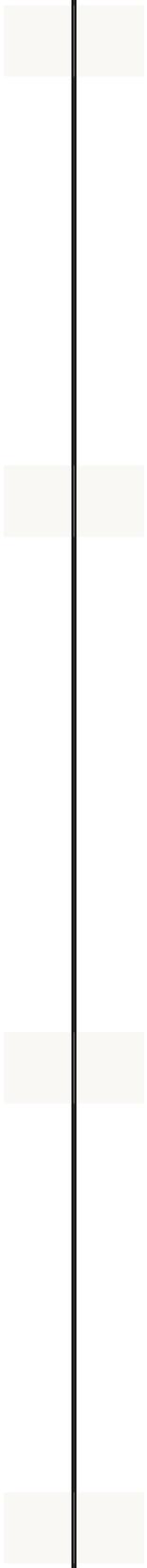


Note d'intention

Frédéric Cresson



Note d'intention

Frédéric Cresson

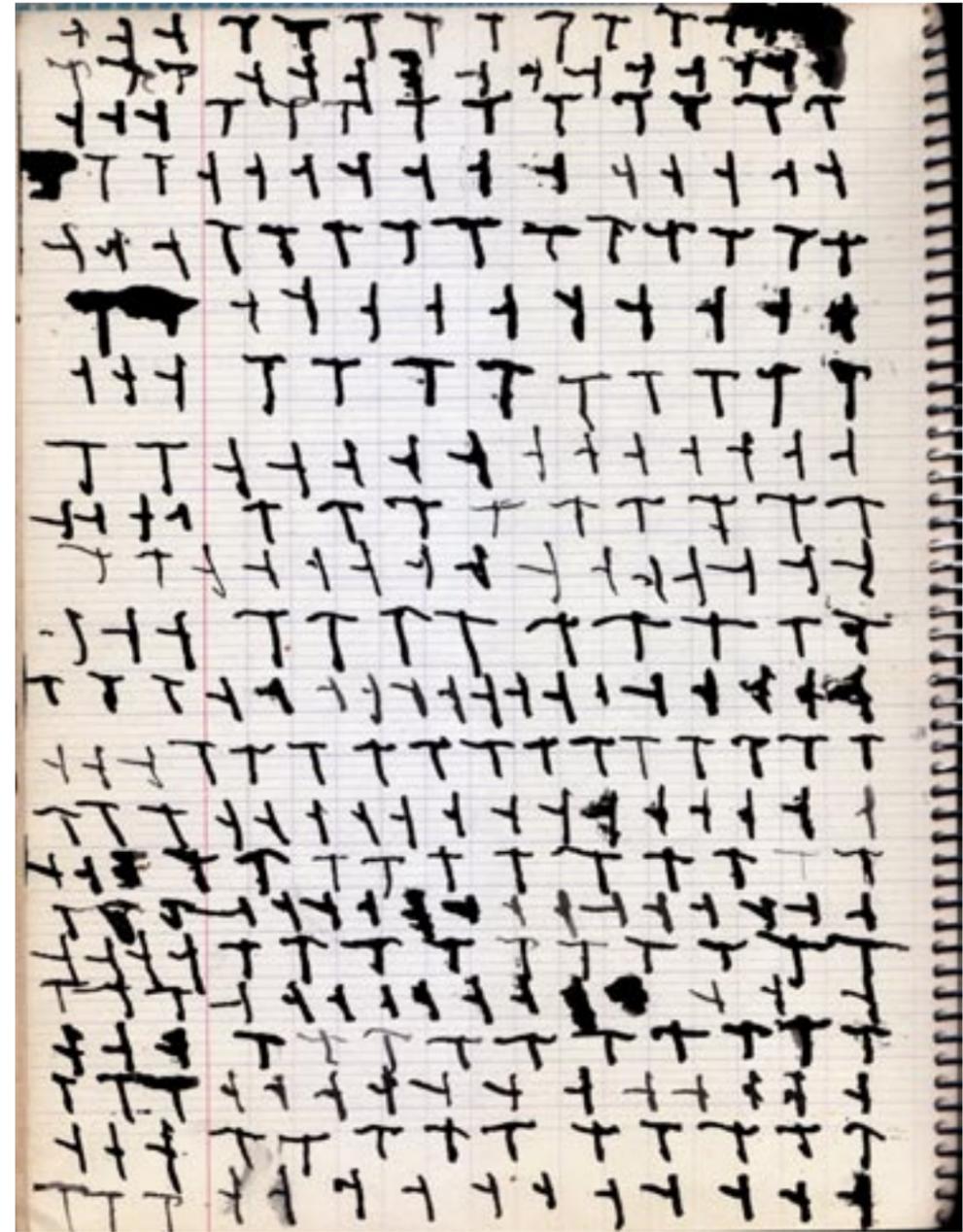
V.A.E

Diplôme National Supérieur
d'Expression Plastique

Institut supérieur des Beaux-Arts
Besançon / Franche - Comté

Septembre 2014

Mes remerciements à Géraldine Pastor Lloret,
Professeur à l'ERBA, pour son regard et son
accompagnement.



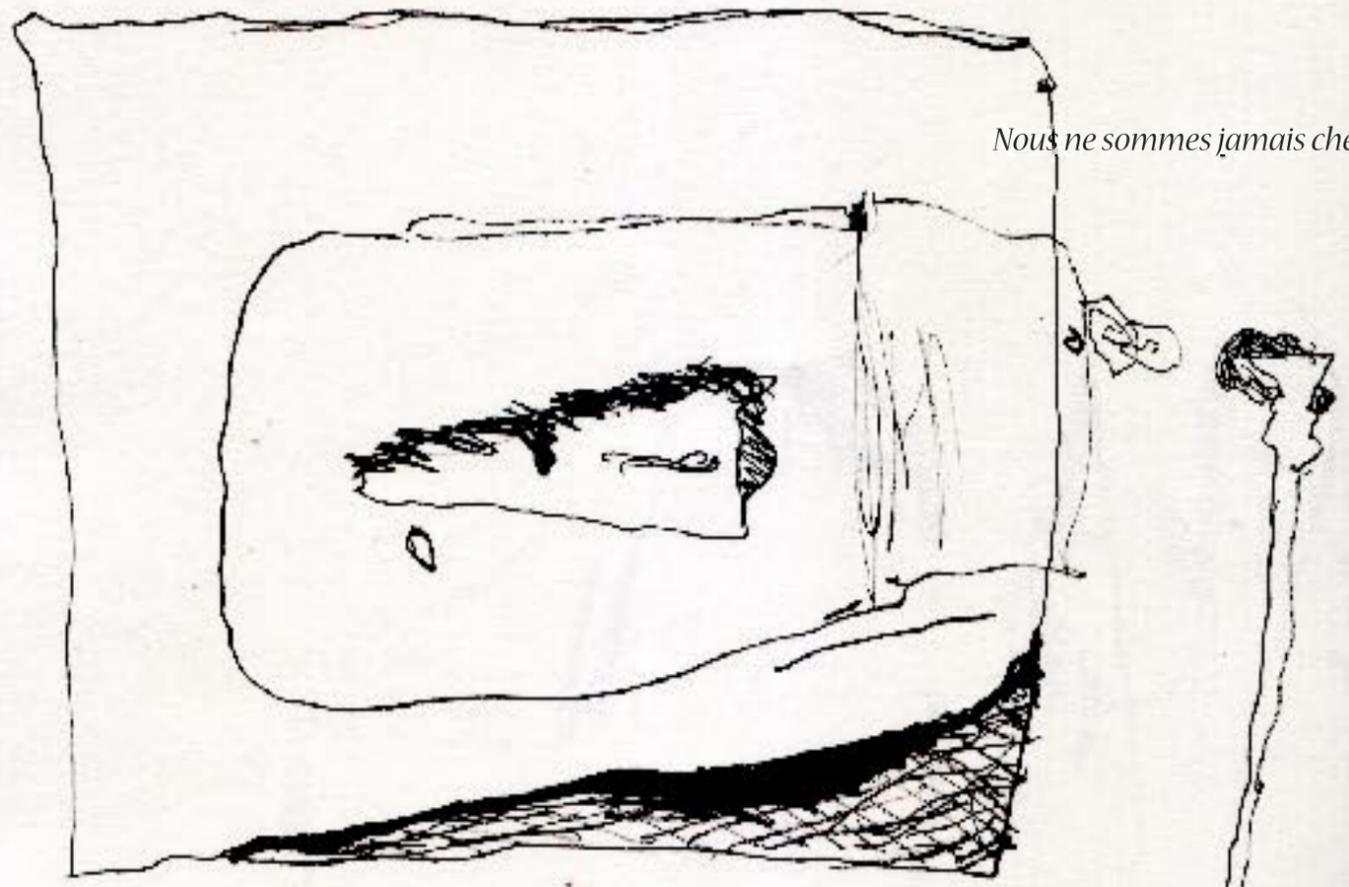
Un essai, un test de *Moi*.

Un test de ce rapport du fini à l'infini.

Un test de cet espace / limite entre
Intérieur et extérieur.

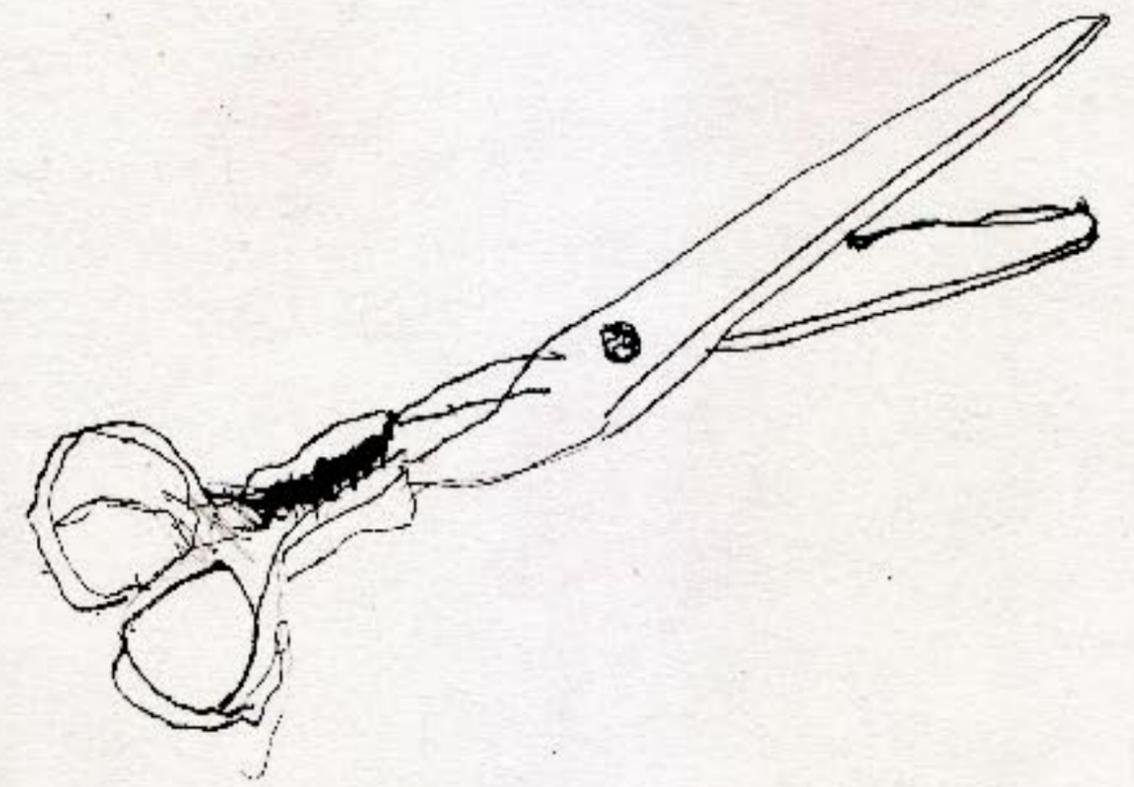
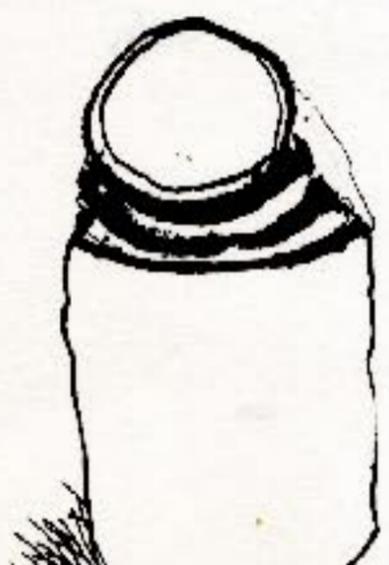
Un test de ce qui se joue entre le fond et la forme.

Un test, un essai de *Langue*.



Nous ne sommes jamais chez nous,

nous sommes toujours au-delà.



Montaigne .
Chapitre III - *Les Essais*

80-70



Exercice III -
20 x 20 cm - 2004
Huile, adhésif sur toile

Je découvre *Les Essais* de Montaigne à l'âge de quatorze ans. Je ne prétends pas être un spécialiste de cet écrivain mais c'est un des premiers points de repère dans mon parcours. Je découvre Montaigne et je me rends compte que le monde est ouvert.



Entre la volonté et la pensée le coeur agit : son unique

J.Beuys.

L'atelier.

La mise en oeuvre, puisque c'est quand-même de cela dont
il

J'arrive - Je passe.

L'atelier chez moi et l'atelier pas chez moi c'est pas pareil.
Là, c'est chez moi.

s'agit.

Les gestes - Je regarde.

Ce que je préfère c'est le regard désinvolte, celui qui
ne devrait que passer.

Et c'est celui qui reste.

Je me lève - il y a urgence à corriger, colorer,
tacher, toucher, agir : quelque chose attend.

motif est l'amour de la tâche.



du Niger, mais le Kono subsiste encore au sein de sociétés d'initiation, bien qu'il subisse aujourd'hui une désaffection certaine. S'il est vrai que la majorité des Maliens, devenus musulmans, ne se reconnaissent plus dans les masques et les *bolu*, rares sont ceux qui se montrent incillérents envers ces "objets forts". Comme dans tous les cultes secrets, l'objet sur lequel on sacrifie est davantage destiné à être caché que montré. L'anthropologue qui s'efforce de décrire une puissance comme le Kono bute sur une difficulté majeure, car si le boli et le masque représentent quelque chose, ils n'en renvoient pas pour autant à un élément du monde visible. Ils sont des créations hétérogènes, ils "réalisent" une image mentale, par combinaison d'éléments existants. Le Kono est un fauve qui avale, mais ses louanges le qualifient également d'oiseau ou d'éléphant. Aux yeux des adeptes, il est parfaitement vain d'essayer de définir clairement une puissance dont la force est précisément de revêtir des formes multiples, de se défigurer et de se refigurer sans cesse. "Nos connaissances s'étendent, disait un vieux Bamana, mais un boli, jamais tu ne le connais vraiment."

MU BU BANO - Mali, Bani - Collecté vers la fin du XIX^e siècle - 102006.17.1

Boli du Kono.
Collecté fin XIXe siècle.

Au début la forme tentait de se tenir à la limite du motif.

Le motif répétitif permet de sortir du rapport traditionnel fond/forme.
Au delà de la déconstruction du tableau, j'ai toujours préféré chez Caude Vialat le travail sur le motif. Cette forme éponge répétée, le motif en regard de cette question humaine et ô combien picturale du fond et de la forme.

Naturellement mes recherches ont porté sur le mélange - ou non mélange - de l'un et de l'autre, sur un questionnement du déplacement de leur limite, sur la non forme, le tout fond.

Mes travaux s'articulent en *troupeaux*.
Chaque *troupeau* est l'épuisement d'un processus de choix.
Au fond, j'essaie de regarder ce que je sens, puis je le peins,
Je le mets en oeuvre, je l'épuise, je le sape. Je regarde ce qu'il reste...
Je recommence.

L'origine de ma peinture, de mon oeuvre en général, est toujours un regard sur le regard.
L'objet de la peinture c'est l'oeil; l'objet de l'art c'est ...
Il n'y a pas d'autoportrait, c'est un portrait de ce qui est en train de (se) passer.

Fragile #3
2001.
100 x 75 cm.
Essence, encre,
graphite et huile
sur papier.



Je suis né quelques cent ans après les tentatives de déconstruction de la forme engendrées par les impressionnistes. Je suis né l'année où Robert Morris abandonnait le Minimalisme et écrivait son texte « Anti Form ».
La génération précédente était née avec Hiroshima, le génocide industriel et l'abstraction lyrique américaine. Celle précédente encore avec les gueules cassées qui semblaient être revenues de la guerre pour illustrer les peintures cubistes de Picasso.

Il me semble que mon époque a reçu en héritage la forme de l'informe.
Je me dépatouille avec.

L'esthétique relationnelle ou le nouveau continent de l'internet en sont des réponses. Malheureusement ou heureusement pour moi, mon éducation, ma construction intérieure m'ont poussé à rester dans un certain *académisme*. Si tant est que l'on puisse appliquer ce qualificatif à des mouvements tels que support/surface, le colorfield américain, BMPT, la bad painting ...



Mike Kelley.
SS Cuttlebone
2000
Centre Pompidou - Paris
2013
(photographies
© Sonia Marques)

Le texte qui suit ne fait pas toujours implicitement référence aux illustrations qui l'accompagnent. Ces images sont un commentaire global du texte. Les artistes cités, les oeuvres reproduites balisent les diverses profondeurs de mon imaginaire. Ils, elles font partie des « fantômes » avec lesquels je déploie mon activité artistique.

J'ai également beaucoup cité des propos dont la justesse me semble si évidente et « raccrochable » à mon wagon que je ne vois pas l'intérêt de les reformuler.

Robert Morris
Untitled (Pink Felt), 1970.
Feutre. Dimensions variables



A droite : *Sans titre*.
Scotch sur impression numérique
20 x 30 cm - 2014

Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte (1884-86) de Georges Seurat est la représentation d'un temps suspendu dans la production industrielle de l'époque, peinte avec des moyens picturaux qui évoquaient eux-mêmes la division du travail, son pointillisme introduisait la possibilité d'un art reproductible par une main réduite au statut de machine. A l'inverse, Monet ou Pissarro valorisaient la touche picturale, comme un acte de résistance au processus d'industrialisation.

Timothée Chaillou.





Sans titre.
2003. Dimensions variables. Huile sur bois.

touche / tache

Organe d'une machine, d'un appareil, sur lequel on agit par...

Avoir la touche avec quelqu'un, faire une touche

Rester sur la touche

toucher v.t.

Mettre sa main, ses doigts au contact de quelque chose...

toucher v.t. ind.

Porter la main sur quelque chose.

être touché v. passif

Être ému.

touche-à-tout n. et adj. inv.

Qui a l'habitude de toucher à tout.

touche-touche (à) loc. adv.

Juge de touche

Manière qu'a un peintre de poser la peinture sur le support avec le pinceau, la brosse ;

Opération consistant à aimanter un barreau de fer doux, par frottement dans le sens de la longueur contre un aimant puissant.

Partie du manche pose les **doigts**.

Synonyme de mouillette Action du poisson dont la bouche entre en contact avec

fait d'atteindre son adversaire **suivant** les règles ; point ainsi marqué.

Dans divers sports qui, sur les côtés, délimite **la largeur** du terrain ; remise **en Je**

qui a dépassé la ligne de tache: nom féminin

(latin populaire *tacca, du gotique taikko, du germanique *taikns, signe)

nom féminin

(latin populaire

*tacca, du go-

tique taikko,

du germanique

*taikns, signe)

Partie colo-

rée, de gran-

deur variable,

sur un fond de

couleur diffé-

rente :

résultat du coup de pinceau.

Quelle drôle de touche elle a sous la pression des doigts et actionnant la mécanique.

touchant

touchant

touchau

touche

touche-à-tout

toucher

toucher

touche

Manière de

une toile

Partie colorée, de grandeur variable, sur un fond de couleur différente .

La peinture est une besogne sacrée où il n'est rien.

G.Braque

La notion de forme a beaucoup changé lors du vingtième siècle. La forme s'est trouvée ébranlée aussi bien par la notion de Gestalt – le tout est plus que la somme des parties – que par celle de l'informe de Georges Bataille. A cela il me semble juste de rajouter un goût occidental de plus en plus marqué pour la (les) philosophie(s) orientale(s) et le concept de vacuité qu'elle(s) contien(nen)t ainsi qu'une science de plus en plus performante où la physique et la magie semblent parfois se confondre...

N'étant ni philosophe, ni scientifique je n'ai sans doute que des idées imprécises de ces attaques de la forme et de la notion d'informe mais elles fleurissent mon imaginaire.

Je suis né avec cette notion et je l'ai sentie bien avant de pouvoir l'identifier intellectuellement

Dès le début, inconsciemment, mon travail s'est construit autour du frôlement de l'informe.

L'informe est par essence une notion complexe qu'il est vain de vouloir formaliser.

Cependant cette notion a donné lieu à divers développements et analyses et nul ne peut nier son impact sur l'art depuis le début du vingtième siècle. Principalement dans la peinture et la sculpture abstraite mais c'est une notion que l'on retrouve aussi dans le travail d'artistes figuratifs comme Francis Bacon. L'informe est une notion large pouvant être débusquée dans toutes les recoins des activités humaines, c'est une notion confortable dans laquelle tous les «in-» et «im-» se confortent.

L'informe informe de son informe, il ne fait que cela et c'est en cela qu'il rejoint le sacré.

Image de Jackson Pollock dans son atelier.

Il est difficile d'évoquer l'art sans évoquer la - vieille - question du sacré .

Ce que je nomme le *sacré*, c'est la quête du Graal, la quête d'un sens, de ce qui serait à même de réconcilier l'être et l'avoir, de concilier cette dichotomie. Il lie le Un et l'Infini.

L'art a magnifié, sublimé, ou tout simplement enseigné le sacré pendant une bonne partie de son histoire. Puis, avec la perte du sentiment religieux accompagnant le positivisme matérialiste et sans doute aidé par la pensée de l'informe l'art est passé du statut de signifié à signifiant du sacré. Jusque là, il s'était tenu au rôle de communicant du sacré, là il en est devenu le représentant.



Plus le monde matérialiste rationalisé, concentrationnaire, totalitaire, mécanisera l'homme social, plus l'esprit cherchera son salut en des oeuvres qui lui soient l'occasion d'un approfondissement intérieur, d'une pure gratuité, d'un témoignage rendu aux valeurs ineffables par le sens intime. De plus en plus c'est le rôle que jouera l'art.

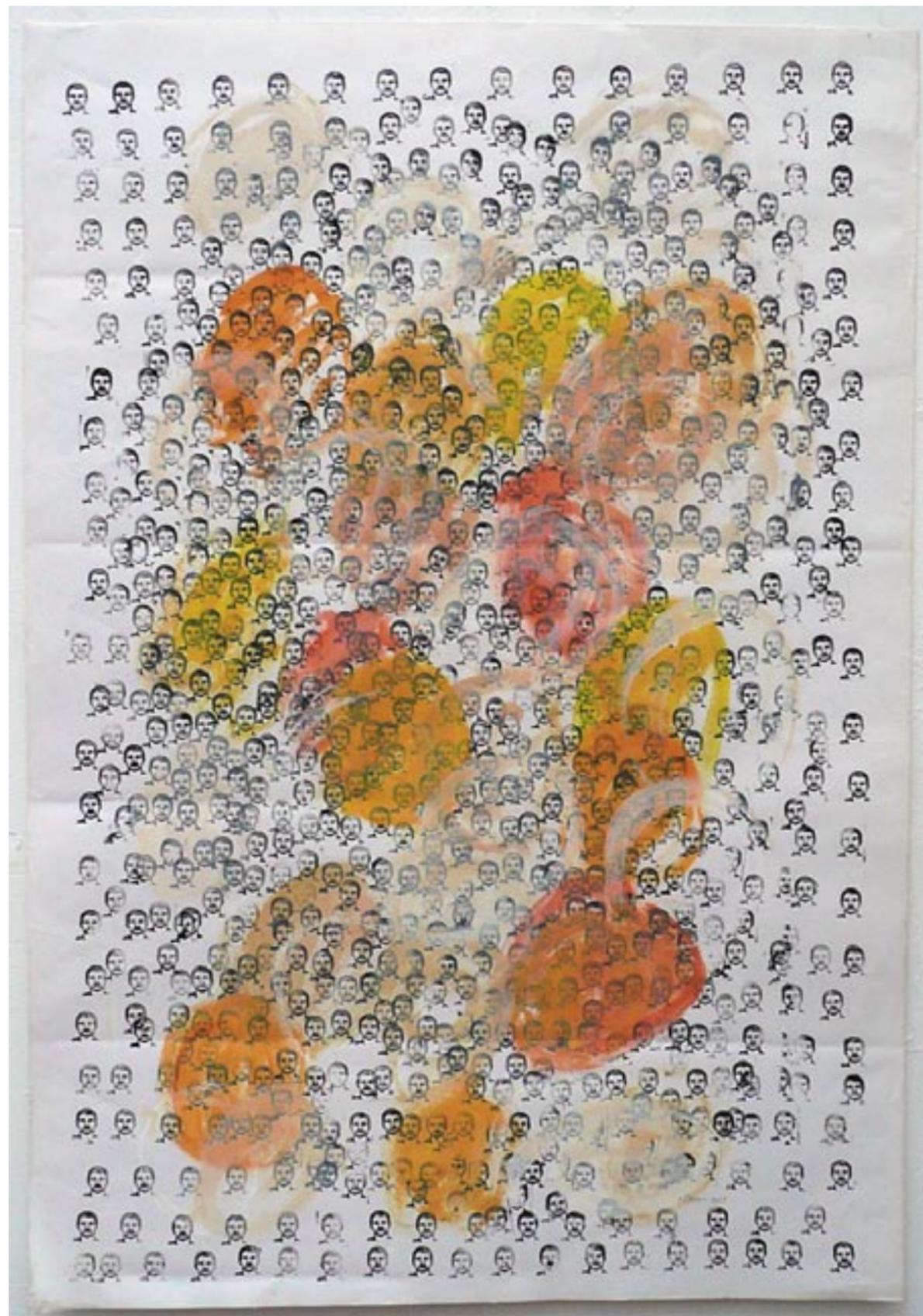
REGAMEY Pie-Raymond.

La notion de sacré lorsqu'elle n'est plus liée à un code religieux va souvent à l'encontre du positivisme occidental, elle s'inscrit dans un sabotage de la représentation dans sa matière ou dans ses codes. Le chaos n'est pas loin.

La représentation sacrifiée dans son altération atteint le sacré.

Le terme d'altération a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le tout autre, c'est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre.

Georges Bataille.



Autoportraits au tampon (30 ans).
2003. 70 x 105 cm. Encre, essence sur papier.



De vous à moi.
2006.

Informe: Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.

Georges Bataille.



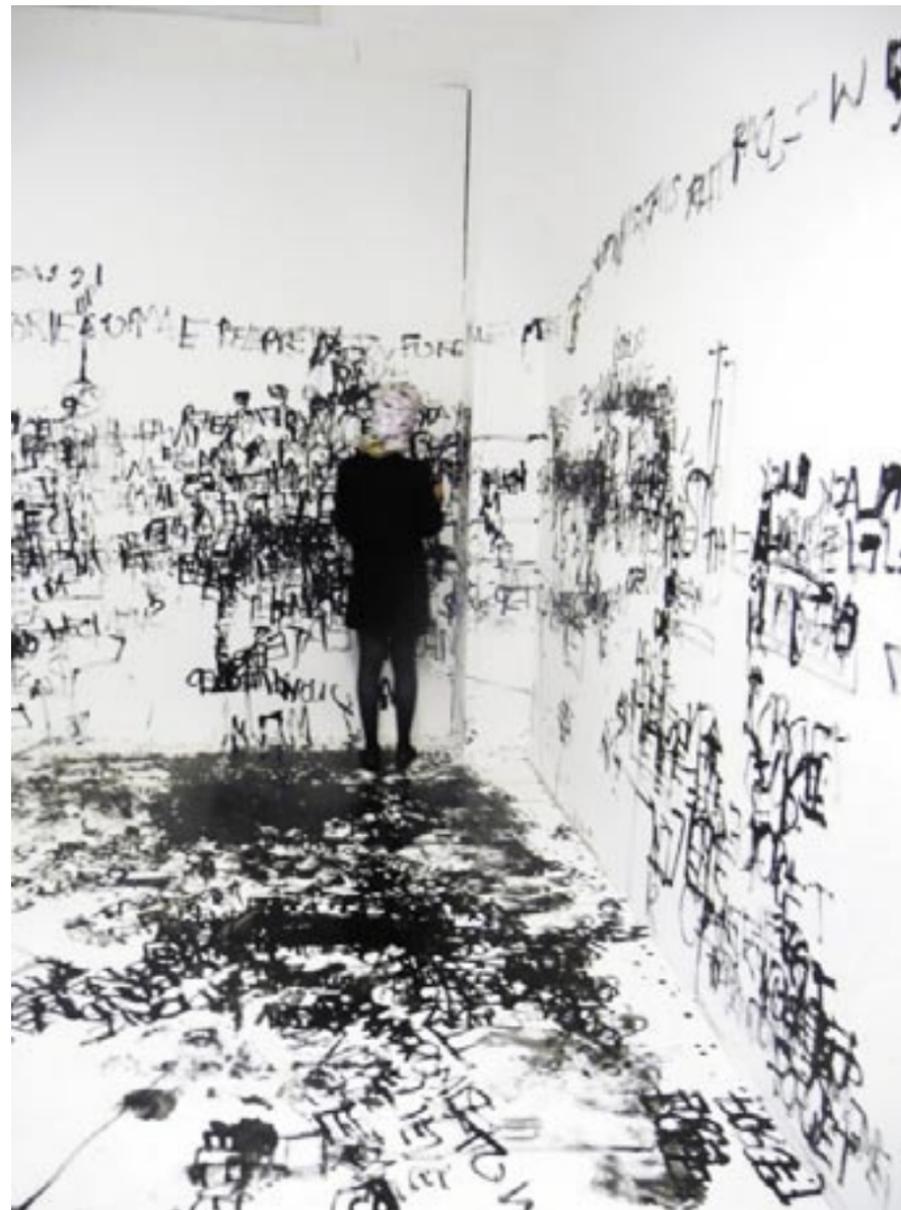
Louise Bourgeois. *Maman*. 1999.

Beurk #3.
Huile sur toile.
2006



Est informe ce qui ne ressemble à rien, ne s'aligne sur aucun modèle, exclut toute taxinomie fondée sur des critères formels. L'informe apparait comme un processus structural de déconstruction, de mise en mouvement, de la beauté à la laideur, de la séduction à l'horreur, qui introduit le vacillement, la dissemblance et le désastre dans les formes. Bataille déclasse et mord ainsi les bornes de la forme pour rendre compte de cette vérité désarmante que l'art se situe au-delà du langage et des définitions.

Denis Hollier.



*C'est un vocable qui permet d'opérer un déclasserment au double sens de rabaissement et de désordre taxinomique.
L'informe est une opération. L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire : c'est un performatif, comme le mot obscène, dont la violence ne tient pas tant à ce à quoi il se réfère qu'à sa profération même.*

Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois.



A gauche :
Helena Hamilton
NOTETOASDISTANTGOD
2011
Performance space art
evict. Londres.

Martin Kippenberger.
Tate Gallery. 2006.
Londres



L'état des choses.
2002. Dimensions variables - Laque sur métal et corde.



20.81

Je ne suis pas sûr que *Je* soit un nombre entier,
... des milliers d'hôtes.



Mike Kelley
 Medelijck Museum, Amsterdam
 décembre 2012 – Avril 2014



Robert Rauschenberg.
Dirt Painting (for J.Cage). 1952/53.



Joseph Beuys
Éclair illuminant un cerf (Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch),
 1958–85. Musée Guggenheim. Bilbao.



James Hide
Pink pillow
 2001



Lynda Benglis
Quartered Meteor. 1969
Proto Knot, 1971.

*Le visible ne suffit pas
pour comprendre ce
qui est vu [...]. Le vi-
sible ne s'interprète
qu'en référant à l'inv-
isible.*

Pascal Quignard :
Sur le jadis

*Jusque-là j'avais cru que je
pouvais faire confiance à
la connaissance. Que je de-
vais méquiper sur le plan
intellectuel (...). J'ai écrit
Molloy et la suite le jour
où j'ai compris ma bêtise.
Alors je me suis mis à écri-
re ce que je sens.*

Samuel Beckett





SCOTCH!

Par scotch, j'entends morceau de papier adhésif taché puisque c'est ainsi que ce matériau acquiert pour moi son potentiel plastique.



Pour aboutir à de l'informe il y a un procédé assez simple qui consiste à découper une forme pour recomposer une non-forme.

Ma question lorsque je commence le travail sur les scotchs est de savoir si ce procédé appliqué à l'informe aboutit à un retour de forme ou à encore plus d'informe.

Mais qu'est ce que veut dire plus d'informe puisque ce concept évoque ce qui ne peut être classé .

Ya t'il de l'inclassable plus inclassable que l'inclassable ? L'informe d'hier est-il moins informe aujourd'hui ? L'informe subit-il une déformation au cours du temps comme une forme se déforme avec l'usure ?

L'informe inquiète car il n'est pas possible de le comprendre - prendre avec n'est pas possible et nous semblons autiste au sens où nous devenons le monde.

J'utilise dans ces travaux le hasard, plus ou moins contrôlé du mouvement, de la touche/tache et du fragment qui résulte de l'arrachage du scotch / masque. Tout cela dans une «inattention» la plus concentrée possible. Paradoxalement un geste mécanique acquiert de la liberté, même minime avec le temps.

Le hasard également de «l'informité» du papier adhésif. Le geste du peintre tend à se réduire, il devient technique plus que créatif. La création se fait dans la mise en relation de différents gestes. Il y a des étapes temporelles qui organisent l'oeuvre.

Dans les installations les pièces sont éphémères, leur «forme» est soumise au temps de la monstration.

Dans ces oeuvres, les touches / taches deviennent motif, il n'y a plus de forme. Le fond devient ligne. De la peinture ne restent que des couleurs fragmentées; de l'objet, un tassement, un aglutinement des lignes du plan dans l'espace.



Sans titre.
2003. Huile, scotch, bois. Hauteur: 200 cm



Depuis 2004, je développe des recherches protéiformes à partir de scotchs de protection utilisés normalement par les peintres décorateurs ou/et tremblants.

Scotchs dont la couleur diaphane et le touché ne sont pas sans évoquer la peau.

Outre le questionnement sur la viabilité esthétique de ce matériau dont la place est plus souvent à la poubelle qu'au mur, les taches résultantes des débordements, de gestes non maîtrisés m'intéressent pour les ruptures accidentelles qu'elles créent sur les bandes de papier.

J'ai d'abord « dessiné » avec ce matériau, pour ensuite l'utiliser dans l'espace au travers d'installations et de volumes avant qu'il ne me ramène au tableau via la photographie.

Le scotch est en lui-même un potentiel d'informe.

Ce qui m'a interpellé, d'abord, c'est le débordement. La peinture hors contrôle, celle qui induit la destinée de débris de ce matériau mais celle aussi qui déborde de l'illusion de la ligne droite.



Ephémère sur éphémère.
Photographie numérique.
2006.

Ensuite le décalage introduit dans la perception du matériau dans sa réalité par son déplacement et son autonomisation en tant qu'oeuvre.

Et enfin toutes ces taches « inconscientes » me semblaient à même de représenter un espace sensitif informationnel où pourraient se jouer des échanges invisibles dont on ne percevrait au mieux que la vibration continue de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur.

Ainsi je colle, décolle, déplace et replace, des morceaux de scotchs dans l'espace, le plan du mur ou celui du dessin. L'oeuvre est au milieu, les oeuvres n'en sont que des traces.

Ce qui est envisagé c'est une certaine migration. Un déplacement dans l'espace de ce matériau mais aussi par là même un déplacement du point de mire de l'oeuvre.



Comment dire au revoir.
Hauteur: 200 cm.
Papier adhésif,
bois, peinture.

J'ai fait des toiles pour faire des scotchs et des scotchs pour faire des toiles. Entre les deux: déplacements, décollages, recollages, mouvements.

Avec sa toile immense placée sur le sol, rendant ainsi difficile pour l'artiste d'avoir une vision d'ensemble, ou même une vision étendue de « parties », Pollock pouvait sincèrement dire qu'il était « à l'intérieur » de son oeuvre.

Allan Kaprow
L'héritage de Jackson Pollock.
1958.

La vie humaine, distincte de l'existence juridique est telle qu'elle a lieu en fait sur un globe isolé dans l'espace céleste du jour à la nuit, d'une contrée à l'autre, la vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés dans des conditions raisonnables. L'immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage qui la constitue, pourrait être exprimé en disant qu'elle ne commence qu'avec le déficit de ces systèmes : du moins ce qu'elle admet d'ordre et de réserve n'a-t-il de sens qu'à partir du moment où les forces ordonnées et réservées se libèrent et se perdent pour des fins qui ne peuvent être assujetties à rien dont il soit possible de rendre des comptes. C'est seulement pour une telle insubordination, même misérable, que l'espèce humaine cesse d'être isolée dans la splendeur sans condition des choses matérielles»

BATAILLE Georges,



Je me rappelle que je me rappelais Buraglio lorsque j'ai commencé à déplacer des bouts de scotchs peints pour les recoller sur une feuille de papier ou sur un mur.



*Les jours lointains
Sous un soleil radieux
Plus lointains encore.*

Shuoshi Mizuhara
1892-1981

Très vite les travaux sur papier sont devenus des sortes d'exercices entre la rêverie et les arts martiaux (du moins il me plaît de le penser) où l'enjeu est d'être à la fois présent et absent.
Le corps est en mouvement et l'esprit le plus neutre possible.



*On appelle cette fleur
Pivoine blanche - Oui,
Mais un peu de rouge.*

Takahama Kyoshi
1874-1959

2 collages
50 x 65 cm
chacun.



Noeud collant.
hauteur : 120 cm.
Scotch, peinture
2010.



04.01.14
24 x 32 cm.
Technique
mixte sur
papier. 2014.



Gimme shelter.
85 x 36 x 28 cm.
Scotch, cérami-
que, cuir. 2008



To feel all right.
28 x 28 x 4 cm.
Scotch, métal.
2009.



Occupe toi de l'art
2010

*Ce n'est pas l'espace
Mais bien le nombre de tours
Qui définit le lieu du rituel*

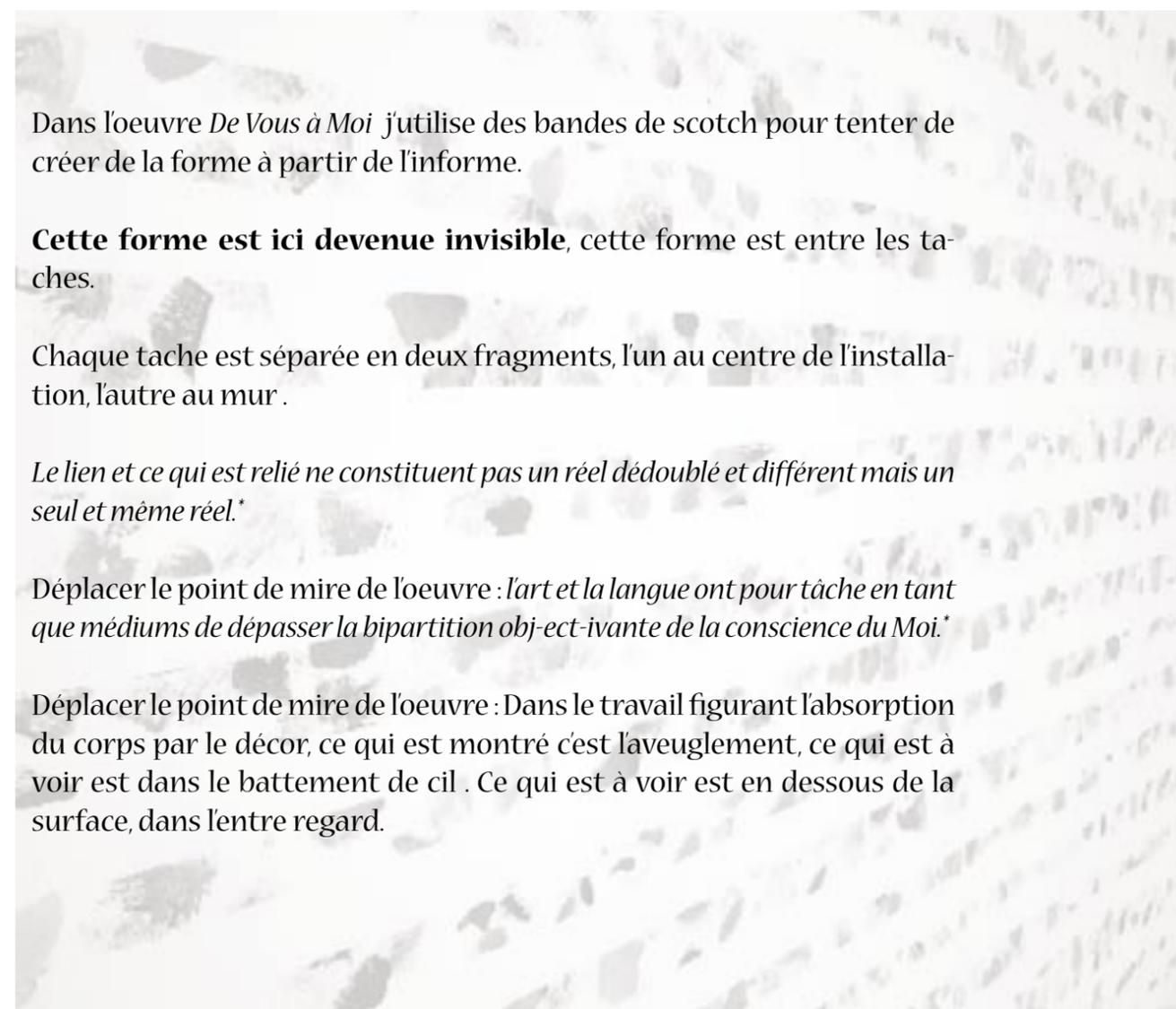
*D'un sacrifice
Où rien ne meurt
Nous rêvons le monde absorbant.*

*(Extrait du Monde absorbant.
Recueil de textes - 2002)*





*...c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'oeil et le coeur
H.Cartier-Bresson*



Dans l'oeuvre *De Vous à Moi* j'utilise des bandes de scotch pour tenter de créer de la forme à partir de l'informe.

Cette forme est ici devenue invisible, cette forme est entre les taches.

Chaque tache est séparée en deux fragments, l'un au centre de l'installation, l'autre au mur .

*Le lien et ce qui est relié ne constituent pas un réel dédoublé et différent mais un seul et même réel.**

Déplacer le point de mire de l'oeuvre : *l'art et la langue ont pour tâche en tant que médiums de dépasser la bipartition obj-ect-ivante de la conscience du Moi.**

Déplacer le point de mire de l'oeuvre : Dans le travail figurant l'absorption du corps par le décor, ce qui est montré c'est l'aveuglement, ce qui est à voir est dans le battement de cil . Ce qui est à voir est en dessous de la surface, dans l'entre regard.

.Max Reithmann.
*Joseph.Beuy's : La Mort Me Tient
en Eveil. P 363. Editions ARPAP. 1994.*



De Vous à Moi
2006.
L'Aquarium. Valenciennes.

Le scotch fait un bruit lorsqu'on l'enlève, il se déchire de la surface sur laquelle il était collé.

Dans cette oeuvre le spectateur est placé au cœur de ce déchirement, dans une certaine dilatation de la limite, entre ce qui l'entoure - le support et la moitié de la peinture marquant des lignes droites - et ce que lui-même entoure - les scotchs déplacés et réinstallés autour d'un sac pendu au milieu de la pièce, l'autre moitié de la peinture.

Loin d'une image charnelle du corps, cette dilatation aboutit à une représentation «abstraite» d'un espace de sensations, un passage entre l'intérieur et l'extérieur : La peau.

PEAU

La peau est un sac d'O la peau est une interface
La peau est un espace psychique sur une limite physique
La peau est ce qu'il y a de plus profond

L'œil est à l'extérieur, parfois à l'intérieur
Rarement, voire jamais à la limite.

L'œil fait le point,
La peau colle à ce qui colle
à l'uaep,
dedans, dehors.



La peau touche **l'intérieur**



et **l'extérieur.**

Tunique.
Collage sur papier.
70 x 100 cm. 2007.

TUNIKES

De ce qui colle à la peau.

J'ai commencé à réaliser *Les Tuniques* à la suite de l'installation *De vous à moi*.

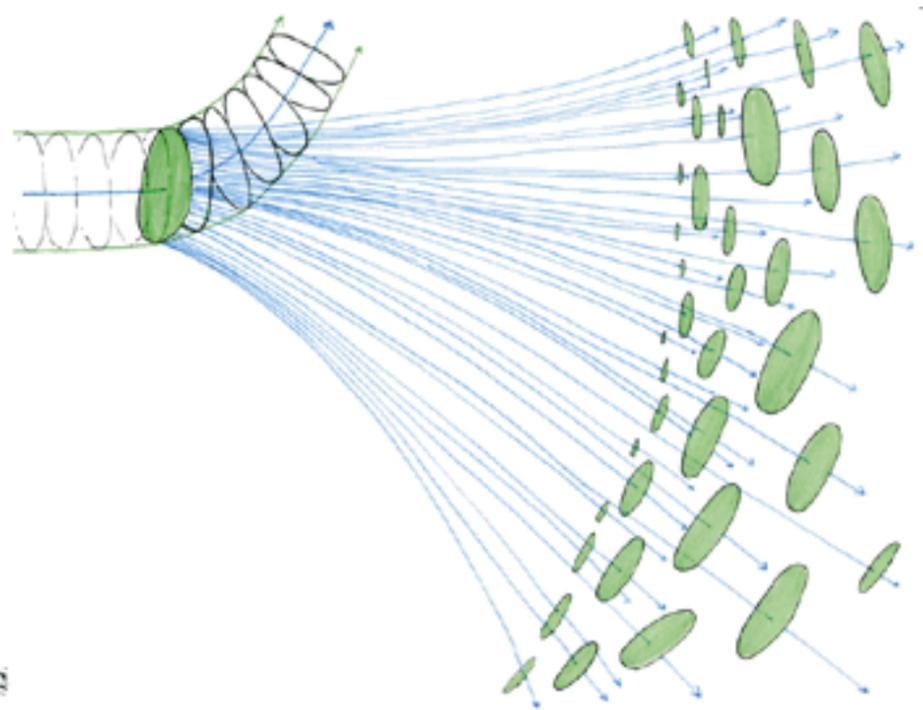
A rebours des dessins «zens» -p 54, 55- l'esprit n'est pas neutre et l'intention a ici une part importante, elle est de réaliser à partir de morceaux de scotchs tachés la forme (comme un patron) d'un vêtement : tunique, tee-shirt, pantalon, jupe, sous vêtement... De ce qui colle à la peau, de ce qui la recouvre, la protège, l'habille, la dissimule, la double, l'hybride.

NB : Le vêtement n'a de forme définitive que porté ou disposé sur un plan.
L'habit tombé tombe vite du côté de l'informe.
La peau aussi est une forme de l'informe.



Quel spectacle inattendu ! Sur le fond jaune parfaitement translucide, apparaissaient des filaments noirs clairsemés, lisses et fins, ou épais et épineux, en même temps que des corps noirs, triangulaires, étoilés, ou en fuseau ! On aurait pu penser qu'il s'agissait de dessins à l'encre de chine sur un papier japonais transparent. [...] Ici, tout était simple, clair, et sans confusion. [...] Une fibre élancée qui naissait de la cellule s'étendait sur des distances considérables et s'ouvrait soudain en un éventail, d'où jaillissaient d'innombrables fibres. L'œil, étonné, ne pouvait être arraché à cette contemplation. [...]

Santiago Ramon y Cajal.



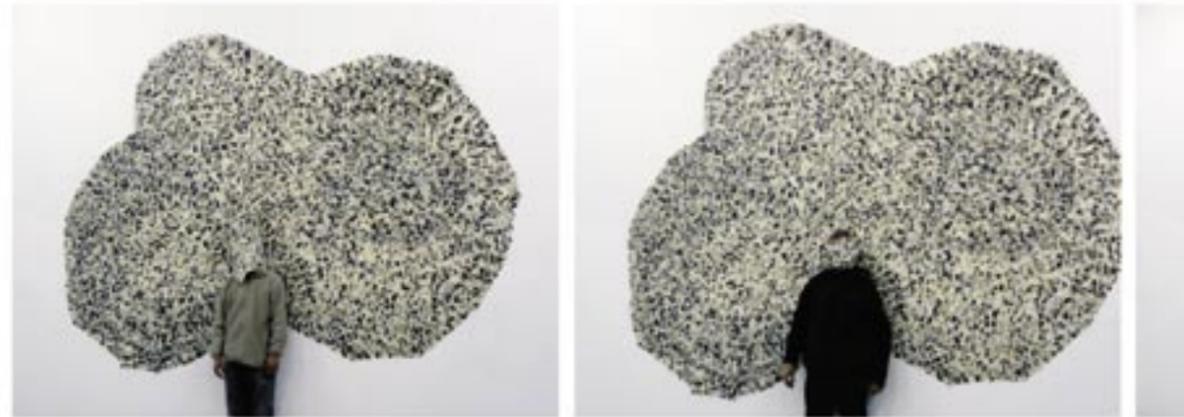
Marc NGUY

(...) à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature.

Gilles Deleuze et Félix Guattari



L'ENTRE DEUX (suite)



PORTRAITS DISPARUS

En 2007, lors d'une résidence au Kaus Australis à Rotterdam, un autre *trou-peau* sensiblement différent dans la forme et sa grammaire est venu enrichir mon travail. J'avais fait de grands collages de bandes de scotchs. Les taches monochromes de peinture et les lignes de ces bandes créaient une trame recouvrant le mur. À la suite et devant cette oeuvre, j'ai réalisé des prises de vues de personnes portant sur le visage un morceau inutilisé de ce collage, une sorte de masque aveuglant le modèle et faisant disparaître dans la photographie son visage dans le fond. Hybridation, réunion, aliénation, adéquation ?

Insatisfait par le résultat photographique de ces prises de vues, j'ai décidé de peindre ces photos sur toile. Pour des raisons d'abord techniques, j'ai réalisé ces travaux sur des toiles imprimées préalablement. Quelques unes de ces oeuvres portent les titres « Anonyme », Chacune est un portrait d'une personne sans papier rencontré par hasard. C'est aussi par là qu'est revenu le tableau dans ma pratique, la confrontation avec ce sujet sans droit et son insistance à demeurer sujet.

La peinture est ici en quelque sorte aliénée à la photographie, elle ne se déploie que dans l'espace, couche par couche, son développement dans le plan ne se fait qu'au fil de maladresses (+ ou - accidentelles) à suivre l'image. C'est cette mise à distance de l'image tout en semblant lui faire allégeance qui m'intéresse : cet espace ambigu de l'entre deux.



Anonyme.
2014. 116 x 89 cm.
Huile sur toile.

Ce travail de l'image n'est pas arrivé par hasard dans ma pratique, j'avais envie de remettre la figure au centre de la toile. Frontalement.

Cette disparition de la tête rappelle ces opérations d'assemblage, collage, décollage, recollage d'enroulage de masques qui sont à l'oeuvre dans le travail avec le scotch. De plus elle fait appelle à des influences liée au travail de l'image. Dada, l'inquiétante étrangeté de Freud chère aux surréalistes ne sont pas loin.

L'informe n'est plus dans le signifiant mais dans le signifié. Cependant si l'enjeu de ces travaux semble prendre à contre pied ceux mis en place avec les scotchs, l'assemblage des différents procédés mis en oeuvre dans la fabrication interroge la notion même de peindre. Dans ces toiles je peins encore plus, toujours sur du ready made.

Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblages.

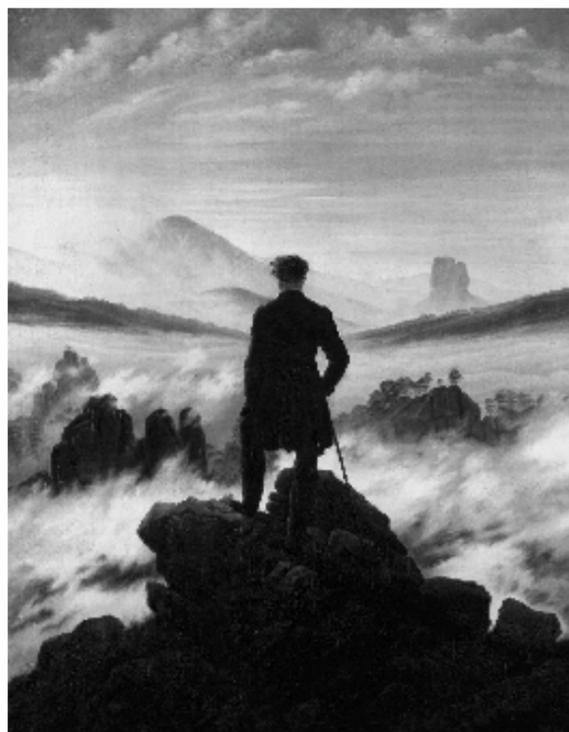
Marcel Duchamp



Magritte
L'homme du large. 1926.

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais d'un rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Pierre Reverdy.



Caspar David Friedrich
*Le Voyageur contemplant une
 mer de nuages,*
 1818. Huile sur toile, 74,8 × 94,8
 cm, Hambourg Kunsthalle.

... On ne peut évidemment plus parler de composition, pour les tableaux de Friedrich, au sens ou l'entendent la Renaissance, le Baroque et le Classicisme. Mais peut-être sont-ils des compositions à un autre titre. (...) C'est par le regard que Friedrich détermine les rapports unissant forme et image ainsi que sentiment et esprit. Que ce soit le regard de ces personnages contemplant le paysage ou celui de l'artiste producteur, jamais il ne s'agit de mise en scène ou d'exhibition du monde extérieur. Pour l'artiste, c'est tout d'abord un regard vers l'intérieur. Les personnages de Friedrich vus de dos et regardant le paysage, détournent également leur regard de l'extérieur et du spectateur. Ce n'est qu'en apparence qu'il se perd dans l'étendue de la nature. Mais en même temps, le tableau devient un lointain inaccessible ou nul regard ne se reflète. Dans ce retournement ou ce détournement du regard, l'image reste cependant espace intérieur de l'âme qui de lui même, en se détournant du monde et en se rapportant à l'absolu, produit le tableau proprement dit...

Max Reithmann
Langue et liberté in Joseph Beuys: La mort me tient en éveil.
 Pg 231. ARPAP. 1994



Christophe.
 2008. 48 x 72 cm. Huile sur toile

Tous ces assemblages, toutes ces opérations visent à collecter non pas des petits morceaux de réalité pour construire du réel mais plutôt superposer des couches: des plans de réalité. Le plan du fond, le plan de la photographie, le plan de l'impression, le plan du recouvrement, le plan de la peinture.
 Le matériau demeure investi d'un sens



Narcisse (projet).
2014.

NOUS SOMMES TOUS PROLETAIRES...

...énonçait Jacques Lacan il y a près d'un demi siècle. Serait prolétaire le corps privé de la possibilité d'établir un lien social, incapable de sortir d'une parole prescrite(1)...

1 - PREPARATION - INSTALLATION - MISE EN SITUATION

Un des troupes de mes pratiques est depuis quelques années réalisé avec un même procédé mettant en scène un modèle installé devant un fond composé d'un motif all over. Ce fond est peint ou, plus récemment issu de produits manufacturés. La tête du modèle est enroulée dans une bande au motif identique au fond et semble ainsi « disparaître » dans celui-ci(2) sur les photographies prises lors de ces séances de pose.

Les images ainsi produites représentent chacune un corps sans visage(3) mais pour autant, ce n'est pas un corps acéphale ou guillotiné ayant rompu toute espèce de contrat ou contact avec le fond, car la tête est encore présente, bien qu'elle se confonde avec celui-ci.

Cette confusion, autant qu'elle semble empêcher la figure de se repérer, ne permet pas non plus au spectateur de reconnaître une indication de sens dans une quelconque expression de visage ; il lui faut chercher ailleurs, reconsidérer ce corps anonyme, peut-être recomposer une distance de la réalité au réel avant de s'aventurer dans celle du réel ressenti au réel exprimé.

Ce qui nous est présenté c'est l'appropriation de la forme, du moins de son sens (figuré et propre) par le fond.

La philosophe Michela Marzano définit la violence comme « une tentative d'effacement de l'altérité », il y a dans ce qui se joue ici quelque chose de cet ordre : une violence indicible et sourde, sans doute semblable à celle de nos sociétés pacifistes et policées ; mais également de cette violence intrinsèque à l'homme et à sa condition ; intrinsèque comme l'est le rapport de la partie à son tout pour être.



ERGOSUM IV
2014. 114 x 160 cm. Huile sur toile.

2 – PHOTOGRAPHIE

Celle-ci est présentée selon divers médias dont le choix induit une distance par rapport à la présentation traditionnelle photographique : les photos – parfois éditées sur bâche – sont présentées principalement sous forme d'autocollants anonymes édités en nombre et destinés aux gouttières des rues ; une signature. On peut voir dans ce geste un hybride d'une pratique de street-art marquant un territoire graphique tous les kilomètres d'une course d'un RER et d'une pratique publicitaire de prospectus qui en deviendrait absurde de par son double anonymat. Je ne suis pas vraiment photographe.

3 – PEINTURE

La peinture, c'est l'obsession de la peinture.

La deuxième partie de ce travail est constituée par une série de peintures à l'huile réalisées sur châssis sur une sélection de ces photographies. J'écris *sur* car ces œuvres ne sont pas peintes à partir de, mais bien *sur* la photographie qui est imprimée sur la toile pour arriver directement à l'étape de la pochade.

L'impression est entièrement recouverte de peinture. Il ne s'agit pas de colorier une image mais de lui superposer un geste de peinture pour la faire advenir, afin qu'elle s'avance, de la faire passer du statut d'apparence à celui de présence.

Pochade, huile, les mots nous ramènent à l'époque classique et semble induire un certain anachronisme avec l'actualité des autocollants ou de l'impression moderne.

On peut alors s'interroger sur les enjeux de ce travail pictural qui ne semblerait produire au final que des œuvres dont les codes de réalisation et de présentation ne répondraient qu'à ceux d'une peinture dite « bourgeoise ».

Cependant force est de constater que si la légèreté des autocollants atténue la violence du propos, l'embourgeoisement de l'image par la peinture contribue au contraire à l'accentuer jusqu'à en devenir poliment obscène.

Dans les derniers travaux, comme le sujet se faisant objet, la peinture recouvre l'image et dans un même temps (un même regard) semble se maquiller dans cette image : la forme, sur un autre registre disparaît de nouveau dans le fond.

L'artiste n'est pas dupe, il sait qu'il participe lui-même de ce spectacle vide.

« Circulez ! il n'y a rien à voir » pourriez-vous vous exclamer avec le modèle. Il n'y a rien à voir si ce n'est, sans doute, ce qui persiste aux yeux de la peinture, à savoir l'objet de la peinture : le regard sur le regard..

Nous sommes tous prolétaires.

(1) Colette Soler – <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-le-reel-est-il-supportable-2012-11-16>

(2) Cette bande collée sur le visage n'est pas sans évoquer la notion de « ce qui colle à la peau » présente dans les collages tuniques (série commencée en 2006 et toujours en cours) et l'installation De vous à moi (2006). Ces travaux, comme les premiers décors sont réalisés à partir de taches de peintures sur des morceaux de scotch ensuite déplacés puis utilisés comme un matériau graphique.

(3) Il est rare qu'il y ait plus d'une figure dans mes compositions, excepté dans les travaux réalisés avec Anaïs Eberspecher, signés Frédéric Anaïs où c'est un couple qui est mis en scène pour raconter ici des histoires de couples.

(4) <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-nos-societes-sont-elles-moins-violentes-2012-12-07>

La série des photographies se nomme « apprendre à disparaître », les premières peintures « portraits disparus ».



VERITAS
2013. 61 x 46 cm. Huile sur toile.



Missel de Troyes.
Treizième siècle.

by a
un point
ou deux
cotés
auto nées



Sans titre.
2005/08. 200 x 180 cm.
Huile sur toile.

Le lecteur voudra bien me pardonner si de nombreuses pistes n'ont pas été abordées dans ce petit ouvrage. J'ai peu écrit sur mon plaisir de peindre, du contact avec le matériau qu'est la peinture qu'elle qu'elle soit J'ai essayé de retranscrire ce qui m'anime et me convoque.

Je suis tout aussi sensible sinon plus à l'existentialisme d'une oeuvre qu'à son esthétisme. Sa porosité, sa part de mystère liée au sacré ou au chaos me touche autant que sa facture.

Je ne voudrais pas finir sans citer - encore - des artistes comme Gerhard Richter ou bien encore Gérard Gasiorowski et le grand écart que semblent contenir leur propre travail.

Les questions demeurent aussi importantes que les réponses.

*La méthode est simple voici
l'une des manières de procé-
der. Prenez une page (...) La
poésie est pour tous, la poésie
est un lieu public et vous êtes
libre d'entièrement cutupiser
Rimbaud et vous vous trouvez
à la place de Rimbaud. Les cut
up sont pour tous, n'importe
qui peut faire des cut up.*

William Burroughs

Le Cut up
s'autogénère
s'hybride
prolifère

Mon
travail aussi

Début
(Autobiographie)

Petit(e) 5. Menuiserie

Alors petit tu t'ennuies **ponce** penduc au clou la scie
ponce dans le niveau la bulle **ponce** c'est une planche
c'est une **ponce** porte un meuble de la poussière **ponce**
encore **ponce** poussière attention là la scie **ponce** sur
la brouette le chat **ponce** dans les copeaux **ponce**
machine **ponce** descente de disque à ras du pin chine
machine ongle noir du pouce **ponce** ceil au ras de la
planche **ponce** tuyau chaîne à la ponceuse poussière
che veux mise à carreaux se poussent espadrilles
geste du jambe la emportée au plafond par sa chaîne
coup de rabut se relève aspire : cigare, éteint cigare.

Dans ce petit texte de Nathalie Quintane la superposition de la description du lieu et du verbe - action crée un paysage dans mon imaginaire à la fois sonore et visuel dans lequel un troisième élément fait soudain partie : le corps reconstitué. Un corps dont on se demande la part d'adéquation et celle d'aliénation avec son environnement et son action.

La chair de poule sur mes bras.

*Ex-figuration est un mot inventé qui me vient à l'esprit quand je pense au travail de Joseph Beuys (et d'autres)

La figure est au delà de la figure (le chamane, le Christ), le «Moi» au delà de la peau. Le matériau est investi d'un sens comme une couleur d'une teinte, il est énergétique. L'idée est acte et renverse les montagnes de la croyance. Pour... une autre montagne ...? Au delà du culte de la personnalité et du sacerdoce qu'endosse Joseph Beuys, son travail se glisse dans les interstices de la forme. Si le poétique semble souvent remplacé par une certaine religiosité (politique ou spirituelle) il n'en demeure pas moins que c'est un oeuvre ou l'informe et le sacré se mêlent en chahutant profondément le réel.

L'Arte Povera présente des similitudes plastiques avec l'approche de Beuys, du moins dans la «sacralisation» - appuyée cette fois-ci à un discours théorique et non à une croyance - de tout (ou presque) objet. Ce mouvement semble être une réaction violente au Minimalisme et au Pop Art.

Jackson Pollock autre artiste surgit de ma collection de «fantômes» ne peint pas, il danse avec.

Il danse avec les énergies, il danse avec les esprits, avec la magie; il tente de lier le cosmos à la terre. Ses toiles évoquent toujours un pow wow indien, une danse primitive dont les toiles seraient les traces.

Les chambres de la peinture, les chambres de ma vie.

Si les Worosis peuvent être pris pour une caricature d'une tribu tartare, les peintures fécales renvoient sans concession l'être à ses limites. Non loin de ses limites il y a le sacré et/ou le chaos..

Gasiorowski dans sa quête d'être *avant tout début* et de pouvoir *toujours tout recommencer*, ne cesse de frôler l'informe. Le peintre se déplace sans cesse, cherchant à demeurer insaisissable, il s'obstine à rater la sublimation de la peinture. Nulle esthétique ou plutôt mille esthétiques tant son oeuvre peut sembler n'être qu'une juxtaposition de toutes les peintures possibles. Il met le musée et l'église sur un vélo.

A l'infini ton immense, dure, indifférente parenté.

Henri Michaux également est un frôleur d'informe, tant dans ses dessins que dans ses écrits. Les titres de ses ouvrages sont fait de mouvements, de circulation, de déplacements; son héros est une créature précaire dans un monde changeant où gouffres et démons le menacent. Il doit sans cesse se rééquilibrer tel un funambule sur un fil détendu.

Comme dans l'Arte Povera des pratiques telles que BMPT ou support/surface en France, à leur manière réinvestissent de sacré le geste de peinture (même lorsque celle-ci vise en un certain degré zéro.). Buren ne récite sans doute pas le même Mantra que Pierrette Bloch mais cela a bien à voir avec ce qui peut réconcilier l'être et son infini.

Opalka de son singulier touche à l'infini, Ses lignes de chiffres s'éloignent dans le blanc et dans la croissance de leur origine.

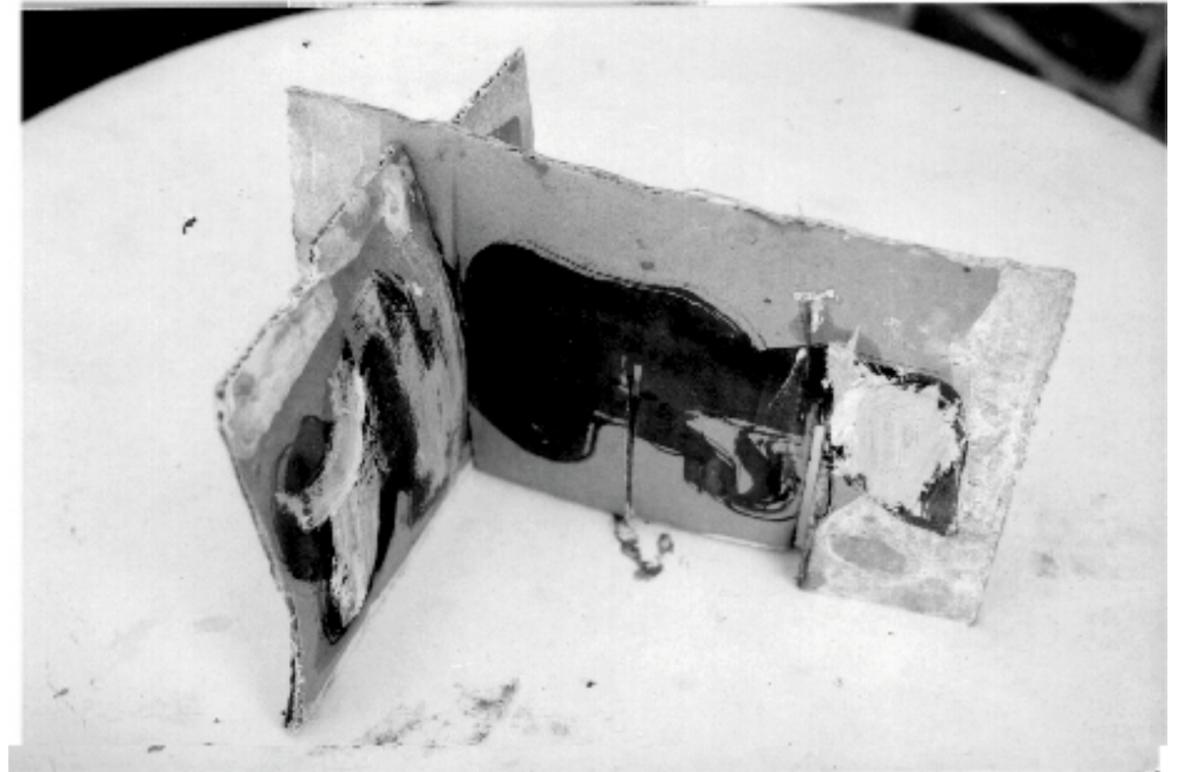
Magritte, J'aime bien Magritte, J'ai mis du temps à l'aimer. Je pense souvent à son travail, il y a quelque chose du rêve romantique brisé. Un peu comme chez tous les surréalistes.

Francis Bacon.
Paul Rubens
Robert Ruyman
Philip Guston
Edward Hooper
David Hockney, Sigmar Pölke,

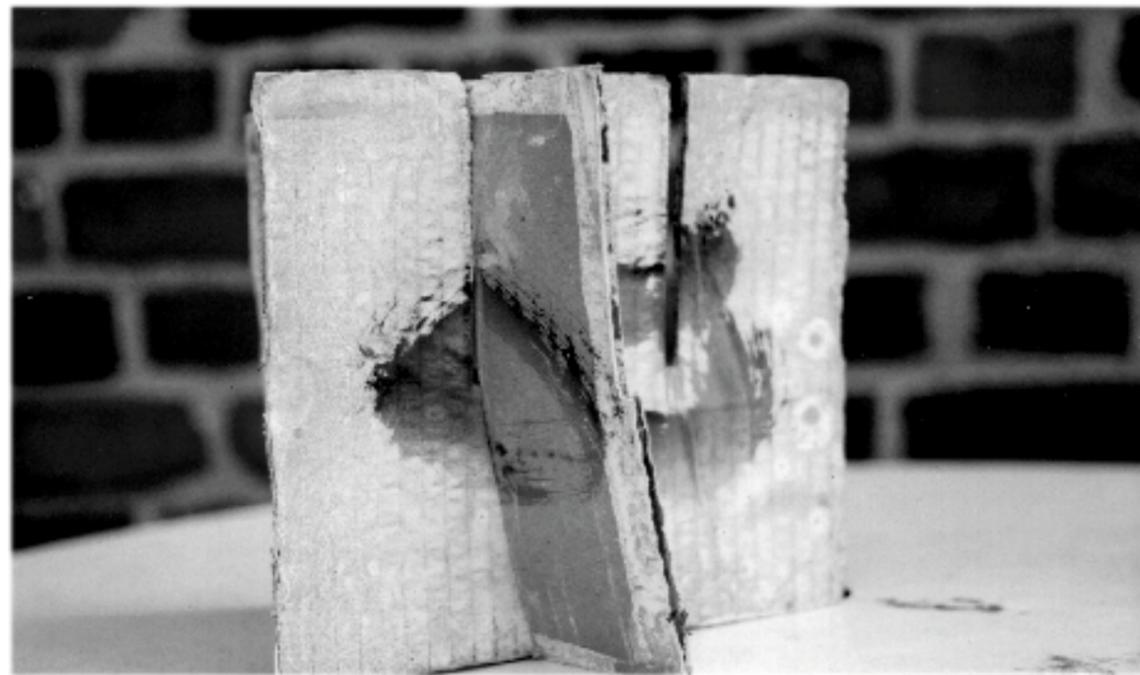
Chardin,
Bernard Frize,
Tony Cragg,
Manet, Courbet,
Jim Shaw
Jean Dubuffet
Bruce Nauman
Pincemin
Schnabel
Basquiat

John Armelder, Franz West
Bram Van Velde
Gilles Barbier
Olivier Blanckart
Antoine Watteau
Bernard Pagès
Bertrand Lavier,
Rothko

.....



Sans titre.
2003.
H : 15 cm



Bibliographie et liens sur internet.

Page 12 :

Joseph Beuys : *La mort me tient en éveil*.
Max Reithmann. 1994. ARPAP. P 362

Page 15:

Extrait du catalogue de l'exposition *Recettes des Dieux*.
Musée Branly, février - mai 2009

Page 19:

<http://www.timotheechaillou.com/conversations/loic-raguenes/>

Page 25 :

Regamey Pie-Raymond.
La querelle de l'art sacré.
Paris, éditions du Cerf, 1951, p 17.

Georges Bataille

L'art primitif.
Revue Documents, 1930, n°7, Paris,
Jean-Michel Place, 1991, p 397

Page 28

Georges Bataille.
Dictionnaire Critique.
Revue Documents. 1929.

Page 30

Denis Hollier
La Prise de la Concorde: Essais sur Georges Bataille.
Paris, Gallimard, 1989.

Helena Hamilton

NOTETOASDISTANTGOD
https://www.youtube.com/watch?v=fbE-x_ZKsQ0

Page 31

Rosalind KRAUSS et Yves-Alain BOIS. *L'informe, mode d'emploi*.
Paris, Centre Georges Pompidou, 1996,

Page 38

Pascal Quignard.
Sur le jadis (Dernier Royaume, Tome II), Grasset, 2002

Page 39

Charles Juliet.
Rencontre avec Samuel Beckett, Fata Morgana, 1986.

Page 47

Allan Kaprow
L'héritage de Jackson Pollock.
1958 in *l'Art de l'assemblage. Relectures*.
Stéphanie Jamet - Chavigny et française Levailant.
Presses Universitaires de Rennes. 2011.

Page 50 :

BATAILLE Georges.
La part maudite.
Paris, Gallimard, 1949, p 43.

Page 53 :

Joseph Beuys : La mort me tient en éveil.
Max Reithmann. 1994. ARPAP. P 363.

Page 56 :

Santiago Ramon y Cajal. *La texture du système nerveux de l'homme et des vertébrés*. In : Carl Schoonover. *Portraits of the mind*.

Marc Nguy

<http://www.bumblenut.com/drawing/art/plateaus/>

Page 57:

Gilles Deleuze et Félix Guattari
Extrait de *Mille Plateaux*.
Edition de Minuit. 1980.

Page 73

Marcel Duchamp
A propos des «ready-mades».
1961 in *l'Art de l'assemblage. Relectures*.
Stéphanie Jamet - Chavigny et française Levailant.
Presses Universitaires de Rennes. 2011.

Pierre Reverdy. *Le Gant de crin*. Paris.1926

in *Magritte ou la leçon poétique*.
Philippe Roberts Jones. Paroles d'Aube.2001

Page 74 :

Max Reithmann

Page 74 :

Max Reithmann

Langue et liberté in

Joseph Beuys: La mort me tient en éveil.

Pg 231. ARPAP. 1994

Page 89 :

William Burrough

<http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-melange-45-le-cut-up-de-william-s-burroughs-2014-07-03>

Page 92 :

Nathalie Quintane

Extrait de *Début*

P.O.L 1999

Page 94 :

Olivier Kaepelin

Gasiorowski, le fol de peinture.

in Gasiorowski. *Les Amalgames.*

Maeght éditeurs.. 1993

Page 94 :

Henri Michaux

Poteaux d'angle.

Gallimard. 1981.

et aussi

<http://radicalart.info/informe/>

Image sacrifiée, image sacrée

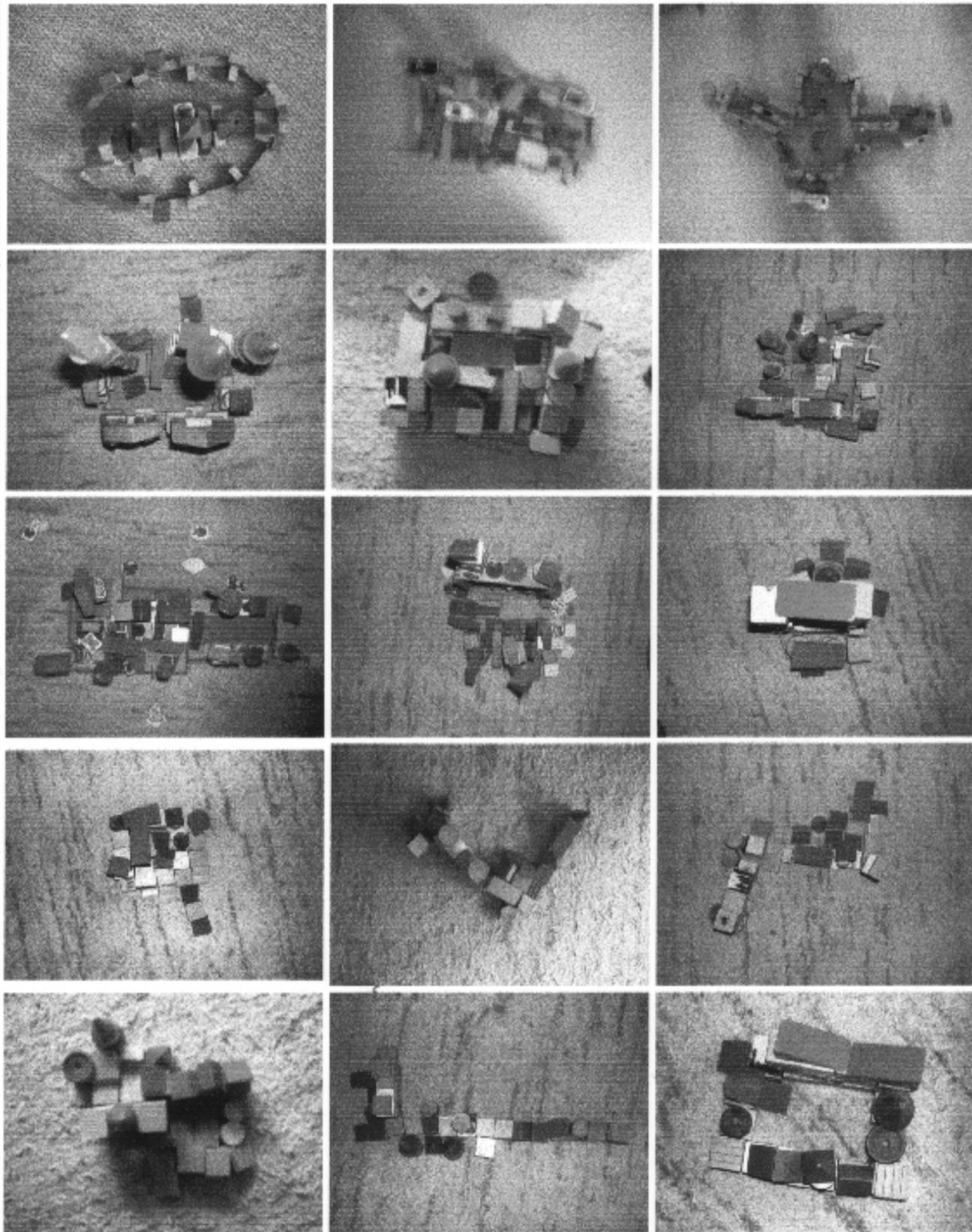
L'informe selon Georges Bataille

en photographie analogique et son lien avec le sacré.

Pierre Adrien Brazzini. 2010

Mémoire ENS Louis Lumière.

Les dessins reproduits sont extraits des *Cahiers - main gauche.*



Les châteaux de ma fille.
2006.