

"Des limites de ma pensée"

CAROLE BENZAKEN

GRÉGORY FORSTNER

THOMAS FOUGEIROL

HERVÉ IC

textes STÉPHANIE KATZ

VERNISSAGE jeudi 17 MARS 2011 de 18h à 21h

exposition 18 mars - 7 mai 2011 jeudi - vendredi - samedi 14 h - 18 h



Grégory Forstner, gravure

"Des limites de ma pensée"

La galerie Dubois Friedland est heureuse de présenter à Bruxelles une exposition de quatre artistes réunis autour d'une thématique présente dans la pratique de chacun: le temps et la mémoire.

Qu'il s'agisse du travail de mise en forme et de distanciation des motifs de Carole Benzaken, d'une expérience intime, nourrissant un imaginaire chez Grégory Forstner, d'une expérience formelle de la matérialité de la peinture chez Thomas Fougeirol, ou de l'investigation mentale qui accompagne les compositions d'Hervé Ic, c'est toujours une conscience humaine posant sur les mécanismes du monde un regard interrogateur, à la limite de ses pensées.

Ainsi, le travail de Carole Benzaken orchestre une peinture héritière de plusieurs disciplines, empreinte continuellement d'un travail sur le temps. Accélération, ralenti, éloignement et détails, construction et disparition du motif lui-même, constituent le vocabulaire d'une image élémentaire et réminiscente.

Les œuvres de Grégory Forstner sont le fait d'une rencontre d'archétypes personnels, familiaux, historiques, qui confère à sa peinture une dimension fascinante: permanence séculaire des violences et des stratégies intimes de lutte contre l'aliénation.

Pour Thomas Fougeirol, la peinture est une expérimentation constante qui contraint la forme à son expression la plus énergique, la plus vibrante, usant du répertoire emblématique de l'humain (lit, maison, crâne, vêtement). C'est tout le corps du peintre qui s'inscrit dans la maîtrise de cette alchimie, geste, matière, peinture.

Hervé Ic élabore ses œuvres sur une plage de temps particulièrement longue. La superposition d'éléments complémentaires, antagonistes, ou anachroniques, qui composent ses toiles impose à la vue une peinture aux accès multiples, précis et incertains.

Le titre, «Des limites de ma pensée», emprunté à Gérard Gasiorowski, souligne l'esprit d'expérimentation et d'approfondissement qui caractérise le travail de chacun des artistes, dans une volonté de dépassement de l'image et du médium.

Des reproductions des œuvres et des biographies complètes sont fournies sur simple demande par e-mail ou par téléphone.

La Galerie Dubois - Friedland remercie:
Galerie Nathalie Obadia (Paris-Bruxelles), Galerie Zink (Munich), Galerie Praz-Delavallade (Paris), Galerie Eric Mircher (Paris)

Mémoire effacée. Mémoire cosmétique. Mémoire retissée.

On me dit souvent que le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui serait un monde saturé d'images... Pour cette raison même, nous serions aux prises avec une sorte de cécité collective. Nous pouvons nous étonner de ce lien entre visible et aveuglement. L'évidence voudrait au contraire, que, vivant dans un univers où le sens de la vue est intensément sollicité, nous soyons soumis à une forte excitation mnésique et intellectuelle. Or, force est de constater que nous faisons quotidiennement une expérience radicalement inverse. Aujourd'hui, le temps suspendu dans l'éternel présent du tout visible qui est le nôtre, nous prive de passé et ne produit plus aucun souvenir. Il fabrique de l'oubli par les yeux.

Ce que nous voyons produit de l'effacement.

Cette métamorphose de la relation entre regard et mémoire a pour conséquence de construire, en deçà de notre immersion dans un présent amnésique, une sorte de mémoire en creux qui fonctionne comme le moule d'un passé en retrait. Vivre à l'ère de cette mémoire en absence oblige à interroger les modifications structurelles récentes de notre relation aux images, à ce qu'elles produisent ou ne produisent plus de patrimoine visuel.

L'ère télévisuelle se plaçait sous le signe d'un projet analogique, marqué par le rêve d'une empreinte vériste du réel. Autant de principes que l'image encodée ne cesse de mettre à mal et de défaire. La pratique de l'écran invente un dispositif de visibilité, porté par une grammaire numérique en coulisses. Or, le code numérique peut contenir infiniment plus d'informations que l'écran n'en présente à la vue humaine. Un travail de sélection, d'élimination et de re-présentation s'opère, contredisant le projet de saisie objective, au profit de l'image lacunaire. Un écart se creuse entre le réel et sa restitution, intégralement soumise à un projet de sélection arbitraire. Car aucune volonté autre que celle d'une technologie anonyme ne semble présider à l'organisation du discours, à la composition de l'image et à la gestion cosmétique de la représentation. L'imagerie produite n'est plus portée par un projet de construction de sens. Elle ne sait plus que fasciner la vue, sans alimenter l'activité réflexive des regards. Avec le glissement de l'ère des mass-médias vers celui du multimédia de masse, nous assistons à un déplacement des traumas visuels collectifs vers des micros traumas individuels. L'isolement devant l'écran implique le spectateur comme complice solitaire de la scène représentée,

jusqu'à le culpabiliser. Il devient alors difficile, voire impossible, d'extérioriser le heurt en le verbalisant, et de construire une mise à distance réflexive par un partage de langage. Ce faisant, l'accumulation des micros traumatismes visuels individuels défait les liens de la communauté des regards, atomise et fragmente les imaginaires, et déconstruit les capacités de réactions collectives. On peut sans doute chercher dans ce «délien» de la communauté des regards, induit par une difficulté à partager dans le langage les heurts visuels, l'origine de la production de cet oubli par la vue que nous interrogeons. Car, là où le projet d'une image analogique proposait aux regards une dynamique de mémoire en partage, le primat accordé à une imagerie cosmétique traumatique interdit la constitution d'une mémoire collective.

Les artistes contemporains interpellés par ces mutations vont travailler cette neutralisation des regards dont ils font eux-mêmes l'épreuve. Immergés dans les pratiques actuelles qui démultiplient les apparitions visuelles en tout genre, ils sont, comme chacun d'entre nous, excités par les sollicitations de la vue mais aguerris contre les pièges hypnotiques qui noient l'exercice des regards. Certains travaillent à retisser le tapis de cette mémoire en retrait, qu'efface l'hypnose contemporaine. Une dynamique de transversalité tente de défaire l'héritage d'un visible autocentré, qui exhibe la figure en la coupant de son contexte d'émergence, et insiste sur la précision illusionniste du «tout montrable». Parce qu'elle entretient avec l'image une relation qui autorise un réinvestissement transversal, stratifié, nomade et combinatoire de nos mémoires désaffectées, cette recherche contemporaine produit des «documents» d'un nouveau genre, métamorphosant en énergies actives nos héritages en creux.

Traversées des apparences ou jeux des transparences chez Ic, nomadisme de visions tressées, transports des mémoires ou trans-sites chez Benzaken, mixage transgenres des références chez Forstner, ou mutation de la figure en transfigurations par l'empreinte chez Fougeirol... Des dispositifs transversaux se multiplient, abandonnent le primat accordé au visible circonscrit, prennent leurs distances avec un oeil en quête de maîtrise, déjouent les exhibitions frontales au profit de visions latérales et combinatoires. Par cette esthétique du transfert, la mémoire travaille à se reconstituer sous forme de vestige, tentant de réinvestir le creux de nos héritages fossilisés.

Stéphanie Katz, octobre 2010

«Des limites de ma pensée»
 Pour Carole Benzaken: «Un regard hors-sol»

Déjà annoncée dans l'œuvre programmatique qu'est la vidéo «Plane», puis confirmée par les grilles des «Tulipes», les végétations factices des «Lost paradise», les arbres carbonisés du désert, la floraison minéralisée des Ecclésiastes, jusqu'aux fibres translucides des dernières visions d'Ezechiel, la germination est la puissance structurante de l'œuvre de Carole Benzaken. Une puissance germinative qui est à comprendre comme l'invention d'une nouvelle modalité du regard, comme la promotion d'un voir qui transgresse les hiérarchies du temps et de l'espace, qui se moque des ambiguïtés du clair et de l'incertain. De la grille à la trame, de l'éteint translucide au lumineux opaque, de l'écran à la membrane, Benzaken trace pour l'œil du spectateur un parcours inédit, qui apprend à se transporter dans un feuilletage d'évocations, de souvenirs singuliers et de mémoire collective. Quelque chose de la force souterraine du rhizome qui ressuscite en chacun de ses fragments, transforme le cheminement de l'œuvre en un tressage transversal capable de confronter le film du passé à la projection invisible du futur, et la conscience de nos désastres à la force imaginative du lendemain.

Car, depuis toujours, mais sur un mode de plus en plus condensé, Carole Benzaken travaille sur les effets de transhumance de la mémoire, qui ne cesse de migrer entre passé et futur, pour parvenir à tisser le tapis frêle d'un présent imprévisible.

C'est dans cet esprit qu'il fallait faire l'expérience des caissons lumineux de la série de «L'Ecclésiaste», tableaux de clarté qui n'étaient pas à voir, mais qui projetaient sur nous leur luminosité factice: comme autant de vecteurs visuels, qui remontaient d'un passé raconté, pour deviner un futur projetable. Car cette phrase tirée de l'Ecclésiaste, «Ce qui est lointain, ce qui est profond, profond, qui peut l'atteindre?», vient précisément articuler les enjeux de la profondeur à ceux de l'émergence du temps dans le visible. Si le passé est imaginable, le futur est invisible, mais projetable. Passé et futur sont liés dans la dimension transversale de l'imagination. Seul le présent nous échappe.

Stratifiés, germinatifs, carbonisés, projetant leur lumière vers le futur, les caissons lumineux «habités» d'un jardin stratifié en noir et blanc de la série de «L'Ecclésiaste», conjuguent ensemble les restes du passé et l'imagination de l'avenir, pour projeter en direction du spectateur une temporalité en creux, ouverte à toutes les inventions du présent.

Avec le travail mené autour de la Prophétie d'Ezechiel, la métaphore végétale se confirme.

Mais maintenant, par-delà la seule figure de la fleur ou de l'arbre, c'est la question du dispositif même de l'image, qui renvoie au cycle biologique des naissances et des morts, les unes régénérant les autres. Cuite dans le feuilletage de lames de verres sablées, le dessin d'une stratification végétale évoque un rhizome qui circulerait à différents degrés de profondeur, entre enfouissement et effleurement. Racines ou branches, flottantes sur fond de ciel ou d'eau, rendent incertain l'axe du regard, ouvert vers l'azur ou fermé vers la terre. Par cette suspension entre le dessus et le dessous du visible qu'elle installe, la série résonne sur la catégorie du plan d'eau japonais. Véritable catégorie de l'immanence, l'entre-deux eaux donne à voir, sans les hiérarchiser, toutes les occurrences du visibles que sont le réel, l'ombre et le reflet... Trois niveaux de représentation, le secret, le réel et l'espoir, pour un seul pan de couleur.

«La main du Seigneur se posa sur moi, et le Seigneur me transporta en esprit et me déposa au milieu de la vallée, laquelle était pleine d'ossements. Il me fit avancer près d'eux, tout autour; or il y en avait un très grand nombre à la surface de la vallée, et ils étaient tous desséchés. Il me dit: «fils de l'homme, ces ossements peuvent-ils revivre?» Je répondis: «Seigneur Dieu, tu le sais.» Et il me dit: «prophétise sur ces ossements desséchés. Dis-leur: ainsi parle le seigneur Dieu à ces ossements: «je vais faire passer en vous un souffle, et vous revivrez» (Ezechiel 37)

Ce travail vient ainsi confirmer l'enjeu du noir et blanc. Par une palette serrée, Carole Benzaken active un pays où la mémoire travaille les formes

dans la palette du feu, du consumé, du carbone, c'est-à-dire du diamant. Car la couleur, tout bien imaginé, appartient au premier plan du présent, au temps des effets de surprises charriées par le flux des instants. C'est pourquoi, à l'instar de l'explosion du spectre coloré provoqué par les facettes du diamant, ces tableaux de verre suggèrent un cœur de couleur qui sommeille en leur fond, susceptible d'exploser en surface à tout moment, comme autant d'éclats du passé remontés à l'avant du temps. Il y aurait comme un volcan d'histoire endormi sous le derme velouté de ces membranes translucides.

Ces tableaux de clartés et d'ombres fonctionnent comme autant de tables de travail de la mémoire redressées frontalement en tableau. Car, que nous dit la prophétie d'Ezechiel? Elle affirme que, par-delà les effondrements, et contre les dénis de mémoires, un souffle ranime toujours les os secs, pour leur rendre la parole. Ezéchiél vient nous apprendre que le secret des blessures n'est pas pour l'éternité. À l'instar de ces branches-racines prisent entre des plaques de verre semblables à un gel, qui partent tant à l'assaut du ciel qu'elles s'enfoncent sous terre, ce qui se tient pétrifié dans l'ultra-couleur du carbone retrouvera, par l'œuvre, le souffle de la couleur enclose.

«Forget me not»

Si on se souvient que «Forget me not» est le nom anglais du myosotis, on comprendra comment le programme germinatif de l'œuvre permet de se déplacer de la branche de carbone, à la fleur du printemps. Comme si Carole Benzaken avait la faculté de circuler dans le monde, pour y saisir en plein vol le parfum des survivances aux cataclysmes, de ces

écrasements identitaires qui, finalement, générant de nouvelles communautés hybrides, ont échoué dans leur projet d'anéantissement. Les années vécues dans les quartiers durs de Los Angeles, aux côtés des meilleurs Jazzmen des années 90, ont déjà été l'occasion de construire un territoire imaginaire autour des enjeux de ces notes qui fleurissent sur des ruines stratifiées de la mémoire afro-américaine. Petites fleurs de la déterritorialisation, ces «myosotis» nous parlent de la reconstruction «hors sol» d'une communauté, sur la base d'une aptitude à l'invention musicale de l'instant, qui suspend l'œuvre au-dessus de l'effondrement. Depuis ces années passées à rencontrer d'autres identités de l'exil intérieur, les «Forget me not» fonctionnent dans l'œuvre de Carole Benzaken comme autant de tableaux-talismans, qui font remonter à la surface des avalanches ordinaires une énergie du vivant éternel. Œuvres à apprécier selon un axe dédoublé. Dans la profondeur pétillante d'un album de photos fragmentaire, qui trame nos réminiscences d'une Amérique de légende, tout d'abord. Mais également, dans l'horizontalité translucide d'un sol flottant, qui suspend le rythme en plein vol, et oblige le regard à surplomber une cartographie de la mémoire collective, potentiellement ouverte sur l'infini des blessures identitaires et de leurs reconstructions.

De l'arbre ossuaire d'Ezechiel, à la musique «hors sol» du Jazz, Carole Benzaken dépose des miroirs devant nos mémoires, qui implorent le spectre du temps commun. Nous reste une galerie d'œuvres à l'énergie nomade, qui retissent à l'infini l'album du passé et la projection du futur, pour ouvrir sur une imagination du présent.

Stéphanie Katz, Décembre 2010

Carole Benzaken est née en 1964 à Grenoble en France. Elle vit et travaille à Paris. En 1990, elle devient titulaire du Diplôme de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA). Elle expose à la galerie Nathalie Obadia régulièrement depuis 1993. En 1994 elle expose à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, au Musée d'Art contemporain de Bordeaux (CAPC) en 1999. Elle reçoit le Prix Marcel Duchamp en 2004. Ses œuvres, montrées au Musée d'Art Moderne (MOMA) à New York en 2006, au Centre Pompidou (MNAM) à Paris en 2002, 2004, 2009, ont intégré les collections du MOMA à NY et du MNAM à Paris.

«Des limites de ma pensée»

Pour Grégory Forstner: «Décompacter les mémoires visuelles»

Il faut se rendre à l'évidence: au-delà d'un humour de recouvrement, le vocabulaire visuel de Gregory Forstner ne nous laisse pas tranquille. Même s'il nous semble bien deviner toute une gamme de références mêlées sur un mode décousu et anachronique, c'est encore plus profondément que cette peinture laisse en nous une impression à la fois durable et douloureuse. Tout se passe comme si elle portait l'énergie secrète de notre barbarie intime, celle que nous ne souhaitons précisément pas faire émerger.

L'un des traits plastiques les plus saisissants de la peinture de Gregory Forstner tient dans sa capacité à hybrider des références visuelles radicalement hétérogènes à l'intérieur d'un même tableau. Cette stratégie de la greffe plastique lui permet d'opérer des rapprochements suffisamment transgressifs pour s'introduire dans l'arrière boutique de l'imaginaire du spectateur, quasiment à son insu. Ce faisant, l'artiste obtient une véritable levée des refoulés visuels, et remet en mouvement le processus des associations, fussent-elles douloureuses.

Dans un premier mouvement, on note une touche qui, tout en se souvenant de l'Expressionnisme Abstrait, suggère également l'érotisme lumineux de Matisse, la matière d'un Rembrandt, la rondeur d'un Rubens, ou encore les faces organiques de Bacon. Ce sont encore les «Chiens» et les «Hôtessees de l'air», qui trament ensemble diverses images d'Epinal, caricatures cruelles de calendriers, portraits de famille grotesques, ou gravures à la Hogarth portant sur les vices d'une société décadente. Si le conte de fée n'est pas loin, c'est toujours pour sa référence à l'Ogre, la Sorcière, ou le Loup dévoreur d'enfant, comme le souligne le portrait à peine déguisé de la «Bête» de Cocteau sous les traits d'un chien de garde bonace. Progressivement, l'animal, la coquette ou la gestuelle drôlatique de certains pantins tirent en secret des lignes de plus en plus pesantes, que le spectateur renâcle à laisser remonter à la surface de son imagination.

Proche de l'effet inconfortable produit par les carnivals cauchemardesques d'Ensor, l'univers de Gregory Forstner laisse retentir un rire outré qui fuse sous le masque de l'animal, en direction de nos propres terreurs. Le résultat le plus inédit réside dans une possibilité nouvelle d'articuler une barbarie contemporaine retenue jusqu'alors dans les limbes d'un infra-figurable. Ainsi, refaisant brutalement surface dans l'indigence spectaculaire contemporaine, on reconnaît tout à coup la panoplie des gros plans, des plongées, contre-plongées, et surcadrages par lesquels les photojournalistes cherchent à imposer un improbable style personnel à l'actualité. Sur un mode insidieux et efficace, en mêlant à la jouissance plastique l'obscénité de la précision et du détail, Gregory Forstner introduit dans l'histoire de la peinture les contraintes réalistes d'une caméra de reportage qui ne sait pas inventer un espace imaginaire. Si bien que, là où la liberté de la touche embarque le spectateur dans la mémoire vive de la peinture, le cadrage médiatique rabat violemment les scènes et les figures dans le champ du spectaculaire. Libéré et contraint à la fois, le spectateur se voit dans l'obligation de se rapporter aux contenus représentés pour parvenir à organiser cette première contradiction.

La série stupéfiante des «Hôtessees de l'air» est la première à nous mettre sur cette piste. En effet, toute une variation d'hypothèses vient s'entrechoquer dans notre esprit qui cherche à décoder ce qu'il a sous les yeux. Depuis la défiguration des mondaines du XIXème siècle par la syphilis, jusqu'aux inventaires taxinomiques des monstruositées génétiques post-Tchernobyl, en passant par les «gueules cassées» de la guerre de 14, ces coquettes en coiffures semblent appartenir à la famille des monstres enfouis dans la mémoire collective, entre «Eléphant man» et la bête de foire.

L'investigation sociologique se confirme encore davantage avec la série des «Chiens», qui

maquillent leur violence sous des individualités transformées, pour s'approcher encore plus près de nos refoulements contemporains. Quel terrible anniversaire sont-ils, en effet, en train de fêter, embrochant ici leurs semblables, faisant monter les enchères là, autour d'une scène de «peep show», éventrant collectivement, ailleurs, un corps ouvert? Hésitant entre les descriptions de Sade, les soirées de beuveries des S.A évoquées dans le cinéma d'après-guerre, ou les nuits masquées de la Saint-Jean propices à toutes les transgressions, l'analyste des œuvres de Gregory Forstner est littéralement abandonné à la porte d'une barbarie qui n'a pas encore inventé sa mémoire visuelle.

Avec la série des gravures, Gregory Forstner semble chercher à prendre en écharpe l'ensemble des scénographies déjà visitées, autour de micro-scènes de genres, scènes de famille, de travail, de complicités coupables, toujours à la frontière du racontable. Un récit incertain, des protagonistes provenant d'horizons hétérogènes, une activité collective qui tourne autour d'un bouc émissaire, viennent travailler en profondeur les refoulés collectifs, depuis les dissections d'insectes par les enfants, jusqu'aux traditions archaïques de la torture, en passant par les récits des faits divers révélateurs de l'état du monde. Mais surtout, dans une étrange volte-face qui dédouble l'outil du graveur et la lame du tortionnaire, ces gravures interrogent les missions de l'image, d'hier à aujourd'hui. Depuis l'aube de la gravure qui a donné naissance à une multiplication

de caricatures militantes, jusqu'aux photographies de reportages, l'image a souvent adopté une posture révélatrice, désireuse d'exhiber les non-dits. Avec Gregory Forstner, le poinçon et la lame viennent ensemble gratter sous les apparences, pour lever les voiles et mettre à nu les vérités irracontables. Ce faisant, ils lèvent les digues des héritages impartageables, pour initier un nouveau travail de mémoire autour des culpabilités collectives.

Reprendre ainsi à bras-le-corps la représentation de l'Histoire inavouable, afin de construire un nouveau dictionnaire d'images capables de remettre en scène les zones opaques de notre mémoire collective: tel n'est pas le moindre des enjeux de la création contemporaine. Celle-ci, en effet, reste porteuse de cette polysémie qui sait tresser les évocations hétérogènes, pour secouer les mémoires. Car c'est en effet un vocabulaire inédit qui nous fait aujourd'hui défaut, vocabulaire qui parviendrait à incarner la part d'irreprésentable des barbaries modernes, en restaurant la triangulation des regards de l'observateur, de la victime et du spectateur. C'est bien ce défi que Gregory Forstner tente de relever, quand il contraint son spectateur à composer pour lui-même l'ébauche visuelle de la catastrophe humaine, à la faveur d'un déplacement en direction de l'univers du travestissement, de la caricature, et de la dissimulation de fanfare.

Stéphanie Katz, décembre 2010

Grégory Forstner est né en 1975 à Douala au Cameroun. Il vit et travaille à Brooklyn, New York, USA. Il est titulaire du Diplôme de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de la Villa Arson de Nice depuis 1999, de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris depuis 2000. Il expose régulièrement à la Zink Gallery à Munich depuis 2008. Il expose au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice (MAMAC) en 2007 et au Musée de Grenoble en 2009. Ses œuvres ont intégrées les collections du Musée de la Ville de Paris (ARC), du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice (MAMAC), du Musée de Grenoble, du Fond National d'Art Contemporain (FNAC) de Paris en France, du Sammlung Goetz de Munich en Allemagne.

«Des limites de ma pensée»
 Pour Thomas Fougeirol: «Voir en retrait»

À la source des images, se tiennent plusieurs scènes originaires. Toute aventure artistique opte intuitivement pour l'une ou l'autre d'entre elles. À se laisser flotter dans l'atelier de Thomas Fougeirol, on comprend vite que la question du regard se pose sur un mode inhabituel. Il règne ici quelque chose d'une mémoire des origines archaïques de l'image, quelque chose qui tisserait un lien entre la première main détournée en réserve sur la paroi des cavernes, la Sainte Face, les premiers supports photo-sensibles, les anthropométries de l'art contemporain, et les impacts d'ombre sur les murs d'Hiroshima. Quelque chose qui insiste davantage sur le vestige d'un contact et ses enjeux, sur le retrait de ce qui fut là, que sur la ressemblance et le reflet. Tout est donc en place pour dévier le cours attendu des stratégies du visible, tout en annonçant un héritage plus clandestin et subversif.

L'étrangeté se confirme quand il s'agit de confronter l'effet radiographique des grandes œuvres, à la description des techniques employées par Thomas Fougeirol. Alors qu'une étrange «restitution en absence» des motifs s'apparente à une présence fantomatique puissante, on comprend pourtant que le travail de représentation a cédé la place à une maîtrise impressionnante de «l'empreinte». Vêtements féminins, portes, chandeliers, confessionnaux, rideaux, lits, surgissent comme des apparitions remontées d'une matière picturale qui aurait su garder «bonne mémoire» de leur passage. Sur le modèle de «La Sainte Face», construite sur la logique de l'empreinte qui invase et fragilise la représentation, les figures fantômes de Thomas Fougeirol insistent davantage sur le support tendre qui les accueille, que sur la précision de leur propre restitution. Ces motifs qui évoquent tous, de près ou de loin, l'idée du seuil entre du visible et de l'incernable, ne sont pas ici représentés, mais plutôt «présentés en absence».

C'est le moment de se souvenir comment, dans l'aventure de l'image, cette stratégie de l'empreinte fut une des armes les plus puissantes contre l'idolâtrie d'une part, et contre la destruction des images d'autre part. En effet, le visage du Christ, sous les modalités de l'empreinte miraculeuse déposée sur un linge, pose une double assurance. Par sa précision incertaine, l'empreinte dit que l'enjeu de l'image n'est pas son réalisme. Mais

plus encore, par la particularité d'un contact en retrait, elle confirme que, en aucun cas, l'image ne contient son modèle. Il n'est donc ni question d'adorer l'image au titre de ce qu'elle représente, ni de la détruire car elle aurait l'insolence de vouloir contenir son référent. Une empreinte est une suggestion de ce qui échappe à l'image, en d'autre terme, une présentation de l'invisible. Elle s'impose comme l'outil le plus efficace pour se souvenir de ce qui ne peut être figuré.

C'est dans cet esprit d'efficacité subversive contre l'image offerte en adoration à la dévotion contemporaine, qu'il faut comprendre la posture de Thomas Fougeirol. A commencer par le chandelier qui, comme le confessionnal, venant blesser la chair picturale du tableau, désigne pour le spectateur la dimension incandescente de sa flamme éteinte. Par-delà le chandelier lui-même, et par-delà son image, il fonctionne comme un rappel de mémoire en direction d'une intensité brûlante, lumineuse, immaîtrisable, qui est pourtant à la source du visible. La peinture, comme le chandelier, s'apparente à un outil de culte désacralisé : qui suggère au regard l'interrogation d'une d'ombre intérieure, sans rien contenir en elle-même. La peinture se pose comme un vecteur, une induction à voir plus loin, en direction de ce qui s'est retiré. Il n'y a pas de sacralité de l'œuvre peinte.

Plus encore, la série des lits rouges...

Cette série s'impose au spectateur par plusieurs caractéristiques spectaculaires : les formats impressionnants, la valeur spectrale du motif et la puissance projetée de la couleur. S'additionnant à l'interrogation sur la nature de l'image peinte, on reconnaît ici un héritage affirmé d'une certaine peinture américaine qui a interrogé les différentes modalités de sortie du cadre et de suggestion d'un environnement pictural. Une posture qui pose une autre façon d'induire un au-delà de la représentation, en cherchant davantage à immerger le spectateur dans l'espace imaginaire de la peinture, qu'à lui donner à voir frontalement une figure.

Comme nous l'avons déjà noté, une des charges formelles puissantes des œuvres de Thomas Fougeirol, tient dans leurs masses picturales. En travaillant à la frontière des capacités d'appropriation du spectateur, les très grands formats et la masse de la matière prennent le pouvoir sur la représentation. Dans un premier mouvement, ces tableaux

s'imposent comme des surfaces à éprouver, avant d'être des images à regarder. Tout se passe comme si le tableau posait dès l'origine les modalités de l'échange des regards, exigeant du spectateur qu'il accepte d'en rabattre sur ses intentions de prédateur. Face à ces œuvres, c'est le tableau qui impose le contrôle du dispositif, en inversant les directions des regards: ce n'est plus le spectateur qui scrute, mais le tableau qui observe son public depuis l'ensemble de sa surface. Une surface comme un œil...

Peu à peu, comme remontant d'un fond incertain, ce tableau qui nous tient sous son contrôle laisse émerger ce qu'il souhaite suggérer. Un lit, puis un autre, lit simple, double, avec ornements ou dépouillé, conjugal ou solitaire... autant de lits possibles, venant déployer l'hypothèse d'une scène nocturne, d'une scène qui se joue à paupières closes ou à rideaux tirés. Car le lit est chargé d'une multiplicité d'évocations. Véritable réceptacle du rêve ou du cauchemar, il serait comme le site du sommeil qui en accueille l'empreinte. Dans ce cas mieux que jamais, l'enjeu d'une figure en retrait fonctionne en mode d'induction, incarnant par le contact du drap dans la matière picturale la part insaisissable de l'imaginaire. Mais, dans l'aventure de la peinture, le lit et son drap sont aussi des évocations de linceuls et de tombeaux. Draps souvent tachés de rouges, ils déploient tout un théâtre de linceuls christiques qui évoquent les enjeux d'une première image conçue une fois encore par contact. L'image du Christ étant elle-même une figure du dédoublement entre chair visible et Premier Principe hors-figural, elle est traditionnellement mise en abyme dans les scènes de Descente de croix, ou de Mise au tombeau. Incarnation de l'Invisible déposée sur le drap de l'empreinte, c'est la peinture elle-même qui nous expose son projet, ses stratégies, et ses espoirs.

Tout bien examiné, les peintres de Lascaux qui sont descendus dans l'ombre de la terre pour mettre en scène les premières images, bien avant la symbolisation chrétienne, n'avaient pas procédé différemment. Ici, déjà, il s'agissait de s'éloigner des éclats du soleil qui laissent à penser que tout est visible, pour faire retour, au contraire, sur une ombre tellurique seule capable de réveiller l'imaginaire.

On rêve mal sous la lumière... Véritable emblème du geste de l'empreinte, les mains détournées que les peintres de Lascaux ont déposées sur les parois sont comme autant d'appels vers une impossible image, vers les limites des techniques de la main, pour une traversée de la paroi à peindre.

C'est encore par l'insistance sur la couleur rouge que la série des lits occupe une place singulière dans l'univers de Thomas Fougeirol qui se concentre le plus souvent autour d'une palette de noirs, gris ou argent. Mais ce rouge évoque une dimension inédite dans le registre de la représentation. Tout se passe comme s'il ne s'agissait pas d'un rouge naturel, mais plutôt d'une sorte de voile translucide, ou de filtre. Un rouge pour voir à travers, plutôt qu'un rouge à regarder. Membrane, écran, médian, ce rouge souligne que le tableau ne représente pas un lit, mais le désigne, par-delà l'image, ou en deça. C'est dans cet esprit que, dans l'ensemble des enjeux signifiants de la couleur rouge, sang, gloire, feu, celui-ci opte plutôt pour le rouge théâtral du rideau de scène. Car ce voile, tout à la fois sanguin et «inframince», fonctionne comme la confirmation que l'image-empreinte articule le montré au retiré, le narratif à l'insaisissable, le virtuel à l'incarné. Ce dédoublement de la scène du regard est souligné par l'effet série, qui ouvre la figure du lit-empreinte sur une variation infinie de possibles figures, à la fois toujours différentes et toujours similaires. A la manière d'un Warhol qui, au lendemain du suicide de la star, multiplie la face de Marilyn sous une infinité d'écrans colorés, l'effet série dénoue la dimension morbide de clôture de la représentation, au profit d'une répétition qui brise les limites du cadre. Ce faisant, les lits-empreintes sous leurs écrans rouges fonctionnent comme autant «d'outils à mémoire» capables de dépasser la neutralisation de la perte, ou inaugurant un dépassement du deuil. C'est alors l'enjeu de l'image dans son ensemble qui s'articule à un projet de réminiscence: par-delà le théâtre du monde, un champ onirique imaginaire se déploie à l'infini, qui nous autorise tous les messages entre deuil, mémoire et invention, aux limites du pensable.

Stéphanie Katz, décembre 2010

Thomas Fougeirol est né en 1965 en France. Il vit et travaille à Paris et New York. Il devient titulaire de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) de Paris en 1992. Il expose à la galerie Praz-Delavallade, à Paris et Berlin, régulièrement, depuis 2008. Il expose au Frac Normandie en 2004 et à la galerie Fred Lanzenberg à Bruxelles en 2002. Ses œuvres ont intégré les collections de Musée d'Art Moderne (MAM) de la Ville de Paris, du Fond National d'Art Contemporain de Paris et du Fond Régional Haute Normandie à Rouen.

« Des limites de ma pensée »
 Pour Hervé Ic: «Pour un regard radiographique»

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 plongeaient 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 boursouflures du temps, en passant par les mises en scènes 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. Ainsi, Hervé Ic se positionne comme faisant lui-même partie d'une génération qui hérite d'une mémoire codée, porteuse de dénis et de renoncements, et 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 trace 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 sucres 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 délesterait 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 autorise 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...

Stéphanie Katz, Décembre 2010

Hervé Ic est né en 1970 à Paris en France. Il vit et travaille à Bruxelles. Il étudie les technologies de l'image et l'intelligence artificielle appliqué à l'image (DEA IARFA) aux l'universités Paris VIII et Paris VI jusqu'en 1996. Il expose à l'Espace Paul Ricard à Paris en 1998, au Creux de l'Enfer, centre d'art contemporain de Thiers en France en 2007, à la galerie Iragui, Moscou, en 2009 et à la galerie Mircher à Paris en 2010. Ses œuvres ont été présentées au Musée des Beaux Arts de Tourcoing en France en 2004, au Musée d'Art de Sao Paulo (MASP) et de Porto Alegre (MARGS) au Brésil en 2009, au centre d'art et de photographie (ROSPHOT) de St Petersburg en Russie en 2010.