffel (Anvers), vit et travaille à Bruxelles
Broyeuse de chocolat de M.D., 2006, pigments de maquillage sur toile, 73 x 60 cm **voir page 3**

9. David Wolle | Né en 1969, vit et travaille à Villefranche-sur-Saône
La Punchline, 2014, huile sur toile, 120 x 130 cm

Chez qui s'attarde devant ces bâtis crémeux, si fermement architecturés dans leur douce mollesse, se lèvent bien d'autres réminiscences. David Wolle semble y avoir condensé et cristallisé les composants de son musée imaginaire. On peut voir, c'est selon, dans ses œuvres une sorte de reprise pop et postmoderne de Fautrier. Mais dont les « cataplasmes de vomissures » auraient la légèreté des beignets soufflés de crevettes chinois aux saveurs innervantes. On se laisse aller encore à évoquer les paysages lunaires de Tanguy peuplés de formes cartilagineuses, mais aussi les formes molles et médusantes de Dali, voire l'onirisme antique et tragique de Chirico. On peut tout aussi bien se remémorer ces « vues » de ville idéales qu'aimaient à figurer les intarsiatori de la Renaissance dans le sillage des propositions urbanistes de Laurana et de Francesco di Giorgio Martini, prémices inquiétantes de ces architectures panoptiques et totalitaires dans lesquelles les deux monstres calamiteux du XXe siècle, le fascisme et le communisme, ont voulu esthétiser le réel. On en sait le contrepoint infernal. Les architectures de David Wolle figurent une réponse « enfantine » au cauchemar. [...] David Wolle incarne d'abord ses formes pâtissières dans de la pâte à modeler. Puis peint, « portraitise », en quelque sorte, ses petites sculptures. Une fois figurées sur la toile, il les détruit. Comme le fait un enfant bâtisseur de châteaux et de palais de cubes, de sable, de carton, etc. Ses peintures sont belles. C'est ainsi.

Extrait d'un texte de Bernard Ceysson

10. Sigurdur Arni Sigurdsson | Né en 1963 à Akureyri (Islande), vit et travaille à Reykjavik (Islande) et à Paris
Sans titre, 2000, huile sur toile, 198 x 218 cm

[...] L'œuvre datée de 2000 figure des sphères qui renvoient à l'archétype de l'arbre chez Sigurdur Arni Sigurdsson¹, bien que leur présentation évoque plutôt ici une abstraction ou pour le moins la structure d'une molécule. La construction géométrique se mesure à son ombre, portée directement sur la toile de lin brut. La lumière latérale enveloppante crée de manière illusoire un espace inframince entre le fond et la forme, entre la peinture et la toile, renforcé par le jeu des différents plans qui rend perceptible l'espace virtuel ainsi créé. Le paysage devient un lieu sans lieu, où le visible est en suspens, l'art l'ombre de l'art, une réalité détachée qui s'isole dans la clarté du vide. L'espace ainsi déconnecté s'ouvre comme forme pure du temps, invitation à l'errance, à une vie silencieuse et à l'intimité. Le jeu de la lumière rend sensible les surfaces et les plans rigoureux dressés par l'artiste, théâtralissent en quelque sorte le paysage artificiel. Sigurdur Arni Sigurdsson nous rappelle que voir c'est aussi avoir à distance et que cet espace vertigineux de la virtualisation est par essence celui de la peinture et plus largement du langage.

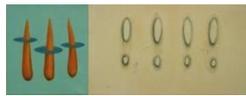
L'ombre comme double du corps s'impose dans la seconde toile datée de 2004 [n°6 p. 14], et prolonge la réflexion de Sigurdur Arni Sigurdsson sur les spécificités de la peinture en tant notamment que double de la réalité. À nouveau mais sans doute de manière plus évidente, l'ombre immatérielle arbore le même statut que l'« objet », paradoxe de la perception. Deux personnages, ceux qui symboliquement se seraient glissés à la surface de la peinture, s'interposent entre la réalité et la toile. De trois quart les silhouettes suggèrent la présence de personnes en train d'observer l'écran gris : sortes de fantôme donnant satisfaction au rêve, vision qui hante l'image, les images. À la densité du fond répond l'évanescence des corps. L'ombre projetée renvoie également à des régions obscures évoquant transparence et opacité, présence et absence, et la suspension du temps, à un devenir incertain.

Avec légèreté, Sigurdur Arni Sigurdsson nous plonge dans des situations improbables. Dans cette peinture, la surface est avant tout une interface, une zone de contact et d'échanges entre le connu et l'inconnu, le visible et l'invisible, le dehors et le dedans.

Céline Mélissent, extrait de notice, 2005

1 Série des *Jardins* des années 90, *Soleil de midi dans un monde de rêve*, 1999

Mur 5



1



2



3



4



5



6

1, 3, 6. Sigurdur Arni Sigurdsson | Né en 1963 à Akureyri (Islande), vit et travaille à Reykjavik (Islande) et à Paris

Carotte, 1990, huile et cire sur toile, 55 x 150 cm

J'écoute la mer, 1991, huile sur toile, 45 x 55 cm

Sans titre, 2004, huile sur toile, 200 x 220 cm

Sur le ton de l'humour et de la légèreté, Sigurdur Arni Sigurdsson peint des motifs faussement naïfs et très suggestifs. Pour sortir de la problématique du tableau-objet, l'espace pictural est investi comme lieu de la représentation et par voie de conséquence d'identification. L'artiste joue avec la complicité du spectateur.

L'origine islandaise de Sigurdsson se ressent sans doute dans la quiétude des espaces spécifiques qu'il met en place.

Espaces paradoxaux, où des morceaux de réalité flottent sur des fonds neutres, toujours troués, où l'image condensée évolue en décalage par rapport à la frontalité et la planéité de la toile.

L'écriture schématisée fait naître des images idéales et archétypales. Toutefois, l'immobilité ne gêne en rien le glissement d'un plan à un autre et donne toute leur dimension aux allusions érotiques. Alors que la peinture double des fragments de réalité, l'imaginaire crée un univers totalement fictif, étrange, fantastique et fantasmatique. Sur le mode du conte libertin, les tableaux de Sigurdur Arni Sigurdsson célèbrent la durée du désir et le désir de durée.

Céline Mélissent, 1994

2, 5. Nina Childress | Née en 1961 à Pasadena (EUA), vit et travaille à Paris

Représentation, 2004, huile sur toile, 130 x 97 cm

Flou net, 2004, acrylique sur mélaminé, 56,2 x 61,5 cm

Le tableau *Représentation* est fait de façon contiguë à une série de peintures réalisées en 2004, avec des effets de couleurs lavées, et ayant pour motif des spectateurs à l'opéra. Cette œuvre en particulier dépeint, non pas les spectateurs, mais la chanteuse ; cette fois-ci, dans un registre caricatural, ayant une visée narrative et symbolique. [...]

Le parallèle est frappant entre les roses et les cendres, toutes les deux au sol sur le même plan. Il nous plonge dans une atmosphère profondément ironique. Les roses rabaisées, les cendres élevées, des ordures en attendant d'être ramassées. Un deuxième parallèle entre la fumée de la cigarette en haut à droite et le tableau abstrait à gauche établit le même lien entre l'œuvre d'art et la fumée ; notamment à partir de la couleur blanche.

Ce procédé circulaire se ferme définitivement avec le visage de la chanteuse giflé par la saturation de maquillage, à la poitrine généreuse, et qui salue le tableau abstrait avec un sourire. Une complicité ludique se tisse entre le tableau et la chanteuse, qui fume d'un geste frivole : ils sont tous les deux dans une quête de reconnaissance.

Le tableau *Flou net* se décroche du méta-tableau, dans lequel la chanteuse le regardait.

Le spectateur prend la place de la vedette face à ce tableau abstrait, en tant que l'œuvre établit un lien entre l'espace de *Représentation* et l'espace de la réalité. *Flou net* se dresse comme une œuvre à part entière, un nouveau « flounet¹ » qui joue également avec la décomposition du mot en deux (Flou net) pour s'affirmer en tant qu'œuvre unique². Les limites entre les couleurs constituent des espaces décalés absorbant celui qui regarde, perdu dans les dégradés des couleurs. Le tableau dégage un sentiment océanique, en donnant le primat à l'abstraction sur le narratif.

Flou net acquiert donc une autonomie par rapport à ses deux matrices (*Représentation* et la série des « flounets »), en même temps qu'il témoigne du talent de Nina Childress. L'artiste produit un nouveau tableau à travers une mise en abîme, et l'investit de plis captivants générant un malaise visuel. Elle déstabilise le spectateur avec le minimalisme de cette œuvre, en disloquant l'espace pictural avec des procédés élémentaires.

Alors que *Représentation* est un tableau profondément ironique par rapport au spectacle de l'art, cette deuxième œuvre nous plonge dans une peinture décrochée, aussi minimaliste dans sa simplicité que complexe dans son traitement de la couleur et de la limite de l'espace. [...]

Roberto Hinestrosa Mejía, extrait de notice, 2016

1. Néologisme inventé par Childress, il désigne ce langage pictural de taches qui se glissent entre l'abstrait et le concret, qui créent cet effet de décalage optique et de fractures, tout en étant une peinture nette, dans le sens où les couleurs et les formes sont bien délimitées. Le « bluriness » – un autre néologisme de Childress –, est différent du « flounet », en ce que le premier cherche à effacer la forme à partir de couleurs lavées pour produire du flou, alors que le deuxième crée des dégradés subtils entre des couleurs, de sorte à produire un phénomène de diffraction, un malaise visuel, alors même que les formes sont nettement délimitées.

2. D'autant plus que ce tableau se distingue de la série « flounets » (titres en un seul mot) des années précédentes.

4. Dominique Figarella | Né en 1966, vit et travaille à Paris et Montpellier

Document(1), 2004, peinture, impression numérique sur aluminium, 280 x 270 x 2 cm

Chez Dominique Figarella, le tableau est une partie d'un dispositif dont le spectateur constitue une autre part essentielle. Dans le « cube blanc », espace de la galerie, le tableau est la matrice de cette expérience menée à plusieurs. Si l'objet tableau traduit à la fois l'émotion de l'artiste et la liberté de l'artisan, ce qui fait sens est bien l'interaction entre cet objet, dans un lieu, à travers un regard. L'œuvre de Dominique Figarella est comme un texte théâtral, par essence lacunaire : les choix de mises en scène et l'accueil du public lui donnent toute sa dimension vivante.

Le tableau est aussi envisagé à la fois comme le réceptacle et le témoignage d'expérimentations et d'exploration des matériaux, techniques et médiums. Si l'orthogonalité du support est conservée, c'est pour mieux en dynamiser les limites. On a déjà rencontré dans l'œuvre de l'artiste des chewing-gums, des balles de tennis, du sparadrap, des monochromes sur aluminium, des textiles, du plexiglas...

« J'utilise n'importe quel matériau en fonction des exigences du tableau » : ces mots de Kurt Schwitters illustrent parfaitement la démarche de Dominique Figarella. Tous les surgissements peuvent être intégrés au processus de création pour susciter l'émotion.

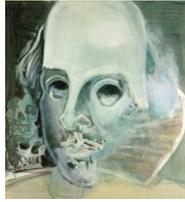
Sur un tirage photographique intégré à l'œuvre, on apercevra parfois les jambes d'une silhouette humaine portant le tableau dans un jeu subtil de mise en abyme. Parodie d'autoportrait ? Clin d'œil de l'artiste/artisan ? « Making-of » de la réalisation ? Peut-être tout cela à la fois.

Les œuvres, volontairement non titrées, sont offertes en partage à tous ceux qui les rencontrent. Chacun peut jouir sans entrave de cette précieuse liberté d'« avoir et de pratiquer sa propre vision du monde » pour reprendre les termes de l'artiste.

Dominique Figarella aime l'idée que l'abstraction de ses tableaux ne parle de rien. [...] En cela, son œuvre est universelle.

Marion Legall, extrait de texte, galerie Anne Barrault, 2014

Mur 6



1



2



3



4



5

1. Denis Castellás | Né en 1951 à Marseille, vit et travaille à Nice et New-York
Sans titre, 2007, huile sur toile, 210 x 190 cm

Le travail de Denis Castellás s'est développé selon des techniques diverses - dessin, peinture, installation, objet, photographie, cinéma - avant de se condenser à nouveau dans le seul domaine de la peinture. Autant qu'à l'histoire de l'art ces gestes prennent leur source dans divers territoires - le cinéma, la photographie, la bande dessinée, la littérature, le monde du sport - et plus globalement dans ce qui constitue l'imaginaire d'un artiste européen né à la moitié du XXe siècle. Il s'agit souvent d'un parcours entre des images, leur effacement et leur transformation. À côté de l'affirmation d'un geste, on peut parler d'un art de l'allusion, de l'ellipse, voire de la révélation, ce qui lui a valu parfois, et à tort, une qualification de fragile. Rien de fragile pourtant mais l'affirmation de l'art comme – encore - une aventure, au-delà des doutes nécessaires à toute affirmation.

Texte Galerie Catherine Issert

2. Nina Childress | Née en 1961 à Pasadena (EUA), vit et travaille à Paris
Entrée, 2007, huile sur toile, 195 x 130 cm

Nina Childress poursuit son exploration des couleurs et des effets optiques. Ses toiles jouent sur la synthèse et les écarts de vision pour questionner les qualités et les fonctions de l'image.

Au-delà du phénomène perceptuel, la couleur est associée au souvenir, la princesse nous plonge dans un univers kitsch aussi réaliste qu'artificiel. Positionnement des couleurs décalées et esthétique vintage rappellent certains films technicolor ou en vision 3d. Les scènes d'intérieur ressemblent à des décors inspirés de magasins de décorations des années 50 bien que choisis en fonction d'un climat psychologique précis, favorable aux errances mentales. Sur fond d'imaginaire stéréotypé, les images dégagent un arrière-plan subjectif très personnel. Les images-souvenirs font surface et s'accumulent comme autant de fragments à assembler pour tenter une difficile reconstruction. De ce monde enchanté, théâtre de ses rêves, se dégage toutefois une atmosphère angoissante, qui laisse sans voix à l'instar de cette diva en concert dont sont uniquement diffusées les images.

Fascinée par la peinture, Nina Childress l'utilise comme un piège visuel, à la fois séduisant et troublant, cristallin et saturé. Le malaise vient sans doute de la déstabilisation du regard mais aussi de la discontinuité qui existe entre nos projections et la réalité de la vie. Le pouvoir de l'image épuise la représentation du réel pour en faire une structure vide. Nina Childress intuitive [sic] et transcrite ce vide. Elle met à mal le motif par le traitement pictural, questionne la validité de l'image, joue sur l'ambiguïté pour casser les certitudes. Mais dans cet espace doublement fictif, elle préserve un décor, dont l'étrangeté provient de la persistance d'une présence. Présence qui crée une tension dans la relation avec le spectateur, qui fait qu'il peut y avoir de l'émotion, qui fait que ce travail est faussement conventionnel subvertissant les formes d'un classicisme

apparent, qui fait que la peinture mène la danse, et explique qu'un jour Nina Childress ait dit « la peinture est à la photographie ce que le concert est au disque ».

Céline Mélissent, extrait du texte pour l'exposition *RVB* à la Galerie Iconoscope, 2008

3. Alain Séchas | Né en 1955 à Colombes, vit et travaille à Paris

Natte orange, 2015, huile sur toile, 146 x 114 cm

À la question posée en 2015 à Alain Séchas, « Les chats ont réapparu dans votre nouveau travail. Qu'est-ce qui a motivé ce retour ? », l'artiste répondait :

Depuis un an, mon abstraction tournait au décoratif, n'avait plus son usage, celui de la projection humaine que je crois essentielle dans une œuvre d'art. Et curieusement je réutilise cet instrument [les chats], en effet. Ils sont beaucoup moins « bande dessinée », ils se « picturalisent », du point de vue de la tête. Je ne parle pas des corps qui, eux, ont presque tendance au contraire à se dissoudre dans le paysage. Je veux à nouveau attirer l'attention du spectateur sur les postures, la façon dont mes concitoyens se meuvent dans la rue ou sur ces lieux encore plus étranges que sont les bords de l'eau ; la plage est ainsi un intermédiaire, une lisière fantastique qui convoque un imaginaire. Ces chats sont en train de se dissoudre, mais pas du tout comme il y a huit ans pour disparaître définitivement, enfouis sous un désir d'abstraction. Ils sont là au contraire pour se réinstaurer en tant qu'êtres humains, en tant que chair. Et la gestion « humoristique » est tout à fait différente.

Extrait de l'entretien avec Frédéric Bonnet, *Le Journal des Arts*, n°441, 18 septembre 2015

4. Luc Andrié | Né en 1954 à Pretoria, vit à La Russille, Canton de Vaud, Suisse

En se déboutonnant et en se reboutonnant, 2005, acrylique sur toile, 150 x 95 cm **voir page 11**

5. Jacques Fournel | Né en 1951 à Montpellier, vit et travaille à Sète

King of the Paint Brush, 1984, huile sur papier journal marouflé sur toile, 202 x 150 cm

Dès son enfance, Fournel est tombé dans la marmite de la peinture. Il voyait son père peindre chaque jour. Sa connaissance de la peinture appartient d'abord à l'apprentissage pragmatique du quotidien, un acte répété tous les jours dans l'atelier, acte proche de la vie (familiale et familiale). Mais cette proximité de Jacques Fournel vis-à-vis du médium fonctionnait sous forme d'attraction/répulsion. Il utilisait un grand atelier qu'il partageait avec son père et préférait, dans cette promiscuité/contiguïté, développer un art jugé de « dilettante » ou digne du peintre amateur par l'aîné paternel.

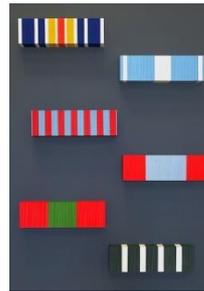
Jacques Fournel utilisait la peinture non pas en cherchant le chef-d'œuvre, mais en se servant de l'autoportrait afin de décliner un certain art de l'enregistrement - qu'il utilise la peinture, la photographie, ou même la sculpture. Sa pratique prenait en compte l'espace et le temps : l'espace, parce que la peinture prenait l'échelle de l'atelier ; le temps, parce que l'artiste peignait plusieurs autoportraits en même temps. Ce sont ces passages, ces déplacements entre les plages de temps et d'espaces, la construction d'un autoportrait à plusieurs faces et à plusieurs entrées qui intéressait l'artiste. La saisie de l'attitude traduisait la pose du moment, le contexte matériel, l'espace de l'atelier, ainsi qu'un contexte plus large, élargi à la vie hors de l'atelier. « La mouvance de l'autoportrait, écrit Jacques Fournel, si elle peut résider dans le sujet même, reste sa caractéristique de mobilité. Je suis transportable et je dois me transporter pour que l'œuvre existe et donc me poser ailleurs, changer d'outils, de décor, de milieu. C'est pour moi la seule condition de créer des nouvelles formes, de disposer de nouvelles palettes de sentiments où je choisis les tons nouveaux. » Jacques Fournel voyage beaucoup, il a même à son actif des exploits « héroïques » qui ne seront dévoilés, peut-être, qu'avec le recul de l'Histoire. Les propositions des peintures amènent le contexte à prendre parfois un rôle secondaire, lorsque les portraits se fondent dans la peinture, et deviennent des morceaux de peintures, tel que l'on peut le dire des morceaux de bravoure !

Lise Guéhenneux, extrait du catalogue *Jacques Fournel*, 1998, ed. FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1998, p. 21-23

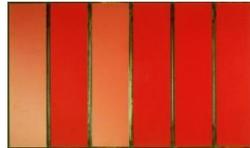
Mur 7



1



3



2

1. Bernard Frize | Né en 1954 à Saint Mandé, France, vit et travaille à Paris et Berlin
Sans titre-B4, 1990, laque alkyd uréthane sur toile, 90 x 94 cm **voir page 12**

2. Jean-Pierre Bertrand | Né en 1937 à Paris, mort en 2016 à Paris
Volume rouge, 1990, acrylique sur bois, plexiglas et métal, 72 x 120 x 2 cm

Jean-Pierre Bertrand met à plat des espaces mentaux qui invitent à un voyage contemplatif et méditatif. Selon une tradition rituelle ancienne, présente dans l'art chinois notamment, l'artiste mêle à sa peinture des éléments des trois règnes : minéral, végétal et animal. Ces matériaux symboliques coagulent ici avec l'acrylique rouge, couleur qui renvoie bien sûr au fluide source de vie. L'alchimie des matières, la profondeur qui résulte des surfaces monochromes ainsi que les reflets sur le plexiglas recouvrant la peinture, concourent à créer un espace à la fois dynamique, intime et délicat. Chaque fragment détermine un positionnement, vertical, auquel répond un autre. De cette concomitance naît une unité, un corps substantiel que Jean-Pierre Bertrand, détaché de toute narration, intitule *Volume rouge*. Rythmée par l'encadrement en fer brut, la pièce renvoie aussi à une architecture, cellule, réceptacle ou tombeau. L'œuvre fait tache sur le mur blanc, elle appelle le regard, ressemble à une icône, reflétant symboliquement une volonté de médiation et d'incarnation. Il s'agit davantage d'offrir à penser que de visualiser.

Dans ces abstractions énigmatiques, l'artiste semble vouloir recueillir et réunir quelque chose du corps et de l'esprit, de l'espace et du temps. Jean-Pierre Bertrand poursuit une même voie qui fait fi des bavardages et se transmet à travers des œuvres aussi dérisoires que merveilleuses.

Céline Mélissent, 1994

3. Tania Mouraud | Née en 1942 à Paris, vit et travaille à Paris
Décorations (II), 1994-1995, acrylique sur bois, 6 x (22 x 74 x 17 cm)

Depuis plus de vingt ans, Tania Mouraud conçoit des environnements et utilise le langage symbolique des signes avec la volonté de dénoncer les barbaries et les exclusions, de toucher et de responsabiliser les gens dans leur implication sociale. Les formes épurées de ses œuvres, apparaissent d'abord comme des abstractions géométriques. En réalité elles cachent à demi le sens, invitent au décryptage et à la concentration, « afin que la communication ne soit pas un moyen d'identification apaisante ». Entre visible et lisible rien n'est laissé au hasard dans ce travail conçu comme une prise de parole. La rigueur, la maîtrise mentale et les remises en question permanentes sont les conditions et le témoignage de la liberté individuelle de l'artiste, de son indépendance et de son engagement. « Si politique signifie questionner la réalité, démasquer les préjugés, traquer l'idéologie, faire une mise au point sur la réalité, alors mon travail est essentiellement politique », explique l'artiste.

Décorations (II) fait partie d'une série qui a débuté en 1994, de la décoration à la décoration. L'ensemble constitué de six éléments se présente sur un mur de couleur foncée, disposés sans hiérarchie. Les sculptures ou peintures aux rayures

bariolées, renvoient à la légion d'honneur et symbolisent directement la volonté de resserrer les liens avec la communauté nationale, à travers une distinction, une reconnaissance sociale et une histoire. Derrière le jeu des trames et de la gamme chromatique, l'œuvre évoque l'organisation sociale que sous-tend ce type de décoration, elle parle aussi d'idéologie, de pouvoir, de faits de guerre, d'exploits sportifs, de distinctions de tous types.

De manière pragmatique et simple, Tania Mouraud expose les contradictions et les non-dits de la société dans l'espace public. L'esthétique, l'engagement et le réalisme de l'ensemble de l'œuvre dénoncent le consensus issu d'un certain conditionnement. Sur le mode de la confiance, l'artiste pose la liberté, la tolérance et la responsabilisation comme des exigences éthiques incontournables.

Céline Mélissent, 1996

Mur 8



1



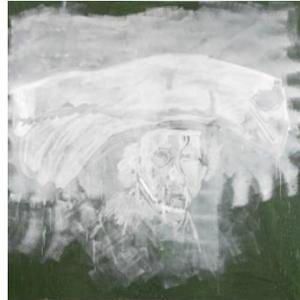
2



3



4



5



6

1. Alain Séchas | Né en 1955 à Colombes, vit et travaille à Paris
Serviette grise, 2015, huile sur carton, 80 x 80 cm **voir page 17**

2. Filip Francis | Né en 1944 à Duffel (Anvers), vit et travaille à Bruxelles
Tu m'adores, tu m'énerves, 2006, peinture vinylique sur toile, 69 x 305 cm

La question qui se pose lorsque l'on est confronté pour la première fois à l'œuvre de Filip Francis est de savoir ce qui se passe devant notre regard tellement sa peinture semble balayer les codes et les conventions de la représentation. Il y a une sorte de « dérapage » ou de « catastrophe » dans cette peinture qui obéit pourtant à une méthode de travail unique en questionnant les limites du champ de vision. Si le champ visuel central est communément utilisé par les artistes – il faut savoir que notre vision centrale n'occupe que 5% de la surface de la rétine, Filip Francis va quant à lui s'intéresser au 95% de cette surface rétinienne, délaissée dans la sphère artistique, et choisir d'investir le champ visuel périphérique, zone que l'on perçoit sans la regarder. [...]

La procédé est simple : le regard de l'artiste fixe un point sur la toile (à droite, à gauche, en haut, en bas, au milieu ou encore à l'extérieur du tableau – la méthode appliquée figure toujours dans le titre de l'œuvre) et à partir de cette contrainte il va utiliser son champ de vision périphérique pour prolonger son motif (damiers, lignes, taches, bandes). Inévitablement, une déformation se fait sentir. Plus la main de l'artiste s'éloigne de ce point fixe, plus le résultat devient maladroit, voire grossier. Cette maladresse peut même être accentuée par le fait que l'artiste peut peindre de la main droite ou/et de la gauche. [...] Expérimentales, provocatrices ou chargées d'un humour typiquement belge, les peintures de Filip Francis, dominées par la pensée et les sensations, invitent le regardeur à adopter une conscience nouvelle de sa propre perception.

Extrait du texte de l'exposition *Filip Francis : Du champs de vision périphérique* à la Galerie Jean Brolly, Paris 2012

3. Luc Andrié | Né en 1954 à Pretoria, vit à La Russille, Canton de Vaud, Suisse
Chemisier, 2006, acrylique sur toile, 90 x 108 cm

Les toiles du peintre vaudois (qui a passé son enfance au Mozambique) portent en elles ce paradoxe, où la forme s'estompe presque jusqu'à l'invisibilité, alors que s'affiche la nature narcissique de l'autoportrait. [...] Joués avant d'être peints, les tableaux constitués de nombreuses couches finissent par avaler la silhouette qui s'y dessine, celle d'un homme ni beau, ni laid, juste un peu vieux, d'un menton, d'un ventre, sans oublier l'éclat d'une goutte de salive. Tout cela pour dire que l'homme ne se résume pas à la couleur de sa peau, à son âge, au relâchement de son corps, mais qu'il est quelqu'un, « on », simplement un homme, n'importe lequel.

4. Jean-Marc Cerino | Né en 1965 à Bourgoin-Jallieu, vit et travaille à Saint-Étienne

Personnage du Valais suisse (Anonyme du XIXe siècle), 2014, peinture à huile sur verre, 202 x 132 cm

Le travail de Jean-Marc Cerino est, de longue date, une tentative pour mettre à distance la représentation. Se méfiant de la puissance de sidération de l'image, l'artiste n'a eu de cesse de travailler à des protocoles artistiques qui aboutissent à une forme d'effacement, ou d'enfoncement du sujet représenté [...]

Pour les peintures sur verre, majoritairement présentes dans l'exposition du musée de Dole, c'est un autre rituel qui se met en place, à partir d'images photographiques achetées par l'artiste : choisir une image dans le flot, en reporter la trace sur verre, puis en reprendre l'image en peinture, précisément d'abord, comme pour en fixer l'empreinte mémorielle, puis bomber la peinture sous le verre pour venir attaquer l'image, la recouvrir, l'enfoncer dans une gangue de noir, de blanc, parfois de couleur. Les couches, comme des sédiments, se superposent et faisant tantôt apparaître, tantôt disparaître le sujet initial, nous obligent à chercher le point de bascule entre visible et invisible, là où se révèlent les images du monde, d'un monde qui semble en lambeaux. Jean-Marc Cerino n'est pas un peintre d'histoire, mais son travail a à faire avec la mémoire : amasser des images, les soustraire au flot continu du trop-plein, choisir celles qui portent en elles la trace d'un passage, d'une histoire, mais qui échappent en même temps à toute narration. Des photographies silencieuses mais non muettes, habitées, à qui il s'agit de redonner par la peinture une lenteur, une densité, une immanence que l'instantanéité photographique pourrait avoir ôtée.

Extrait du texte de l'exposition *Le grain des jours*, Musée des beaux-arts de Dole, 2014

5. Denis Castellás | Né en 1951 à Marseille, vit et travaille à Nice et New-York

Sans titre (autoportrait de Rembrandt), 2002, huile sur toile, 220 x 220 cm **voir page 16**

6. Jean-Marc Cerino | Né en 1965 à Bourgoin-Jallieu, vit et travaille à Saint-Étienne

Homme pissant (dit le contremaître), 2016, huile sur verre, tissu insolé sous verre, 70 x 42 cm **voir notice ci-dessus (n°4)**