



*Hervé IC*  
**LE JOUR OÙ LA GUERRE S'ARRETA**

11 octobre 2007 - 31 janvier 2008  
le Creux de l'enfer

**rave**

**& lumière**

**Boxx**, 250x160cm, 2007

**Cosmos I à 4**, 250x210cm, 2007

**Tu vois**, 250x160cm, 2007

**Angie**, 250x160cm, 2007

**Globe**, 250x160cm, 2007

**Ne m'oublie pas**, 250x160cm, 2007

**Paye ton loyer**, 190x290cm, 2005

**Luther**, 170x210cm, 2005

**Calvin**, 170x210cm, 2006

**Savonarole**, 130x162cm, 2007

**R&M**, 54x73cm, 2003

**Copines!**, 61x81cm, 2003

**Frère et soeurs**, 162x130cm, 2005

**Gourou**, 130x162cm, 2005

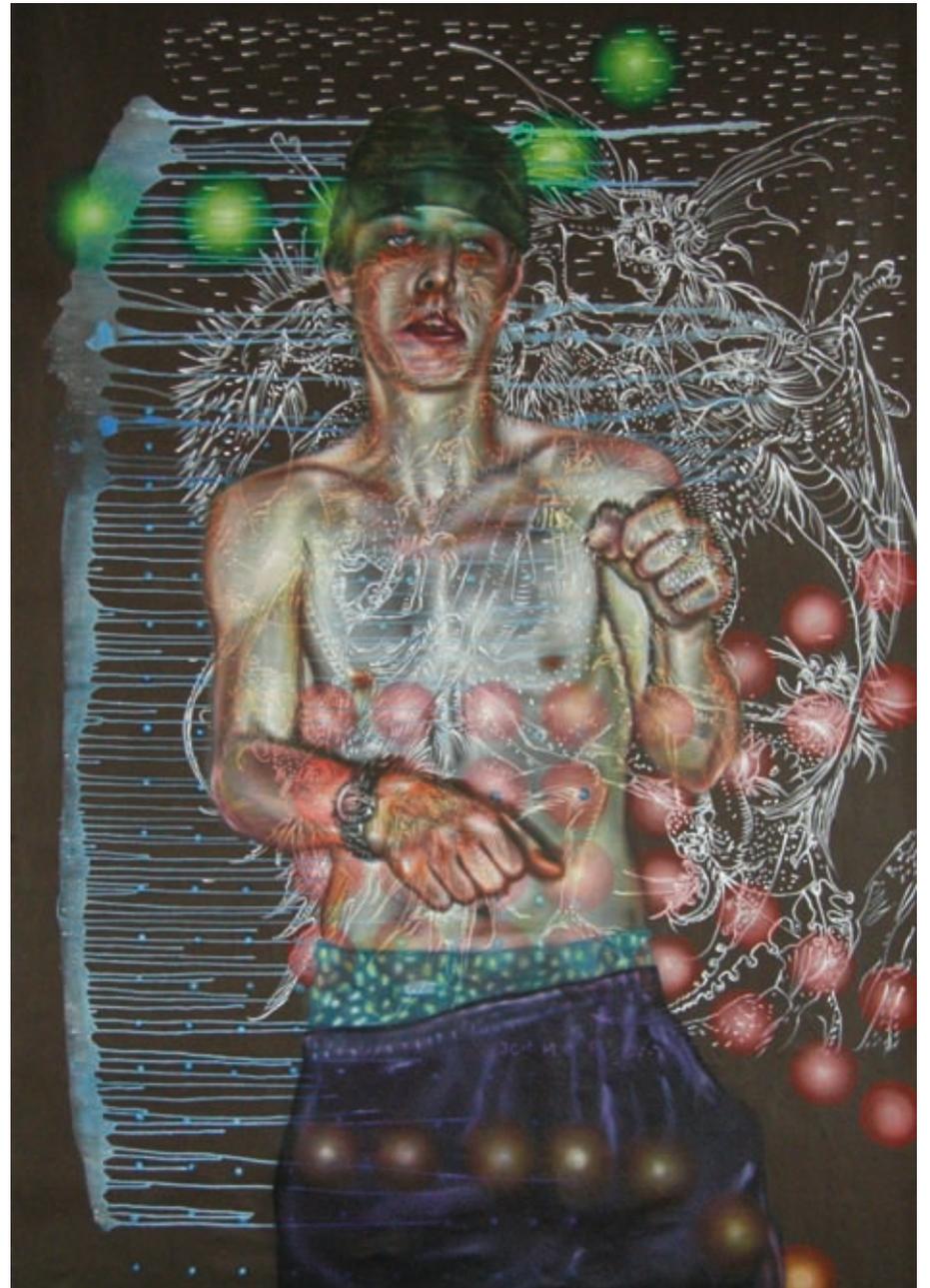
**DaveL**, 120x90cm, 2003

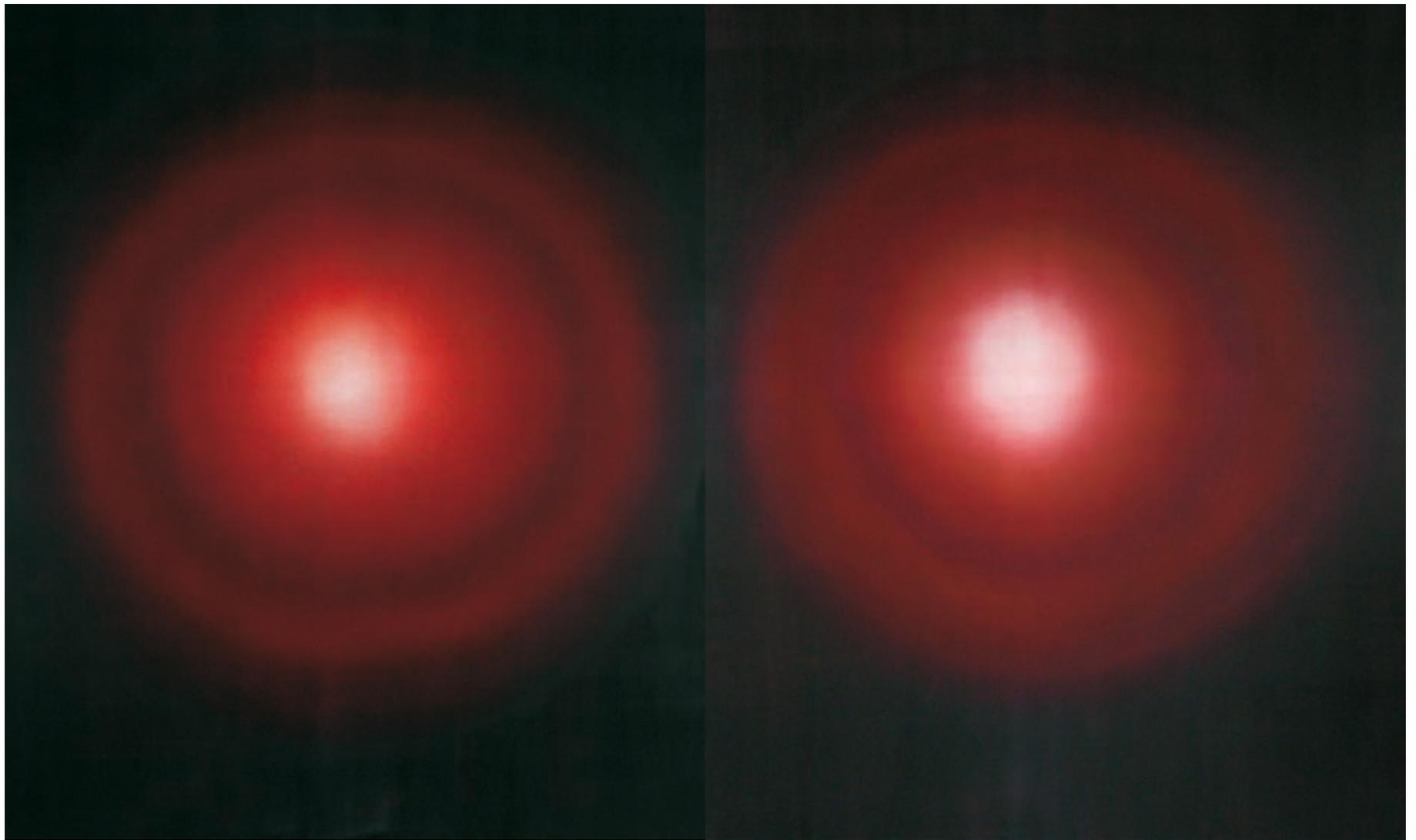
**Songe**, 54x62cm, 2003

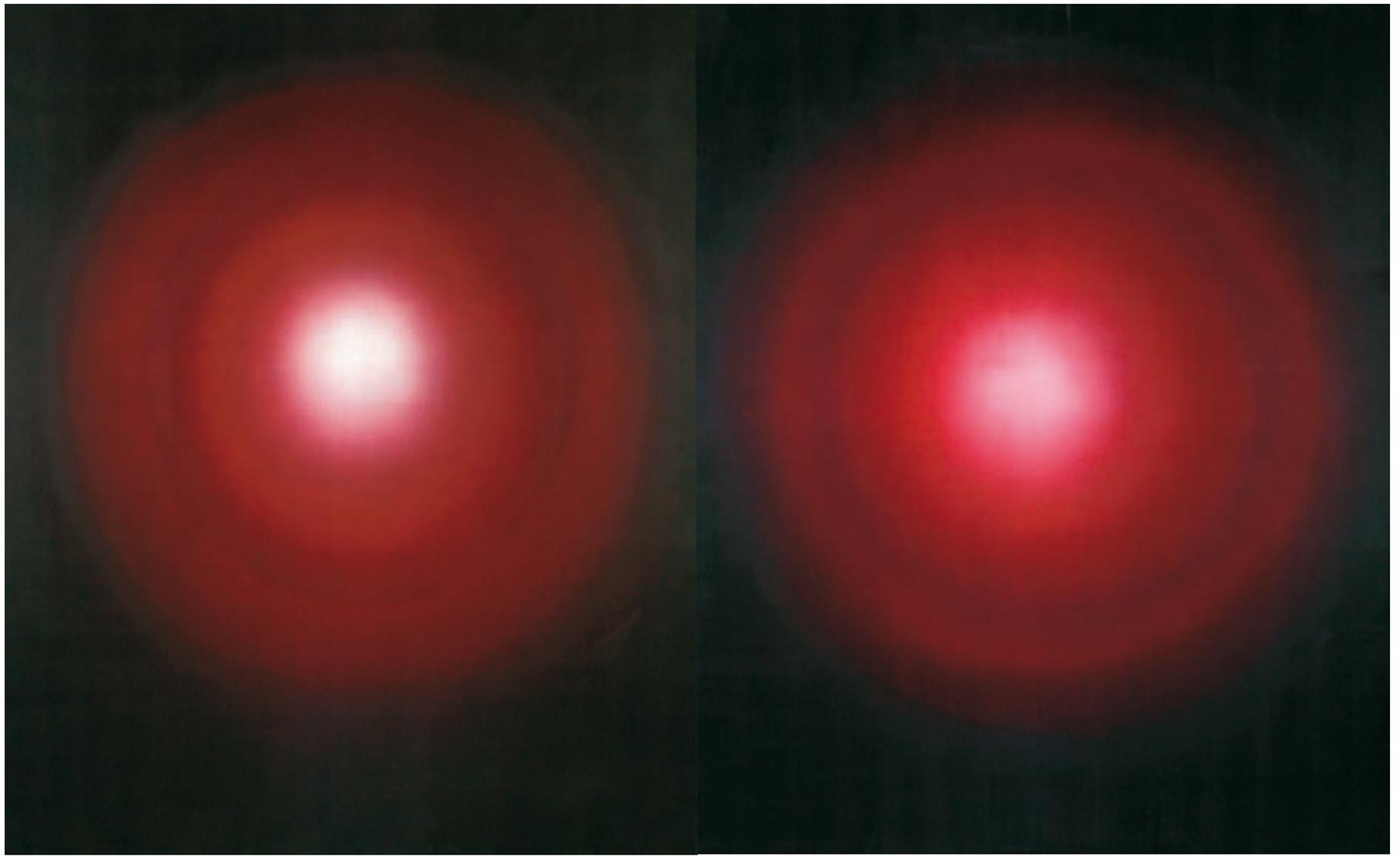
**Attache moi**, 162x130cm, 2003

**Badraver**, 19x24cm, 2003

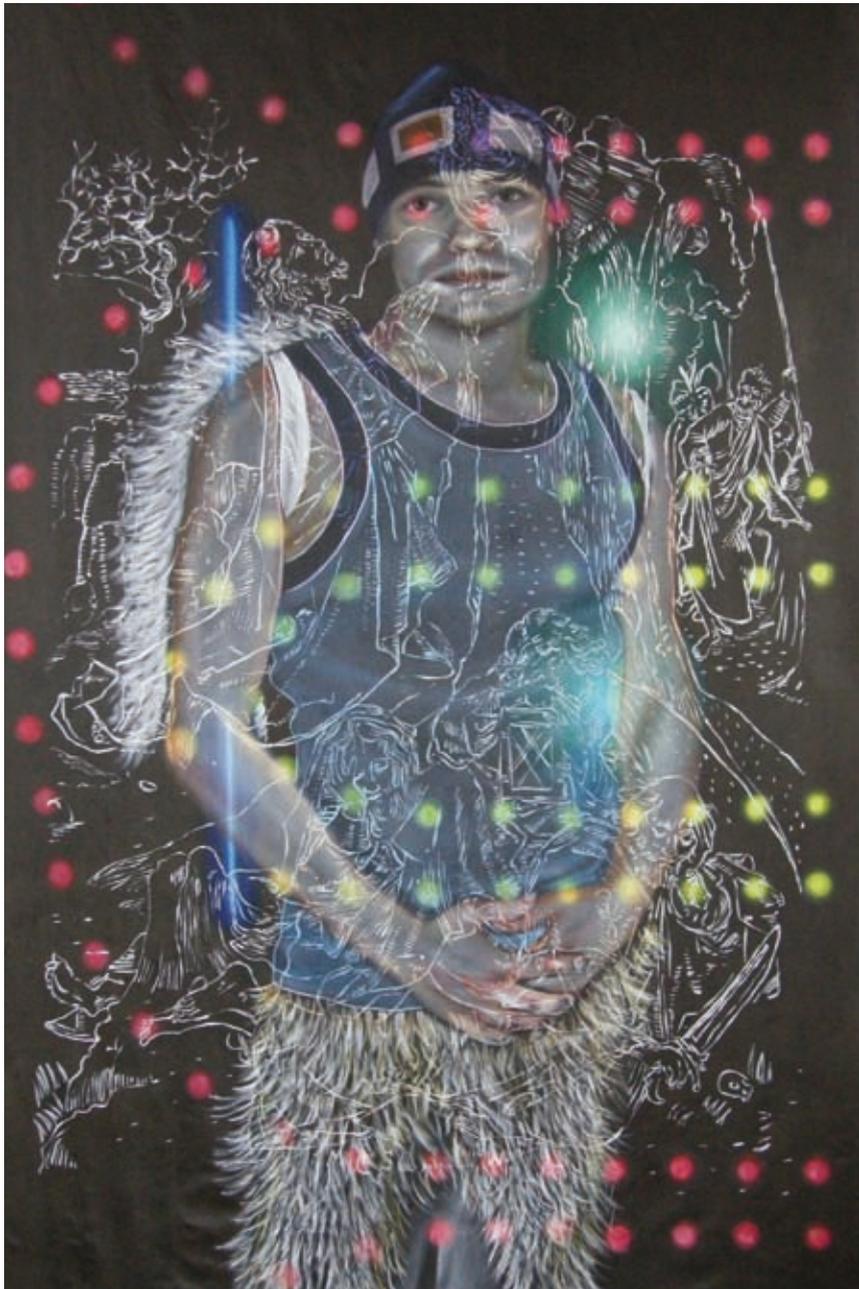
**Rave**, 162x130cm, 2003







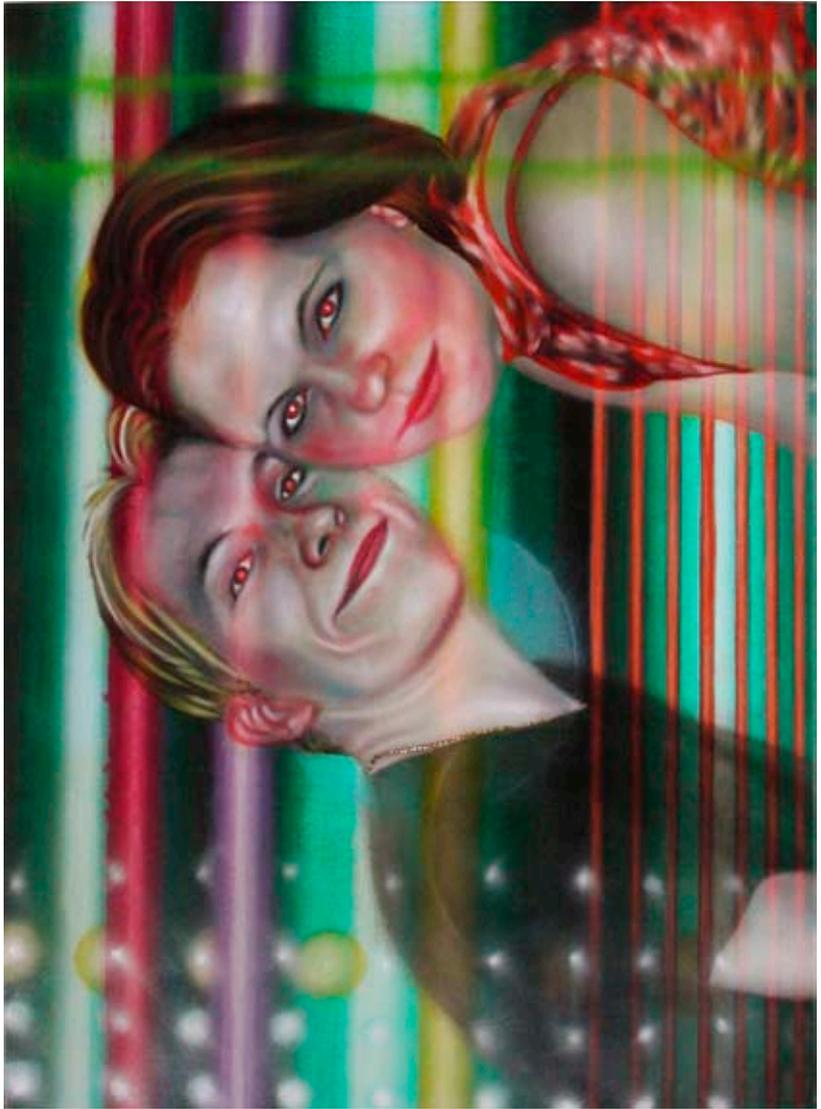


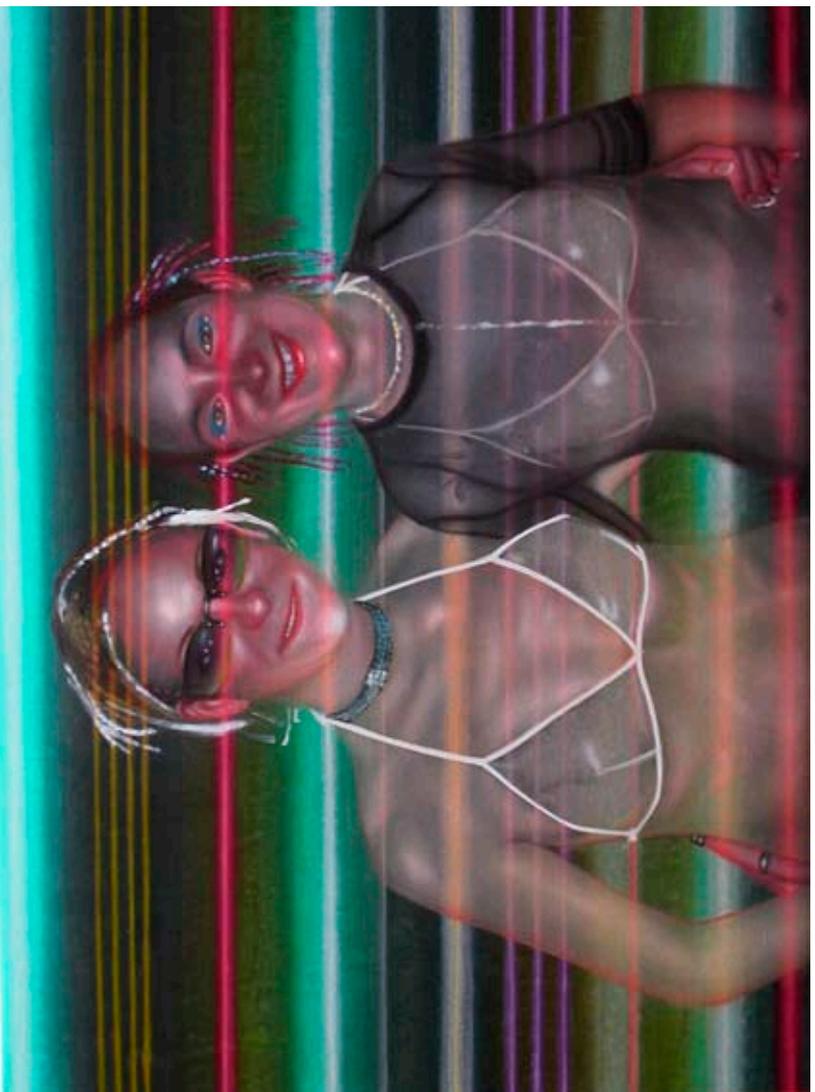


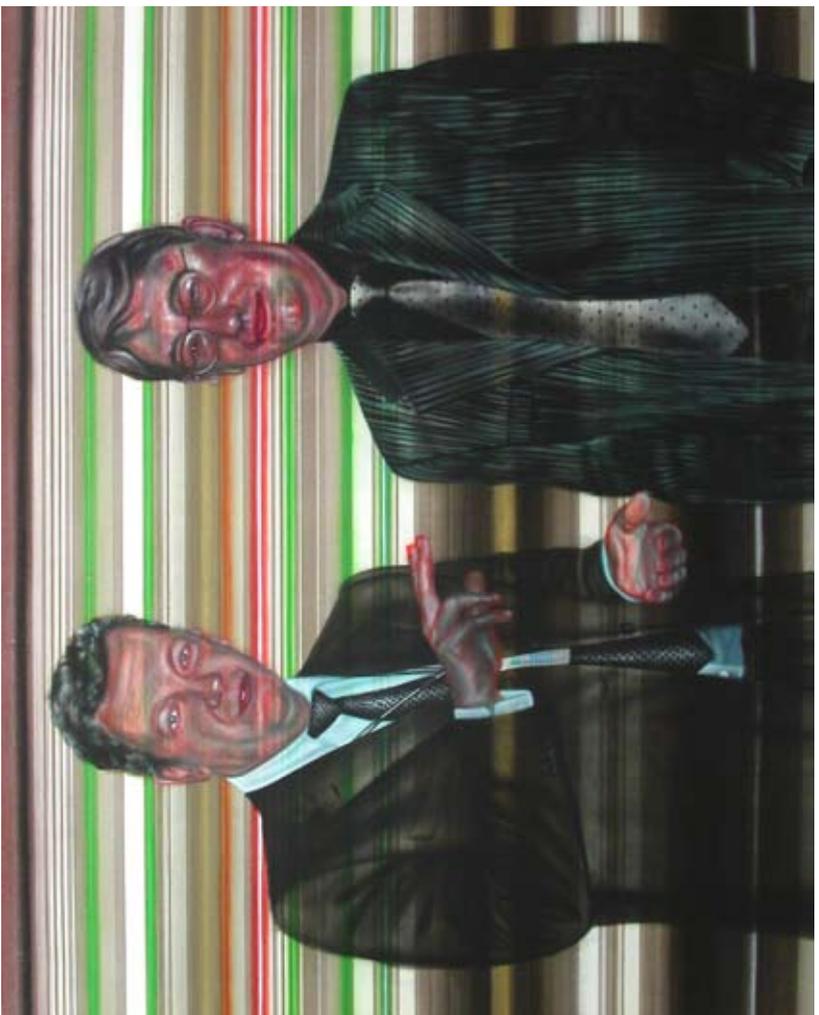


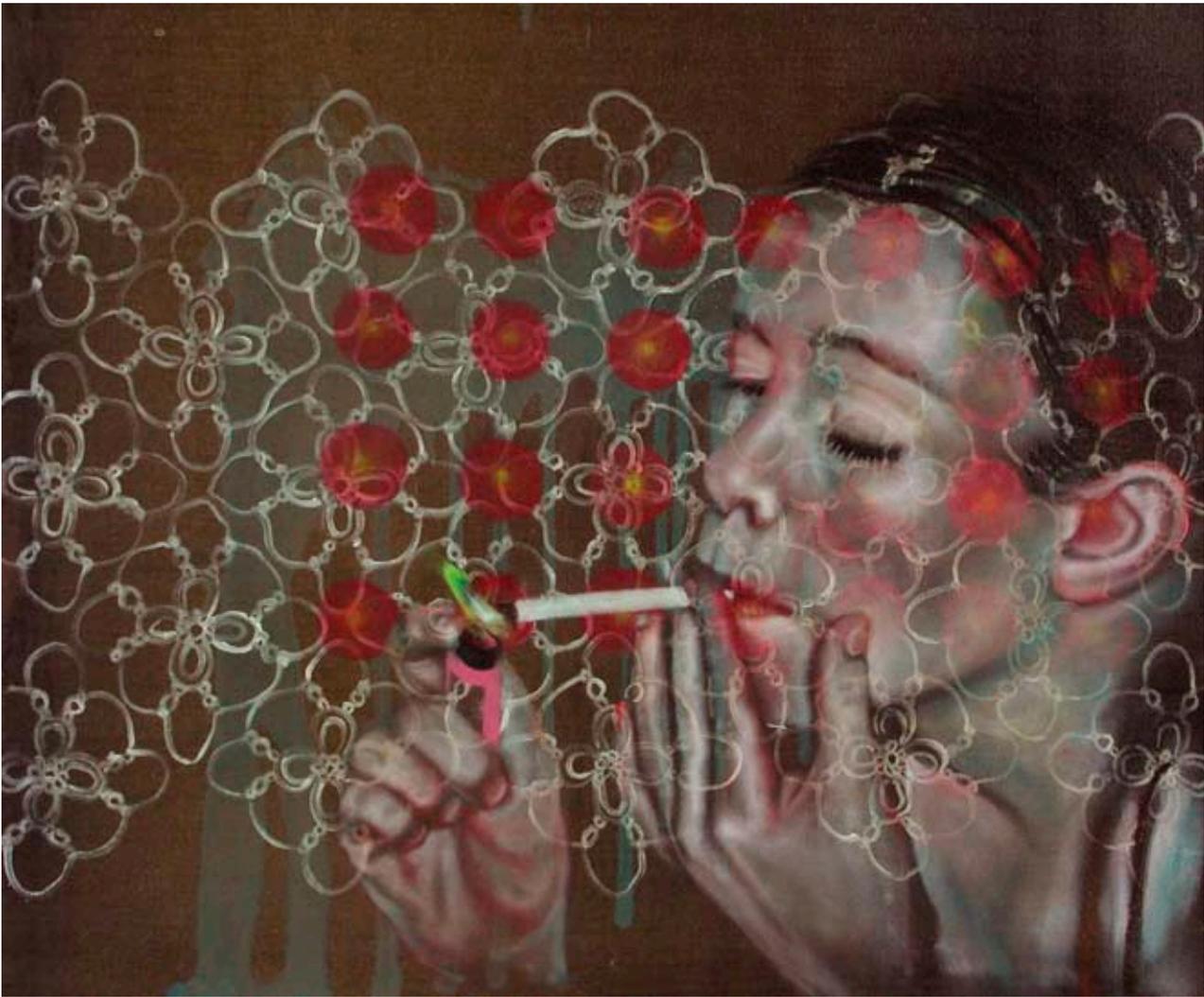




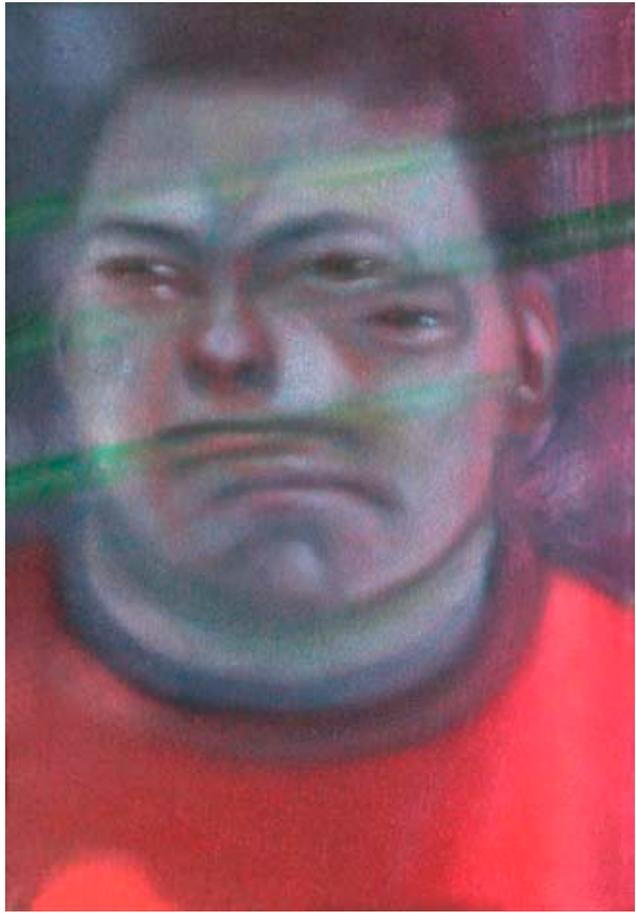










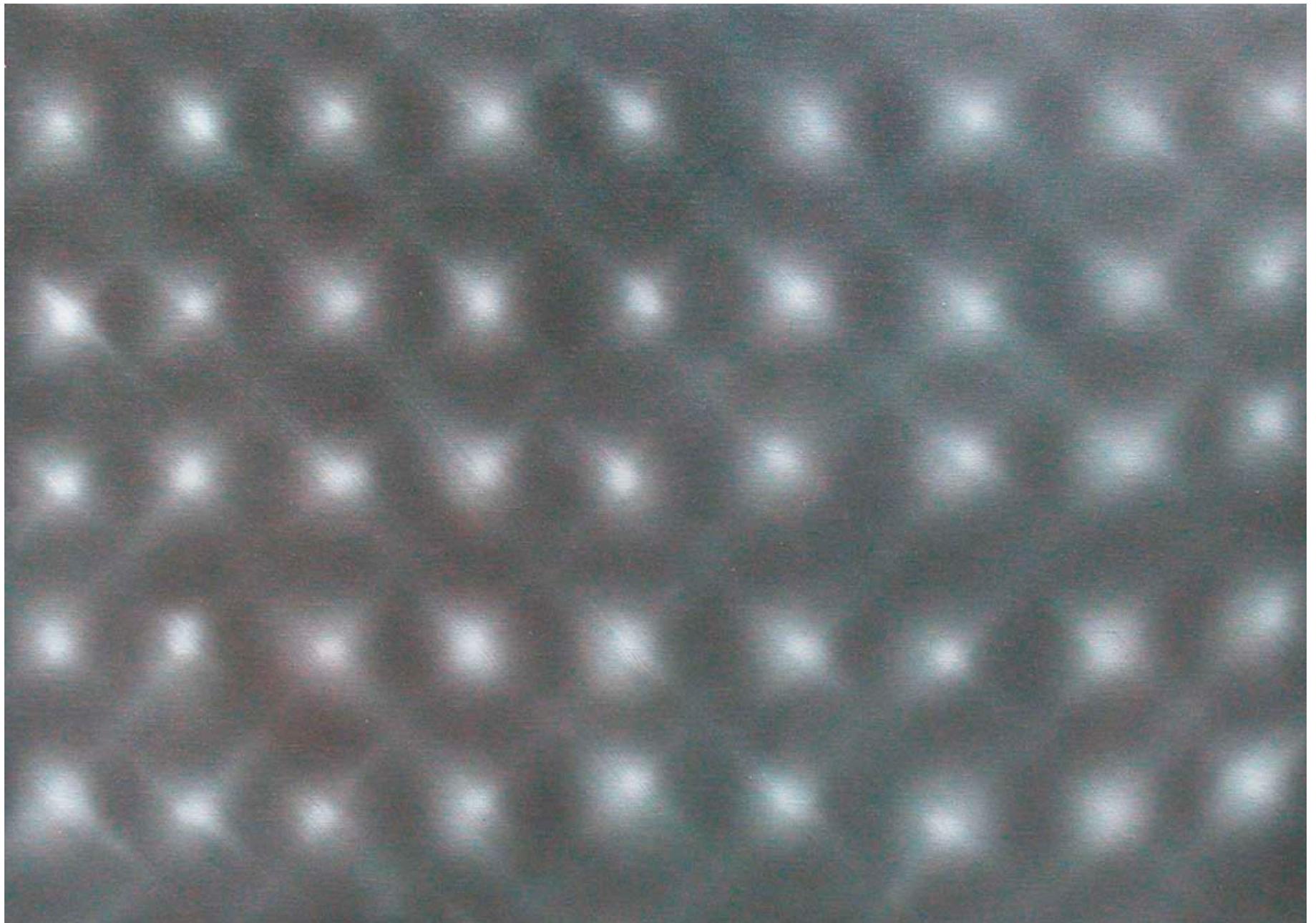


**freaks**

**& lumières**

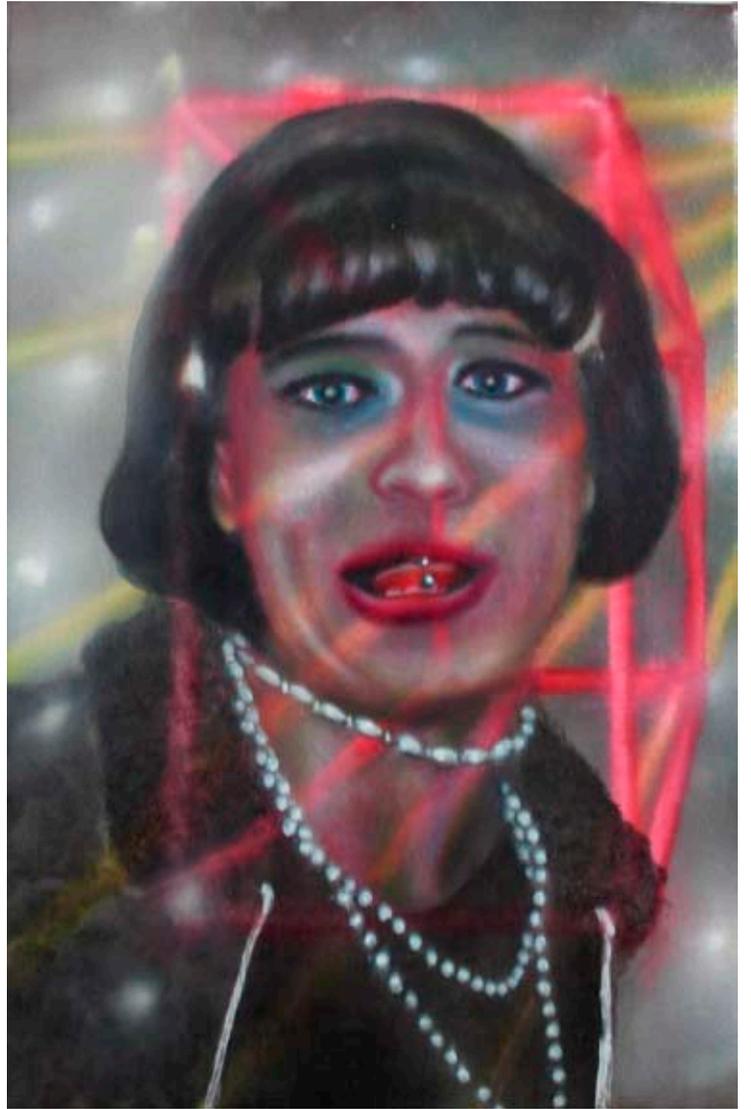
**M**, 33x49cm, 2003  
**Fumée**, 33x24cm, 2003  
**Lumières Grises**, 30x50cm, 2003  
**Backroom**, 110x81cm, 2004  
**Simone**, 33x24cm, 2003  
**Purespace**, 45x30cm, 2003  
**Hugo**, 41x27cm, 2003  
**Entrave**, 41x27cm, 2004  
**Spaceboy**, 50x50cm, 2003  
**Têtemec2**, 33x41cm, 2003  
**Têtemec1**, 40x40cm, 2003  
**Math**, 39x61cm, 2003  
**li**, 27x19cm, 2004  
**Drasic**, 41x24cm, 2003  
**Qui?**, 27x41cm, 2004  
**Scream**, 40x40cm, 2004  
**Elke**, 41x33cm, 2003  
**GoodCéline**, 41x27cm, 2003  
**N'y Pense Pas**, 27x41cm, 2004  
**Laser**, 33x24cm, 2003  
**Sunglasses**, 41x33cm, 2004  
**Néogéo**, 41x27cm, 2003  
**Ambiance**, 33x41cm, 2003  
**Cosmos**, 60x80cm, 2004  
**Fumée**, 27x41cm, 2003  
**Leax**, 50x35cm, 2004  
**Peau**, 33x41cm, 2003  
**GoodRaver**, 41x33cm, 2004  
**LeDoc**, 48x35cm, 2004  
**HONK**, 33x24cm, 2004  
**Chut!**, 33x24cm, 2003  
**Piratha**, 27x19cm, 2003  
**Cosmos**, 50x30cm, 2004  
**Diable**, 27x19cm, 2003  
**Mic**, 33x26cm, 2005  
**Le Moine**, 33x26cm, 2005  
**Boug**, 39x27cm, 2007  
**Mill**, 30x40cm, 2007  
**Phaser**, 33x24cm, 2007  
**Agathe**, 33x24cm, 2007  
**Freak**, 250x150cm, 2005  
**BOTOX**, 250x150cm, 2005







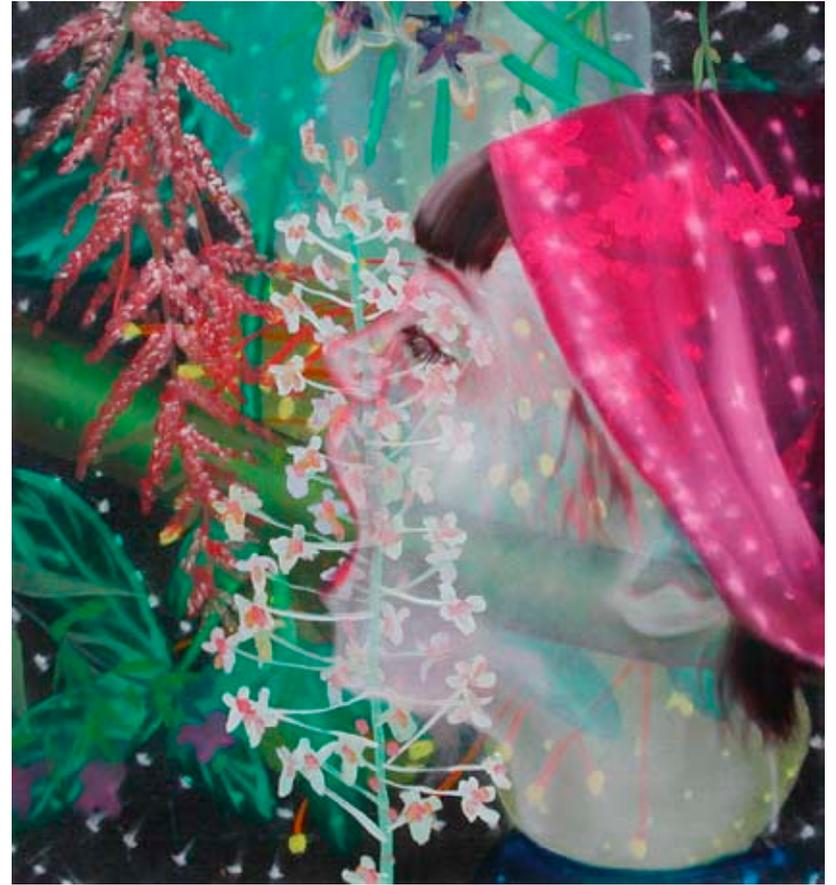


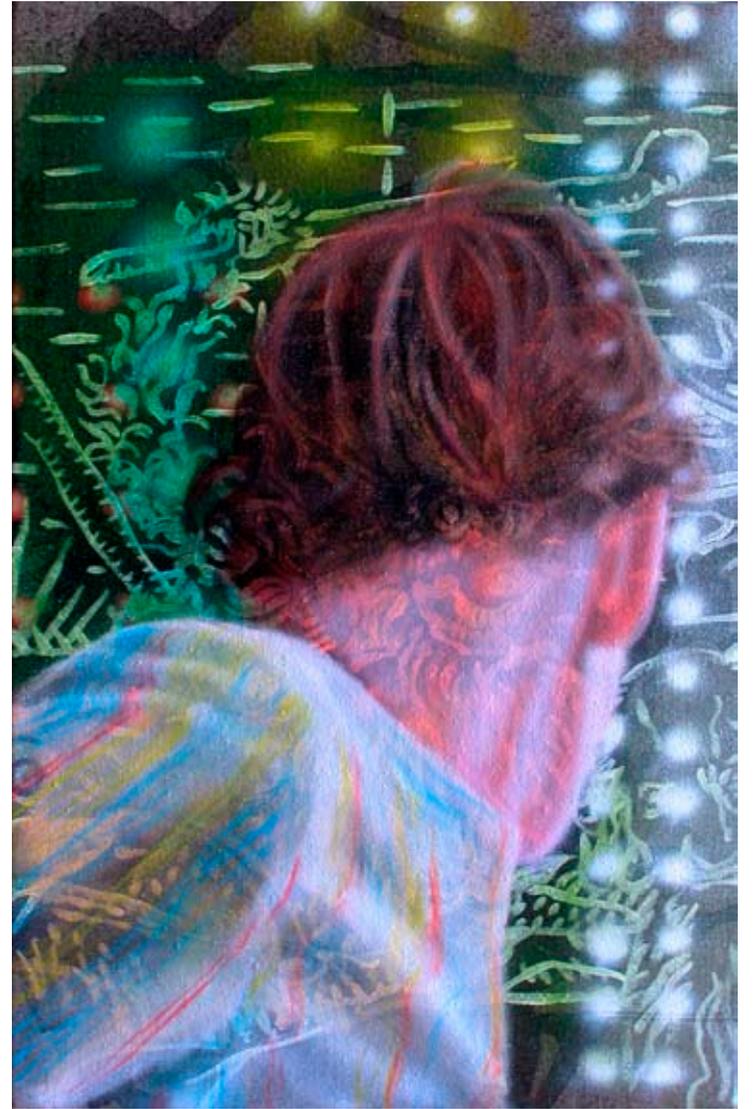
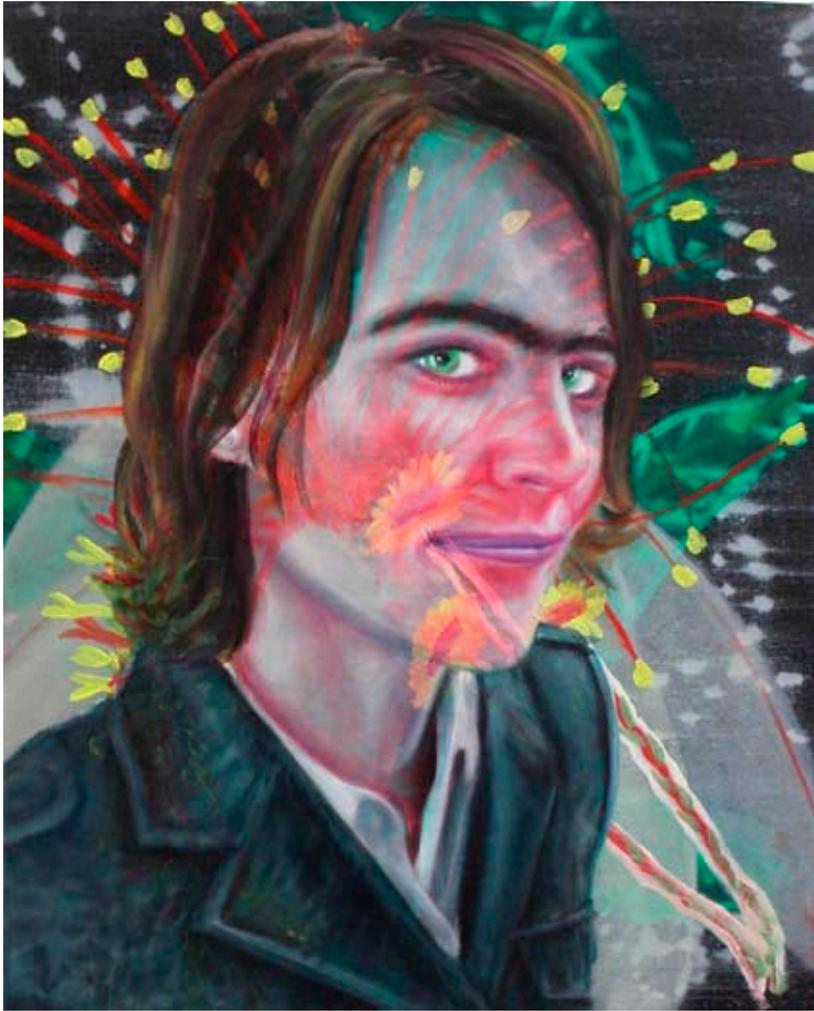




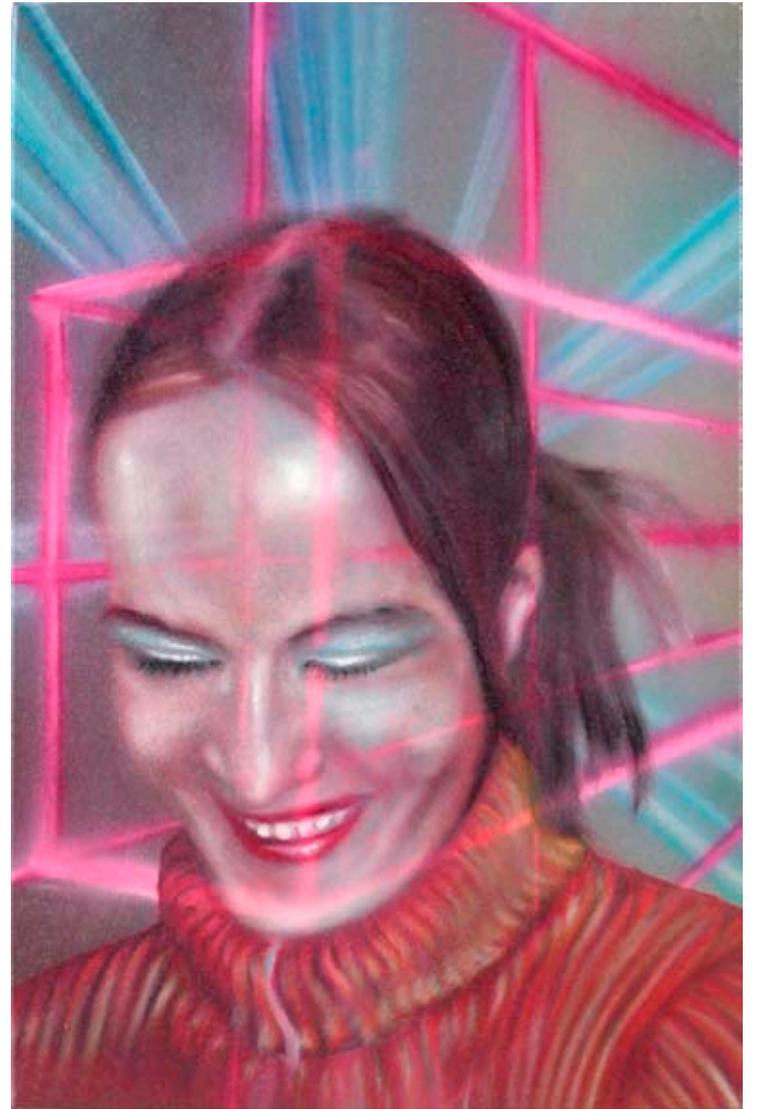
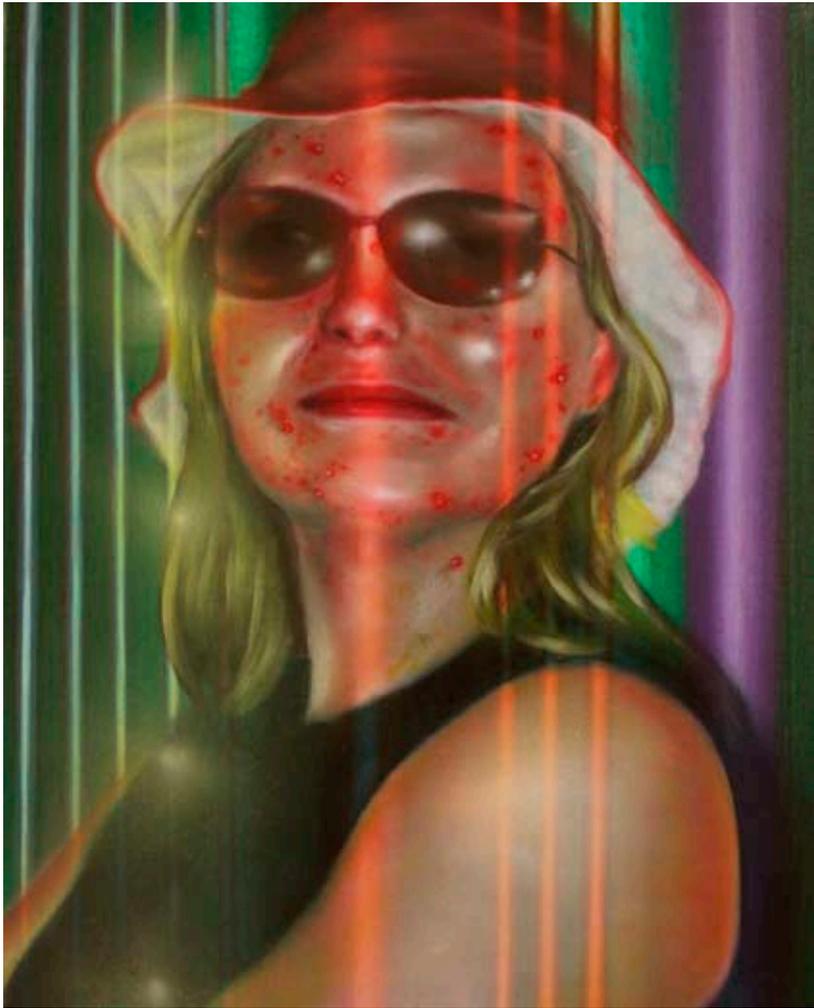








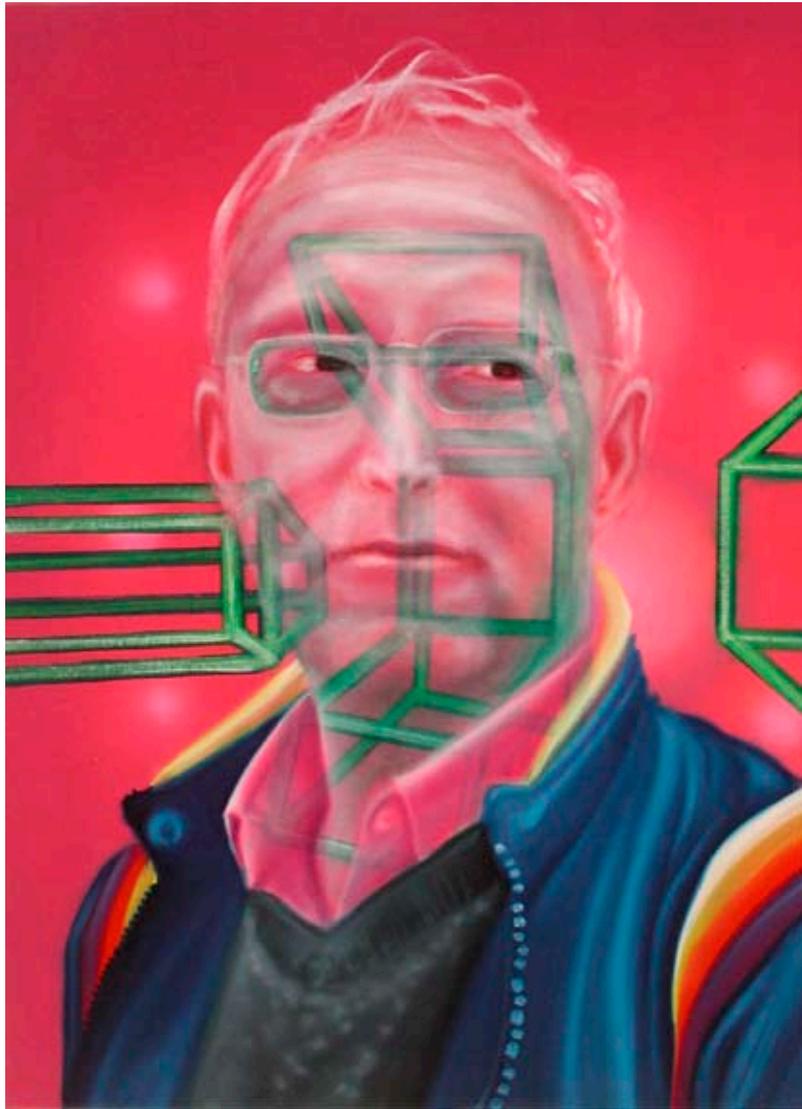


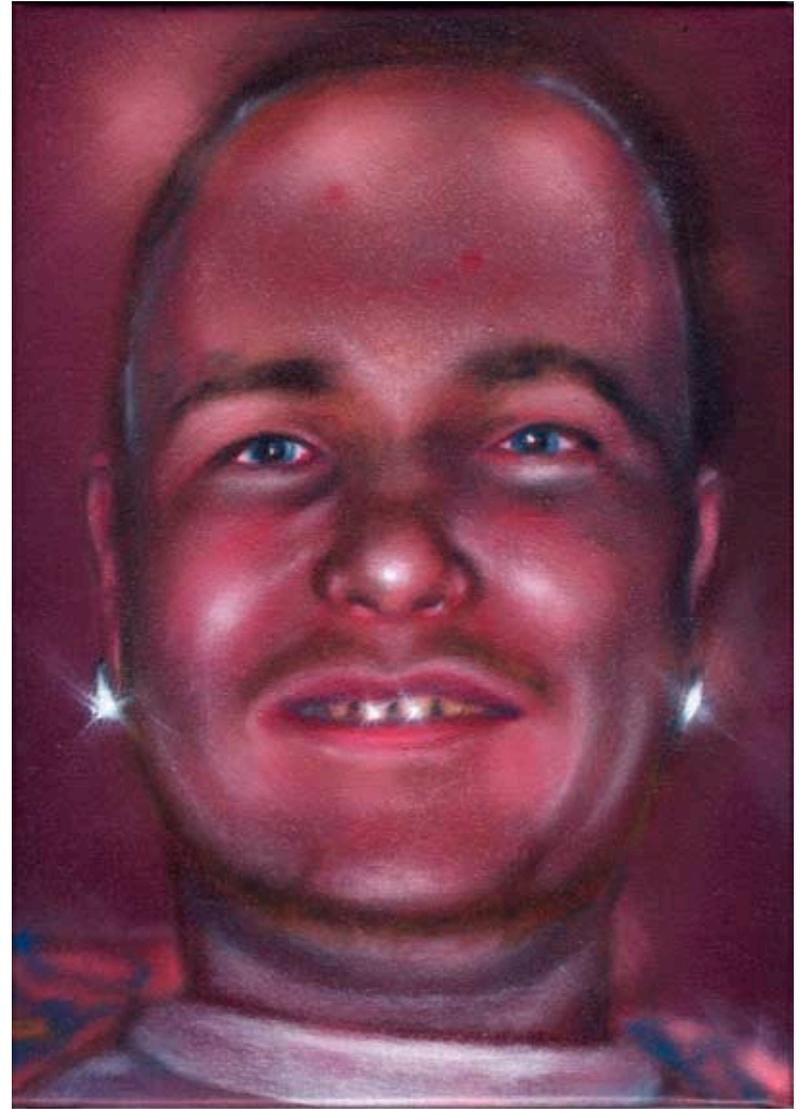
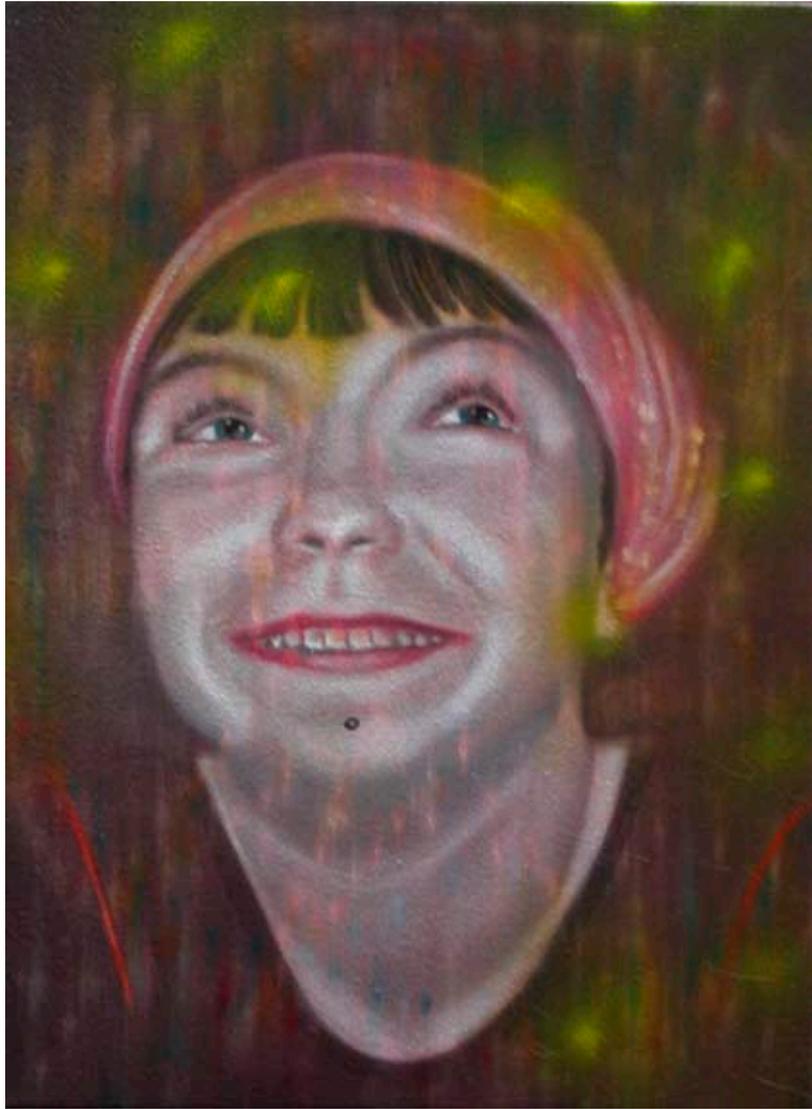








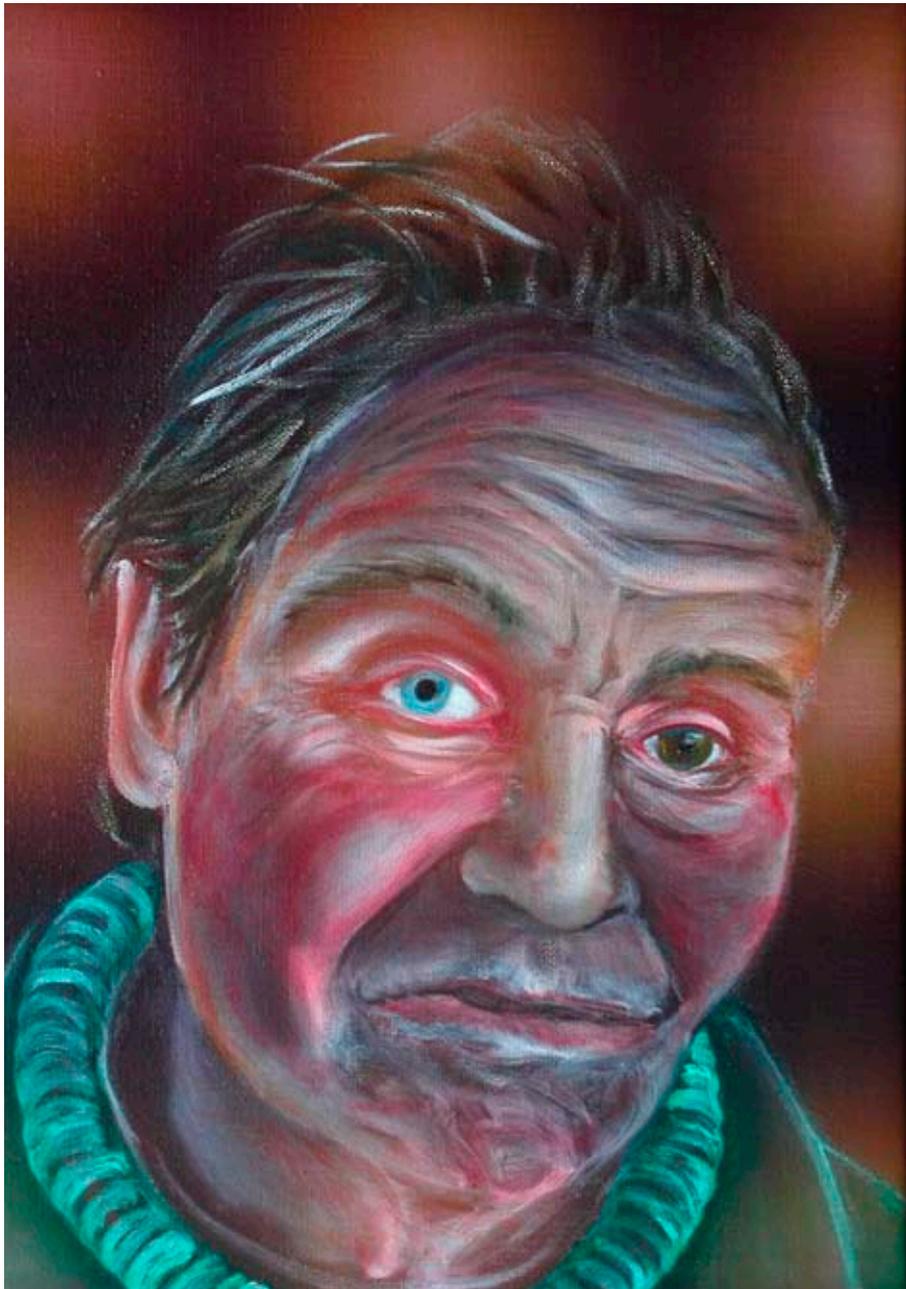








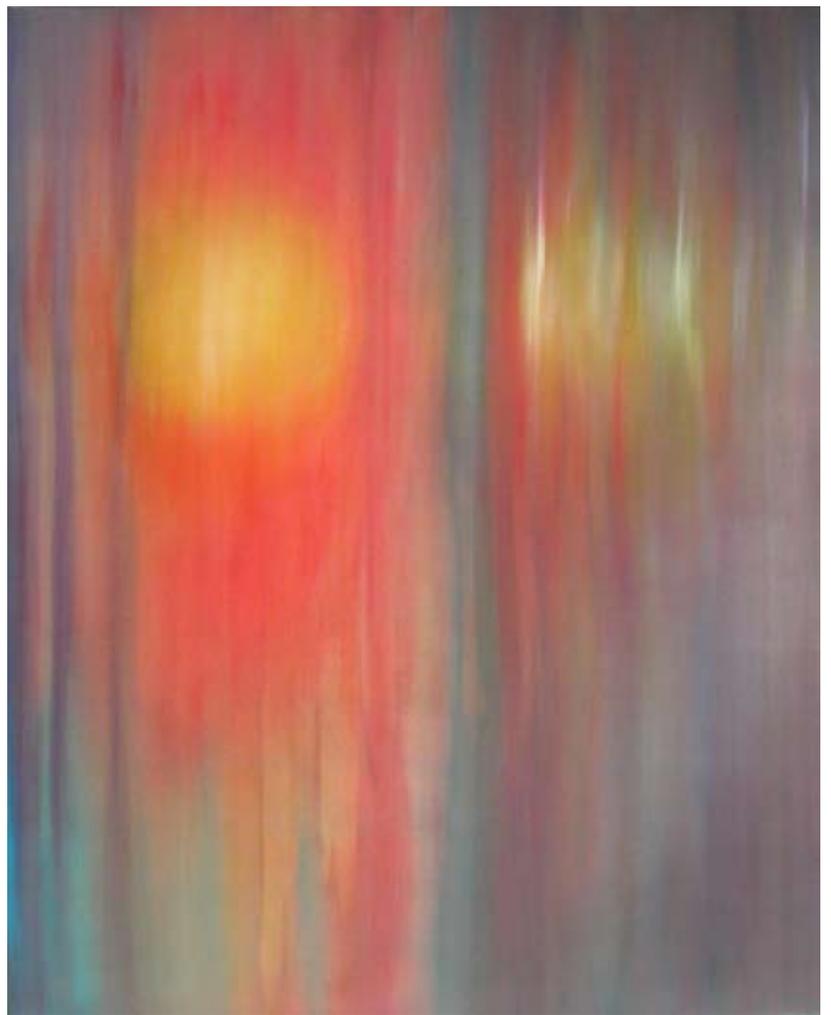


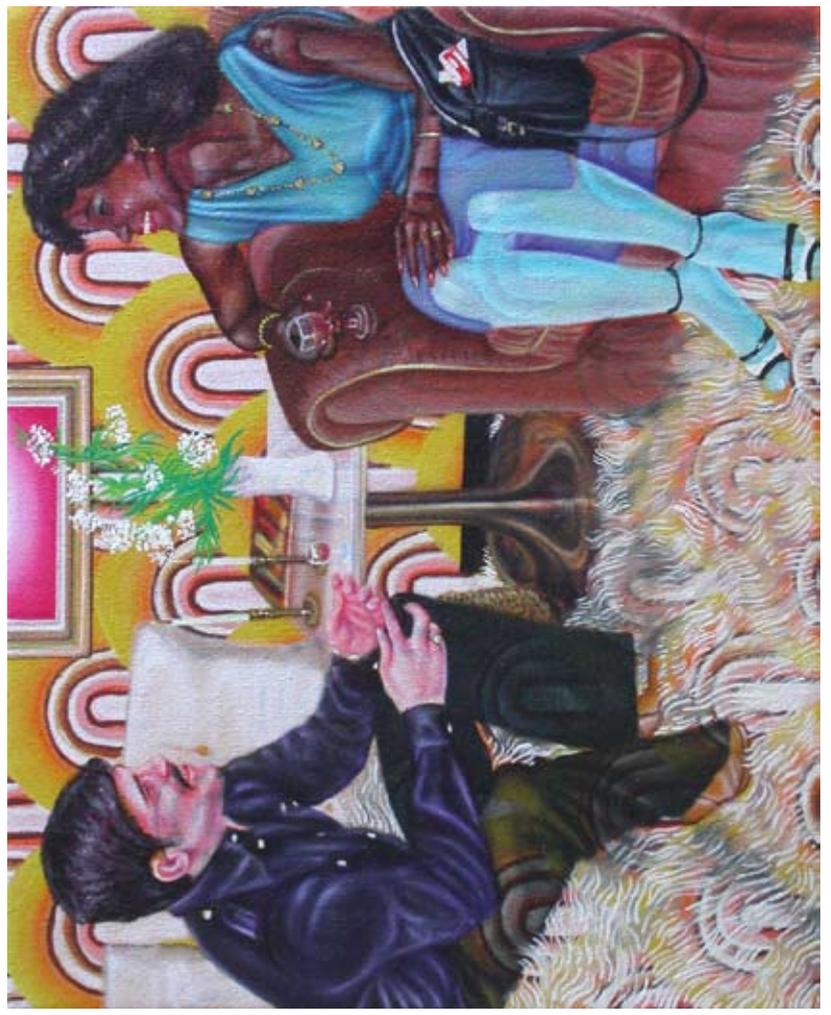




## **rodox**

**Sunset**, 210x170cm, 2007  
**Rodox1**, 33x41cm, 2006  
**Rodox2**, 33x41cm, 2006  
**Le bar**, 33x41cm, 2006  
**Le Christ**, 33x41cm, 2006  
**Ils arrivent**, 33x41cm, 2006  
**Tu dis quoi?**, 33x41cm, 2007  
**La lutte des classes**, 33x41cm, 2007  
**Éloge de la peinture**, 33x41cm, 2007  
**Des baisers de ta bouche**, 33x41cm, 2006  
**La galanterie**, 33x41cm, 2007  
**Foufoune-cheval**, 33x41cm, 2006  
**Éloge de l'amour**, 33x41cm, 2006  
**La bonne technique**, 33x41cm, 2007  
**C'est qui?**, 33x41cm, 2006  
**Éloge de la musique**, 80x130cm, 2007  
**Genèse de l'amour**, 170x210cm, 2007  
**Allégorie**, 170x210cm, 2007



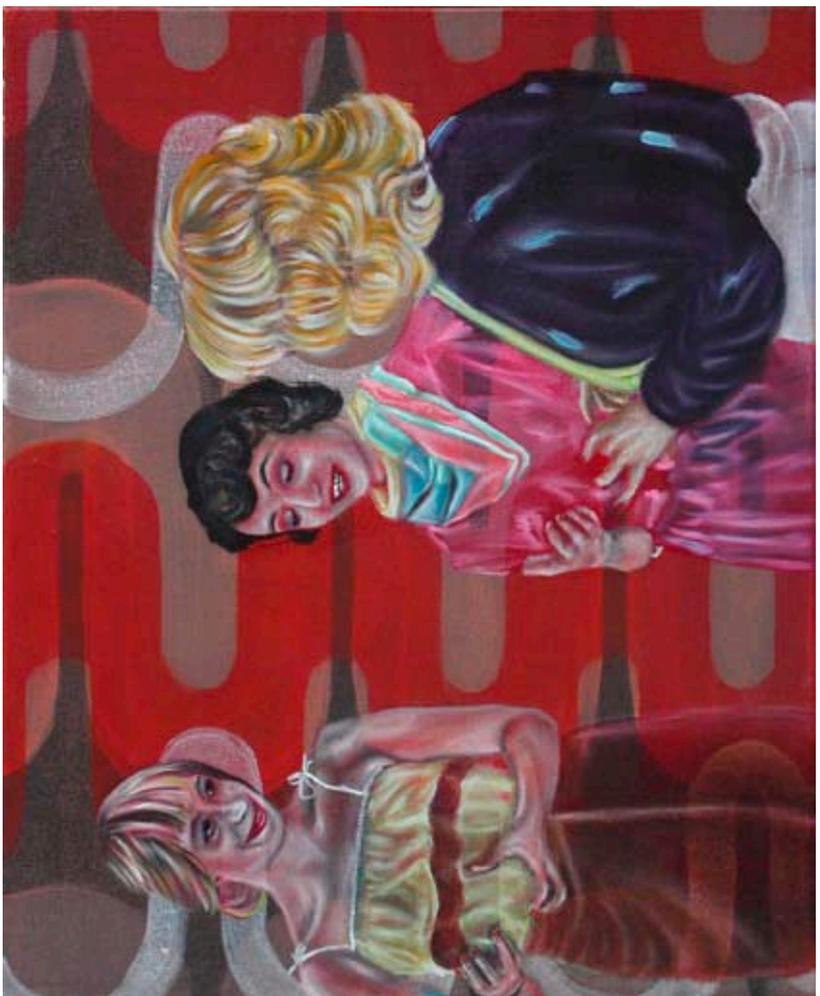
















## **Backportraits**

**MM**, 41x27cm, 2005

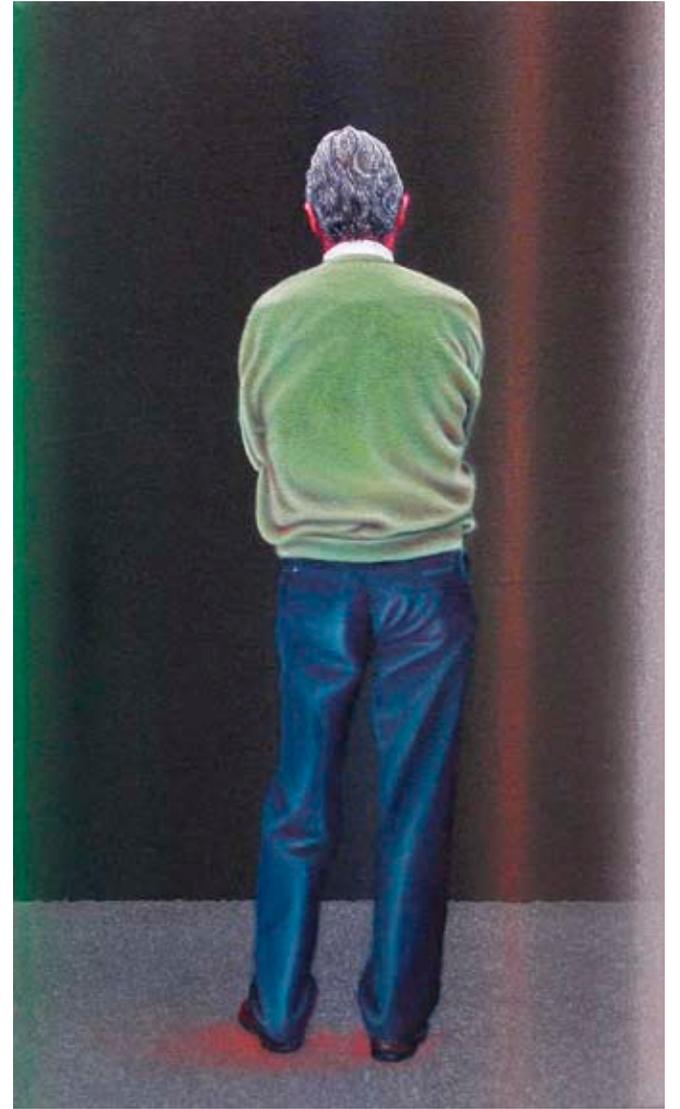
**PB**, 41x27cm, 2004

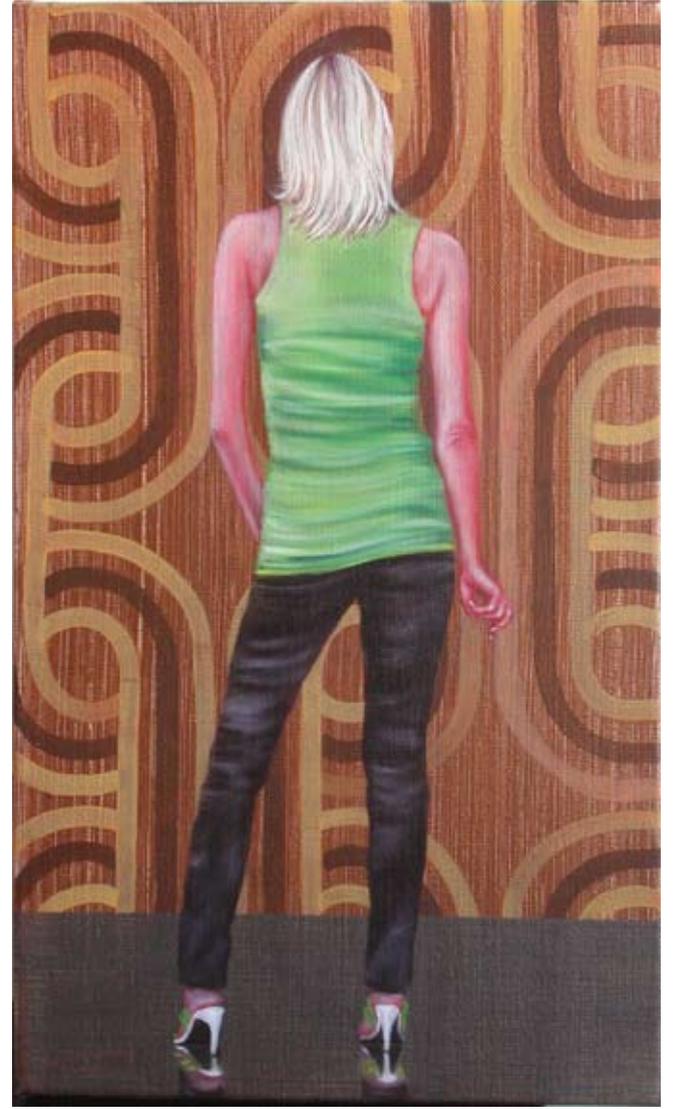
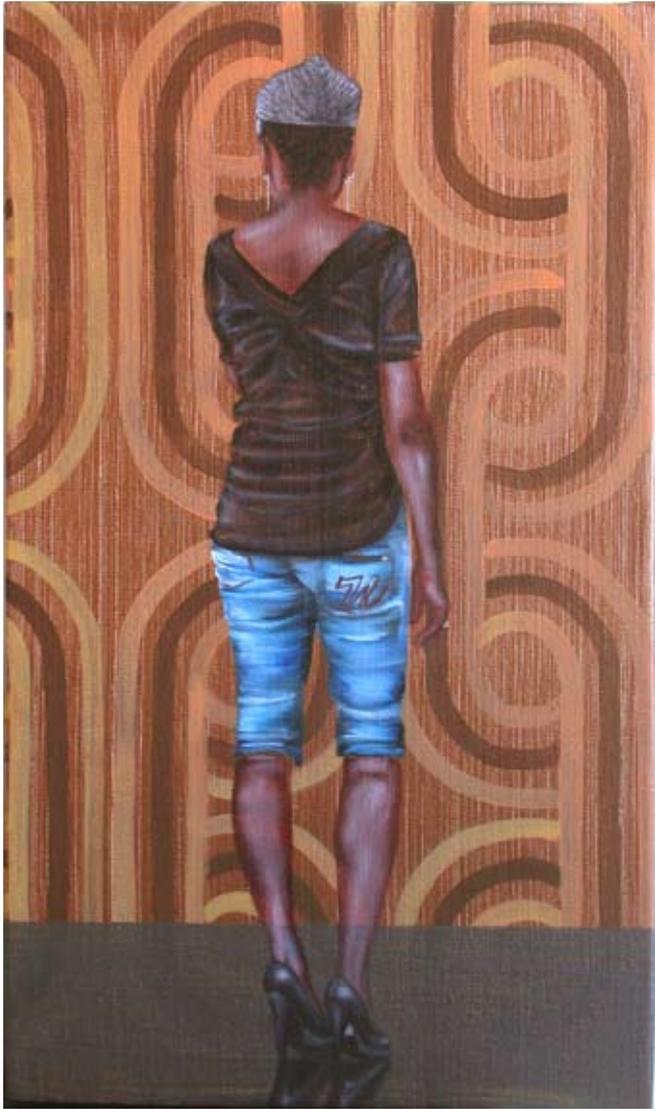
**MCS**, 41x27cm, 2006

**CB**, 41x27cm, 2006

**JT**, 41x27cm, 2005

**OC, JP, LP**, 200x80cm, 2004









*Textes... par Frédéric Bouglé, Stéphanie Katz, Anne Malherbe, Mark Molk...*

*Frédéric Bouglé*

*p.110-133*

*Et*

*p.134-149 conversations*

*Stéphanie Katz*

*P.152-165*

*Anne Malherbe*

*P. 166-171*

*Mark Molk*

*P. 172-173*

*Extraits...In English*

*P. 174-177*

*ill. Crâne*

*P116*

*ill Sonetlum*

*P. 133*

*ill Rouge*

*P. 134*

*ill. Lumière noire*

*P. 150*

*ill Scream*

*P. 171*

*ill. Le destin d'Alexandre*

*P. 179.*

*Je voudrais quelque chose de dense,  
et d'organisé en même temps,  
comme un opéra,  
avec une introduction très muséale,  
une partie tragique et chaotique,  
une partie violente,  
une pastorale bucolique,  
et un hommage rendu au mort.*

**Hervé Ic,  
« Le jour où la guerre s'arrêta », 2007**

**Hervé Ic,**

**Des halos de peinture**

**« glam électro »**

**sur principe hétérogène,**

**et sous comédie humaine.**

Frédéric Bouglé

1999, « Actiondirecte », cimetières et natures mortes,  
De ce que Bataille nomme l'« hétérogène »,  
La norme morne du quotidien,  
L'actualité n'est qu'un maquillage, qu'un déguisement,  
Des sujets peints travestissant la réalité du second plan,  
Une brisure du comportement,  
Sous les effets des motifs décoratifs,  
Quelque chose qui agit.

De même qu'on ne sait toujours pas comment les fleurs savent qu'elles doivent fleurir, on ne sait pas non plus pourquoi Hervé Lu se met à peindre des fleurs. Pour le jeune artiste, ironique, cela a commencé avec des tableaux de scènes intérieures, paysages, couple de mignons oisillons perchés sur une branche (motifs sans âge de papier peints pour chambre d'enfant), cimetières fleuris, sujets indistincts de natures mortes. Pourtant, bientôt, d'autres travaux traduisent une occurrence plus difficile ; il en est ainsi de cette série réalisée en 1999, et qui représente deux hommes, arme de poing à la main, mais semblant attendre paisiblement dans la vie ordinaire d'un appartement. L'intitulé du tableau, Actiondirecte, cadre le sujet à une autre époque, aux années soixante-dix probablement.

Un principe de « déphasage » de l'action, du mental et du temps s'enchaîne sur une brisure de comportement en rapport à l'autre. Le tragique, le sombre, le malaise social, l'inconnu en soi, bref, ce que Bataille nommerait l'hétérogène, est ici refoulé, repoussé par la norme morne du quotidien, et chacun s'ignore. Il en est de même des

portraits masqués, des nus féminins et masculins, corps déshabillés, comme libérés, assis sur des chaises à défaut d'êtres allongés sur un divan, mais bien seuls. Les fonds des tableaux sont évocateurs, ornés comme la modernité de fioritures enchanteresses, travestissant le sujet du premier plan.

L'apparence, l'actualité, la convention ne sont que maquillage, déguisement ; le passé un succédané du présent, quelque chose d'autre agit qui ne se donne pas à l'image, quelque chose de caché, de sournois, d'angoissant.

"La mort, la mort,  
la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie,  
la vit vit, la vie-vice, la vivisection de la vie, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de seize aubes et jets, chaises, de seize objets contre, contre la mort ou, pour mieux dire, pour la mort de la mort ou pour contre, contre la, tout contre la vie sept, c'est-à-dire pour, pour une vie, dans vidant, vidant, dans le vidant vide  
évidé, la vie dans, dans, pour une vie, pour une vie dans la vie."

**Ghèrasim Luca**



*De Goethe, de Cronenberg,  
De la pensée sans corps,  
La face et la farce humaine.*

L'être humain, selon Goethe, ne conçoit jamais à quel point il est anthropomorphe. Plus récemment, David Cronenberg l'exprimait en ces termes : il n'y a pas de pensée sans corps, tout vient du corps, tout finit par le corps, tout se vérifie par le corps... On vérifie la vie, on vérifie la mort dans le corps. Les peintures d'Hervé Ic enchaînent sur cet étonnement, creusent dans ce postulat mordant, elles retournent la face humaine. Les visages masqués, difformes, en escamotent l'étonnement. Les corps seront figés dans une pose ou au contraire en transe, des corps nus ou habillés, libérés ou guindés, esseulés ou pris dans un jeu d'altérité sensuel et courtois. Hervé Ic, sous des jeux de paillettes du figural peint, délivre ses modèles d'un mode d'enfermement. Si les « danseurs » sont désinhibés, alors des arabesques compliquées s'inscrivent, à décrypter, tatouages de filaments blancs qui s'ajoutent à la scène. Mais les surfaces toujours scintillent, ainsi que sur un plan d'eau miroitant sous le soleil, des moirures, des extravagances de lumière qui charment l'œil.

*Sous l'identité du « je », du « mien », du « moi ».*

Ce que l'artiste dépeint dans ses personnages, c'est sa réactivité aux autres et à son environnement. Parfois, avec une certaine férocité, leurs images sont déformées, comme vues à travers la loupe de leur condition réelle. Le

propos de l'artiste, bientôt, s'ouvre à l'envers de la matière picturale, dans l'expérience laborantine des couleurs, dans l'enluminure de l'irreprésentable, dans la pensée sans corps, sans organe et sans visage. Il fouille sous le portrait, sous l'identité névrosé du *je*, du *mien*, du *moi*. Du figuratif il obtient ce qui lui succède, un intermédiaire, ce qu'il y a de subhumain dans les traits d'un visage et l'attitude d'un modèle. Il en dévoile les aspirations internes, les illusions produites par son époque, son énergie libidinale, sa structure de forces mentales. Les tableaux sont illuminés d'une intériorité *suprafigurative* qui propulse des jets luminescents, fascinants, meurtriers pour l'image feinte.

*La vie, c'est une pute,  
La vie, l'art, c'est la guerre,  
Des vaisseaux damasquinés d'or,  
Le cristal, le stuc, l'enchantement,  
Des mirages de rêves et des images d'orage.*

La vie, l'art peut-être, pour Hervé Ic, c'est la guerre ; une guerre vécue sur les planches bien réelles d'un « opéra » funeste, des scènes, des portraits, des témoignages bien vivants qu'il recompose dans sa peinture, là où le souffle ravageur des mots ne compte plus guère. Dans la cuisine de sa peinture, tout se passe par étapes, et par la cuillère d'un pinceau précis, souple, expert.

Mais la guerre de la vie est là tout entière, entière dans son aventure saisissable, incomprise dans la perte d'un ami proche dont il fera le portrait, entier, masqué, ou lumière sans visage. *La vie ? je sais à quoi m'en tenir, c'est une pute !* disait David Hockney, même si on devine pourtant tout l'amour qu'il a pour elle dans l'absurde de son Harlequin marchant à l'envers, sur ses mains. Car la vie dans sa cruauté est admirable, baroque, comme le sont ces tableaux de batailles navales.

Superbes vaisseaux royaux damasquinés d'or, des canons ciselés surgissent de leurs flancs, crachent dans la nuée blanche des projectiles multicolores, toutes voiles ouvertes sur des vents luminescents. L'ornementation kitsch, le luxuriant, le monumental, le triomphalisme, le trompe-l'oeil et la perspective, l'émotion, les angelots, les grands lustres de cristal, l'or, l'argent, le cuivre, les miroirs, le stuc, bref, tous les ingrédients de l'aventurier sont là.

La peinture, peinture de guerre, sérielle et atemporelle, enchanteresse et florissante, voyage sur des mers profondes, mortelles, sur des houles, sur des roulis transparents. Une vie qui se répand ici au pinceau, cheveux légers, impalpables, embruns sur la toile, crinière d'écume. L'odeur de l'huile se mêle à l'odeur imaginaire du soufre et de la poudre, sabrant l'opaque et le diaphane, le mythe et le rythme, le mirage d'un réel et un réel d'orage.

## BACKPORTRAIT

*Les portraits de dos dans l'histoire de l'art,  
Le poseur et le portraitiste,  
Solitude, délaissement, arrogance.*

Les portraits de dos appartiennent à l'histoire de l'art, à des dos féminins. Ainsi Abraham Janssens en 1596 représente Syrinx dans *Pan et nymphe parmi les roseaux*, Francesco Furini au dix-septième siècle avec *Loth et ses filles*, Antoine Watteau avec *Le Jugement de Pâris*, ou encore le célèbre Bain turc d'Ingres en 1862, dont Man Ray reprendra le sujet en photographie, et sur laquelle il viendra dessiner les ouïes de l'instrument de musique. Rodin reprendra cette tradition en 1899, avec *Femme nue assise et de dos*, comme Christoffer Wilhelm Eckersberg avec *Femme au miroir*, jusqu'à des artistes contemporains, dont l'excellent Marc Desgranchamps. Mais les portraits de dos, méthode Hervé Ic, relèveraient davantage de Caspar David Friedrich, corps entier, masculin ou féminin, habillé comme *Le promeneur contemplant la mer de nuages*, ou *Devant le miroir*, ou encore *Femme devant la fenêtre*. La pose en question accuse une distanciation entre le poseur et le portraitiste. Si elle suggère l'identité du modèle, elle ne le confirme pas pour autant, à moins que le titre en porte le nom, car le visage est absent. Dans le portrait de dos, on est face au dos d'une présence, à une manière d'être identifiable uniquement par une connaissance. Le peintre agit comme s'il surprenait quelqu'un qui songe à autre chose, ou qui pense à partir. Quant au sens de l'acceptation d'une

telle pose, est-ce par humilité ? par repli ? par contentement de soi ? voire par arrogance ?

Que dire quand le mur est son miroir ou le miroir papier peint du monde. Joe Dassin l'aurait résumé ainsi : *Seul devant ma glace, je me sens un peu triste sans savoir pourquoi.*

*Une pantomime humaine boude la scène,  
Son corps est dans ses habits,  
Son âme est dans ses façons,  
Des modèles qui posent du vertex aux talons,  
L'iris présent de leurs yeux absents.*

Avec ces portraits d'amis, peints de dos, nul n'est besoin, pour elle, pour lui, de voir la guerre de la vie en face, personne n'en fait l'économie, son corps est dans ses habits, son âme est dans ses façons.

Tenue adoptée, attitude posée, tout est langage, tout est image à étudier. Ainsi saisi, dans l'arrêt de la posture où le modèle campe (chacun *prima donna* de son propre opéra), dans sa pantomime humaine l'acteur boude la scène (le théâtre de la vie sociale et ses rituels). Mais Hervé Ic, par le versus du procédé qu'il dépeint dans le fond du tableau, s'intéresse davantage à la singularité de ses modèles. Chacun unique avec son mur en face, chacun le visage invisible aux yeux des autres, alors nul besoin de masque.

Tel un pigment mélanique en arrière-plan, la toile retourne dans sa gestuelle les couleurs profondes des qualités humaines, la prunelle de leurs yeux absents. Si les yeux sont les fenêtres de l'âme, comme l'affirme Pascal, ici ils se renvoient par les murs et par les vêtements, et sur des fonds aussi personnels que des couleurs d'iris qui seront, selon, aubergine, bleus, verts, veinés, sombres, vairons, marrons, marbrés, étoilés, spiralés, fleuris, rians, ténébreux, étincelants.

Ainsi, dans ces aplats de couleurs expressives, dans ces jeux de coloris subtils, dans la texture des habits cotonneux ou soyeux, Hervé Ic transfère leur regard sur la surface entière de la toile, l'aura de celles et de ceux qui posent du vertex aux talons.



## **FREAKS**

*Des visages semi-masqués,  
Des visages à l'image tronquée,  
Le masque de la comédie humaine,  
L'intériorité d'un visage modulable,  
Le masque de la commedia dell' arte,  
Cette grandeur lumineuse, le sujet même du tableau.*

Dans cette série de toiles commencée en 1999, mais non exhaustive, intitulée « Freaks », les portraits ne sont plus de dos, ils se donnent à voir de face, mais dans une lisibilité tronquée. Ce sont des visages couverts d'un demi-masque, des figures affichant des loupes satin et scintillants, comme si « l'apparence » dévoilé à l'hétérogène, ainsi que le pensait Schopenhauer, était une malédiction, et que toute représentation supposât, pour quelqu'un de mal assuré, une condamnation. Car le visage est modelé par soi-même, par la personne qui l'affiche, et à la fois par la norme, par la mode, c'est-à-dire par les autres. En d'autres termes le visage est inné, et le visage est acquis. Mais, sous le masque de la commedia dell' arte, sous cette peinture Pietro Longhi, sous ce faciès modulable à la comédie humaine, des lumières échappent à l'image feinte, une étrange blancheur sans image, une intériorité sans visage. Et nous verrons que ce sont précisément ces fonds de grandeurs lumineuses, privés de visage, qui seront bientôt l'image, le sujet même du tableau.

## **RAVE/ RODOX**

*Les danseurs, des ados,  
Décor de l'Erèbe née du chaos,  
Des arabesques évanescentes,  
Des drawing lights de Picasso  
La puissance de l'éros,  
Des phosphènes virevoltent sur la toile.*

La danse, tout comme le luxe, tout comme la peinture, gagne à s'apprendre tôt. Ces images de danseurs, scènes de rave techno, toutes capturées sur la toile du réseau, témoignent, à priori, de l'ambiance dithyrambe électro-acoustique, décor de l'Erèbe née du chaos. Des ados, filles et garçons, ménades torsés nus, en sont les héros. Des petites lumières scandent le tableau, des graffitis blancs transpirent de la toile. Les corps sont transparents, les regards démunis sont dirigés en face, comme si l'autre était mort ou n'existait pas.

Toute pensée, consciente, est un moi égocentrique qui gît dans un corps remuant, pensée emmurée vivante dans sa coquille physique, dans son habit de chair sensuel, un habit qui s'affirme ici dans l'assurance svelte de son âge le plus attrayant. La conscience est vivante, partenaire de son propre corps, c'est une sphère lumineuse avide de comprendre, une flamme de bougie (posée, comme dans un tableau de Gerhard Richter, sur une tête de mort, ici baroque et dorée). Ainsi la pensée flotte aux vents stimulants, engagée dans son corps de roseau, ployée au vent de

la musique, rythmée à sa gestuelle corporelle endiablée, la pensée se laisse aller. Avide de vies réelles, assoiffé de sensations plurielles, chacun s'oublie, et retrouve dans la transe tout ce que la vie ne lui trouve pas. Tel le poulpe, telle la seiche, souples, ondulants, jeune femme et jeune homme dansent les pieds sur la tête, perdus dans le reality-show de leur propre vie, désirant davantage leur image qui se reflète dans le miroir que celle de l'autre, hétérogène, simple décor. Jouant des illusions et des apparences, immergé dans ce réservoir sonore, dionysiaque, chacun échappe, pour un temps toujours trop bref, aux obligations moins ensorcelantes d'une réalité par trop décevante. Les intitulés de cette série parlent d'eux-mêmes : *La Boîte de l'homme soûl*, *Payetonloyer* ou *Jem'enfous*.

Pour Aristote, *L'homme est un animal raisonnable*, mais vivre sans folie n'est pas bien raisonnable, même si celle-ci est patentée. Après tout, la réalité courante n'en est-elle pas une aussi, une folie sur laquelle tout le monde s'accorde. De ces corps lovés, peints au premier plan, des figures improbables surgissent. Sorte de tatouage, arabesques évanescents, ces dessins de lumière éphémères convoquent ceux de Picasso réalisés dans des chambres noires. Ils semblent s'être furtivement échappés des personnages pour échouer sur la surface du tableau. Monstres, animaux, anges ailés confondus, se superposent, s'impriment sur la peau de la peinture comme sur un tee-shirt. Ils exorcisent l'éros dans sa jouissance à penser, libéré de ses gravités.

Des bulles, des billes de lumières, des phosphènes virevoltent sur la toile. Multiples, bariolées, en avant ou arrière-plan, elles figurent ce qu'il y a de plus vital contre l'obscurité. En prise directe avec la scène peinte, elles alertent la rétine de l'intérieur du tableau.

*Tout homme qui cherche à éviter des missions de combat est sain d'esprit, et ne sera pas dispensé de vol.*

*Catch 22*

*de Mike Nichols (1970),*

*d'après la nouvelle de Joseph Heller.*



## **RODOX/ BONDAGE**

*Quatre types de punitions nippons,*

*Ce nu ligoté, saucissonné, suspendu comme un jambon,*

*Déphasage/ rephasage de l'hétérogène,*

*Un sujet puissant de l'histoire de l'art, le « bœuf écorché ».*

*J'ai toujours pensé que j'aurais été brûlée au temps où on brûlait les gens qui avaient des attitudes trop mystérieuses pour les autres, lance, pince-sans-rire, la réalisatrice Catherine Breillat. La série des Rodox court-elle aussi le risque de ne pas être comprise par tout un chacun ? Par exemple, cette scène de bondage, cette femme nue ligotée, saucissonnée, suspendue comme un jambon la tête en bas. Il convient, à ce sujet, de se rappeler l'origine asiatique de cette pratique érotique qui remonte à la culture japonaise du quinzième siècle, et au code pénal nippon qui prévoyait quatre types de punitions pour ses prisonniers. Celle-ci, avec l'attachement par des cordes, pouvait entraîner la mort.*

Dans la série des *Lumières*, le corps disparaît, il ne subsiste quelque part, du corps, qu'une énergie métamorphique. Ici, dans l'ensemble de l'œuvre en question, esprit ou corps sont toujours conditionnés à une altérité, à une époque, à un environnement ; de même, le corps est conditionné à l'esprit, et l'esprit au corps. L'esprit, dans cette scène de bondage, ne commande plus au corps, il en est séparé, son corps soumis dans son entier au bon vouloir de l'autre. L'esprit, par là même, se détache du corps attaché, et le rapport à la séduction anéanti.

C'est ce principe de déphasage/rephasage de l'hétérogène, déjà évoqué plus haut, qui réapparaît dans un autre contexte. Ce n'est plus l'espace, ce n'est plus le temps, mais un rapport à l'hétérogène lié à la possession charnelle. En terme de peinture, cela se traduit par moins de transparence et par davantage de matière. Le travail du fond est moins mis en avant, et le corps plus présent. Difficile aussi de ne pas ricocher sur un sujet puissant de l'histoire de l'art, au *bœuf écorché*, un clin d'œil à Rembrandt, à Van Lelienbergh, à Soutine, à Bacon.



## LUMIERES

*Halos « glam électro » dans l'hétérogène peint,  
Quand la peinture sépare l'énergie et sa matière,  
L'une s'échappe, l'autre s'y imprègne.*

On dit que lorsque Jean Rouch ricanait, la caméra s'agitait. De même, quand Hervé Ic peint des lumières, des halos éclairent. Ces lumières, dans leur grandeur halogène, agissent autour d'un astre central, motif psychique et irradiant. Intense, évanescent, il sépare dans la peinture l'énergie et la matière. La première s'échappe du tableau, la seconde s'y imprègne, continuum d'un visuel qui s'oppose à l'image identifiable.

*Sphère palpitante, rétine béante, lumière ogresse.*

Ce qui, dans des travaux précédents, formulait un motif d'accompagnement est devenu dans cette nouvelle série un sujet de la peinture à part entière. Sphère palpitante, rétine béante, lumière ogresse, phosphène hallucinose ne restreignent pas la surface de la toile, mais jaillissent comme une fumée du tableau.

Elles exercent une attraction telle qu'elles dévorent la scène, tourbillons centripètes qui se déchaînent en effets envoûtants.

*Briser le noyau de l'image  
et en retirer la lumière amande,  
De grands formats favorisant la contemplation.*

Hervé Ic brise le noyau de l'image pour en retirer la lumière amande. Picturalement, les bulles de lumière accusent des effets de solarisation qui réveillent par le fond la dynamique du tableau. Elles absorbent l'image de petits néants blancs, assimilant la gestuelle, le peint et le non-peint, le représenté et son leurre. De même que John Cage a fait du silence la matière sonore de sa recherche, la lumière est devenue dans cette série récente le sujet d'un propos pictural. Les formats sont grands, sans équivoque, ils favorisent la contemplation.

*Un noyau blanc, très chaud,  
Des extensions jeunes qui ouvrent le tableau,  
Peintures glycérophtaliques, parfois à l'huile, parfois à l'eau,  
Un procédé cher à Leonardo : le sfumato.*

La peinture, c'est de la matière, et la matière est faite d'ondes, de halos sphériques. On y voit des sortes de grands aplats, cerclés, avec un noyau blanc, très chaud, incandescent au milieu, comme le serait un fer chauffé à son plus haut niveau. C'est ce cœur central qui active des spectres lumineux, et dont le pourtour est auréolé 'd'ondelettes' au nuancier plus froid, rouge, orange, rose, magenta, mauve, et, sur le pourtour, presque noir. Ces couleurs sont comme soumises à un effet d'amplification, expulsant, par raie d'émission, la lumière vers l'extérieur du champ

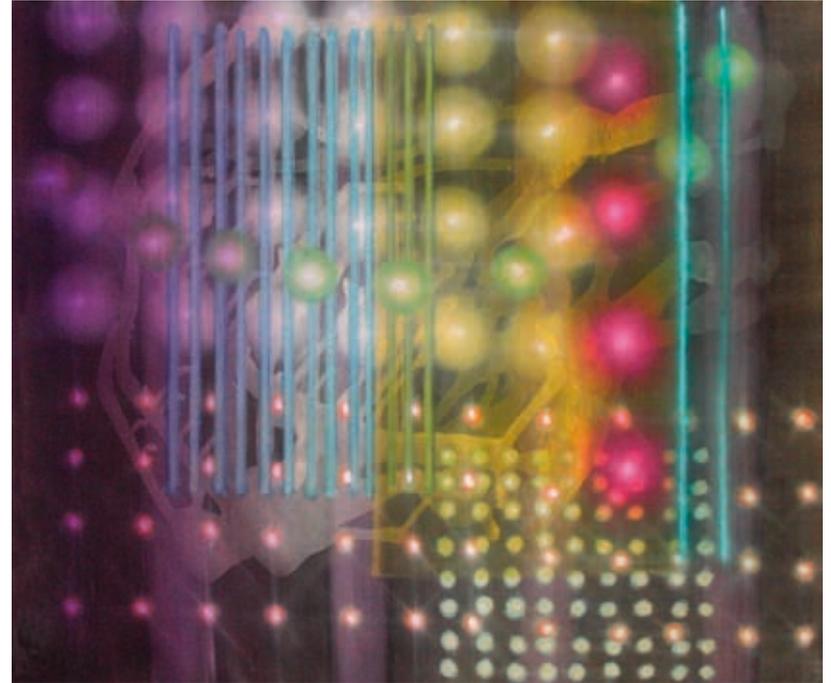
du tableau. Un propos qui pourrait évoquer les tableaux tardifs de Mark Rothko. Mais ici il ne s'agit pas de fenêtres qui se referment sur la lumière de l'existence, ni de plans horizontaux, ce sont des extensions plus jeunes qui au contraire ouvrent le tableau. Hervé Ic travaille par techniques de recouvrements, à base d'essence de peintures multiples, parfois glycérophtaliques, parfois à l'huile, parfois à l'eau. Il use de ces expériences techniques, de surfaces stationnaires planes qui agissent les unes sur les autres, et par effets d'absorption. Par ces recouvrements successifs, l'artiste prolonge, mais avec des ingrédients qui ne sont plus les mêmes, une technique ancienne qu'il renouvelle, un procédé utilisé dans la peinture d'icône, cher d'ailleurs à Leonardo : le sfumato.

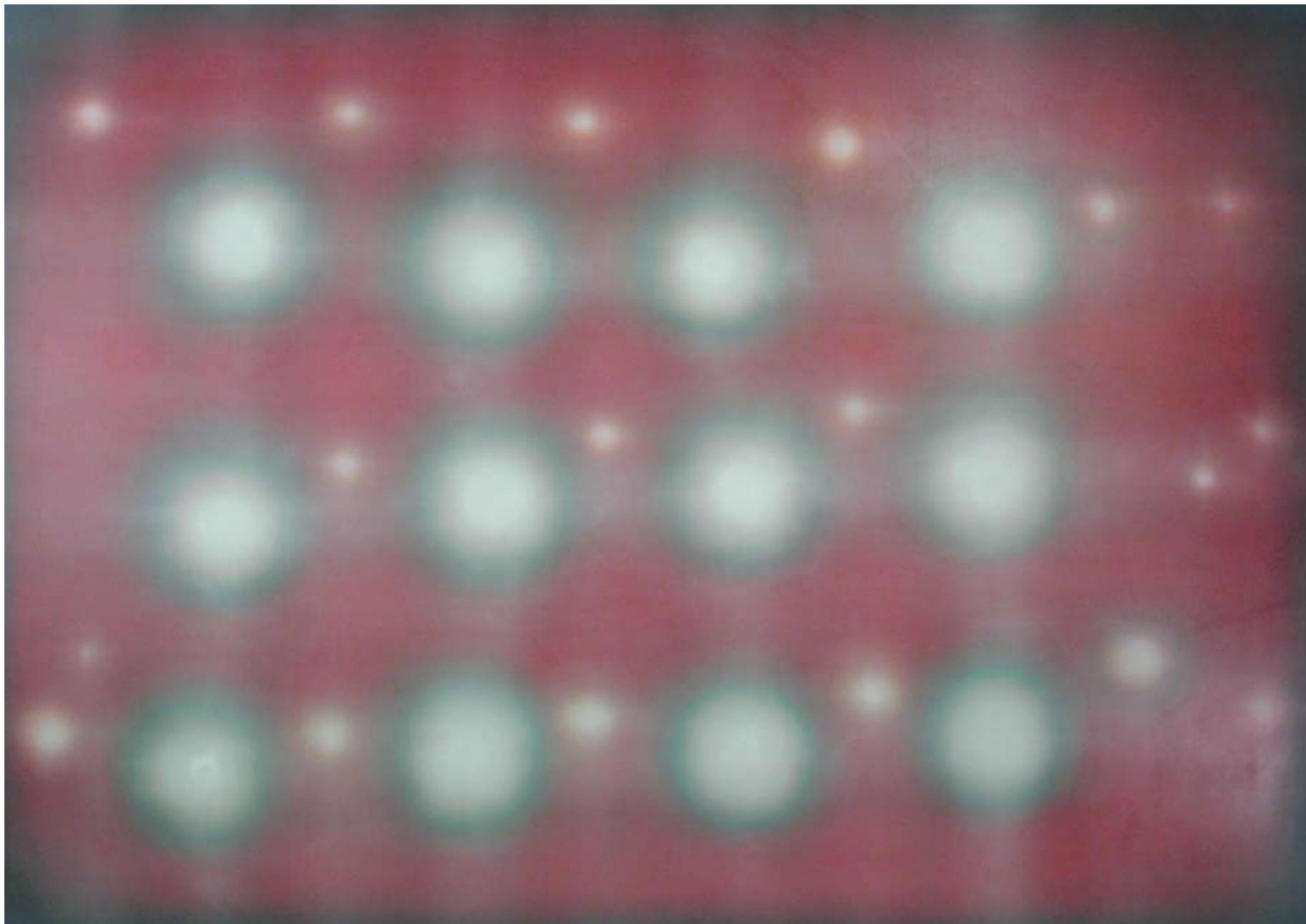
*Telle une étoile de Zorio,  
Des sensations spatiales,  
Une sorte d'autorité, fascinante, sinusoïdale,  
Plus l'image d'une peinture, mais sa source lumineuse.*

Entre la matérialité radiante de la peinture et l'immatérialité illuminante des couches successives posées sur la toile, là où il pourrait y avoir obstacle, il y a réflexivité, une convergence qui s'établit dans la matière même, et par le traitement organisé de la peinture dans son cercle vibratoire. *C'est la nuit qu'il est beau de croire en la lumière*, songeait Edmond Rostand, et c'est dans la nuit aussi que brillent les étoiles de Zorio. Les peintures de lumière, de jour, de nuit, éclairent, dans une sorte de transe visuelle sinusoïdale.

Ces tableaux ne se donnent pas à voir, ils imposent une force dont on ignore la cause, présence d'une volonté transfigurée, volonté de puissance du tableau. Il en résulte une sorte d'autorité fascinante, opprimant le regard, et qui produit une sensation totale, spatiale. Ces œuvres ne sont pas des peintures abstraites, elles matérialisent davantage des images dégradées ou rétrogradées à l'essentiel, pulsions jaillissantes d'entités absentes.

Les peintures de lumière poussent le spectateur hors de toutes conditions et conventions sur la lecture d'un tableau. Elles illuminent, égarent, aveuglent, hallucinent peut-être. La lumière ainsi sertie dans une esthétique de peinture « glam techno » en oublie la pesanteur de sa matière. En renvoyant ainsi son spectre, elle n'est plus le sujet éclairé d'un tableau, mais le tableau éclairant d'un sujet qui peint. Ainsi, dans cette œuvre, je ne regarde plus l'image d'une peinture, mais je regarde la source lumineuse qui en a fait un tableau.





## Hervé Ic, peinture « glam électro », ou l'âge d'or de la peinture.

Conversations avec Frédéric Bouglé, 2007

LUMIERES/RAVE/FREAKS/RODOX/BACKPORTRAITS



**Frédéric :** Tu présentes, Hervé, une exposition personnelle de peinture au Creux de l'enfer, à l'étage du bâtiment. C'est un espace particulièrement adapté, avec ses cimaises qui baignent dans une belle lumière que procurent les grandes verrières. Tu nous disais que tu souhaitais réaliser *quelque chose de dense et d'organisé comme un opéra* avec pour titre à ce projet *Le jour où la guerre s'arrêta*. Que veux-tu exprimer par là ?

**Hervé :** J'ai souvent été surpris par la complexité de certains opéras qui regroupent tant de compétences de scène. Que cela soit un divertissement populaire tient sans doute à la part du mythe et de l'émotion qui y domine comme dans les grandes épopées. L'acmé d'un opéra, c'est l'émotion. Aujourd'hui, le moment héroïque ou tragique est regardé avec méfiance. Dans une société de maîtrise technique, ce point de basculement semble potentiellement révolutionnaire. Il est craint. Le Creux de l'enfer est effectivement fort sur le plan scénique ; c'est un lieu idéal pour exercer les aptitudes de la peinture contemporaine sur cette voie.

**Frédéric :** Ainsi, dans ta recherche picturale, l'émotion en est l'enjeu. J'ai même l'impression que c'est autant le cadre que la conséquence de ce saisissement qui sont en cause, le lieu du vertige où l'image s'estompe. Les sujets, les motifs de ta peinture ramènent en effet aux grandes épopées, que ce soit dans un registre majeur de la peinture ancienne ou dans l'espace contemporain du songe, des dancings : grands et somptueux vaisseaux à voile du

seizième siècle, ou réservoir sensoriel de la rave party où la jeunesse s'oublie. Et puis, il y a une sorte d'obsession du portrait, des portraits qui quelque part se refusent. Parfois, ce seront franchement des personnages de *dos*, comme cette délicate série présentée au Collombier, à Cunlhat, près de Thiers, quand d'autres peintures montreront des figures, belles ou plus cruelles, mais alors masquées d'une féérie désenchantée ou fardées de lumière.

**Hervé :** Oui, toutes ces peintures tournent autour d'une intuition que je tente de cerner par approches successives, par assemblage de correspondances. Il s'agit d'une perception stratifiée — donc multiple et imparfaite — du réel. Parce que le réel n'a pas toujours été considéré comme évident et lisse. Lorsque notre ancêtre cueilleur-chasseur partait en reconnaissance du monde, il était de fait confronté à l'inattendu, à l'inexplicable, à l'émotion. Cette perturbation des fonctions cognitives entraîne une réévaluation de la compréhension du réel. Est-ce là que se forme l'intelligence ? Je ne sais pas, mais face à une œuvre inattendue, il peut se déclencher une prise de conscience similaire. Un éblouissement dans lequel s'intègre une masse d'informations élémentaires et dispersées, sans lien logique ni chronologique. Voir, comprendre, saisir, voilà la discipline commune du chasseur et du sorcier.

**Frédéric :** Quand ces portraits sont peints de dos, tu regardes des modèles, qui eux, ne te voient pas ? Quand tu peins tel adolescent dans la danse de sa transe, sous des rampes de lumières, ou cette fille dans une pose de

bondage, tu montres des scènes excessives, de nuit, en décalage de la norme quotidienne. Ce sont des clichés qui n'appartiennent pas à la vie courante, l'en-soi est replié, retourné en lui-même. Les rapports à l'autre sont au bord, tout au bord de disparaître. Ces individus, jeunes, sont plongés, exhibés dans un monde jouissif intérieur. On le sait, dans la tradition la peinture est liée au portrait. Ici, dans ta manière de peindre, c'est une peinture de portrait générationnelle, une expression qui va traduire un cadre social précis, un espace clos, un sujet psychologique spécifique...

**Hervé :** A l'origine, les portraits de dos étaient une rupture, je voulais quitter la face austère qu'est devenu le portrait moderne. Une forme contraire à la réalité humaine que je vois habitée de conflits entre les aspirations intimes et officielles, une schizophrénie de principe. Je me suis interrogé sur la forme actuelle d'un tel visage. A cette question, le dos fut une sorte de trêve. Une absence obsessionnelle de réponse sur laquelle est venue se greffer la logique de l'affect, de l'envers. Mais cette astuce m'a libéré du convenu, et j'ai pu m'approprier certaines zones de faille avec intérêt. Des rassemblements mimétiques sur fond d'explosions stroboscopiques et de fumigènes, des possessions tribales, les raves me sont apparues comme un cadre idéal d'expérimentation, celui d'un foisonnement libre, mais non gratuit, et chargé de signification. C'était la marque du refoulé, la mise en scène d'une guerre non vécue, mais émergente, rêvée, traquée, la perméabilité de l'âme à toutes les influences. Pour moi, c'était une issue, un

passage vers une nouvelle image en accord avec la réalité que je vois. Celle d'une génération soumise au schéma d'une violence morale qu'elle ne comprend pas. Une spécificité anthropologique, peut-être. Car il s'agissait là d'orientations collectives et non individuelles, une microsociété en quête de cohésion à travers une apparence postguerrrière. Ce qui est parfait pour moi. Je ne suis pas un peintre de la guerre mais de l'après, de l'après-vingtième siècle dont le vocabulaire, qu'il soit des années 1920 ou 1980, est toujours celui de la destruction. Notre petit monde, lui, surfe sur un vocabulaire électro. Celui du sample et du remix. Indépendamment du sujet *Rave*, il y avait là une logique esthétique à saisir.

**Frédéric :** Mais, d'une manière plus générale, dans un contexte existentiel, tu disais que la guerre c'est aussi la vie. Voudrais-tu dire alors, selon le titre de l'exposition *Le jour où la guerre s'arrêta*, que ce jour serait le dernier, que le propos, finalement, serait la mort ?

**Hervé :** Alors, effectivement, ça fait un bon raccourci. Disons que c'est maintenant le contexte qui fait le tableau. Comme il m'est difficile de parler peinture sans toutes ces digressions, il m'a semblé nécessaire de donner une perspective humaine au projet. Je voulais un cadre que tout le monde comprenne, la mort, celle de mon ami Alexandre. Je voulais pratiquer une peinture vraie, par elle-même, par l'époque. Une fois ancrée dans le réel, l'œuvre peut atteindre la fiction.

**Frédéric :** De nombreuses toiles représentent des scènes plus ou moins « galantes », ou laissant supposer tout au moins des jeux coquins, des approches calculées, des stratégies sensuelles entre les personnages. Le cadre, les intérieurs, ramènent souvent aux années 1970, du moins si l'on en croit le mobilier, les motifs des papiers peints, le vestimentaire des personnages, leur coupe de cheveux ou le port de la moustache. Bref, nous sommes quasi dans *l'âge d'or*, dans une atmosphère plutôt harmonieuse, insouciant, heureuse, sinon joyeuse. Et puis, on voit apparaître, sur quelques peintures, dans ce cadre charmant, une représentation, noir et blanc, d'une peinture accrochée à l'intérieur du tableau, dans la scène. Celle-ci représente un christ mort de petit format, à l'expression un peu grimaçante, à la chair livide et aux formes osseuses, ainsi que pourrait l'être une peinture de Lucas Cranach. Ce détail s'est révélé lorsque, avec Matt, nous visitons ton atelier à Bruxelles, car il agissait sur la narration du tableau. Il valide moins, peut-être, une vanité, qu'il n'invalide la peinture entière, sa joie première. Tout le tableau, par la présence de ce détail, culbute alors dans le contraire de son propos, véritable vanité retournée, inversée.

**Hervé :** Le mot qui me revenait à l'esprit le plus souvent, lorsque je commençais la série des *Rodox*, c'est moral. Je voulais assumer une série morale. Une histoire de vices et de mœurs, parce que cet aspect est une forme de nos rêves désuets, un signe extérieur de civilisation. Je voulais qu'on se dise : Qui est ce type ? que veut dire sa peinture ? est-il frustré, conservateur, catholique, débauché,

dandy, misogyne ou misanthrope ? est-il fréquentable ? En visant une époque que je n'ai pas vécue, mais qui m'a engendré, je voulais donner un antécédent, un background, à mes préoccupations futures, comme un bon roman permet à son auteur de s'inscrire dans l'époque choisie avec esprit critique. L'esthétique des seventies est forte, à l'image de sa mentalité égocentrique, et les formes graphiques dont j'ai fait le leitmotiv de ces toiles sont toujours centrées sur elles-mêmes. On retrouve ainsi une sorte d'enfermement psychédélique, comme un animal en vivarium finit par se lover sur lui-même, incapable de penser l'extérieur, il redéfinit l'espace par son propre corps. Quant à cette série, *Rodox*, elle tire son nom d'une revue porno hollandaise des années 1960-1970, dont les mises en scènes préliminaires semblent finement inspirées des saynètes bourgeoises des dix-septième et dix-huitième siècles, les prédisposant exceptionnellement à une nouvelle récupération. Agrémentées d'accessoires symbolistes, elles prennent la patine spirituelle qui permet de poser un jugement à la fois sévère et amusé sur cette comédie. Quant au christ en question, c'est en fait une reprise d'un détail d'une œuvre de Philippe de Champaigne, à la présence forte. Il ne met pas seulement l'homme face à son destin, mais la société face à ses fondements.

**Frédéric :** C'est une position bien étrange que celle que tu tiens. Tu t'appuies sur un contexte culturel précis, parfois tu te fais *peintre de portrait ou de mœurs* pour des époques et générations modernes ou contemporaines, avec une touche légèrement caricaturale, caustique, voire ironique,

fantaisiste, et même quelque peu humoristique comme Pietro Longhi au dix-huitième siècle. Et puis, à d'autres moments, niant l'image figurale, démentant toute narration, tu abordes la peinture de manière plus abstraite. Il en est ainsi de la série des *Lumières*, ces formes cerclées, auréolées, avec des blancs brûlants qui percent dans le pigment de la matière picturale. Des ambiances d'envoûtement qui forcent à l'acharnement, à l'émerveillement. Comment expliques-tu ces glissements ?

**Hervé :** Ils se sont imposés à moi. Il m'a fallu pas mal de temps pour organiser ma vie, et j'ai longtemps cru que je n'y parviendrais pas en peinture. Las, j'ai renoncé à chercher cette cohérence qui est censée être la marque des grandes œuvres, considérant que si mes envies prenaient telle ou telle direction, il devait bien y avoir une cause, à défaut d'une raison. Le mieux était de laisser faire. Dans le cas présent, les lumières étaient à l'origine des fonds de scène de danse que je n'ai pas pu recouvrir. Tout comme le coucher de soleil qui est, de fait, la toile la plus élémentaire et la plus éloignée de mes positions actuelles. Elle plaît à tout le monde, y compris à moi-même. Devrait-on renoncer à l'inattendu lorsqu'il est source d'émotion ? Ensuite, j'ai pris mon parti de ces écarts, y trouvant matière à scénographie. Sur le plan technique, les choses ont été plus évidentes puisqu'une manière de faire *ma petite cuisine* s'est imposée d'elle-même. Je me suis parfois demandé si un non-sujet global pourrait surgir de tout cela.

**Frédéric :** Le Coucher de soleil participe d'une esthétique partagée, tout le monde apprécie la beauté d'un coucher de soleil. Et c'est en effet un sujet *carte postale* tant stéréotypé et connoté, que peu aujourd'hui osent l'aborder dans l'art, que ce soit en peinture ou en photographie même. Il y a dans cette peinture *glam électro* une volonté d'affirmer une évidence qui tient à l'idée de la beauté. Mais cette obsession de la lumière, boules ou billes lumineuses, germe dans ton travail depuis une dizaine d'années, tout particulièrement autour des années 2000. Je pense à cette huile sur toile qui représente une mer voilée de scintillements blancs.

**Hervé :** C'est vrai que je cherchais une esthétique partagée par tous, mais ma préoccupation première ne fut pas tant la *beauté* qu'une certaine *évidence*. A l'époque, il y a une dizaine d'années, le cynisme faisait encore autorité en peinture. Cette posture était devenue une forme de crédulité ennuyeuse, et je cherchais à m'affranchir de la lourdeur moderniste. L'impératif du moment était pour moi de redéfinir un vocabulaire simple, et de mettre certaines choses à plat. Ainsi, je me suis dirigé vers des sujets élémentaires et positifs qui pouvaient incarner la peinture sans idéologie. Ce qui m'attirait, c'était la poésie des sujets faibles, des sujets au rebut, même stéréotypés. Et c'est effectivement au printemps 2000, à Ajaccio, que je commençai les figurines d'église, les cimetières, les bateaux, les perruches, les plages... Le kitsch et les motifs populaires ne me faisaient plus peur. Il faut dire, vivant à Barbès, que j'avais appris à reconnaître le potentiel de ces référents.

J'avais même commencé une collection de bibelots à 3 € qui m'amusait beaucoup. Recouvertes d'une lumière baroque, ces choses prenaient une dimension merveilleuse, tout à fait fascinante comparée au rejet qu'elles pouvaient susciter. Mais cela n'a pas duré, et rapidement j'ai recommencé à complexifier mes projets, comme à la galerie de Marie Rotkopf en 2001, avec cette installation de peinture plongée dans les reflets d'une guirlande de Noël sur une musique de Steve Reich. Lorsque la tour Eiffel, elle-même, s'est illuminée, la chose fut plus tendance, et j'ai arrêté. Il en reste un certain goût pour les rencontres fortuites, comme notre coucher de soleil. Quant au pourquoi de ces boules lumineuses ? Embellir, cosmétique, cosmos, astre, étoile, lumière. Je suppose qu'on peut y voir une forme universelle de renaissance. Mais il faut comprendre l'hostilité que cela a suscité chez les tenants de la vieille école. Alors, voilà ce que je leur réponds : la durée de vie d'un bulldozer est bien courte devant le scintillement de la mer.

**Frédéric :** Il y a aussi une constante dans ton travail depuis dix ans, avec cette fascination pour la lumière. Cette dernière est devenue récemment le sujet même d'un travail qui, quelque part, t'a fait quitter la figuration. Peux-tu nous expliquer comment tu en es arrivé à cet absolu ? et comment ce travail s'élabore-t-il aussi techniquement ?

**Hervé :** La vision d'une évolution qui conduit de la figuration à l'abstraction est archaïque. Ce qui est certain, en revanche, c'est que ces deux formes se régénèrent. Elles s'appellent comme *issue* l'une de l'autre, et leur mixtion ne semble pas un projet durable. Ces lumières ne signifient donc pas un aboutissement absolu. Je dirais qu'elles ont toujours été là, au même titre qu'un portrait ou un paysage. C'est une forme première qui porte en elle une cosmogonie singulière. Il m'a semblé intéressant de l'utiliser comme élément de composition ou sujet principal, pour sa capacité à structurer l'espace environnant. De 1996 à 1998, j'ai peint la série de *L'Apocalypse*, une fresque de personnages autobiographiques inspirée des *Écritures*. Douze toiles de 2 x 2 m dont le leitmotiv était la rosace, gravée à l'aide d'un peigne. C'est ainsi que j'ai commencé à modeler la peinture en fines couches et à profiter de sa nature transparente. En supprimant le graphisme on arrive à deux possibilités : la simplicité des lumières ou l'image entière qui en recouvre une autre. Cela a été possible en exploitant la propriété de l'huile à sécher avec très peu de pigment. En recommençant l'opération autant de fois que nécessaire sur toute la surface de la toile, les aspérités disparaissent et laissent ce velouté agréable à l'œil. Pratiquement, c'est assez difficile à obtenir. Il est préférable d'utiliser un pinceau en soie souple ou en acrylique, assez large, comme les pinceaux à vernis, mais ceux-ci coûtent cher. Huile, essence, peinture, sont sans médium particulier, mais il faut encore une astuce technique pour y arriver. *Un secret de peintre!*

**Frédéric :** Gardons-nous alors de le dévoiler, ce secret restera à l'abri de sa coque de lumière. Mais revenons à la série *Rodox*, qui est constituée de scènes touchant la sexualité, un sujet qui, dans notre modernité, reste paradoxalement toujours délicat à aborder, y compris en peinture. Avec ces scènes de bondage, tu t'éloignes aussi des sujets simples dont tu parlais plus haut. Alors pourquoi une telle affirmation ? et pourquoi, précisément, cette pratique érotique plutôt qu'une autre ?

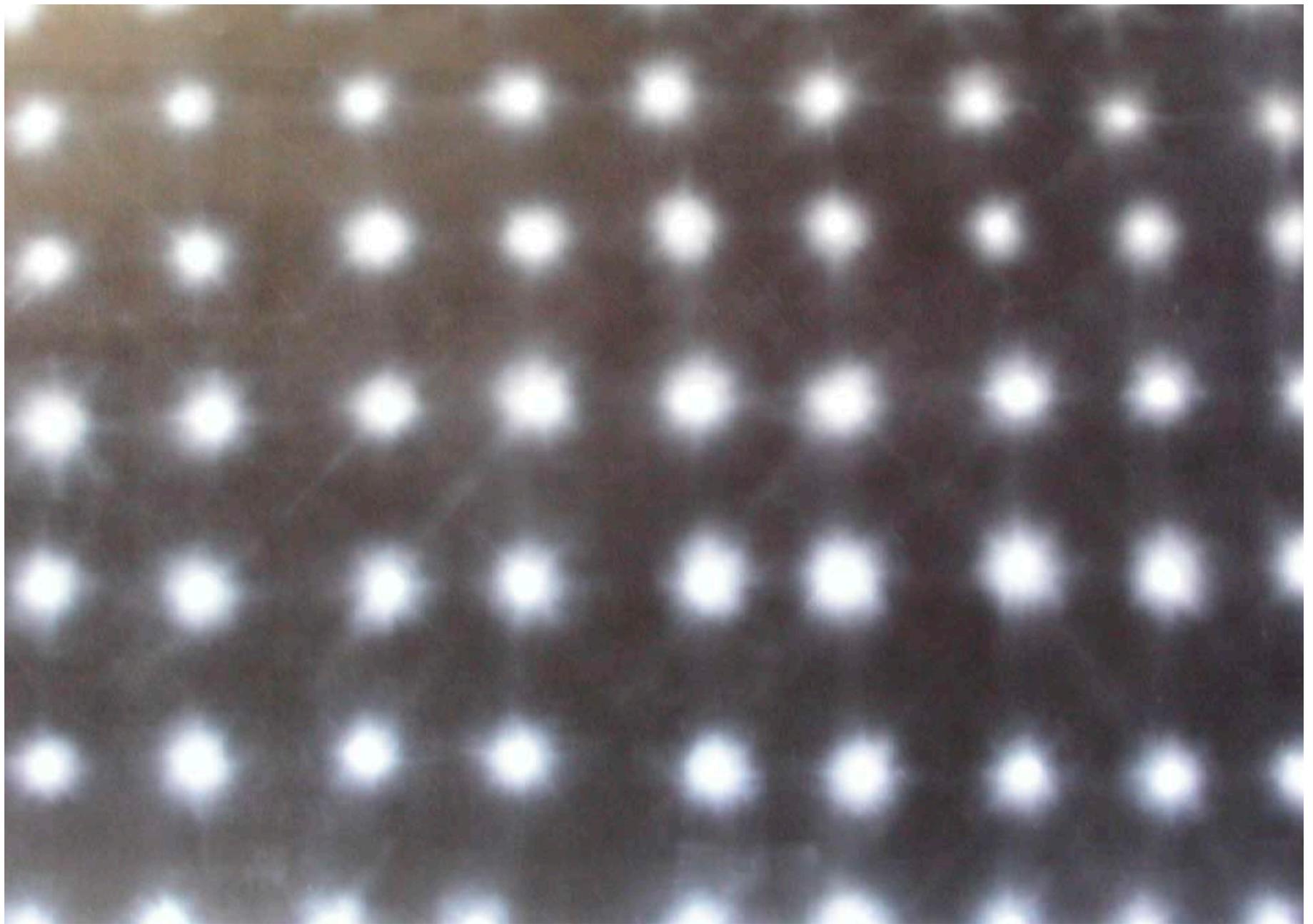
**Hervé :** Il n'y a plus de contradiction si on accepte que la peinture découle d'une pensée autre que celle du langage, ni logique ni chronologique, et néanmoins déterminée. Les sujets simples posent des évidences ; avec ces évidences, on élabore des idées simples, etc. La complexité de l'image aboutie est encore une évidence car dans le domaine de l'image tout est évidence. C'est sa grande supériorité sur le langage, qui recourt à la logique pour s'accrocher au réel comme on s'accroche à son amour par d'intarissables explications. Et justement, le sujet sexuel est le fait de beaucoup trop de discours. Vouloir l'esthétiser aboutit vite à une espèce de tyrannie. Si la sexualité est difficile à aborder en peinture, c'est précisément qu'une peinture s'interpose entre le regardeur et son désir, lui fait concurrence et finalement agace. Il peut être judicieux de contourner le sujet plutôt que de s'y soumettre. C'est pourquoi les *Rodox* privilégient la construction de situations insidieuses plutôt que leur conséquence. Ce sont les comportements qui forcent la pudeur. Mais son objet, le sexe, est rarement représenté. Il n'était pas non plus ma préoccupation

première lorsque je peignais le bondage en question. J'étais en pleine période de *Rave*, et la chorégraphie des suspensions m'intéressait pour sa parenté avec l'extase que le baroque occidental excelle à représenter. Le bondage n'est pas exactement un rituel sexuel. C'est une pratique du voir. Une fois « bandé », le corps demeure dans son

immobile apesanteur, à mi-chemin entre suppliciés et bienheureux. Une sorte d'élévation qui coïncidait bien avec le flottement des raveurs. Je dis toutefois cela avec un bémol. Le sujet n'est pas épuisé, qui sait où il m'entraînera demain ?



p.150-151, Lumière noire, 240x320cm, 2005  
p.148-149, vue de l'exposition, Lumières et Raveurs.



## L'écran transgressif de Hervé George Ic

Stéphanie Katz



Il se pourrait que H.G. Ic appartienne à la caste des survivants.

Il se pourrait que d'être l'héritier-volontaire, conscient ou naïf- de l'ouverture d'esprit expérimentale des années soixante, soit une posture périlleuse...

Il se pourrait bien également, que, au-delà de ces héritiers anonymes disparus aujourd'hui corps et âmes dans la tourmente, les membres de cette génération qui ont cru se maintenir ne soient pourtant que des subjectivités dévastées.

Car il ne restait que peu de solutions pour s'inventer un regard sur le monde.

Il était possible de se conformer à la logique permissive ambiante, logique dans laquelle cette génération aura été élevée. Atmosphère légère et ludique qui ne nome jamais sa violence, grâce à laquelle tous les tabous seront levés, au prix d'une expérimentation au quotidien de la désobéissance érigée en norme. Car c'est bien d'une norme dont il s'agit, la nature transgressive de la loi ayant été abolie. De la loi à la norme, c'est toute la mémoire de la frontière qui s'évapore, laissant place à un territoire neuf, tissé de confusions amnésiques. Norme de la désobéissance donc, qui portera logiquement nos héritiers à constituer la structure critique de cette désobéissance elle-même en institution. La mise à distance transgressive s'efface alors, au profit d'une critique généralisée, mais du même coup fusionnelle et incestueuse. Dans le champ de l'art, cette génération sera logiquement la cheville ouvrière de la promotion d'un formalisme d'un nouveau genre, conforme à cette norme de la désobéissance, par lequel une esthétique du second degré et du mauvais

goût formel fera paradoxalement office de discours tant critique que consensuel.

L'autre posture aura été plus solitaire. Il s'agissait de prendre le temps, dans le plus austère isolement, de réinventer toute l'architecture des frontières symboliques capables de faire écran, et d'autoriser une mise à distance entre le sujet et le monde. S'extirper du réseau incestueux des permissivités bien pensantes, et faussement subversives, exige une grande lucidité. Réinventer pour soi-même le vocabulaire de la distance, et partant, de la transgression, est, en effet, une entreprise de survivant.

Or, c'est bien une esthétique de la transgression, au-delà de toutes les désobéissances balisées, que nous propose le dispositif de H.G. Ic

### **Fleurs, putti, batailles navales et scènes de chasses**

Le premier geste de survie de H.G. Ic tient dans une reprise tenue, acharnée, méticuleuse, de tout un vocabulaire de la jouissance en peinture. Entre croûtes et citations, se confronteront dans le cadre les métaphores sexuelles florales reprises du corpus hollandais, la nudité des putti des exaltations baroques, l'héroïsme suranné des batailles navales, et la bestialité morbide des animaux morts ou des scènes de chasse. Délimitant un territoire expérimental, cette référence à la tradition picturale apparaît comme la découverte d'un héritage non plus imposé mais choisi, instaurant la mise à jour d'une topographie de l'ancêtre avec lequel il faudra entrer en dialogue. Par ces croûtes-citations, H.G. Ic choisissait sa famille d'élection, famille de peintre,

comme on construit sa cabane de survivant sur une île déserte. Architecture fragile, mais architecture tout de même, qui devait pouvoir répondre de la violence silencieuse en charge dans une image, non plus désobéissante, mais capable de reconnaissance. Car, si ce pays imaginaire d'élection est bien celui des fleurs et des putti, il est aussi celui d'une guerre qui ne dit pas son nom. Batailles navales et scènes de chasse, au-delà de leurs apparences conventionnelles, désignent une guerre silencieuse, guerre de salon ou de salles d'attentes, guerre à mort, qui se joue bien au-delà de la seule désobéissance. Savoir hériter c'est aussi savoir assassiner. Pour instaurer la distance salvatrice du regard, il faut pouvoir mettre en joue ce qui est à voir.

Déjà, comme dans une première ébauche de mise à distance, quelque chose de duveteux et de légèrement voilé vient s'ajouter à une palette pastel exagérée, qui confère à ce dictionnaire pictural une dimension improbable, à la fois gourmande et acidulée. Si bien que, si le geste du peintre s'en était tenu là, la norme d'une désobéissance formelle demeurerait menaçante. Il fallait encore creuser l'image, la vider de son contenu et de son message, marquer la distance et ne la concevoir que comme un dispositif.

Le second geste fut celui du sauvetage. Déconstruisant ce qui venait d'être construit mais sans rien perdre du bâtiment, déjouant tout projet de représentation, refusant tout dispositif de redoublement de la tradition, H.G. Ic semble se souvenir du premier geste de peintre apparu dans l'ombre des cavernes. Là où la clarté et l'œil ne président plus à la cérémonie de l'image, cédant la place à l'ombre, la main et le support, advient une tout autre image que celle qui aura

dicté sa loi à l'histoire de la représentation. Dans l'ombre, advient une image conçue comme une zone d'articulation entre ce qui est donné à voir et ce qui échappe à la figure, une image capable de montrer tout en dissimulant, une image forte de sa capacité à désigner ce qui lui échappe. Car comment comprendre ces figures nées à la faveur des failles sur la muraille, organisées en strates successives, creusant la voûte vers son ailleurs, autrement que comme un dispositif d'articulation entre la reconnaissance rassurante des figures, et l'infigurable incontrôlable qu'elles désignent. Véritable apostrophe vers le hors-champ, le dispositif des cavernes construit la structure biface d'une image-écran. Entre maîtrise et ouverture, le projet n'est pas celui d'une représentation, mais bien celui d'une articulation entre le monde visible et l'infigurable. C'est toute la question de l'image qui se rejoue ici. Là où la ressemblance parie sur un contrôle possible du manque par le visible, l'articulation qu'instaure l'image-écran prend à l'inverse le risque d'ouvrir le cadre sur ce qui lui échappe, et partant, autorise le dépassement du deuil contenu dans toute figure. La muraille-support acquiert ici une valeur démonstrative, se faisant zone de transfert et de fraying, zone de porosité entre le possible du visible et sa limite. Un tel dispositif feuilleté construit un écran transgressif, qui pose, tant l'écran-frontière, que sa traversée. Entrer en pays d'ombre ouvre donc le regard, et marque le pas sur tout projet strictement formaliste. S'il s'agit de renouer avec ce dispositif biface qui inscrit la frontière entre figure et infigurable dans l'image, la question du sujet n'est plus à l'ordre du jour. Ce n'est plus au contraire que la posture proposée au spectateur qui présidera au dispositif

visuel. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'esthétique du translucide mise en place de façon absolument systématique par H.G. Ic. Ainsi, disposant voiles tintés sur voiles tintés, une véritable stratégie de la membrane sensible s'impose dans sa technique. Comme pour contenir dans le fond de l'écran le premier territoire pictural d'élection, mais aussi simultanément, comme pour mieux le tenir à distance, en jouant du feuilletage de l'image, H.G. Ic va parvenir à déposer des strates aériennes, flottantes les unes au-dessus des autres. Il construit ainsi un territoire capable tant de préserver la figure pour la donner à voir, que de la recouvrir pour la défigurer. C'est tout un dispositif de mise à distance qui creuse alors le cadre, donnant naissance à une image-écran translucide et feuilletée, image-peau, capable de tous les frayages, de toutes les porosités, mais aussi de toutes les protections. Dans une chorégraphie qui préserve le face-à-face nécessaire au spectateur, fleurs, putti, batailles navales et scènes de chasse, exhibent leurs frottements sans jamais se confondre ni s'entre-mutuer. Si bien que cette esthétique du translucide évite les pièges d'une esthétique du transparent, veillant à autoriser tous les transferts mais à interdire toutes les fusions. On est loin d'un onirisme imaginaire des transparences de la mémoire, qui rejouerait, en lieu et place de la mise à distance, la énième version poétique de la mixité des fantômes et du monde. Le monde, ici, n'est plus dans le cadre, il a cédé la place à un dictionnaire de peinture.

### **Du modèle peint au modèle numérique :**

La question de la préservation du face-à-face, frustrant mais indispensable au regard, se pose en des termes nouveaux quand il s'agit de négocier avec des référents réels. Paysages, portraits ou natures mortes, saisis sur le vif, ne peuvent se suffire d'une esthétique de la dissimulation, ou même de la défiguration, pour maintenir une distance constructive. Pour que le dispositif d'articulation de l'image-écran soit opératoire, il ne suffit pas de transformer la figure en fantôme, encore faut-il activer la zone écran. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les portraits « nouvelle manière » de H.G.Ic, portraits de raveurs et raveuses, capturés préalablement dans le vaste grenier à visibilité que nous ouvre le réseau. Nécessairement numériques, ces images-portraits imposent d'emblée la nature spécifique de leur support. En tant que matrice chiffrée, le véritable modèle de ces portraits n'est jamais un individu, mais uniquement une phrase binaire invisible, qui détermine les degrés de cohérence de l'apparition sur l'écran de l'ordinateur. Quand bien même chaque individu aurait bien existé, il n'en reste pas moins que ce n'est plus cette existence qui fait vivre l'image, mais un langage intermédiaire capable de l'interpréter en chiffres. Bref, la trace du référent s'est évaporée du cadre, cédant la place à la composition numérisée d'une silhouette désincarnée. Si bien que, à collecter sur le réseau une variation de portraits d'adolescents en transe, H.G. Ic ne fait que recomposer un nouveau dictionnaire d'images, ne se référant plus cette fois à une tradition picturale, mais bien à l'univers contraignant des visibilité qui habitent notre contemporanéité. Des scènes de chasse aux raveurs, le geste de mise à distance du modèle

réel au profit d'un modèle-image demeure identique, seul le territoire d'élection change. Mais de la tradition picturale, au champ des visibilité contemporaines, l'interrogation sur les possibilités du regard se fait plus tendue.

Véritable galerie de portraits flottants, une multitude de silhouettes adolescentes sont suspendues au sein d'une scénographie lumineuse graphique et acidulée. Dans une telle ambiance sans contrainte, la différence sexuelle se floue, au profit d'un troisième sexe inédit, qui n'a rien de l'androgynie. « Blondinet », « saoul », dénudé, masqué ou déguisé, le masculin affiche une fragilité toute féminine. Parée comme une guerrière, frontale et insolente, la raveuse dragueuse est conquérante et offensive. Si bien que de l'adolescent à l'adolescente, l'incertitude prend forme sous les traits transgressifs du transsexuel, figure centrale de cette vaste messe numérique. Très loin de l'autosuffisance binaire de l'hermaphrodite, le transsexuel vient nous dire la souffrance de l'image, son manque, son inaptitude et sa béance. Sans identité particulière, mais les transcendant toutes, le transsexuel invente, au prix d'une véritable guerre intime et sociale, un troisième corps, un corps-articulation, un corps-écran, un corps biface. Sans que jamais sa double identité ne le comble, le transsexuel est celui qui vit dans sa chair, au quotidien, la faille de la frontière. Véritable métaphore de l'image-écran, il en exhibe la part douloureuse, frustrante et monstrueuse. Le transsexuel, comme l'image-écran, affiche la vacuité d'une zone hors-genre. C'est toute la transsexualité de l'image-écran elle-même qui se manifeste ici, dans l'affirmation d'un modèle sans référent, et d'une figure transgressive.

Mais, tout comme dans la série précédente l'esthétique du translucide tenait à distance le répertoire de la jouissance en peinture, la même stratégie s'applique ici aux graphismes lumineux. Provenant du fond de l'écran, apostrophant le spectateur, une lumière artificielle compose la stratification flottante de l'image, construisant une zone de vide et de transfert entre les corps et la lumière. Entre silhouettes et graphismes, les frottements et les frayages se désincarnent, conférant au dispositif biface une dimension plus froide que dans la série des batailles. On assiste à la promotion d'une stylistique de l'écart, qui entretient le spectateur dans un état d'iconophage insatisfait. Les visages glissent et se figent, les mouvements se fragmentent, les couleurs se grisent, les corps s'évaporent, les regards se détournent, le sol se dérobe, et la danse se ritualise. La volupté ronde des batailles se fait cassante et cristalline, la membrane sensible s'est asséchée comme en fibre lumineuse. Ainsi traquée de toutes parts par la lumière de l'écran, la séduction de la silhouette adolescente se révèle pour ce qu'elle est, une illusion numérique, pauvre trame sèche, plate, et désincarnée. En manifestant ce vide qui nourrit son image, H.G. Ic parvient à inverser le vecteur du regard et à construire un dispositif qui regarde le spectateur. Soumis à une dialectique de la comparution, celui-ci doit abandonner la posture du voyeur fasciné par la transsexualité de l'image, pour se laisser concerner par la vacuité du visible.

### **Du modèle désincarné, à l'image creusée**

La promotion de la sécheresse numérique résonne sur l'histoire d'un autre assèchement de l'image. Quand, face à l'usage abusif de l'image par l'Eglise, la Réforme envisagea de s'attaquer à la légitimité des images religieuses, elle chercha simultanément les moyens d'élaborer une image profane capable de prendre à son tour le pouvoir sur les imaginaires. C'est dans ce contexte que l'image gravée, facilitée par les progrès de l'imprimerie, autorisa un double mouvement esthétique. Alors que l'austérité de la gravure marquait la condamnation de la richesse décorative de la peinture religieuse, elle autorisait simultanément une référence au christianisme des origines et au dispositif biface des icônes. Creusée dans sa matière, l'image gravée se souvenait de l'inscription du vide pratiquée par les clercs dans la chair immaculée de l'image. Se faisant, elle désignait sa blessure et son inaptitude à répondre à tout projet de redoublement du monde. C'est donc au-delà de tout iconoclasme simpliste que les peintres de la Réforme se concentrèrent sur cette technique moderne, afin d'inventer une nouvelle typologie de l'image capable d'offrir son propre retrait. Mais dans le même temps, affirmant sa méfiance à l'endroit de l'idole, la Réforme reconnaissait dans la technique de la gravure un moyen de déjouer la fascination de l'œuvre unique et inventait la multiplication désacralisante de la reproduction. Simultanément, la dévalorisation de l'original, au profit de la seule valeur d'information de l'image produite en série ouvrait la voie à une prochaine image documentaire et anonyme.

C'est en se souvenant de cette ambiguïté historique de la gravure, hésitant entre une image confirmant sa béance fondatrice et un document sans identité, que H.G. Ic ajoute une nouvelle proposition au dispositif de son écran transgressif. Composant une strate supplémentaire à certains de ses écrans feuilletés, H.G. Ic se souvient de cet autre territoire de l'image, autre territoire de l'ancêtre, qui pourrait bien un jour alimenter un nouveau dictionnaire d'images, qu'est celui de la gravure. Venant tant redoubler l'écart constitutif du support numérique, que désigner le danger de la mise en absence de l'auteur de l'image, les gravures de Martin Schongauer composent le vide lumineux qui soutient les raveurs en transe, comme autant de dentelles translucides interposées entre l'écran et la figure. Depuis *La tentation de Saint Antoine*, jusqu'à *L'arrivée des Rois Mages*, c'est tout un répertoire de légendes qui se glisse dans l'impalpable lumineux de l'image, désignant au spectateur la part flottante et indisciplinée d'une image qui hésite entre construction de la mise à distance et vagabondage en zone délinquante. L'une se mêle aux étoiles des Rois mages, l'autre boxe contre des monstres de lumières, faisant ensemble corps avec l'immatérialité qui les soutient en gravure. Suspendus entre ténèbres numériques et visibilité éphémère, nos deux raveurs sur fonds gravés viennent dire toute la vacuité constitutive qui fait qu'une image n'est qu'une image, c'est-à-dire une ouverture périlleuse creusée comme un sillon au-dessus d'un ailleurs du visible, ailleurs qui pourrait bien se révéler être tissé d'ombre. Redoublant la posture du spectateur, ils désignent l'écart indispensable entre le vu et le voyant, mais aussi la responsabilité du voyeur dans ce qui se révèle à son

regard. A l'instar d'un danseur en dialogue avec la mémoire numérique d'une gravure de Schongauer, le spectateur est suspendu entre ce qu'il voit, ce qu'il met dans l'image, et ce qui le regarde. Il est comme un raveur enveloppé des écrans lumineux de son propre musée imaginaire. Car sur fond de légendes gravées, c'est sans doute aussi toute la part de l'imaginaire et des fantasmes qui est désignée sans être exhibée, part qui nourrit à notre insu la puissance de fascination propre aux visibilités contemporaines. S'il existe un public pour les visibilités délinquantes qui pulsent dans les circuits de diffusion, et si nous faisons tous partie de ce public, c'est parce qu'il est aisé de prendre l'imaginaire à son propre piège idolâtre. Il suffit de supprimer la distance entre le spectateur et ses cauchemars, en piochant les illustrations de ceux-ci dans la proximité quotidienne. Or, par la confrontation plastique, historique et technique qu'il manifeste, l'écran des gravures vient restaurer cette distance, donnant à deviner plus qu'à voir la morbidité potentiellement en charge dans une image. Définitivement transgressive, la proposition de H.G. Ic joue d'un feuilletage entre les strates hétérogènes de l'image, autant d'écrans successifs qui, s'ils se frottent, ne fusionnent jamais. Regarder ici est toujours affaire de suspens, de tension, de flottaison. Il faut pouvoir se tenir au-dessus de l'image, afin de reconstruire en soi-même ce qui se refuse à l'œil.

## De fumée et de lumière

Il y a quelque chose de démonstratif et volontaire dans cette stratification translucide et anachronique d'écrans de gravures et de silhouettes de raveurs. Quelque chose qui exige du spectateur sa charge de travail, son implication en vue d'un décodage.

À l'inverse, c'est une véritable injonction à la comparution qu'imposent les écrans de fumées et de lumières. La figure s'est évaporée, le questionnement sur les images du monde a abandonné le cadre. Ne reste plus que cette stratification inédite du rien, ce feuilletage du vide, cette composition de l'écart qui soutient toujours l'image. La surface perd sa profondeur pour s'organiser selon une logique rhizomatique, d'éclats de lumière en rideaux de fumée ou giclures pâles de peinture ou de sperme. Ne demeure plus que la vitalité du visible qui observe le spectateur depuis une profondeur sans horizon, depuis un non-lieu sans hiérarchie, sans axe et sans repère. L'angle anthropomorphique du regard est abandonné, au profit d'un suspens aérien qui autorise la simultanéité entre des vues, des vecteurs et des intimités variables. Simplement une surface-texture, celle de l'écran-peint, capable de retenir la lumière et ce qui la voile, capable de désigner l'infinité des autres mondes qu'elle pourrait soutenir. Ces simples écrans de fumée et de lumière n'ont plus de discours, plus de messages, ils ne sont que des dispositifs démontés, révélant le ventre flottant de l'image. Mais s'affirmant comme des écrans de peinture, ils veulent prendre la parole au sujet du monde à voir d'aujourd'hui. Ecran-peint de fumée et de lumière, ils savent qu'ils ont à rendre compte du devenir présent et avenir de l'image.

p.165, Le destin d'Alexandre, 130x162cm, 2007

À l'instar de l'écran de neige d'une télévision désertée, ils disent comment l'image demeure en éveil, même quand la figure s'est absentée. Elle patiente, dans l'attente du peintre et du spectateur qui sauront encore prendre la mesure de ses écarts transgressifs.



## Le « transitoire », sans l' « éternel ».

Anne Malherbe



Qui a rencontré Hervé Ic sait l'importance que celui-ci attache aux propos dont il accompagne son travail. Le critique d'art, embarrassé, pourrait être tenté de passer outre, suspicieux quant à l'objectivité de l'artiste sur son œuvre et estimant que celle-ci est sans commune mesure avec le discours adjacent. Dans le cas présent, une telle attitude serait regrettable. A l'évidence, la peinture d'Hervé Ic appelle le commentaire. C'est en effet une peinture qui, pour la série *Rodox* et celles des *Rave*, dont il est ici question, ne s'accommode pas des seules séductions de la pâte ni de celles du motif. Elle attend du spectateur autre chose qu'une soumission facile. D'une œuvre à l'autre, reviennent des éléments formels et des motifs soumis seulement à quelques légères variations : visiblement, elle obéit à des codes, qui exigent un déchiffrement.

Les personnages appartiennent clairement à une génération — dans le cas de *Rodox*, on se situe dans les années 1970, pour *Rave*, à une époque plus récente : l'œuvre ne cache pas son appartenance à un contexte. *Contexte* : mot prisé de l'artiste. Selon ce dernier, ce n'est en effet qu'une fois élucidé le contexte d'une peinture qu'on peut passer au niveau de la fiction.

Si l'on suit les propos de l'artiste, le contexte de *Rodox* est la prétendue libération des mœurs des années 1970, libération qui se révèle avant tout comme une pose. Les œuvres le montrent, avec leur composition calquée sur des images de la revue pornographique *Rodox*, qui mettent notamment en scène des situations de triolisme. Le mimétisme, dans des situations stéréotypées, est ici au cœur de la séduction amoureuse — rien qui ressemble vraiment

à de la liberté. La seconde série, celle des *Rave*, qui figure des adolescents en train de danser, isolés dans leur solide, présente les conséquences du propos de la première série : une génération sans repères, habitée par une histoire qui les traverse sans les structurer.

Que l'on acquiesce à ces propos, ou non, importe finalement peu, pourvu qu'on ait conscience de deux choses.

L'une, c'est qu'on est en droit d'admettre que la peinture puisse être intriquée avec son époque, au point qu'on ne sache plus ce qui, en elle, relève de son temps et ce qui s'en échappe. Ce que nous postulons ici, c'est que le peintre n'a pas l'obligation de nous fournir le second trait de la *modernité* selon Baudelaire, à savoir *l'éternel* : il suffit que le premier trait (le *fugitif*) nous éclaire un peu sur ce que nous vivons. Notre point de vue sur *l'éternel* étant, en outre, nécessairement limité, qui aurait légitimité pour le reconnaître ?

L'autre, c'est que cette obsession du contexte nous renseigne aussi sur le fonctionnement de cette peinture, faite essentiellement d'intrications. Celle-ci, en effet, est moins un objet qui se dégage d'un fond (une pratique se dégageant de son environnement), qu'un réseau de relations, internes et externes.

Internes : il suffit de considérer l'échange des gestes et des regards, situations elles-mêmes empruntées aux très codifiées scènes de genre hollandaises du XVII<sup>e</sup> s. Il s'agit, clairement, d'une peinture de mœurs, comme l'indique également le Christ mort de Philippe de Champaigne qui, dans certaines des toiles, est curieusement suspendu au mur : pièce de décor incongrue au milieu de l'esthétique agressive des années 1970, elle semble ne pas tout à fait appartenir

au même espace que le reste de la scène, dont elle est, en réalité, le contrepoint moral, présence autant symbolique que matérielle.

À ces jeux de renvois, s'ajoute la technique dont use principalement l'artiste, à savoir la transparence. Dans *Rodox*, les personnages, généralement assis dans les fauteuils ou sur le canapé d'un salon, sont traversés par les motifs géométriques de la tapisserie. Parfois, des plantes vertes se mêlent à cette dématérialisation générale, ainsi que les motifs de paysages exotiques, nés de la rêverie douceâtre dans laquelle les personnages sont engagés. Les divers éléments et les superpositions multiples de la composition (objets décoratifs, fantasmes, motifs géométriques) créent un lieu parfaitement osmotique et clos, harmonieux et suspendu dans une ambiance d'aquarium.

L'espace défie la pesanteur, comme en témoigne également la série des *Rave*, où les jeunes gens tiennent debout non par eux-mêmes mais grâce à la musique qui les secoue, aux ondes colorées qui s'étirent à travers leur chair et aux monstres en filigrane, empruntés à Schongauer, qui les enserrrent de leur arabesques et les emprisonnent dans l'Histoire. La perméabilité est le mot le plus apte sans doute à définir des individus réduits à leur gesticulation, dans le cas des *Rave*, ou à quelques figures mimétiques, dans celui de *Rodox*.

Si la peinture d'Hervé Ic est donc claire sur ce qu'elle veut nous apprendre au sujet d'une génération, l'idée de perméabilité nous fait passer à un niveau qui l'est beaucoup moins, celui de la fiction. La peinture, en effet, est perméable, car, se laissant percer par le regard, elle accueille des interprétations qui font foisonner l'image.

Au-delà de ce qu'elle affirme sur une génération, elle pose aussi la question de ce qu'est l'homme. Privée de sa sûreté intérieure, de sa compacité, finalement dissoute, la personnalité est soumise à toutes les recompositions possibles. L'être humain est-il essentiellement historique, emporté par la lame des générations qui le précède ? Est-il seulement être de relation, c'est-à-dire aux traits jamais arrêtés mais toujours dépendants de ceux qui l'entourent, qui le regardent et le désirent ? Est-il seulement être de fantômes, projeté à jamais au-delà de lui-même ?

La transparence, loin d'être la condamnation de ceux qui ne vivent que par le regard, peut en être, au contraire, la libération, puisqu'elle leur enlève le souci de savoir quel doit être leur accomplissement — l'homme, en effet, n'est pas contenu par sa propre enveloppe, et n'a aucune idée de la mesure réelle de ses limites.

Ainsi déposée sous la forme d'une fine pellicule de matière, et non lestée par une pâte lourde, cette peinture a la fragilité de l'image immatérielle. Elle n'oblige notre regard que pour mieux le laisser s'évader, tissant quelques liens qui nous invitent à regarder aussi ailleurs, là où elle n'est plus.



## « Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau »

Marc Molk



172

Lorsque John Everett Millais a peint son *Ophélie* en 1852, il savait ce qu'il mettait dans l'eau. Il mettait dans l'eau Hervé Ic. Ophélie s'est noyée on ne sait comment de n'être pas aimée d'Hamlet qu'elle voulait son amant.

Avant de tomber elle tressait des fleurs douteuses entre elles, Hervé les a peintes. Dans sa noyade, retenue par ses vêtements, elle a dû se débattre comme un boxeur flottant parmi les œufs de grenouille et les dragons d'étangs. Elle était folle, la pauvre, et le visage des gens lui paraissait monstrueux. Il était souvent traversé de structures ou de dégoulinures fileuses et de reflets nitreux.

Il faut se placer en face du vieux tableau et fouiller son marais pour voir apparaître au pied des roseaux ou juste sous la berge les autres tableaux. Elle dort, définitivement, mais sous ce corps mille mètres d'eau, et de cet immense réservoir on aperçoit son portrait de dos. Hervé se cache ici et là, dans les voiles gris de sa robe mouillée qui s'ouvrent, s'étirent et se froissent.

Ses yeux humides entrouverts regardent le ciel et nul doute que ses prunelles sont la copie de belles sphères bleues. L'iris bordé devient morne et blanchi. On devine sa lumière déclinante fidèle à son entéléchie.

Elle aurait pu vivre et s'animer dans les soirées galantes. En Rodox dénudée souriante aux hommes en pantalon. Sur des tapis de fauves elle aurait ricané. Mais elle est morte sans soucis,

« Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux airs,  
Comme insensible à sa détresse  
Ou comme un être fait pour cette vie de l'eau. »  
William Shakespeare, *Hamlet*, IV.

173

# Extraits... In English

## Tracks

### **Hervé Ic, 'glam electro painting' or the golden age of painting.**

#### **Excerpts from an interview with Frédéric Bouglé, May-June 2007**

1) Frédéric: Hervé, the first floor of this building here at the Creux de l'enfer appears as a very appropriate space for this personal exhibition of your paintings with the light of the bay windows beaming on the cymas. You said you wanted to realise 'something as dense and as methodical as an opera' untitled 'The day the war stopped'. What did you mean? Hervé: Very often I've been surprised by the complexity of some operas. They require so many skills to happen on stage. Opera being such a popular entertainment probably comes from the same mythical and emotional approach dominating all great epics. The acme of an opera is emotion. Nowadays, all drama or heroism sound suspicious. In a society where technique prevails, this specific deviance potentially seems revolutionary. It causes fear. The Creux de l'enfer is indeed a good scene; it ideally sets this kind of skillfulness in contemporary painting.

(...)

7) Frédéric: The sunset is part of a common aesthetic, everybody loves the beauty of a sunset. And it actually is such a commonplace, such a stereotyped and marked element that few people currently use it in the art field, either in painting or in photography. This 'glam electro' painting really intends to assert the obviousness of an idea of beauty. But for almost ten years now, mainly around the early two-thousands, you've been obsessed with light or with shiny balls. I specifically refer to that oil painting with the sea veiled in white sparkles.

Hervé: I admit that I was looking for some common aesthetic but my priority was less 'beauty' than some kind of 'obviousness'. At that time, like ten years ago, cynicism still prevailed in painting. This had become credulously tedious and I wanted to escape from heavy modernism. My main goal was to redefine a simple vocabulary and to sort things out. This is why I turned to basic and positive subjects able to embody a painting free from any ideology. I was really interested in the poetry of humble subjects, of disregarded topics, even the stereotypes. This is why in the spring of 2000, in Ajaccio, I started working on church statuettes, on graveyards, on boats, on budgerigars, on beaches... I was no longer afraid of the kitsch or of popular patterns. Actually, living in Barbes really helped me to understand the impact of these elements. I had even started collecting some three euros trinkets and it was great fun. Plunged into a baroque light, they could really get somewhat marvellous. Compared with the feeling of rejection they could inspire, it was quite fascinating. But it didn't last and I quickly began to make my projects more complex, like in Marie Rotkopf's gallery when, in 2001, I installed my paintings immersed in the light of a Christmas garland along with Steve Reich's repetitive music. When they started to illuminate the Eiffel Tower itself, it became trendy, so I stopped. What still remains is my liking for chance meetings, just like the sunset. Now, how about the shiny balls? Well, my answer would be: embellishment, cosmetic, outer space, star, light. To me, it would be some kind of universal rebirth. However, it also engendered fierce enmity among the

old traditionalists. So, I'm willing to tell them: A bulldozer doesn't last compared to the sunlight sparkling on the sea.

(...)

### **The transitory without the eternal. Anne Malherbe, May 2007**

(...)

The characters clearly belong to one generation- Rodox is about the seventies. Rave is more recent. Each work is clearly set in a specific context. This notion of 'context' is very dear to the artist. He thinks that you can only come to fiction after locating one painting into its context. According to him, Rodox refers to the so-called moral liberation in the seventies. This liberation is more of a pose. Composed as the pictures' replica of the pornographic review Rodox, notably trio scenes, the works prove so. In these stereotyped kinds of situations, imitation is at the centre of seduction. This has nothing to do with liberty. The second series, the Rave's one, stages some dancing teenagers, isolated inside a solid. They are the consequence of the first series: A generation lost in one history that transfixes them without offering any structure.

What matters here is not to agree or to disagree with what the artist says but to be aware of two facts.

First, it is possible to admit that painting and its time are so impregnated that it's difficult to know what results or what escapes from one era in it. Painting is not necessarily meant to provide us with the second characteristic of Baudelaire's 'modernism': the 'eternal'. The first one: the 'transitory' just has to help us to understand what we live. Our view on the 'eternal' is obviously restricted, so who could rightfully acknowledge it?

Second, being obsessed with context also gives information on how this painting- mainly composed of overlapping- works. Indeed, it is less of one matter resulting from one background- some habits resulting from one environment- rather than a network of internal and external links.

(...)

### **Hervé Ic, Halos of 'glam electro' painting over heterogeneous principles, and under human comedy. Frédéric Bouglé, June 2007**

(...)

In his characters, the artist depicts his reactivity towards other people and towards his environment. Sometimes, fiercely enough, he even distorts their images as if they were to be seen through the magnifying glass of their own condition. The artist's aim is upside down in the pictorial matter, in the test experiment of colours, in the miniature drawing of what cannot be drawn, in the bodiless, shapeless and faceless thought. He goes beyond the portrait, beyond the neurotic identity of 'I', 'mine' and 'myself'. From figural art he

goes towards what comes next, towards something in between, towards the subhuman in the shapes of a face and the pose of a model. He reveals their inner desires, the illusions resulting from their time, their libidinous energy and their structure of mental forces. The paintings shine with some kind of supra-figurative inwardness reflecting some luminescent and fascinating burst of lights, dissipating all false images.

(...)

Hervé Ic's portrayals seen from behind remind us of Caspar David Friedrich with his male or female dressed entire bodies like the 'Wanderer Above the Sea of Fog' or 'At the Mirror' and the 'Woman at The Window'. This pose distances the model and the portraitist. It suggests the identity of the model but it does not define it unless the title gives a name because we cannot see the face. A portrait seen from behind reveals the back of a presence, a being only recognisable to an acquaintance. The painter acts as if he would surprise someone who is thinking about something else, who is about to leave. But what does accepting such a pose mean? Does it mean to be humble, to be self satisfied, to be arrogant? What can we say when the wall is our mirror or the mirror of the world? Johnny Mathis would have said: 'Alone in front of my mirror, I feel a bit lonely, without even knowing why'.

(...)

Hervé Ic's technique is the coverings of several paints, sometimes glycerol, sometimes oil or watercolor. He makes these technical experiments, on stationary plane surfaces interacting on one another and by absorption. With his successive coverings and with different substances, Hervé Ic reproduces and renews an ancient technique used in religious painting- especially dear to Leonardo- the sfumato.

Just like one of Zorío's stars,  
Just like spatial feelings,  
A kind of fascinating, sinusoidal authority  
Not the picture of one painting but its luminous origin.

In between the radiant materiality of the paint and the shiny immateriality of the successive layers on the canvas, there is no opposition but reflexivity and convergence inside the matter itself and in the organised work of the paint in its vibrating circle. Edmond Rostand said: 'It is at night that faith in light is admirable' and Zorío's stars also shine at night. Light, day and night paintings shine in some sinusoidal effect.

These paintings are not only to be seen, they have some strength of unknown origin, witness of a transfigured will, the painting powerful will. Some kind of fascinating authority results from it, harasses the eye and generates a spatial dimension. These works are not abstract paintings; they represent some damaged images or images reduced to their very essence as the spurting impulses of absent entities.

The light paintings lead the viewer outside any condition or convention in the reading of a canvas. They illuminate, mislead, blind or hallucinate. Set in the aesthetic of 'glam techno' paintings, light is no longer lost in the heaviness of matter. The spectrum being visible, it is not the lit subject of a canvas but the lighting canvas of a painting subject. Thus, when

looking at this work, I'm no longer watching the image on a painting but I look at the lighting source that turned it into a painting.

### **Hervé George Ic's transgressing screen Stéphanie Katz, 2004.**

(...)

Amongst layers and quotes, on the canvas, mingle the floral sexual metaphors of the Dutch corpus, the putti's nakedness of Baroque elation, the outdated heroism of naval battles and the morbid bestiality of animal corpses and hunting scenes. Delineating an experimental field, this reference to pictorial tradition appears as the discovery of a no longer imposed but chosen heritage. It also sets light on a land-surveying of the ancestor with whom one has to start a dialogue. Through his layers-quotes, H.G Ic had chosen his selected family, a family of painters, as someone else would have built a survivors' hut on some deserted island. Despite its frailty, this architecture is indeed an architecture able to answer the silent violence inside an image, no longer defying but identifying. So, if this imaginary selected land is inhabited by flowers and putti, it is also the land of a nameless war. Despite their conventional aspect, naval battles and hunting scenes assign a silent war, a war in lounges or in waiting rooms, a pitiless war, a cruel war far beyond mere disobedience. Inheriting also means assassinating. To be able to look from a safe distance, one has to defy and aim his gun at what is to be seen.

(...)

Pure gallery of floating portraits, a flock of silhouetted teenagers hangs in the middle of a bright and slightly acid scenography. In such an extravagant environment, the sexual differences vanish and a new third sex arises. It is not androgynous though. 'Fair-haired boy', 'drunk', naked, masked or disguised, the male acquires a feminine fragility. Adorned as a warrior, frontal and impudent, the flirting raver girl is conquering and offensive. Thus, between the young girl and the young boy, confusion turns into the transgressing shape of the transsexual, main figure of this large digital mass. Far from the binary self-sufficiency of the hermaphrodite, the transsexual displays the suffering of the image, its void, its inefficiency and its disparity. In a sheer intimate and social war, without having a proper identity but transfiguring any of them, the transsexual creates a third body, a junction body, a screen body, a bifacial body. Never fulfilled by its double identity, on a daily basis, the transsexual lives and suffers in the flesh the lack of boundary. Actual metaphor of the screen image, it reveals the hurtful, frustrating and atrocious side. As the screen image, the transsexual shows the vacuity of an outside zone. The mere transsexuality of the screen image stands out, vividly stating a model without a referent, a transgressing figure.

(...)



## **Remerciements :**

*Le Creux de l'enfer remercie chaleureusement :*  
Hervé Ic

Thierry Déglon, maire de Thiers, président du Centre d'art contemporain le Creux de l'enfer ;  
Geneviève Terme, vice-présidente, adjointe à la Culture ;  
Daniel Blonski, trésorier, Danielle David, secrétaire, Tony Bernard, Henri Chibret, Roland Duclos, et Paul Malochet, conseil d'administration du Creux de l'enfer ;  
Jean Bernard, Maire de Cunlhat,  
Noélie Blanc-Garin, résidence d'artistes le coLLombier ;  
Dominique Schmitt préfet de la région Auvergne,  
et Eric Boucourt, sous-préfet de Thiers ;  
Philippe-Georges Richard, directeur de la DRAC Auvergne,  
Christian Garcelon, conseiller aux Arts plastiques,  
et Hélène Guicquero, conseillère éducation culture ;  
le ministère de la Culture et de la Communication,  
Christine Albanel, ministre,  
et son délégué aux Arts plastiques, Olivier Kaepelin ;  
Pour le conseil régional d'Auvergne :  
René Souchon, président,  
Catherine Henri-Martin, vice-présidente chargée de la Culture ;  
Pour le conseil général du Puy-de-Dôme :  
Jean-Yves Gouttebel, président,  
Pierrette Daffix-Ray, vice-présidente chargée de la Culture,  
et Annie Chevaldonné, vice-présidente ;  
Gérard Besson, recteur de l'académie de Clermont-Ferrand,  
Anne-Marie Saintrapt, déléguée académique à  
l'action culturelle  
Charline Montagné, professeur correspondant culturel  
Andrée Perez, rectorat de l'académie de Clermont-Ferrand ;  
le parc naturel régional Livradois-Forez,  
son président Elie Fayette et son directeur Jacques Fournier.

*Pour le Creux de l'enfer,*

ont participé à l'organisation de l'exposition :  
Frédéric Bouglé, directeur, commissaire de l'exposition ;  
Matt Hill, commissaire associé ;

David Provenzano, animateur-technicien ;  
Marie-Laure Jaury, secrétaire comptable ;  
Sandrine Héritier, secrétaire administrative ;  
Elsa Chiab, Benjamin Dreuillaud, service accueil ;  
Thomas David, animateurs-intervenants ;  
Alain Jourdy, Mickaël Guillemin, service technique ;

*Hervé Ic remercie :*

Frédéric Metz et Pierre Pradié de leur soutien à cette édition

Marc Molk  
Stéphanie Katz  
Anne Malherbe  
pour leur contributions

Nicole & Pierre Besse,  
Ekathérina Iragui,  
pour leur amitié,

Frédéric Bouglé,  
Matt Hill,  
et toute l'équipe du creux.  
pour leur délicatesse,

à mon ami Alexandre Tissier,  
et ses parents  
Martine et Hubert.

*Informations édition :*

Direction de la collection

Mes pas à faire au Creux de l'enfer : Frédéric Bouglé

Suivi éditorial, MH

Crédits photographiques : Hervé Ic

Relecture : Michel Pencreac'h

Traductions : Xavier Fayet et MH

Conception graphique et réalisation : MH et l'artiste

Couverture : impression sur papier Allegro demi-mat 250 g Pages

intérieures: impression sur papier couché CreatorSilk 150 g

Tirage à 1500 exemplaires

Achévé d'imprimer en septembre 2007

sur les presses de Policrom

dépôt légal 4eme trimestre 2007

ISBN 2914307192

© le Creux de l'enfer, l'artiste et les auteurs

l'éditeur :

Le Creux de l'enfer, centre d'art contemporain

vallée des Usines, F-63300 Thiers

tél. +33 (0)4 73 80 26 56 - fax (0)4 73 80 28 08

e-mail : [info@creuxdelenfer.net](mailto:info@creuxdelenfer.net)

[www.creuxdelenfer.net](http://www.creuxdelenfer.net)

*Ouvrages parus dans la collection -*

..... *Mes pas à faire au Creux de l'enfer*

-Claude Lévêque, Herr Monde, 2000

-Françoise Quardon, No stairways to heaven, 2001

-Ragna St. Ingadóttir, Centres fluides, 2001

-Alain Benoit, L'Antihéros charnel contre les héros acharnés, 2002

-Stéphane Pencreac'h, Le Jugement dernier, 2004

-Jacques Halbert, Le Mur du rire, 2005

-Norton Maza, 2005

-Vladimir Skoda, Pluie sidérale, 2006

-Elmar et Elisabeth Trenkwalder, 2006

-George Sand, La Ville noire, ill. Magali Lefèbvre, 2007

-François Mendras, 2007

-Marc Desgrandchamps, Un état des choses, 2007

-Les Enfants du sabbat 2, 2001

-Les Enfants du sabbat 3, 2002

-Les Enfants du sabbat 4, 2003

-Les Enfants du sabbat 5, 2004

-Les Enfants du sabbat 6, 2005

-Les Enfants du sabbat 7, 2006

-Les Enfants du sabbat 8, 2007

-Coffret de 48 cartes postales, 2007

hors collection, coéditions récentes :

-Yuri Leiderman, 2001

-Xavier Zimmermann, 2003

-Saâdane Afif, 2003

-Pierre Ardouvin, 2004

-Etienne Bossut, 2004

-Géréon Lepper, DVD, 2006

-Didier Marcel, 2006

