



Point contemporain

Cahier monographique
HERVÉ IC

REVUE POINT CONTEMPORAIN - HORS-SÉRIE
CAHIER MONOGRAPHIQUE #1
12 €

ZERVOS
CHRISTIAN
& YVONNE

www.fondationzervos.com



PASCAL
BERNIER

pascalbernier.com



Space Variation is a three-dimensional aesthetic research laboratory that revives the collaboration between artists and craftsmen.

www.spacevariation.com

YVES GOBART



Edouard Prulhiere

edouardprulhiere.com



www.jadefenu.com

8

lapproche.org

16



Miguel MARAJO

www.miguel-marajo.com

Christophe AVELLA BAGUR
Laurent BOUCKENOOGHE
Jean-Luc CURABET
Eric GEERDENS
Aurélie de HEINZELIN
Hervé Georges IC
Manuel LÉONARDI
Filip MIRAZOVIC
Whitney ORVILLE
PALIX
Chris VANDERSCHAEGHE

La Galerie du Comble
présente

PORTRAITS | AUTO-PORTRAITS | AUTRES PORTRAITS

À L'ÈRE 4.0

Du 14 septembre
au 6 octobre 2019

Vernissage
13 septembre 2019
à 18h30



Virton | Belgique

Galerie du Comble
Virton | Belgique

Partenaire de

fineartsrental.be

Location longue durée d'œuvres d'art

Point contemporain

Cahier monographique #1 - Hervé Ic
octobre 2019

Avant-propos

Ne cherchez pas des taches de peinture sur les vêtements d'Hervé Ic, l'attitude d'un gavroche ou d'un artiste bohème quémendant l'aumône au bourgeois comme dans les images d'Épinal, ce dernier n'ayant pas, comme le souligne l'artiste, « le privilège de la propreté ». L'atelier d'Hervé Ic est une étude où s'échafaude une réflexion à plusieurs niveaux sur la peinture, sa nature profonde, sur ce qu'elle peut être dans un temps globalisé et industrialisé qui, sous la gouverne d'études projectives, réduit toujours plus la part du doute et du hasard faisant de toute création un produit.

L'artiste cultive « l'improvisation », fait des aléas une source de vie, de la courbe le symbole d'une liberté. Sa peinture réactive nos sens primaires, nous donne envie de vivre l'aventure, de recouvrer un état naturel d'avant l'industrialisation, d'être encore capables d'avoir une vision fantasmatique du monde et d'une nature habitée par des entités surnaturelles. Il développe des thématiques qui stimulent le cerveau d'images nouvelles, irriguent nos envies d'un flux vital, sollicitent des mécanismes psychiques, font affluer des sensations nouvelles non encore réprimées par le dictat des émotions règlementées par les médias et les réseaux sociaux...

Sans user d'artifices, d'astuces, de redites, qui donnent aux peintures d'aujourd'hui une dimension contemporaine, l'œuvre d'Hervé Ic est ancrée dans le présent de notre époque, en mesure les enjeux et en souligne les perspectives avec une redoutable acuité.

Daniel Guionnet

SOMMAIRE

- 4 - LE TEMPS DE L'ATELIER
par Daniel Guionnet
- 6 - POUR UN REGARD RADIOGRAPHIQUE
par Stéphanie Katz
- 8 - IC COMME ICARE
par Nicolas Audureau
- 11 - HERVÉ IC : LEGACY
par Pierre-Yves Desaiwe
- 13 - ATTENTE À TÂTONS, LES PEINTURES DE DOS D'HERVÉ IC
par Maxence Alcade
- 16 - ENTRETIEN
par Valérie Toubas et Daniel Guionnet
- 22 - DEUXIÈME ÉPÎTRE À HERVÉ GEORGES IC
par Athénaïs Rézette
- 24 - HERVÉ IC ET LE TEMPS DE LA PEINTURE
par Anne Malherbe
- 26 - L'ÉCRAN TRANSGRESSIF DE HERVÉ GEORGES IC
par Stéphanie Katz
- 30 - BIOGRAPHIE

Numéro hors-série édité par l'association Point contemporain pour Hervé Ic
Tirage limité à 500 exemplaires
Valeur 12 euros

Direction de la publication, relecture, maquette et design graphique : Valérie Toubas
Co direction de la publication et rédaction : Daniel Guionnet, critique d'art membre de l'AICA-France
Contact : contact@pointcontemporain.com
www.pointcontemporain.com

Remerciements particuliers aux contributeurs de cette édition :
Pascal Bernier, Jade Fenu, Yves Gobart, Miguel Marajo, Edouard Prulhière, la galerie du Comble, la fondation Zervos, l'Approche et Space Variation

Tous les crédits photo : Hervé Ic et Ariane Brun

Image de couverture : *Opus Dei IV*, 2015. Huile sur toile, 190 x 140 cm

LE TEMPS DE L'ATELIER

par Daniel Guionnet, septembre 2019

Rien de plus palpitant que de visiter l'atelier du peintre, laisser glisser un regard sur son mur d'inspiration, mémoriser ses lectures, tenter de voir les figures à travers le papier bulle, s'attarder sur sa palette et, ultime Graal, surprendre une œuvre en cours. Certains plus studieux, préféreront parcourir les travaux sur le site internet de l'artiste, cliquer, zoomer, lire les critiques, sans avoir encore un quelconque rapport biographique à sa personne, laissant venir celui-ci en dernier pour éviter toute interprétation. De ce tour d'horizon à 360° de l'atelier, nous en extrayons avec méthode des mots, des sentences, tout un vocabulaire qui vient dialoguer non seulement avec l'artiste mais avec les œuvres elles-mêmes.

Le premier sentiment qui nous est venu lors de notre découverte de l'atelier d'Hervé Ic est un rapport avec la littérature et plus précisément avec les textes de Borges qui, tout en offrant un récit au caractère fondamental, portent une réflexion sur la littérature, l'écrit et le livre dans la civilisation qui est la leur. Dans ses œuvres, Hervé Ic nous parle de la nature de sa peinture, tout en portant sa réflexion sur la peinture aujourd'hui et sur sa présence dans l'histoire des arts et dans la pensée contemporaine. Il tisse un réseau de relations complexes, le fil



L'Envol des Canards devant les Chiens de Meutes, 2002
Huile sur toile, 210 x 170 cm

d'une pensée très documentée et même savante qui sous-tend avec beaucoup de force son œuvre sans qu'elle ne la fige en un discours. Sans doute répond-il plus qu'un autre à ce rôle que Marcel Duchamp place en l'artiste :

« Je crois qu'aujourd'hui plus que jamais l'Artiste a cette mission para-religieuse à remplir : maintenir allumée la flamme d'une vision intérieure dont l'œuvre d'art semblait être la traduction la plus fidèle pour le profane.

Il va sans dire que pour accomplir cette mission, le plus haut degré d'éducation est indispensable.¹ »

Marcel Duchamp

Ce temps fondamental du premier contact avec l'œuvre nous habite encore longtemps après nous être entretenus avec l'artiste. Une première impression faite de raccourcis, certainement romantisée, mais qui correspond au temps de la rencontre quand nous nous interrogeons sur la nature de son œuvre. On ne peut que repenser à la phrase de Léonard qui dit que la peinture est « une science et l'authentique fille de la Nature² ». Une nature omniprésente qui se manifeste dans les portraits d'animaux et de ses contemporains, des scènes de vènerie, et même dans des scènes intimes où les protagonistes sont prêts à mettre en œuvre leur « besoin instinctuel originel³ ».

Il est amusant que même si l'artiste passe d'une thématique à l'autre selon, nous dit-il, « ses humeurs », notre découverte de son œuvre nous fait elle-même passer d'un rapport premier avec la Nature, au temps du récit et des fantasmagories, puis au temps du social, théâtral et absurde. Nous ne nous doutions



Old Gun 4, 2019. Huile sur toile, 27 x 35 cm



Vue d'atelier, 2019

pas encore que la question civilisationnelle était au cœur du travail de l'artiste. Notre civilisation qui « met en balance industrialisation et nature ». Le tragique de notre situation est sans cesse évoqué dans des perspectives intemporelles sans jamais prédire un quelconque dénouement. Hervé Ic ne fait pas le récit d'une impossible révolution, mais nous engage à toujours privilégier le vivant. La méthode est simple : il nous faut détecter les mécanismes, les grilles, les répétitions dans l'image, la musique, le fait social qui sont l'apanage des industries, du mercantile, pour y chercher les dissonances, l'inaccompli, et ce qu'il nomme les « micro-variations » car c'est en elles que se trouvent le « vivant » et ce « discernement » qui feront que

nous reprendrons nos vies en main. L'artiste nous laisse cette liberté d'aborder son œuvre comme il nous plaît, avec l'œil de l'amateur curieux, du militant ou du philosophe.

1 Extrait d'une allocution prononcée lors d'un colloque organisé à Hofstra le 13 mai 1960

In Roger Dadoun, *Duchamp, Ce mécano qui Met à Nu* coll. Coup double, Hachette, 1996, p. 123

2 *Les Carnets de Léonard de Vinci*, tome II, Coll. Tel, Editions Gallimard, p. 228

3 Herbert Marcuse, *Eros et civilisation, contribution à Freud*, Les Editions de Minuit, p. 26

POUR UN REGARD RADIOGRAPHIQUE

par Stéphanie Katz, 2011

S'il était possible d'embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble du paysage dressé en peinture par Hervé Ic, un constat s'imposerait : une énergie tenace travaille ici l'image, qui oblige le spectateur à un face-à-face de mémoire inconfortable. Tout se passe comme si Hervé Ic, semblable à une sorte d'historien du contemporain d'un genre nouveau, travaillait depuis plusieurs années à dresser une sorte d'inventaire des contextes implicites qui ont construit en secret notre présent. Tel un cartographe de nos mémoires immédiates, il élabore une investigation quasi scientifique qui prend la forme de variations autour de scènes de genre types. Prenant comme point d'origine arbitraire les années 60-70, qui correspondent à sa propre date de naissance, Ic nous propose de l'accompagner au fil d'un décryptage visuel progressif. Cette démarche le conduit à reconstruire une sorte d'album commun, qui tresse ensemble les codes sociologiques de situations standards repérables, les souvenirs aujourd'hui inavouables en famille, et les références culturelles qui fonctionnent comme des légendes explicatives implicites. Depuis les séries des « Batailles navales » et des « Putti », qui plongeait dans les ambivalences du bon et du mauvais goût de la culture officielle, jusqu'aux derniers « Freaks » qui dissimulent les caricatures de ses contemporains sous les boursouffures du temps, en passant par les mises en scène de couples échangistes tirées de revues pornographiques des années 70, ou les portraits d'adolescents « raveurs » d'aujourd'hui, Ic pose les balises d'un cheminement intime. Si ce cheminement cherche les causes qui sommeillent sous les effets, c'est parce qu'il ne se satisfait pas d'un constat factuel et désabusé du contemporain. Se faisant, Hervé Ic se positionne comme faisant lui-même partie d'une génération qui hérite d'une mémoire codée, porteuse de dénis et de renoncements, qu'il incombe de reconnaître en soi-même pour parvenir à en neutraliser les effets morbides. Pris dans un flux générationnel, Ic tente de saisir d'où celui-ci provient, afin de prendre de l'avance sur l'étrangeté vers laquelle il nous mène.

Mais l'ampleur du projet de Hervé Ic ne se mesure pas seulement à ce programme de prise en charge des mémoires immédiates. Encore faut-il y ajouter les méthodes et les moyens qu'il se donne pour atteindre son but.

En premier lieu, c'est en peintre que Ic prend acte du fait que nous sommes définitivement entrés dans l'ère des écrans. Un écran est un dispositif optique qui, entre autres caractéristiques, inverse l'énergétique des regards en projetant en direction du spectateur une luminosité spectrale neutralisante. Si bien que, là où la peinture exige un regard interrogateur, parfois prédateur, d'un spectateur qui traque l'enjeu de l'image, l'écran scrute à l'inverse son public en projetant vers le dehors un vecteur de clarté. Cherchant à répondre à ce nouveau formatage qui produit des regards inactifs, réceptacles inertes d'un visible offert à la consommation, Ic parie sur une stratégie qui redouble en peinture cette inversion dynamique. Si bien que, par une esthétique de la transparence maîtrisée, il parvient à relancer l'énergie inversée des écrans, en faisant remonter depuis le fond de l'image une multitude d'évocations, d'apparitions,

de suggestions, qui sont autant de béances et d'incertitudes ouvertes dans la rigidité de la représentation. Une autre lumière, celle de la peinture cette fois, révèle les strates antérieures de l'image, soulève les calques successifs de la mémoire, pour construire une sorte de radiographie des implicites contemporains. Véritable acte de dissection en peinture des réminiscences collectives, la stylistique de Hervé Ic interroge les héritages transversaux et traces des équivalences inédites entre les acquis du passé et les enjeux du futur.

Dès lors, cette esthétique de la greffe translucide autorise tous les mixages contre-nature et maquille tous les rapprochements inacceptables. De la symbolique des contes pour enfants, aux cauchemars véristes du monde adulte, certains tableaux construisent un voyage multidirectionnel, dans un paysage où le pire et le meilleur se côtoient, où la brutalité nourrit l'attachement et la douceur couve sous l'agression. La proposition plastique redoublant les hybridations symboliques, le regard du spectateur peine à distinguer l'ombre qui émane de la vase de l'éclat de l'arc-en-ciel, ou le tracé monstrueux de la ligne du décor. Dans ce registre, plus encore que la série des « Paysages », les « De profonds » poussent aux limites les capacités d'assimilation du spectateur. Mêlant la scène de genre actuelle, la référence à l'histoire de la peinture, et la morbidité cannibale de nos sociétés dans un bain de sucreries visuelles dignes de tous les conditionnements du bien-être et de l'amnésie contemporaine, cette série se pose au-devant du spectateur comme un miroir inconfortable. Plus rien à observer ni à admirer ici, qui lesterait le malaise du spectateur, si ce n'est une certaine virtuosité technique qui offre en partage sa jouissance d'exécution. L'effet reflet, qui projette au-dehors la part d'ombre du temps, prend le pas sur tout autre constat, tout en impliquant l'observateur dans une complicité plastique et une gourmandise formelle de surface. C'est toujours avec une ambivalente difficulté que celui-ci parvient à se défaire du glacié glamour du cauchemar, puis à se détourner des évocations multiples qui ont été agitées dans l'implicite du visible. Comme c'est le cas avec certains films, les tableaux de Hervé Ic sont capables de ramener l'imaginaire du spectateur en profondeur, au point de ressurgir à l'improviste au détour d'une rencontre, d'un désir, ou d'une haine.

Cette stratégie écranique de la peinture ménage pourtant des escales de repos. Tout comme il est permis d'éteindre son ordinateur, sa télévision ou son téléphone portable, il est également possible de mettre en sommeil l'imaginaire stratifié qui remonte du fond des tableaux de Hervé Ic. Ne reste plus alors que l'écran de peinture, vecteur lumineux en cours de rafraîchissement, qui se révèle comme pur dispositif de projection. Ce sont tous les tableaux de lumières qui ponctuent la galerie imaginaire de Ic, cadres sans bord ni fond, en attente de réminiscence. Face à ces puits de clarté offerts, le spectateur peut, s'il le souhaite, tenter de travailler pour lui-même ses propres stratifications implicites et mémoires transversales.

Un projet en forme d'outil radiographique... offert à la communauté des regards...



LL, 2019. Huile sur toile, 24 x 33 cm

IC COMME ICARE

par Nicolas Audureau, 2013

Seconde Lumière est le titre d'une série de peintures de l'artiste français Hervé Ic. À première vue, tout semble clair : il s'agit de la lumière en peinture, de luminosité, de réverbérations, de vibrations, etc. Il s'agit d'une pratique qui s'inscrit dans une longue histoire de l'utilisation de la lumière, de l'obscurité et de la clarté, du clair-obscur ou du sfumato de la Renaissance pour ne citer qu'une technique aujourd'hui largement connue. Or, en observant cette histoire de plus près, nous comprenons qu'il ne s'est jamais agi uniquement de *technique*, mais d'un travail de transsubstantiation en peinture. La lumière est d'essence divine. Elle est l'émanation d'une puissance spirituelle. C'est l'*Annonciation* faite à Marie peinte par Fra Angelico en 1430 dans laquelle un rayon doré traverse littéralement la composition. C'est *Rê*, dieu du disque solaire chez les Égyptiens. C'est *Inti*, manifestation divine du soleil chez les Incas. C'est Bouddha, l'illuminé. C'est Louis XIV, le Roi

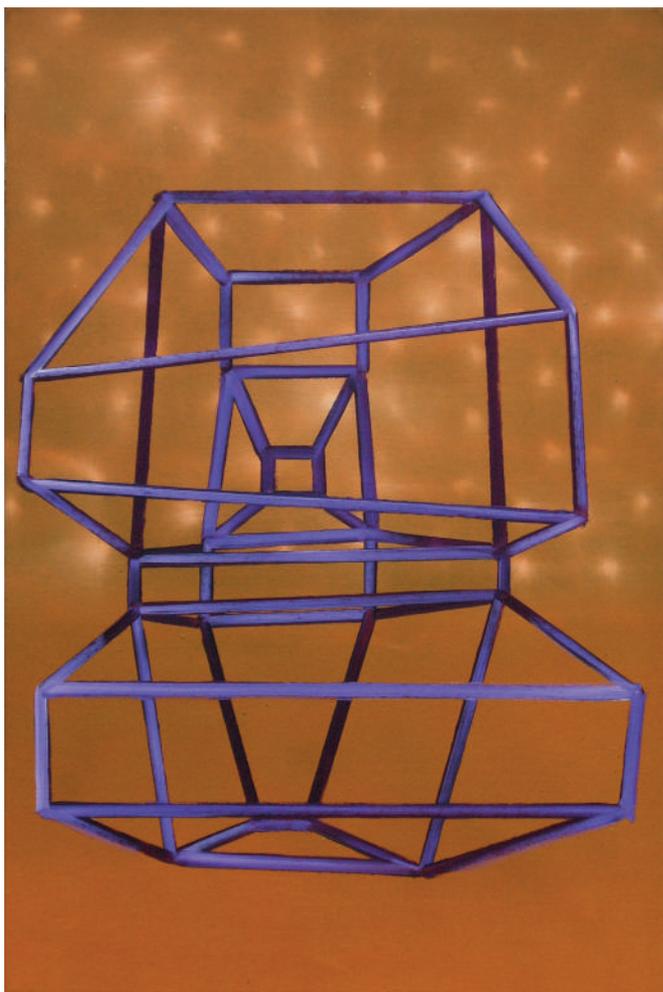
Soleil. C'est à la fois d'une extrême simplicité et d'une ambition universelle. C'est à la fois ici, ailleurs, maintenant et pour toujours. Une cosmogonie, un panthéon, une vision du monde, une foi. Et c'est ainsi, sans religiosité, la question du « *pour quoi* brûle notre flamme intérieure » que désigne la peinture d'Hervé Ic. Qu'est-ce que la *Seconde Lumière* dans notre univers rationnel de comforts précaires ? Sortirons-nous bientôt de l'obscurité du rationalisme hérité du siècle des Lumières ? Sommes-nous encore reliés à La Lumière ou n'est-elle plus qu'une manifestation objectale d'ondes et de pigments ?

Sans chercher à répondre à ces questions, nous pouvons au moins tenter de cerner leur validité. Autrement dit, cette question de Lumière est-elle un retour en arrière, une vision rétrograde et d'arrière-garde, ou est-elle la marque d'une permanence, d'une interrogation existentielle qui, malgré les évolutions et une meilleure connaissance du monde physique, traverse le temps sans jamais trouver de réponse satisfaisante ? Car, en effet, d'un point de vue purement logique – mais tout autant sociologique si l'on se réfère à Pierre Bourdieu¹ – nous pouvons dire que les sciences démontrent scientifiquement la limite de leur propre pensée, de leur propre savoir. Elles ne font que déplacer les frontières de l'ignorance, ce qui est déjà bien. Mais l'Inconnu reste entier. Et l'art en est, peut-être encore, l'ultime témoin.

Le titre « *Seconde Lumière* » n'est pas anodin. Il présuppose qu'il existe une Première Lumière, mais aussi qu'il n'en existe pas, *a priori*, de troisième, sans quoi cette *Seconde Lumière* se serait appelée *deuxième*. Il n'y aurait donc que deux Lumières. Plusieurs interprétations sont possibles. Au sens propre, la Première Lumière serait celle de l'extérieur, zénithale, solaire, céleste, astrale, cosmique ; chez les Romains, elle était interprétée par les augures ; aujourd'hui, les scientifiques en mesurent la vitesse ; de tout temps, elle a guidé les marins, les savants et les pèlerins.

Ainsi, la Première Lumière, au sens physique, paraît assez claire. Elle porte parfois le nom de « lumière blanche » et se décompose en un cercle de couleurs chromatiques. Elle est donc intimement liée à l'Œil, elle se voit, et incidemment elle chauffe. C'est le soleil sans lequel – nous le savons désormais scientifiquement – aucune vie n'aurait pu voir le jour. C'est l'énergie qui nous gouverne et face à laquelle nous sommes infiniment passifs, car sans elle, et en dépit des magies que dépeignait Raoul Dufy avec *La Fée Électricité*², nous ne survivrions que peu de temps.

Au regard de cette Première Lumière, quelle serait la *Seconde Lumière* ? Pour lancer une première interprétation, si nous penchons du côté de l'astronomie, *Seconde Lumière* pourrait être lue comme étant l'unité de mesure utilisée pour calculer les distances dans l'espace, autrement dit la distance parcourue par la lumière dans le vide en une seconde. La Lune est ainsi à 1,3 seconde-lumière de la Terre. Cette interprétation viendra probablement compléter les suivantes. Toujours en partant

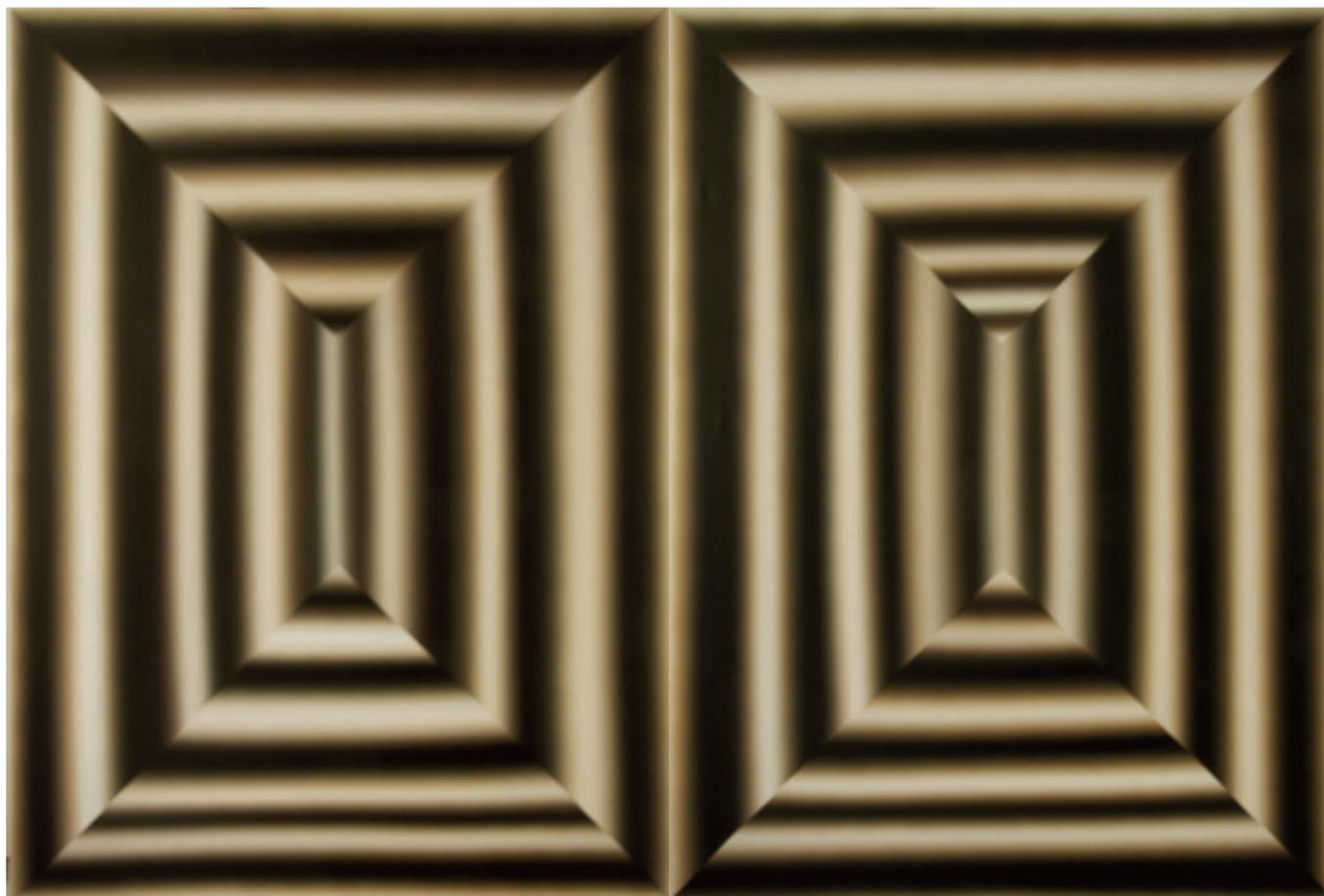


Pure Space, 2004. Huile sur toile, 30 x 50 cm

d'une Première Lumière physique, et en considérant son caractère extérieur, *Seconde Lumière* évoquerait une lumière intérieure. Une lumière qui serait intimement liée à l'obscurité. Dans la Genèse, la lumière précède les ténèbres³. Néanmoins, elle n'en est pas séparable. Dans la peinture classique, nous pouvons distinguer plusieurs sources de lumière : celle qui provient du haut (le divin, le céleste), celle qui provient du fond (la perspective, l'horizon), celle qui provient de l'extérieur ou de côté (la fenêtre, l'apparition), celle qui provient du bas (les entrailles de la terre, les enfers), et celle qui provient d'une source lumineuse située au cœur de la composition (la flamme, l'espérance, la foi). De cette dernière source, sans doute pouvons-nous extraire le sens second de la lumière : celui d'une condition, d'un passage entre deux obscurités, qui nous permettrait d'y voir clair l'espace d'un instant. C'est la lampe de *La Madeleine à la veilleuse* de George de la Tour (1642-44). La lumière est le point de fuite du tableau qui détermine l'espace. La lueur qui s'extirpe de la nuit noire et nous happe. Ce sont aussi les vitraux de Pierre Soulages réalisés pour l'abbatiale Sainte-Foy de Conques (1994). La lumière se déclare à partir de l'ombre. Elle est la révélation du mystère. Nous parlons alors de la lumière comme expérience.

Tout cela semblerait particulièrement teinté de dévotion et de spiritualisme (bien que cela ne constituerait pas une critique négative) si les peintures d'Hervé Ic ne s'éloignaient pas de cette tentation par leur clarté et leur vacuité pellucides, aporétiques et blanches. À tel point que nous pourrions tout aussi bien faire un parallèle avec les installations hallucinées de La Monte Young, les *Dreamachines* de Brion Gysin ou bien encore parler des influences quakers des œuvres actiniques de James Turrell. Mais ce serait, je crois, faire fausse route. Hervé Ic nous plonge dans le noir pour apercevoir ses toiles ; pour avoir l'impression, le sentiment de percevoir, en fin de compte, une lumière qui sortirait des ténèbres. Sans machine, sans artefact autre que notre volonté de voir. Et finalement sans lumière ! Je suis seul dans la pénombre et mes yeux se battent pour chercher la sortie. L'image ne vient pas à moi comme au cinéma. Au contraire, c'est un chemin de pénitence. De même qu'il est coutume de faire ce chemin à pied, de même, j'avance vers la lumière des tableaux d'Hervé Ic les yeux nus dans la nuit.

Mais, il y a une autre interprétation, plus « rationnelle », du titre *Seconde Lumière*. En effet, celui-ci fait directement référence



The Gold Rush, 2017. Huile sur toile, diptyque 200 x 300 cm



Phase 5, 2019. Huile sur toile, 19 x 27cm

à un concept élaboré par le sociologue allemand Ulrich Beck dans son livre *La société du risque* (1986). *Seconde Lumière* est le terme qu'Ulrich Beck emploie pour parler de la seconde modernisation que nos sociétés subissent : une seconde modernisation opposée au siècle des Lumières (terreau de la première modernisation) en cela qu'elle fait voler en éclats les prétentions encyclopédiques et exhaustives de la première modernisation, mais également sa volonté de totalisation du savoir, son éloge de la science, ainsi que la verticalité de la connaissance. Par opposition, la *Seconde Lumière* est réflexive, elle implique une production du savoir diffus dans laquelle chacun peut désormais être tour à tour producteur, consommateur et correcteur. C'est le règne du doute, de la « surmodernité » caractérisée par une surabondance événementielle. C'est le règne de la relativité dans laquelle l'individu est déchiré entre un souci d'épanouissement personnel et une nécessité de réagir de plus en plus vite aux événements. C'est le passage d'un environnement calculable et prévisible à court terme où le danger provient de la nature, à un environnement imprévisible où le danger provient de l'homme lui-même et dans lequel des décisions prises dans l'urgence génèrent des conséquences incalculables à long terme. C'est aussi, toujours selon Ulrich Beck, l'occasion d'un cosmopolitisme ou d'un sentiment d'être un citoyen du monde au-delà des nations ; l'occasion d'une politique mondiale multidimensionnelle. C'est, enfin, par opposition au régime du plein (capitalisation des biens et de la connaissance), le régime du flux, de la vacuité et du vide. La Lumière chez Ulrich Beck serait donc à considérer comme l'héritage d'un mouvement de la conscience. Une conscience qui serait arrivée, au terme d'un long voyage, sur les rivages d'une aporie qui s'étend à perte de vue.

De manière à confirmer « l'état d'esprit » des peintures d'Hervé Ic au détriment d'une interprétation simplement physique qui

serait une seconde lumière prosaïquement picturale, chaque toile porte un nom propre, depuis *Luther* (2005), *Calvin* (2006) et *Savonarole* (2007), jusqu'à *Karlheinz Stockhausen* (2012) ; des noms propres accompagnés d'une constellation de « Cosmos » (2007). De sorte que c'est l'Esprit des Lumières que réfléchissent les toiles d'Ic. Un Esprit des Lumières dont on ne saurait dire s'il se révèle ou s'il s'éteint.

Voilà ce que pourraient provoquer les peintures d'Hervé Ic. Une infinité d'images dans de simples cercles blancs et colorés. En même temps qu'elles ne révèlent que leur propre vacuité et ne renvoient à rien d'autre que le vide. Ce vide si frustrant que nous ressentons immédiatement le besoin de le remplir, que nous nous efforçons de le combler avec des images, avec des significations, avec des mots.

Les mots, la vanité nous pousse à les accumuler, aussi je laisserai les derniers à Hervé Ic. Toujours à propos de la lumière. Des mots sans fin qui nous rappelleront, non incidemment, l'unité de mesure cosmique : « *Qu'est-ce qu'une nuit étoilée sinon un souvenir intact et mystérieux de quatre millions d'années ?* »

1 Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*, Paris : Raisons d'agir, 2001

2 L'œuvre réalisée par Raoul Dufy pour le Pavillon de l'Électricité de l'Exposition Universelle de 1937 à Paris, conservée au Musée d'art moderne de la ville de Paris, mettait en valeur « le rôle social de premier plan joué par la lumière électrique. »

3 La Bible, Genèse 1, chapitre I, versets 3-5



György Ligeti, 2013. Huile sur toile, 190 x 190 cm

HERVÉ IC : LEGACY

par Pierre-Yves Desaive, 2012

En 1995, l'historienne Frances Stonor Saunders réalise le documentaire *Hidden Hands: A Different History of Modernism*, où elle révèle le rôle joué par la C.I.A. dans la promotion et la diffusion de l'expressionnisme abstrait. L'histoire peut surprendre, tant il est difficile aujourd'hui d'imaginer les agents de la plus puissante agence de renseignements des États-Unis soutenir une production qui, aux yeux de l'immense majorité des Américains d'alors, ne pouvait même prétendre au qualificatif « artistique ». Mais en pleine guerre froide, n'était-il pas légitime de soutenir des formes d'expression susceptibles d'exalter la liberté individuelle de leurs créateurs, face à des artistes inféodés au parti communiste ? Cette « reconnaissance » paradoxale (et restée longtemps confidentielle) démontre en tous cas que l'avant-garde n'est pas forcément perçue par le pouvoir en place comme révolutionnaire au sens politique du

terme ; et que la peinture, pour peu qu'elle soit monumentale et non figurative, pouvait très bien servir la propagande culturelle des USA, là où l'URSS misait sur la danse classique et le ballet.

De danse, de pouvoir et de peinture, il est justement question dans la nouvelle série présentée par Hervé Ic à la galerie Dubois-Friedland. Son titre, *Legacy*, est volontairement ambigu : l'artiste suggère que l'on ne peut léguer que ce que l'on possède, et que toute possession entraîne une forme de maîtrise sur autrui. Car si à nos yeux les danseurs portraiturés au départ d'images glanées sur Internet sont en pleine « possession » de leurs moyens et parfaitement « maîtres » d'eux-mêmes, ils sont pour Hervé Ic une métaphore de l'aliénation, et ce à plusieurs niveaux.



Ballet, 2012. Huile sur toile, 140 x 190 cm

Économique d'abord, la perfection de leur corps renvoyant à celle que l'on attend des outils de production (le double portrait grotesque de deux jeunes femmes grimaçant un sourire, se tenant par la taille, apparaît comme l'exception dans la série pour confirmer la règle). Aliénation sociale ensuite, leurs chorégraphies prenant place dans un monde qui est celui de la société du spectacle : comme toujours chez Hervé Ic, l'espace est transparent, et la lumière provient du fond ; mais les lignes colorées horizontales qui zèbrent les toiles évoquent ici les tubes néon d'un décor – nous sommes dans le domaine de l'art inféodé au divertissement. Une grande toile vierge de toute figure exemplifie le procédé : des cercles concentriques blancs sur fond rouge sont tels des projecteurs braqués sur les spectateurs ; ne manquent que les danseurs qui vont prendre place sur la scène.

Mais pour qui s'exhibent-ils ? L'aliénation prend ici un tour politique, un bras tendu apparaissant, par transparence, comme un salut hitlérien – et l'on songe alors aux images de Leni Riefensthal, mais aussi aux affiches de propagande réaliste-socialiste, bref, à la glorification du corps au service du pouvoir totalitaire le plus abject. Les lignes horizontales prennent également un sens particulier : équidistantes (et là encore, le double portrait mentionné plus haut fait exception, ce qui ne doit rien au hasard), elles renvoient aux images bien connues de suspects posant devant l'objectif des forces de l'ordre sur un fond pourvu d'une toise murale, ou encore aux photographies

réalisées par Edward Muybridge. Dans tous les cas, il s'agit de mesurer le corps pour mieux l'appréhender, c'est-à-dire le posséder.

Les danseurs d'Hervé Ic évoluent donc dans un espace à double contrainte : le cadre de la toile, d'abord, le réseau de lignes horizontales ensuite. Et bien qu'elles soient a priori moins complexes visuellement que des œuvres antérieures, ces toiles sont emblématiques de la complexité avec laquelle l'artiste aborde la figure humaine, par un jeu de transparences et une palette destinée à égarer le regard. Dans des œuvres telles que *Dormeur*, *Dormeuse*, ou encore *Lamentation sur l'amour*, l'œil cherche le détail sur lequel se poser, qui lui permettra de décrypter l'ensemble de la composition. Avec la série *Legacy*, tout semble nous être donné dès le premier abord – mais le message est, nous l'avons vu, dissimulé (littéralement) entre les lignes. Disons-le tout net : ce qui, dans la peinture d'Hervé Ic, semble relever de l'immédiateté, ne peut qu'être suspect.



Hidden Hands, 2012. Huile sur toile, 24 x 36 cm



Legacy, 2012. Huile sur toile, 92 x 60 cm

ATTENTE À TÂTONS, LES PEINTURES DE DOS D'HERVÉ IC

par Maxence Alcade, 2019



ATRZ, 2018. Huile sur toile, 41 x 27 cm



ATRZ, 2018 (détail)

Le premier texte que j'ai écrit sur la série des peintures de dos d'Hervé Ic débutait ainsi : « Un personnage, plus rarement deux, tourne le dos au regardeur. Pas de décor, pas vraiment de titre, juste une toile qui fait généralement une quarantaine de centimètres sur une trentaine. Voilà sur quoi ce texte pourrait se clore ». Quelque temps après, je me rends compte que je faisais preuve d'une certaine roublardise, comme si un tableau pouvait se résumer à un énoncé... évidemment un effet manche. Depuis, je suis entré dans la peinture d'Hervé Ic de la manière la plus directe qui soit, c'est-à-dire en posant pour sa série.

La scène se passe mi-septembre à Paris en fin d'après-midi. Il fait lourd et le temps est orageux. Dans le train Le Havre-Paris, j'ai lu *Pietr-le-Letton* de Simenon (la première enquête du commissaire Maigret) et je remarque que les illustrations des vieux polars représentent souvent un personnage de dos et que Simenon aime donner des informations laconiques sur la météo. J'ai rendez-vous avec Hervé Ic pour visiter une exposition où

figurent quelques-unes de ses toiles. Il profitera de l'occasion pour tirer mon portrait. Nous sortons de l'exposition, Hervé cherche la lumière du soleil qui se cache derrière d'épais nuages menaçants. Il me dit de me tenir ici, commence à prendre des images en me demandant à chaque dé clic de changer de pose. J'ai passé la journée à marcher dans Paris, je suis crevé. Hervé me dit que c'est parfait parce que, généralement, il doit attendre que ses modèles arrêtent de gesticuler pour trouver leur vraie posture : celle qu'ils ont quand ils attendent le bus. Pour le moment, les images ne lui conviennent pas : pas la bonne lumière, pas de bon arrière-plan. Comme je porte un pantalon et un t-shirt noir, on a du mal à trouver un fond qui fait ressortir ma silhouette. Hervé remarque un mur grisâtre : il sera parfait pour la photo. Le cliché est pris, la peinture sera exécutée plus tard. Je me dis que les séances photos pour les portraits à 25.000 dollars que Warhol faisait au photomaton en bas de la Factory devaient un peu ressembler à ça. Sauf qu'ici, personne ne verra mon visage, je resterai de dos...

Mais que cachent les gens de dos des toiles d'Hervé Ic ? Que regardent-ils que le spectateur ne saurait voir ? Contemplant-ils un abîme sans objet, pas même une petite trace d'absolu ni un résidu de signe, de falaise, de plage, comme une sorte d'anti Caspar David Friedrich ? Alors, ce qu'il reste de Friedrich ou de la peinture classique dans la série d'Hervé Ic est cette ligne qui oblitère la toile. Cette ligne, c'est la ligne d'horizon ; du moins, c'est de cette manière qu'on a pris l'habitude de la désigner. Cette ligne, c'est le leurre de l'horizon, c'est l'horizon en peinture, celui qui nous fait croire à l'espace. La ligne fait tenir le tableau, elle donne une assise aux corps, décide presque de leur posture. Alors on scrute le sol. On remarque un reflet, celui des chaussures, puis le corps disparaît dans le plan. Voilà ces personnages campés, solidement reliés au monde. Voilà (au moins) une certitude, peut-être la seule. Car, pour le spectateur, ce qui se dresse devant lui reste une énigme. Parfois, le fond semble renvoyer aux harmonies chromatiques des vêtements des modèles. Le premier tableau de la série (*MT_99*),



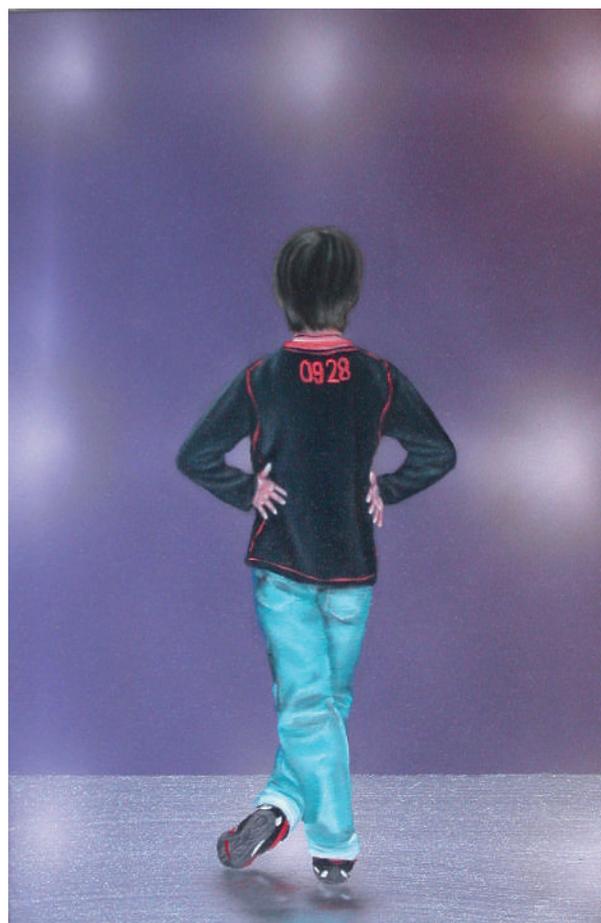
CC&VL, 2018. Huile sur toile, 41 x 33 cm

avec son camaïeu de bleu, semble étayer cette hypothèse. D'autres offrent des lignes verticales formant des dégradés de couleurs proches des effets numériques offerts par Photoshop. On les retrouve dans *JR_17* où un homme aux cheveux blancs porte un costume kaki sur lequel viennent s'entrecroiser des lignes bleues et rouges formant un quadrillage. Ce motif est aplati sur le fond pour ne garder que des bandes verticales reprenant toute la palette du costume. Mais l'homme ne se fond pas pour autant dans le décor, il s'en détache à l'endroit où le peintre refuse l'artifice du clair-obscur. Les ombres ne sont pas de son monde et, en fin de compte, l'espace non plus. Et s'il n'était question que de scène, une sorte de théâtre où les acteurs viennent faire leur salut avant de disparaître dans les coulisses, de retourner à la « vie normale ». C'est cette histoire que semble raconter *OC*, *JP* et *LP_04* où un homme fait face à un plan composé de ce qui ressemble à des spots. Mais le regardeur est sur scène, avec lui ou dans les coulisses, ébloui par cette lumière qui empêche de voir le public : cet autre devenu masse, noyé dans ces halos lumineux et renvoyé à son anonymat. Ces halos forment un motif presque pop, contrastant avec d'autres fonds plus oppressants. Ailleurs, un enfant pose débonnaire comme seuls les enfants savent l'être (*OM_05*). Il porte un jean, des baskets et un sweat noir au dos duquel figure un numéro. Devant lui, un fond violet est entrecoupé de halos réguliers. Le sol est quant à lui presque constellé de paillettes. Le garçon doit avoir une dizaine d'années et adopte une pose de défi. Mains sur les hanches, paumes ouvertes vers le regardeur, sa jambe droite vient croiser la gauche comme pour signer un délicat bras d'honneur. Il se joue de tout, de l'exercice de la pose,

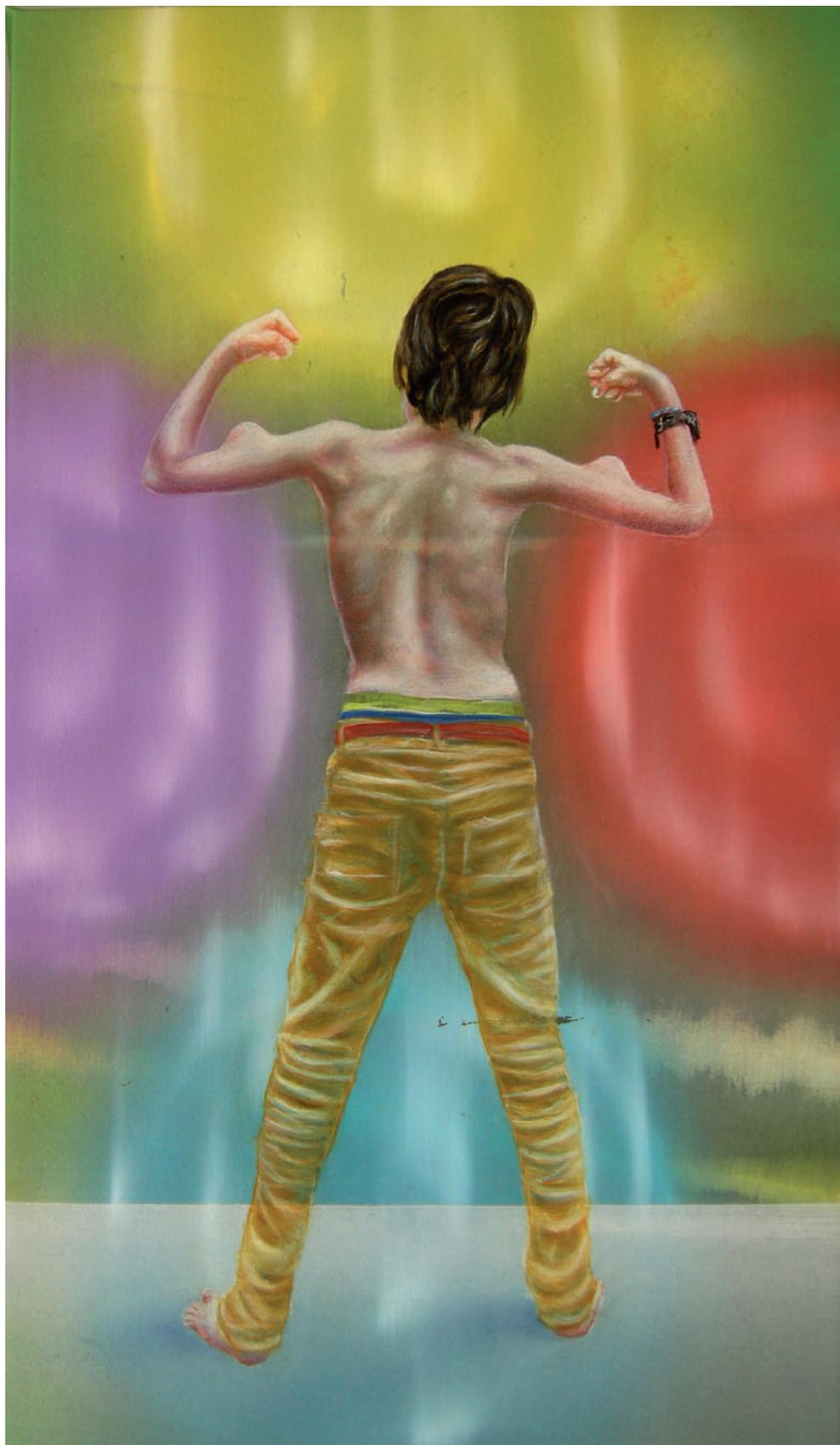
de la patience du peintre et de la curiosité du regardeur. Il est sur scène et il le sait, contrairement aux adultes amnésiques ayant pris l'habitude de ce jeu.

Alors le dos devient une surface de projection tout comme le fond du tableau, ce paradoxal arrière-plan sans arrière-plan, c'est-à-dire sans matérialité à laquelle se raccrocher. Ce dos, cette nuque, cette chevelure, c'est là-dessus qu'on projette nos fantasmes, c'est le début de notre enquête de spectateur. Cet homme a-t-il un visage sympathique, est-il en train de rire ou de pleurer ; cette femme est-elle la femme qui louche émuant Descartes¹ ? Ce mystère du visage est-il seulement là pour garder intact le mystère amoureux du visage de l'autre ? Ces visages ne s'intéressent pas au regardeur, ils sont tournés vers autre chose que nous ne voyons pas. Et on ne peut s'empêcher de penser qu'ils regardent quelque chose. Peut-être une photo, une image, une peinture, ou alors un miroir leur renvoyant l'image de leur propre visage... Dans *Pietr-le-Letton*, le premier indice que découvre Maigret sur le cadavre de la victime est une pochette de papier de soie vide originalement destinée à accueillir une photo-carte. Comme avec les peintures de dos d'Hervé Ic, tout va tendre vers la résolution de l'énigme de ce visage manquant.

¹ Dans *Lettre à Chanut* (6 juin 1647) René Descartes exprime l'amour qu'il avait éprouvé pour une jeune femme. Lorsqu'il arrive à comprendre ce qui l'attirait dans le visage de cette femme (le fait qu'elle louche), son amour s'estompe.



OM, 2005



PLIH, 2019. Huile sur toile, 41 x 27 cm

ENTRETIEN

propos recueillis par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, juin 2019

Peut-on dire que ta peinture prend à revers les codes du « contemporain » ?

Très tôt, il était visible que ma place se trouvait à la marge de certains dogmes enfermant l'art contemporain dans une austérité sans affect. J'ai alors cherché, comme Rimbaud, des trucs idiots, désuets et ringards dans le décorum du Paris haussmannien. Comme j'habitais le quartier Barbès où sur les étals se trouvent beaucoup de produits criards venus de Chine, souvent très kitschs, j'avais une autre vision du vulgaire. Une anecdote marquante de cette époque est celle où deux filles trop maquillées, perchées sur des talons hauts, aguicheuses au possible, traversent le carrefour au feu vert au milieu des voitures, créant à elles seules un embouteillage et lançant des youyous en direction des conducteurs. Elles se sont fait siffler, mais ne furent pas klaxonnées. Je me suis dit à ce moment-là que la beauté vulgaire, cette cosmétique des villes, mettait tout le monde d'accord. La recherche d'un consensus populaire produit du vulgaire, c'est entendu, mais encore faut-il différencier kitsch et kitsch. Disons populaire et masse. Par ce que l'industrie de masse imite cette esthétique sans en respecter le sens. Il suffit de regarder le plateau d'invités d'une émission en prime time... les idées, les éclairages, même les peaux sont artificielles. Je leur préfère ces deux filles qui au moins semblent sincères.

Alors, je me suis réconcilié avec cette idée du vulgaire et j'ai commencé à chercher des objets de décoration kitsch, des perruches, du gibier en plastique, des bibelots d'église, des trucs de brocantes comme ce sucrier à fleurs val del Brenta, qui n'est pas le modèle à dauphin (quel rapport entre les dauphins et mon dessert ?)... Quand j'ai sorti ce genre de peinture, complètement hors du marché, je me suis retrouvé seul.

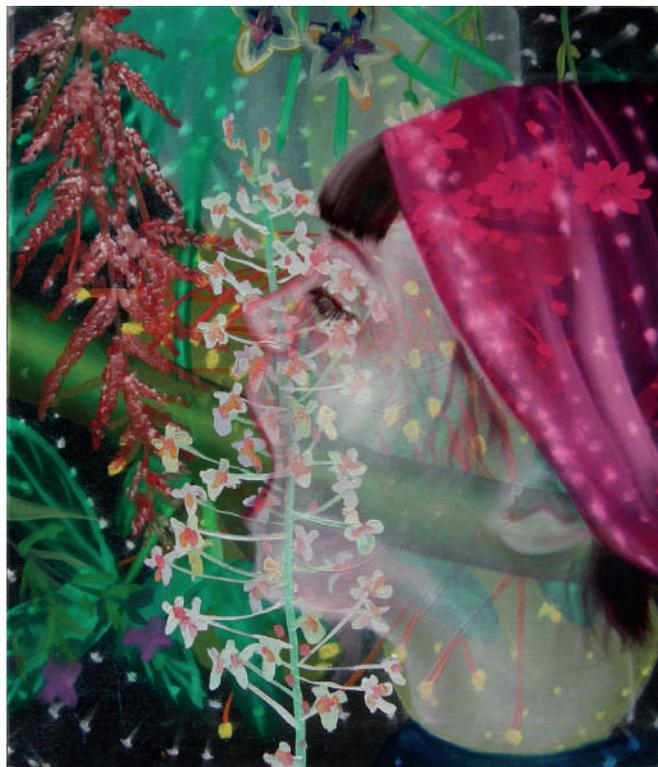
La tapisserie est-elle aussi une manière de sortir d'une normalisation de la peinture ?

La tapisserie est un « tissage ». Elle me permet de nouer d'autres relations que celles formalistes et expressionnistes aux ascendances germaniques. Une déférence pour ces esthétiques que je trouve absurdes, parce que déjà consommées à la fin du 19e siècle. Une suprématie entretenue par le marché qui s'est faite au détriment de la culture française. Je n'ai pas pu lutter avec mes figurines d'église, mes sujets traditionnels et mes petits oiseaux face à l'exclusivité de ce marché. Même si certaines galeries ont ouvert leur programmation avec succès, ce discours fut perçu comme trop passéiste et conservateur. Cette étape s'étale entre 1996 et 2002, avant que le Musée de la Chasse et de la Nature ne commence son programme d'art contemporain. Ensuite, j'ai eu plus de succès avec les *Ravers*, un ensemble moins décoratif et plus subjectif, travaillé sur un principe de « mixage » et toujours dans la continuité des transparences que pratiquait alors Marc Desgrandchamps, et avant lui Picabia ou Polke, notamment pour les lanternes. J'ai voulu ramener cette transparence, qui permettait des superpositions et des confrontations, dans des sujets plus contemporains tels que les *Ravers* et les *Lumières*, urbaines, dont ils sont issus.

Une réflexion que tu portes sur la nature même de la peinture, sur ce qu'elle peut être ?

Peindre ne se passe pas d'une réflexion sur le sujet et sur la forme. C'est la balance entre les deux qui permet de travailler la représentation. Si l'on n'a pas envie de voir s'étaler un discours sur la peinture lors d'une exposition, on n'a pas non plus envie qu'elle ne soit que divertissante. Pour moi qui ai suivi un cursus plutôt scientifique sans avoir pourtant l'intention d'intégrer l'industrie, la peinture me permettait de revenir vers un monde littéraire auquel je suis attaché.

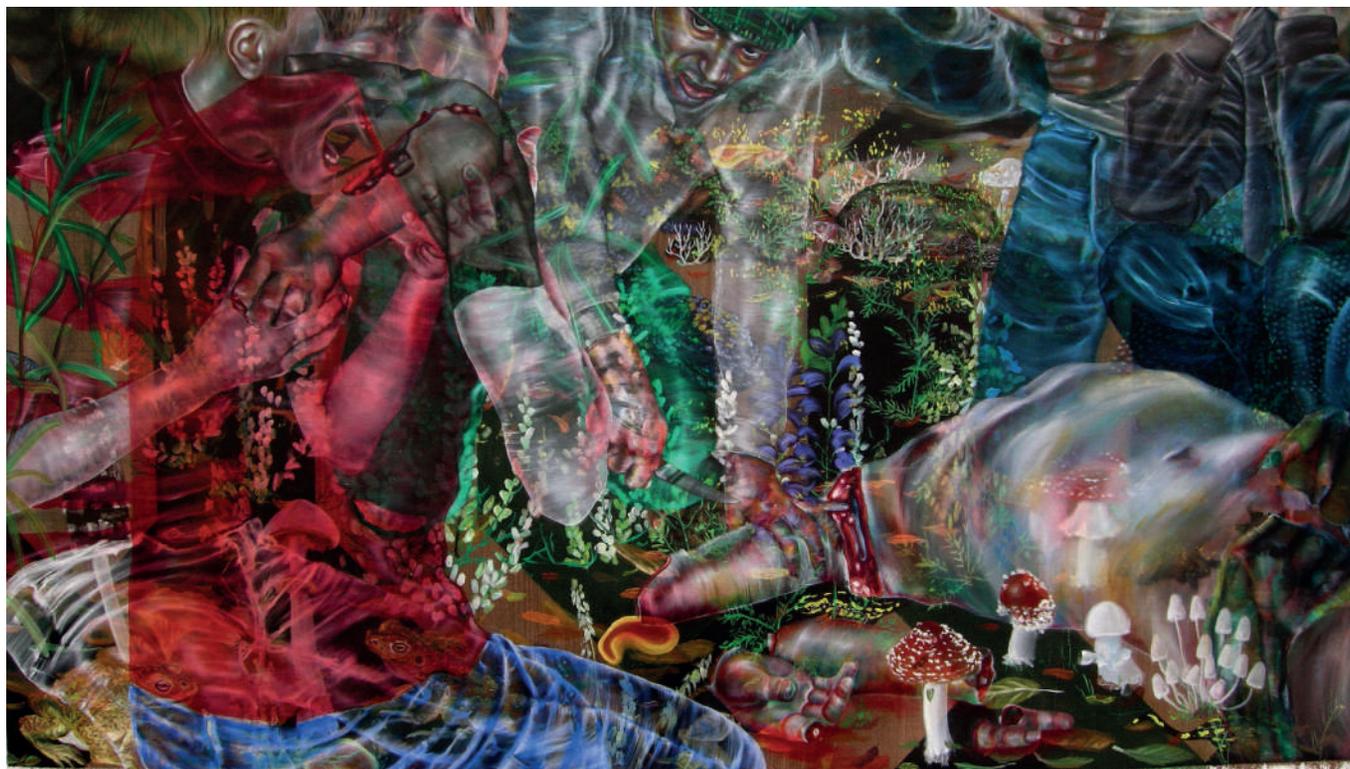
« Ma peinture possède une nature littéraire. Elle se décline non en séries, mais en thématiques. Des thèmes que je lâche un temps puis que je retrouve. Et plutôt que de parler de début ou de fin, je conçois plutôt ces thématiques comme des humeurs. »



Scream 2004. Huile sur toile, 41 x 41 cm



Tu vois ! 2007. Huile sur toile libre, 250 x 160 cm. Prise de vue Le Creux de l'Enfer, 2008



Deprofundis (détail), 2009. Huile sur toile, 170 x 226 cm

La peinture s'engage sur l'une ou l'autre en fonction des réflexions du moment. Certains motifs, que l'on peut comparer à des briques, se retrouvent d'une thématique à l'autre. Ainsi se compose un empilement d'éléments simples qui mènent vers une complexité. Leur combinaison est génératrice de récits, d'humour... comme dans plusieurs *Rodox*, où le flamant rose incarne un certain romantisme de coucher de soleil, dans les scènes où les protagonistes sont là pour se faire plaisir.

« Je me suis intéressé à ces variations qui, par la répétition, ont la capacité de créer du discernement. »

Cette répétition induit une part mélodique, que l'on retrouve dans les papiers peints de fonds des *Rodox*, dans les *Lumières* dans leur combinatoire de couleurs et bien sûr dans les *Ravers*.

J'ai découvert la musique sérielle minimaliste américaine alors que j'étais encore adolescent par un ami qui appartenait à la scène alternative gay de la fin des années 80. J'ai tout de suite aimé cette musique non pour sa radicalité, mais pour sa puissance émotionnelle. Notre cerveau est ainsi conçu qu'il ne prête aucune attention à la répétition de ce qu'il identifie comme une boucle de signaux non significatifs : le bruit d'un frigo, d'un moteur, des trains qui passent. En revanche, il est sensible aux variations infinitésimales des rythmes dans les boucles assez

courtes. On retrouve ces variations sur lesquelles se greffe notre attention dans les musiques de Philip Glass ou de Steve Reich, qui sont plus expérimentales. Ce sont ces variations d'un demiton qui deviennent le support d'une émotion croissante.

Comment créer une « variation », pour ne pas dire une « liberté », dans une culture qui fait de la répétitivité son fonds de commerce ?

L'industrie n'a eu de cesse de poursuivre sa conquête. L'avancée s'est faite d'abord à pied, à cheval puis en train. La musique techno célèbre cet avènement de la puissance de la machine. Ce n'est pas un hasard si les premiers DJ qui ont mixé de l'électro sont toujours partis d'un son de train. Souvenons-nous de *Different Trains* de Steve Reich et plus tard du *Suburban Train* de DJ Tiësto. La thématique des *Ravers* et des *Freaks* évoque cette conquête aliénante de l'industrie et la mise en place de l'état policier qui l'accompagne. De la marche turque du temps de Mozart à la techno, ces œuvres montrent la manière dont la puissance de la machine nous emporte dans son rythme. Beaucoup d'artistes renoncent à leur liberté parce que la logique commerciale n'est pas devenue seulement un pouvoir, mais aussi une idéologie. Aujourd'hui, cette prédation libérale est la définition même du Mal, c'est la force implacable des chiffres, du nombre, du produit et de la production, c'est la naissance de l'esprit rationnel jusqu'à l'absurde.

Alors que l'anonymat et la frénésie sont au cœur des *Ravers*, les *Dormeurs* traduisent-ils une humeur plus apaisée ?

Oui sans doute parce que ce sont des portraits d'amis qui posent à l'atelier. Comme pour les portraits de dos, ces portraits

affectifs sont juste signés par des initiales, dans une sorte de demi-anonymat. Si vous connaissez la personne alors vous la reconnaîtrez immédiatement. Mentionner leur nom reviendrait à rattacher le portrait à quelqu'un de précis alors qu'ils se regardent simplement comme des êtres humains existants.

Le fond qui accompagne les *Dormeurs* nous donne-t-il des indications sur leur personnalité ?

Ils sont enveloppés d'une intimité imaginaire, une « subjectivité objective » comme me l'a fait remarquer l'un d'entre eux. Ce moment où l'on atteint un certain degré de subjectivité pure au point de rejoindre cette objectivité qui nous relie tous. Ce « tous », qui est le propre de la modernité, fait que nous sommes en réalité très seuls. L'humanité se caractérise par le fait que tout le monde est différent. Même si ces différences ne sont pas très importantes, et relèvent parfois de micro variations, ce sont elles qui mènent au discernement. En peignant ces portraits, je propose aux modèles une petite transgression car l'idée du portrait ne se retrouve pas forcément dans ce type d'image. Je ne leur demande pas de dormir vraiment, mais de s'installer au sol en position de repos et je m'allonge à côté d'eux, dans l'esprit du poème de Dylan Thomas où ce couple d'amoureux se balance au fond de la mer. Un sentiment d'apaisement entre le temps du rêve et celui de la mort, où l'on retrouve le *Dormeur du val*, dans la marche du monde.

Une manière d'amener une structure narrative dans un récit existentiel ?

Le paradoxe de l'être humain est d'avoir besoin en même temps d'une structure et d'une chair. Nos motifs ornementaux se déploient selon deux modes, tantôt rectiligne et tantôt végétal. Ces modes nous viennent de sources rivales, mais non antagonistes. La grille romaine, modèle logistique de ses armées, de sa hiérarchie et de son architecture qui fit le lit de l'économie officiellement administrée et l'entrelacs des Celtes qui rivalisaient d'habileté technique et échangeaient sur un vaste territoire informel. La ligne souple qui leur est associée figure un autre mode existentiel, fait de permutation, d'échange et de commerce horizontal.



Contre-jour 25, 2014. Huile et pigment sur papier, 50 x 65 cm



Contre-jour 9, 2014. Huile et pigment sur papier, 50 x 65 cm

La foi chrétienne s'est répandue en Europe, non par l'épée, mais par le bâton des pèlerins qui empruntaient ces voies commerciales et dont les chemins ont servi à véhiculer une marchandise spirituelle bien avant que le Vatican romain ne structure son église. Nous avons conservé de cette époque un goût pour l'ornementation florale et la ligne courbe qui symbolise l'harmonie de l'existence.

Le jeu de nos tapisseries est souvent de dissimuler l'un dans l'autre, la structure dans la floraison, l'ordre occulte dans les manifestations de la vie.

Des motifs qui permettent aussi d'introduire une dimension psychologique à ce mécanisme de séduction ?

L'utilisation des tapisseries dans les *Rodox* vient tout droit des scènes de chasse pour lesquelles j'avais photographié les murs du musée en plus des modèles exposés. Il s'agissait alors de reproduire des toiles de maîtres dont la perspective ramenée à la frontalité murale de la tapisserie permettait d'accrocher des trophées et des armes. Mes trophées de peintre. Transposé dans l'empire humain, le récit de ces assauts prend un autre sens. La transposition de l'espace au désir s'est faite au détriment d'une liberté bien réelle pour une libération bien illusoire. Et la conquête du territoire fut retournée vers l'intérieur, comme une chaussette.

Le papier peint psychédélique, par son caractère répétitif, participe de cette dimension. J'ai grandi en observant les motifs caractéristiques de cette époque. Ils reprennent dans leur forme générale des schémas autocentrés illustrant l'introversion et plus loin le mécanisme narcissiques de se lover sur soi-même. Cet amour de soi qui confine au fétichisme s'étale médiatiquement jusque dans la classe politique. Ces excès saturent l'imaginaire, gênèrent une répétition mimétique et deviennent un schéma social au-delà du schéma psychologique.

René Girard qui a beaucoup compté dans ma formation de peintre contemporain, m'a aidé à comprendre dans quel milieu, quelle époque j'évolue, mais aussi avec quelles psychologies je dois interagir. La spécialisation, la fragmentation des sciences de l'Homme ne nous permettent plus une vision globale et il est devenu difficile de comprendre ce qui nous arrive.

Comprendre n'est-ce pas là aussi tendre vers une unité ?

René Girard a élaboré une doctrine capable de rendre intelligibles et cohérentes différentes sources auxquelles chacun peut ajouter sa propre subjectivité. La peinture, comme l'écriture, est un outil permettant de composer une harmonie, cette unité dans la multiplicité, cette vision syncrétique que notre siècle technologique a perdue. Nous évoquons l'opposition entre industrie et humanité, deux pôles dorénavant antagonistes... Ces sujets d'actualités n'échappent pas au flot des réflexions qui nourrissent chaque œuvre.

Les *Naufrages*, les *Paysages Fragmentés*, les *Contre-Jours* plus récents relèvent de cette problématique.

« La peinture est un des moyens de retisser une compréhension du monde. Je ne parle pas de liens sociaux, mais vraiment d'une vision philosophique du monde. »

Doit-on comprendre les *Naufrages* comme les récits d'un retour à la nature ?

Les *Naufrages* sont des illustrations épiques, de celles que l'on trouve encore dans le récit de certains faits divers ou mythologiques. C'est-à-dire, qu'ils relatent une entreprise périlleuse recouvrant un risque de faillite ou de mort pour les protagonistes. Si l'on entend par nature « ce qui demeure inconnu de l'Homme », alors oui, on peut le comprendre de cette manière. Sous une économie où toute prise de risque est exclue, l'héroïsme est exacerbé par l'ambition individuelle et isolée de quelques-uns. Elle prend alors une dimension intellectuelle. Ou artistique.

Cette potentialité de la peinture ne risque-t-elle pas d'être éradiquée par des préoccupations exclusivement marchandes ?

Of course... no. Peu de domaines centralisent les subjectivités comme le fait merveilleusement la peinture, et à peu de frais, mis à part un certain cinéma, théâtre ou une certaine littérature d'auteur. Au cours d'un déjeuner, un ancien galeriste soutenait que le l'Art devrait céder tôt ou tard, comme les autres domaines de l'économie, à la loi de la demande – c'est-à-dire qu'il ne pourrait résister longtemps à l'industrialisation de son marché, etc. Il me semble bien que ce soit le cas depuis au moins 25 ans. Le marché de l'art génère déjà des valeurs spéculatives d'un intérêt aussi douteux que le cinéma industriel. C'est-à-dire que la production de masse ne peut pas inventer de concept qui ne soit pas de masse ou alors elle finance une création subjective avec les risques sus nommés.

Le désir d'exception n'est pas soluble dans la masse. Et le collectionneur d'exception ne chasse pas les produits industriels. Car c'est toujours la source la plus ténue qui fait le lit du fleuve. À terme, l'Histoire ne peut pas faire autrement que d'y remonter ou se perdre dans l'océan des déchets.

Le collectionneur demeure responsable de ce qu'il acquière. Il n'est pas le simple client ou investisseur de produits préconçus. Le risque serait inévitablement que, séduit par les tendances du moment, sa collection ne reflète qu'une succession des flux commerciaux, sans valeur historique.

Pour que cette collection existe, il faut nécessairement infléchir la mécanique mercantile, se documenter, comparer les dates, et accepter la subjectivité des œuvres, au risque d'y introduire des

impuretés. Il faut éviter les ersatz, toujours parfaits et lisses, que propose le marché, chercher l'histoire originale, et accepter que les deux se séparent régulièrement.

Inévitablement, l'industrie repousse la création originale vers son public institué. Ce qui est une bonne chose.

La question du désir, amoureux et charnel, du collectionneur face à une peinture, celle du peintre et de ses thématiques, est donc centrale ?

La notion de désir est fondamentale parce qu'il n'y a pas d'intelligence sans intention et que si l'on veut que les gens soient moins intelligents, il suffit de briser leurs désirs et de valoriser leurs pulsions. Le meilleur moyen étant de les matraquer d'images commerciales, de les écrabouiller avec des écrans « sensuels » de six mètres sur dix occupant à leurs frais l'espace public, et d'inonder la masse de sons discontinus. Tout au contraire dans les *Rodox*, la représentation du désir est théâtralisée, elle est une petite scène d'intimité dans l'espace confiné et joyeux du salon.

Un désir érotisé par les motifs de fleurs, de pistils, d'animaux...

Ces fleurs sont des constructions circonstancielles de l'esprit humain naissant à la conjoncture chaotique du végétal et de l'organique. Elles sont au sens sexuel ce qui se rapproche le plus d'une tension courbe, c'est-à-dire des évolutions improvisées d'une pratique qui doit se réinventer chaque fois dans un effort de gravité. Dans ces peintures, le chaos n'est pas forcément lié à la nature, mais plutôt à cette prédisposition favorable de la pensée qui s'échappe de tout discours préconçu...

Nous en revenons à cette question de « nature humaine » qui est au cœur de ta peinture... une question qui aurait pu prendre aussi la forme d'essais ?

Sans doute. Il me semble que la pensée n'a pas de meilleure continuité que l'écrit, ni de meilleure analogie que la peinture qui y est plus proche qu'aucun autre médium. Et comme dans la réponse précédente, le non-sens aussi est un jeu pour l'écriture. Écriture et peinture portent la question du sens même à travers le non-sens. L'un aime se musser dans l'autre.

Il me semble parfois que tout peintre cache un écrivain potentiel. Dans l'Histoire, beaucoup d'artistes, comme Michel-Ange, se sont essayés à la poésie et certains se sont illustrés par leur journal, Delacroix, Hélicon, Richter, ou des écrits philosophiques comme Newman et Kandinsky... Ou leurs échanges épistolaires, tel Cézanne, qui s'est engagé dans des correspondances avec autant de gens qu'il a pu. Ou encore Van Gogh dont les lettres sont très émouvantes. Beaucoup de peintres ont cherché par la littérature à préciser ce qu'ils craignaient de ne pas avoir réussi à dire par la peinture. Peut-être est-ce le doute qui les a orientés ainsi. Le doute de s'être trop éloignés des voies intelligibles, de se retrouver *off the grid*, d'avoir perdu le contact avec le sens commun. La nature humaine reste indéchiffrable. Elle semble parfois inachevée, instable et désespérante tout en étant capable de fulgurance.

Si l'on regarde de plus près les *Naufrages*, on peut constater qu'il ne se y trouve rien de comestible, que ces animaux et ces plantes sont toxiques, au point que, s'il devait rester quelque chose à manger ce serait l'homme lui-même.



Highlander, 2012. Huile sur toile, 190 x 280 cm



Highlander, détail 1



Highlander, détail 2

DEUXIÈME ÉPÎTRE À HERVÉ GEORGES IC

par Athénaïs Rézette



Dormeur HI, 2015. Huile sur toile, 33 x 46 cm

Cher Hervé, vous m'êtes une perturbation. Quelle mouche vous a piqué pour que vous inventiez ainsi le thème du dormeur auquel nul autre jusqu'à présent n'avait songé ? Certes, dans la sculpture et dans la peinture, on trouve, en cherchant un peu, quelques personnages endormis. On rencontre notamment un hermaphrodite auquel Bernin offrit une couche, Mars veillé par Vénus sous le pinceau de Botticelli, un horrible cauchemar dont se souvint Füssli, des dessins et des toiles de Courbet qui cherchait, y compris en lui-même, à débusquer une « présence primordiale », une muse endormie que taquina Brancusi, un « mask » de Ron Mueck, etc. Mais, même dans le cas du Réaliste en chef, il s'est toujours agi d'accidents. La littérature par ailleurs a, on le sait, procuré aux artistes visuels des ressources infinies : de la Bible, où roupillent Adam puis Jacob, bien avant les deux apôtres au jardin de Gethsémani, aux Métamorphoses qui mettent en scène Éros et Psyché ou Jupiter et Antiope, en passant par la fable, le conte, le roman... Dans tous les cas ici l'image dérivée restituée ou évoque un moment d'une narration. Vos dormeurs n'ont rien en commun avec tous ces faux précédents. Délibérément situés dans le genre du portrait, ils sont transgressifs et iconoclastes. Deux mots galvaudés certes, mais dont l'emploi pour une fois est légitime. Vous transgressez. Vous bafouez la règle et trompez l'attente du spectateur. Vous le surprenez, le déroutez en le plongeant

dans un monde sans repères. Il existe des convenances et des habitudes de la représentation du visage de l'autre, qui est rencontre. Cette rencontre répond à des codes qui sont ceux de la vie sociale. Le portraituré s'est composé un « moi social » qu'expriment ses traits. Le peintre cherchera à contourner cette façade pour pénétrer dans la subjectivité. Le modèle, lui, résistera, parce qu'il sait ce qui se passe, parce qu'il connaît l'enjeu. « *Le sujet du portrait*, écrit Bart Verschaffel, *c'est en fait : la conscience de la représentation*¹. » Dans l'épreuve de la pose, deux consciences s'affrontent : l'une veut imposer à l'autre une apparence que celle-ci justement veut dépasser. Un duel de regards se noue. Tout dans le portrait classique est dans le regard. Vous, vous évitez adroitement ce combat en hypnotisant votre adversaire qui, du coup, n'a plus conscience de lui-même. En obtenant de votre modèle qu'il s'abandonne au sommeil, vous le désarmez, vous le placez à votre merci. Le stratagème, il faut le dire, tient du génie malicieux. Vous êtes parvenu à réaliser ce que l'auteur déjà cité décrivait il y a près de vingt ans, et dont on ne connaissait aucun exemple dans la peinture recensée. Fermer les yeux est, pour Verschaffel, « *la seule manière, certes imparfaite, d'abolir la dissension dans le visage, et de rendre ce dernier visible et approchable. Privé du regard, le visage se fait plus face et plus tête : quelque chose qui tient et du visage et du corps, quelque chose de tangible qui fait partie du monde.*² »

Et c'est là que vous cassez l'image, plus exactement que vous rompez la tradition, que vous brisez la fonction ancestrale du portrait. Vous la connaissez car vous avez lu les bons auteurs. Martial Guédron l'a encore rappelée l'an dernier : « *la plupart des études sur le portrait, écrit celui-ci, soulignent la fonction qui lui est traditionnellement assignée de représenter des personnes éloignées ou disparues*³ ». Le rôle mémoriel justifie le portrait qui, pour Alberti que cite Guédron, prolonge la vie des défunts. Mais croira-t-on que le simple contour de l'ombre de l'être aimé tracé par la fille du potier de Sicyone fut de nature à susciter en elle le souvenir de l'absent ? Non, évidemment. C'est parce qu'elle a elle-même dessiné la forme qu'elle se souvient. Tout portrait est contextué, et souvent contingent. Même le modèle nu comme un ver plaqué sur un fond neutre, vide, inexistant, survit par sa posture, sa gestuelle, son expression et surtout son regard, le tout lié à une tranche de vie. Sauf s'il ne s'agit pas d'un portrait, mais ça c'est une autre affaire. Chez le dormeur, tout ce qui fait la vie s'est évanoui.

Dira-t-on alors, pour paraphraser Alberti, que l'image peinte vise ici à prolonger le sommeil du sujet ? Ça n'aurait guère de sens. Pour cela, depuis longtemps, il y a le « dernier portrait ». Non. Par l'invention du thème du dormeur, vous explorez une terre inconnue, vous atteignez une nouvelle limite du genre que l'on ne soupçonnait pas et qui devra susciter des études sérieuses, autre chose que cette lettre.

Quoi qu'il en soit, j'ai pour l'instant sous les yeux une de ces œuvres qui, comme les autres de cet ensemble pourrait, par sa taille, être portable. Intitulée *Dormeuse LC*, elle représente, en buste, un personnage féminin endormi dont la tête repose horizontalement sur la joue gauche. La lèvre supérieure de la bouche presque close s'est légèrement affaissée. La chevelure bouclée, mi longue, dans les tons bruns clairs, ramenée vers l'arrière découvre l'oreille droite du modèle dont le cou plissé trahit une position peu confortable. Translucide, le personnage se manifeste sur un environnement dense et partiellement incohérent. Un serpent bicolore traverse intégralement, de la droite vers la gauche, la tête de la jeune femme alors que deux batraciens se tiennent cois à hauteur de ses épaules. Ces animaux semblent se situer dans un sous-bois où, sous des feuilles basses et près de petites branches mortes tombées à terre, poussent des champignons. Dans l'angle supérieur gauche de l'image, ainsi qu'au centre et à mi-hauteur du bord droit, se distingue ce qui pourrait être de petits paysages d'orage dans lesquels des éclairs relient le ciel à la terre.

Toutes les toiles que vous avez peintes jusqu'à ce jour sur ce thème sont construites de la même façon, s'articulent sur le même rapport entre la surface et l'espace picturaux et font appel à des éléments iconiques similaires. L'unicité de l'intention et l'unité de la démarche sont évidents. Il reste à les découvrir. « Le sens de la peinture n'est pas dans l'image » m'avez-vous écrit il y a quelques mois. Ben manifestement, j'ai du taf !

1 Bart Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, portrait, paysage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 49.

2 Idem, p. 48.

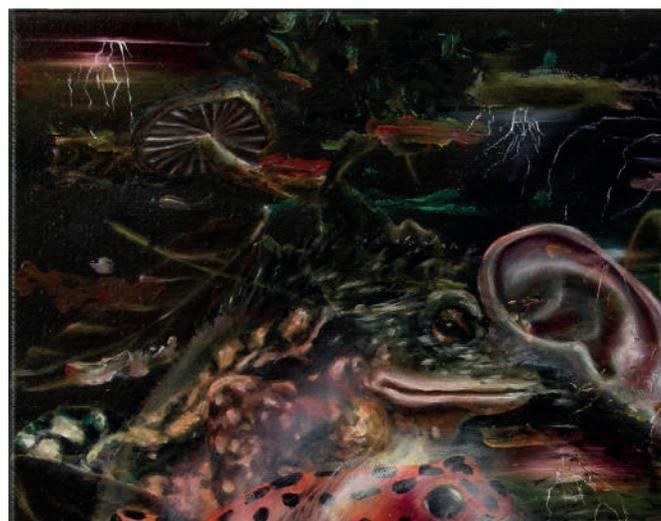
3 Martial Guédron, *Visage(s). Sens et représentations en Occident*, Paris, Hazan, 2015, p. 334.



Dormeuse SL, 2010 (détail)



Dormeuse RC, 2013 (détail)



Dormeur FXL, 2015 (détail)

HERVÉ IC ET LE TEMPS DE LA PEINTURE

par Anne Malherbe, 2019

Rodox est le titre d'une revue pornographique qui voit le jour dans les années 1960 et s'arrête dans les années 1980. Quelque peu démodée à l'ère du numérique, cette revue était naguère connue pour son côté hard. Certaines de ses images servent de point de départ à la série du même nom qu'Hervé Ic a entreprise en 2006 et poursuit encore aujourd'hui. C'est un chantier au rythme lent, en effet, que cette série, une expérimentation au long cours dans laquelle, à partir d'un thème inchangé, le peintre creuse différentes notions : celles de la construction de la peinture et de la narration, du temps du regard, de la stratification du sens. Tout ce qui, finalement, fait que la peinture échappera à deux options : l'immédiateté de l'image d'une part et la planéité moderniste de l'autre.

Reprenons du début. L'image pornographique est une image consommable. Elle ne s'offre pas à la contemplation, au questionnement, à la délectation esthétique, mais se propose comme efficace, destinée qu'elle est à faire monter la tension sexuelle de celui qui la regarde, d'exciter ses fantasmes et lui permettre d'atteindre la jouissance. Sa finalité lui est extérieure.

Les images qu'Hervé Ic sélectionne comme point de départ ne sont cependant pas les images les plus explicites, mais celles qui se situent au début de la séquence : lorsqu'une femme et un homme — une femme et deux hommes, ou l'inverse — se tiennent dans la posture de la conversation mondaine, assis dans un coin de salon, encore vêtus. Entre eux, cependant, regards subreptices, mouvements légers, direction des corps laissent supposer qu'une attraction est en train de se solidifier. L'instantané choisi est encore riche de possibles — il se situe juste avant que l'irruption brusque du désir ne mette fin, justement, à cette richesse.

Choisir une telle image, plutôt qu'une image explicite, c'est déjà définir la peinture comme ce qui se tient à l'inverse de la pornographie : c'est-à-dire là où l'on peut superposer des couches de sens, instiller du temps, laisser s'épanouir un monde.

La scène choisie, qui est la clé de voûte de la composition, n'en est pourtant pas le point de départ au sens chronologique. Car les peintures d'Hervé Ic sont le fruit d'une construction patiente, faite à partir de la collecte de centaines d'images, construction au sein de laquelle chacune des parties finit par se joindre aux autres comme par aimantation. On reconnaît, à chaque fois, des ingrédients similaires : la scène avec les personnages, le fond — aux motifs si particuliers —, les détails ajoutés — de l'ordre de la nature morte —, une éventuelle référence à la peinture ancienne et, sous la scène principale, à travers les transparences, une autre scène sous-jacente. Tous ces éléments ne sont pas nécessairement présents en même temps, mais, d'une peinture à l'autre, alternent et se retrouvent comme s'il s'agissait d'essayer une infinie possibilité de combinaisons. Ce qui fait naître une peinture dans sa singularité, ce sera donc l'envie d'une mise en scène nouvelle, de la présence d'un détail plutôt que d'un autre, d'un certain motif de fond qui amorce la possibilité d'une histoire.

Le fond, qui est peint en premier lieu, est d'une couleur terrestre, telles les fondations à partir desquelles un monde se bâtit. Beige, marron, bleu, il assure l'imperméabilité du tableau, il le colmate en quelque sorte, garantissant ce qui peut d'abord apparaître comme un huis clos. Il crée l'espace sur lequel s'agrège la narration.

Le fond arbore également les motifs propres aux tapisseries typiques des années 1970, à l'esthétique psychédélique, alors synonymes de modernité. Ces motifs, c'est la concession faite par l'artiste à l'abstraction, autrement dit aux anciennes avant-gardes picturales, lorsque la peinture, autotélique, rabattait l'espace sur la surface de la toile et s'observait dans son propre processus de réalisation. Commencer par ce fond, c'est reconnaître ce qu'on doit à l'histoire de la peinture puis montrer qu'on peut passer à autre chose.

Les histoires qui se racontent dans la série *Rodox* sont des histoires érotiques. Non pornographiques, car l'on échappe à ce que la revue d'origine en fait, mais érotiques tout de même, puisqu'il reste ces couples, ces scènes à trois ou plus, où les indices convergent pour signaler ce qui se trame, de façon plus ou moins explicite. Dans les transparences, sous la scène initiale, peut apparaître une gestuelle beaucoup plus crue, soit qu'elle suggère la suite de l'histoire, soit qu'elle dessine en filigrane ce que les personnages ont en tête. Mais ces images secondaires, quasi subliminales, cachées dans le tableau un peu comme dans les assiettes parlantes de jadis, ont aussi pour fonction, en aguichant le spectateur, de l'inviter à regarder plus avant et à décoder l'image en profondeur.

Du motif hypnotique de la tapisserie à la scène cachée, tout est fait pour que le regard ignore le repos. Il ira ainsi scruter tous ces objets qui forment ensemble une nature morte, au premier plan : on y retrouve les objets traditionnels du genre — fleurs, couteau, coquillage — parfois modernisés et adaptés à la scène — téléphone, cendrier. La présence d'un os de mâchoire renvoie à la vanité, surtout lorsque le tableau concerné (*Encore des Baisers*, 2017) se révèle plus explicitement érotique que d'autres. Durant ces dernières années, la nature morte s'est répandue au sein du tableau, de façon presque invasive, faisant jouer les transparences des verres et des bouteilles, et les notes colorées des fleurs — ainsi les œillets qui, dans la peinture traditionnelle, évoquent les clous de la Crucifixion.

Comme chez Vermeer, auquel l'artiste se réfère volontiers, l'œuvre se compose comme une boîte à expérimentations. Le peintre de Delft y testait les jeux de la lumière et des textures mais aussi les différentes dispositions possibles d'objets, de façon à suggérer, dans la plus grande retenue qui soit, une narration silencieuse. Chez Hervé Ic, c'est comme s'il s'agissait à chaque fois, et de diverses manières, de diffracter dans l'espace la scène initiale et de la feuilleter en strates — cette scène a priori pauvre, si l'on en considère la provenance, et qui devient pourtant matrice. Diffractions : le détail des objets, les motifs du fond, les scènes qui, dans de très grandes compositions comme *Ballade* (2014), se démultiplient.

Stratifications : les scènes perçues par transparence, les références à la peinture ancienne, comme *Le Christ Mort* de Philippe de Champaigne ou ces vues de montagnes qui rappellent tantôt les arrière-plans à la Léonard de Vinci (ainsi dans *Lamentation*, 2008), tantôt l'imagerie populaire et désuète des alpages (dans *Ballade*, de nouveau). Dans la gestuelle même des personnages, on reconnaîtra une *Pietà* ou une *Déploration*. Ainsi *Rodox* échappe-t-il à ce qui, pour l'artiste, est l'autre écueil possible de la peinture : l'immédiateté de l'image, telle que le Pop Art l'a affectionnée.

Le Pop n'est pas absent, pourtant : il se situe dans le choix d'une imagerie propre à une société de consommation vintage (téléphones, paquets de cigarettes, maquillage) ; il se tient dans le kitsch de certaines lumières (les spots), de certains motifs (les fleurs de cartes postales) ; il se niche enfin dans ce que les compositions présentent d'éphémère. Car elles sont fragiles,

ces compositions, en raison de leurs transparences même, qui en font de précaires bulles de savon.

Les peintures de la série *Rodox* alternent ainsi, en un même lieu, entre profondeur temporelle et légèreté, brillance et solidité — alternance due à une composition longuement pensée, longuement désirée.

De cette imagerie vintage, qui fait la saveur de la série, s'élève une certaine nostalgie, un sentiment lancinant comme un désir inassouvi. Car le désir se situe bien au cœur de la peinture. Pas seulement parce que la scène principale en parle directement : celle-ci est en est plutôt l'indicateur, qui nous rappelle que la possibilité de prolonger indéfiniment le désir est le propre de l'expérience esthétique. Elle nous dévoile aussi un peu ce qui, dans *Rodox*, semble bien être le désir du peintre : celui, à chaque fois, de contenir, en une seule, toutes les peintures possibles.



La leçon de coiffure, 2018. Huile sur toile, 33 x 41cm

L'ÉCRAN TRANSGRESSIF DE HERVÉ GEORGE IC

par Stéphanie Katz, 2004



Vase, 2002. Huile sur toile, 150 x 100 cm

Flours, putti, batailles navales et scènes de chasse

La proposition de H.G Ic s'initie à partir d'une appropriation méticuleuse de tout un vocabulaire de la délectation en peinture. Un florilège de citations anime le cadre, depuis les métaphores sexuelles florales reprises du corpus hollandais, jusqu'à la nudité des putti des exaltations baroques, en passant par 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, qui permet à H.G. Ic de désigner sa famille d'élection. Cette première strate du travail construit une architecture fragile, mais architecture tout de même, qui doit pouvoir répondre de la violence silencieuse en charge dans une image. Car, si le pays 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'attente, mais guerre à mort. 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.

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. Il fallait encore creuser l'image, la vider de son contenu et de son message, marquer la distance et la concevoir comme un dispositif.

La seconde étape du travail tient dans une déconstruction de ce qui vient d'être bâti, mais sans que rien du bâtiment ne soit perdu. Déjouant tout projet de représentation, refusant tout dispositif de redoublement de la tradition, H.G Ic invente un autre dispositif semblable au premier geste de peintre apparu dans une caverne. 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 autre image que celle qui a dicté sa loi à l'histoire de la représentation. Dans l'obscurité, advient une image conçue comme une zone d'articulation entre la figure et ce qui lui échappe, une image capable de montrer tout en dissimulant, une image forte de sa capacité à désigner l'implicite. 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. Un tel dispositif feuilleté construit un écran transgressif, qui pose, tant l'écran-frontière, que sa traversée.

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 teintées sur voiles teintées, 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, que de la défaire. C'est tout un dispositif de mise à distance qui creuse alors le cadre, donnant naissance à une image-écran tant poreuse que protectrice. 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 de la transparence, veillant à autoriser les transferts et à interdire les fusions. On est loin d'un onirisme spectral 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, chez Ic, 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 construire une méta-image qui accordera une puissance symbolique à l'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 réservoir à visibilité que nous ouvre le réseau. Conçus à partir d'images qui préexistent au tableau, ces méta-portraits activent la zone écran qui se tient entre support numérique et réalisation picturale.

Nécessairement numériques, ces portraits imposent d'emblée leur nature spécifique. Le véritable modèle de ces portraits n'est jamais un individu, mais uniquement une matrice chiffrée. 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. De la tradition picturale, au champ des visibilité contemporaines, l'interrogation sur les possibilités du regard se fait plus tendue.

Constituant une véritable galerie de portraits flottants, une multitude de silhouettes adolescentes sont suspendues au sein d'une scénographie lumineuse graphique et acidulée. Dans une telle atmosphère 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 travesti, 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. 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, une trame désincarnée. En manifestant ce vide qui nourrit l'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, pour se laisser concerner par la vacuité du visible.



Backroom, 2004. Huile sur toile, 110 x 81 cm

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'Église, 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

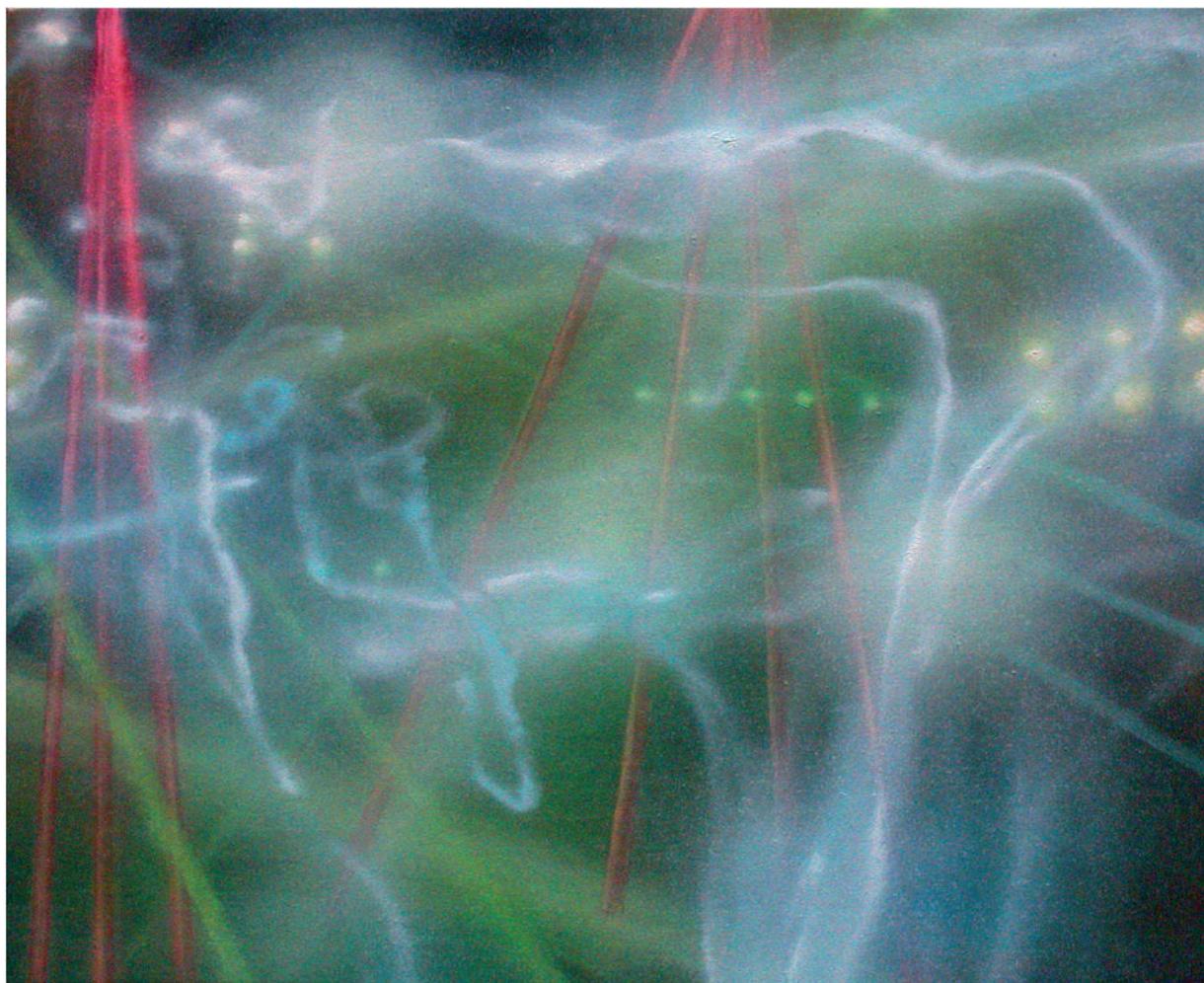


Fumée, 2002. Huile sur toile, 110 x 81 cm

l'œuvre unique et inventait la multiplication désacralisante de la reproduction. 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. La posture du peintre de l'ère numérique peut s'envisager selon le modèle ambigu de la gravure qui hésite entre une image assumant son incomplétude et un document sans identité. C'est en ce sens qu'il faut comprendre pourquoi H.G. Ic ajoute une proposition au dispositif de son écran transgressif. 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 certains raveurs en transe, comme autant de dentelles translucides interposées entre l'écran et la figure. Entre « La tentation de Saint Antoine », et « L'arrivée des Rois Mages », l'une se mêle aux étoiles, l'autre boxe contre des monstres, faisant ensemble corps avec l'immatérialité qui les soutient en gravure. Suspendus entre ténèbres numériques et visibilité éphémère, nos deux danseurs 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. 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. 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 nous sommes tous membre 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 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.

De fumée et de lumière

Il y a quelque chose de démonstratif et volontaire dans cette stratification 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 comparaison 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



Ambiance, 2002. Huile sur toile, 41 x 33 cm

sans horizon, depuis un non-lieu sans hiérarchie, sans axe et sans repère. L'angle anthropomorphe du regard est abandonné, au profit d'un suspens aérien qui autorise la simultanéité 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 la posture flottante 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. Écran-peint de fumée et de lumière, ils savent qu'ils ont à rendre compte du devenir présent et avenir de l'image. À l'instar de l'écran de neige d'une télévision, 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. Il se pourrait bien que chercher aujourd'hui à construire un vocabulaire plastique de la transgression relève de la posture périlleuse.

À l'heure où l'ouverture d'esprit expérimentale des années soixante fait héritage, une atmosphère légère et ludique qui ne nome jamais sa violence dicte sa loi au consensus. Une logique

permissive lève les tabous, 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. 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 l'architecture des frontières symboliques capables de faire écran, et d'autoriser une distance entre le sujet et le monde.

C'est en toute logique, cherchant à construire ce vocabulaire inédit de la distance, que H.G Ic aura été porté à inventer une esthétique de la transgression.

BIOGRAPHIE



Photo Régis Figarol

Hervé Ic est né en 1970 à Paris.
Vit et travaille à Bruxelles.

Il étudie les technologies de l'image et l'intelligence artificielle appliqué à l'image (DEA IARFA) aux universités Paris VIII et Paris VI jusqu'en 1996, puis se consacre exclusivement à la peinture.

www.herveic.com

Expositions personnelles (sélection)

2017 Galerie Aéroplastics. Abstracted#1. Bruxelles
2014 Centre d'art Le LAIT. Le Déambulateur. Promenade avec l'amour et la mort. Albi
2013 Galerie Ekaterina Iragui. Seconde Lumière. Moscou
2013 Chez Dubois Friedland. Phalaenopsis. Bruxelles
2012 Gallery Dubois Friedland. Legacy. Bruxelles
2010 Galerie Eric Mircher. De profundis. Paris
2010 Galerie Domi Nostrae. Conversation sur l'Amour. Lyon
2009 Galerie Iragui. L'Ombre des Mutations-Futures. Moscou
2007 Le Creux de l'Enfer. Le jour où la guerre s'arrêta. par Frédéric Bouglé et Matt Hill. Thiers
2006 Galerie Dukan&Hourdequin. Ic ou Ldbey ou Rlover. Marseille
2002 Galerie Valérie Cueto. Hervé Ic. Paris
2001 ArtProcess. Ic label Portraiture. Paris

Expositions collectives (sélection)

2019 Fondation Christian et Yvonne Zervos. Une Affaire de Passion. Collection Nina & Jean-Claude Mosconi. Commissariat de J. Py. Vezelay
2019 L'Approche. Les derniers Jours du Monde. Bruxelles
2017 Aéroplastics. Abstracted#2. Bruxelles
2016 Charles Riva Collection. The Power and The Glory. commissariat Pierre-Yves Desaiève. Bruxelles
2015 ACMCM. Who's afraid of picture(s)2 ? commissariat F. Léglièse. Perpignan
2015 ESAD. Who's afraid of picture(s) ? commissariat F. Léglièse. Grenoble
2013 Monastère Royal de Brou, « Au-delà de mes rêves », commissariat M. Deparis-Yafil, Bourg-en-Bresse
2012 PERMM [Perm Museum of Art]. The Contemporary French Painting. Combinations of history. Perm. commissariat de A. Fau and N. Audureau
2011 Centre d'Art le LAIT. Résurgence. par ferdinand(corte)' et Hervé Ic pour ~ | Le Labo. Albi
2010 Centre d'art Le LAIT. Le Labo par ferdinand(corte)tm. Albi
2009 MASP & MARGS, Arte na França O Realismo. commissariat Eric Corne. Sao Paulo, Porto Alegre
2009 Centre d'art de l'Yonne. On a marché sur la terre. commissariat Jaques Py. Tanlay
2004 Musée des Beaux-Arts de Tourcoing & ADIAF, De leur temps, collections privées française.
2004 Frac Ile-de-France & Fondation Daniel et Florence Guerlain. Du corps à l'image. Versailles
1998 Espace Paul Ricard et Opel. Trafic d'Influence, Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Hervé Ic, Valérie Jouve, Stéphane Penréac'h, Alberto Sorbelli, Djamel Tatah. par Pascal Bouchaille, Paris.

