

[ 20 ] *J'écris ce que je veux*

*Yannick Miloux* [ 21 ]

***J'écris ce que je veux***

Quelques remarques, notes de lectures, références, hypothèses et autres digressions à propos du travail d'Alain Doret.

Pour ancrer la recherche que mène depuis une bonne dizaine d'années Alain Doret, je me suis d'abord repenché sur un très beau catalogue édité en 2001 par la fondation Beyeler, *Abstraction et Ornement*.

La couverture montre dans sa partie haute un tableau de Gauguin cohabitant avec un tableau all-over de Jackson Pollock, en bas. Sur la tranche et qui déborde un peu, un détail décoratif genre Art Nouveau.

Feuilleter ce magnifique livre d'images, c'est rencontrer de façon très harmonieuse des oeuvres magistrales de l'art moderne qui se partagent toujours entre recherche de la simplification, de la stylisation, jusqu'à l'abstrait et répétition du motif, parfois jusqu'à saturation, c'est l'ornement souvent lié à la sérialité.

Depuis la position originale des pionniers Piet Mondrian et Wassili Kandinsky, ce livre est une analyse scientifique d'un thème majeur de l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle.

Il débute par les études de Philip Otto Runge et ses recherches sur l'arabesque, ses influences sur le symbolisme (Paul Gauguin, Maurice Denis), sur l'Art Nouveau (Gustav Klimt, Hans Hoffmann, Henri Van de Velde), sur les mouvements de la peinture vers l'abstraction (Wassili Kandinsky, Franz Kupka, Hoelzel) qui résultèrent, d'une part, des structures de lignes géométriques et non-figuratives (Piet Mondrian) et, d'autre part, des circonvolutions d'Henri Matisse et de Jackson Pollock. Etape par étape,



**F3D**, 2000  
Galerie des études, ENSAD site Limoges

avec la voie royale du cubisme, l'abstraction arabesque s'ouvre alors au monde de l'art non-figuratif.

Des influences significatives proviennent aussi de l'intérêt des artistes modernes pour l'ornementation trouvée dans des cultures distantes, comme Matisse avec L'Orient et l'Océanie, Ad Reinhardt avec la culture asiatique, et la peinture américaine avec l'ornement précolombien (Josef Albers, Barnett Newman).

On y trouve également des références au minimalisme, aux nouveaux médias, à la technologie digitale, à la Renaissance et au Rococo.

#### **Les formes en trois dimensions**

La partie la plus importante de la recherche d'Alain Doret concerne la série des **F3D**, les formes en 3 dimensions.

Il s'agit d'un répertoire d'une douzaine de formes géométriques complexes, impossibles à décrire en un seul mot, qui font penser à des outils, à des formes provenant de l'industrie.

L'une rappelle un décapsuleur, l'autre la silhouette d'un ustensile de cuisine, ou de bricolage...

Chaque forme est constituée d'un coffrage en bois au bord épais (30 cm) et s'accroche au mur, tel un relief de couleur. Chacune de ces formes s'est vue attribuer une couleur, traitée en aplat mat ou satiné.

Si on peut envisager cette série comme une sorte de réper-



**F3D - N°3, 2000**  
glycérophthalique satinée sur bois, 2,20 x 1,80 x 0,30 m

toire de formes et de couleurs associées, ces silhouettes se déclinent parfois en noir et blanc, en un dessin mural, par exemple, ou plus modestement, sur le papier, l'écran d'ordinateur, etc. On peut également l'envisager comme un vocabulaire visuel, le dessin de la ligne et son code couleur.

A condition qu'on soit familier de ce langage plastique, on peut lire des messages "cryptés" dans les oeuvres d'Alain Doret.

La réduction du dessin et de la forme fut un postulat moderne qui fédéra beaucoup d'artistes d'avant-garde.

Le réductionnisme en peinture (Malévitch, Rodchenko et les constructivistes russes, Klein, Ryman, Rothko, Newman,...) et en sculpture (l'art minimal, post constructiviste et conceptuel, Vermeiren, Whiteread, Sandback,...) a été une tendance qui parcourut tout le XX<sup>e</sup> siècle. Doret en propose une version post-moderne à la fois amusée et profonde, où l'humour et la détermination font bon ménage.

#### **l'histoire du tableau monochrome à la tranche peinte.**

Le magnifique ouvrage "La couleur seule, l'expérience du monochrome" (Lyon 1988), sous la direction de Maurice Besset, constitue le panorama le plus complet à ce jour sur la question. Dans ses notes pour la préparation de l'exposition, il écrit ceci : *A la différence de la peinture sans*

*image, dont l'émergence peut être localisée dans les oeuvres spectaculaires de Malévitch et de Rodchenko, l'idée complémentaire selon laquelle la peinture sans image serait restée une forme vide, d'une image que l'on pourrait apparemment appeler d'une façon contradictoire, image réelle, n'a pris consistance que lentement, dans un processus complexe, dont les péripéties se confondent avec l'histoire du mouvement moderne et dont l'origine se situe bien en amont des premières manifestations de celui-ci...*

*Il nous aura fallu évoquer avec C.D. Friedrich et Turner la résorption de la forme dans un Sublime que seule peut exprimer la couleur (un thème que reprendront Clyfford Still et Barnett Newman); les avatars du tonalisme depuis les **Harmonies** de Whistler jusqu'aux ambiances monotones des décorateurs de l'Art Nouveau; le divisionnisme de Boccioni, les **Compénétrations irridescentes** de Balla, d'inspiration sans doute symboliste, mais dont l'exemple a inspiré un peintre de la couleur pure comme Dorazio...*

*L'incroyable "Atelier rouge" (de Matisse) provoque "l'émotion purement plastique" en poussant une seule couleur à son maximum de "qualification", tout comme Morton Feldmann, cinquante ans plus tard, exaltera la "qualité" d'un son; et, en sens contraire, la réduction du*

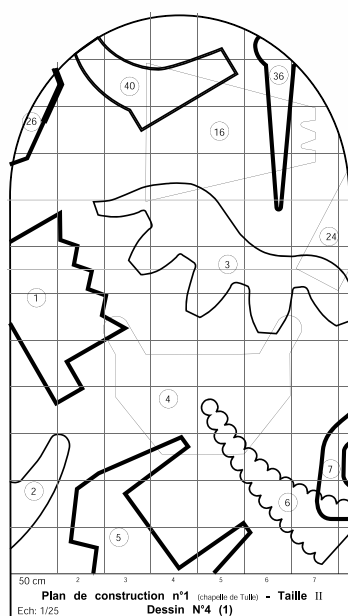
*chromatisme binaire de Cézanne à un camaïeu uniforme de non-couleurs dans les toiles du cubisme analytique...*

*Il nous a semblé qu'une peinture tardive de Monet s'imposait comme ouverture.*

*La formidable entreprise de Giverny, dont la complexité apparaît de plus en plus clairement, établit en effet une relation directe entre, d'une part, l'impressionnisme et son utopie d'une transcription non-médiatisée de la sensation colorée "instantanée" et "innocente", et, d'autre part, la redécouverte de l'immédiateté du "peindre la couleur" qui est une des sources du monochrome contemporain. A cet égard, c'est une grande chance que nous puissions exposer, pour la première fois, le Tableau vert peint en 1952 déjà par Kelly après une visite à Giverny.*

Après cette introduction détaillée, suivent les noms des artistes retenus pour cette grande exposition :

*Dubuffet et ses Texturologies, peintures oniriques de Miro, drips de Pollock, Rothko, White Paintings de Rauschenberg, manifestations du Groupe Zéro (Piene, Castellani, Uecker, Manzoni,...), série noire de Stella, peintures blanches et grisailles de Johns, monochromes bleus de Klein, et des peintures de Blinky Palermo en nombre suffisant, (d'autres sont cités mais n'ont pu hélas*



*être présentés : Still, les Noirs de Reinhardt, diptyques de Warhol). Plus tard dans le cours du texte, il insiste : (Dans le contexte post-cubiste)...peindre d'une seule couleur une oeuvre à trois dimensions est tenter une expérience dont le sens n'est pas évident au départ. Arp, en ripolinant de blanc certains de ses reliefs de bois, semble bien avoir été le premier à prendre ce risque. Sporadiquement, d'autres artistes referont la même expérience qui, chaque fois, débouchera sur un sens différent: ainsi Ben Nicholson avec ses reliefs blancs d'esprit puriste, ou Calder dans ses mobiles d'une seule couleur, rouge ou blanc, ou encore Kelly. Par la suite, la monochromie devient une donnée de base des "objets spécifiques" des minimalistes, puis la couleur propre au matériau est identifiée dans la sculpture post-minimale...*

#### **1948-54 Les années françaises d'Ellsworth Kelly**

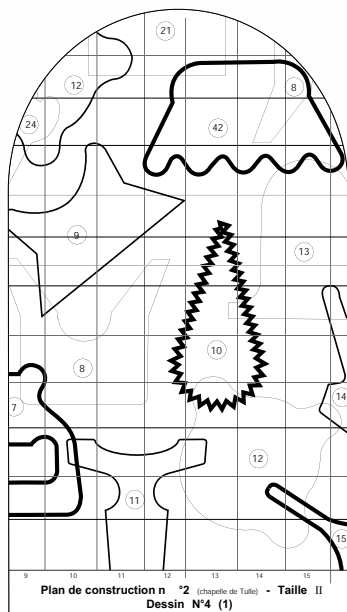
Sur les traces de Claude Monet, d'Henri Matisse...

Dans son essai intitulé : "Ellsworth Kelly : une investigation phénoménologique sur pans de couleur"(Artstudio n°16, 1990), Ann Hindry écrit ceci :

*Monochromes donc, elles sollicitent également le regardeur dans une dynamique de relation à la Duchamp où c'est celui qui regarde qui fait le tableau.*

Ailleurs, citant Kelly, elle nous remémore le premier choc visuel du jeune artiste :





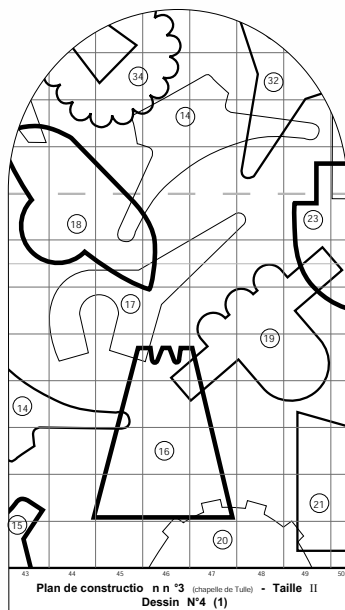
*Un soir, quand j'avais douze ans, passant devant une maison à la fenêtre éclairée, je fus fasciné par des formes rouge, bleue et noire à l'intérieur de la pièce. Mais quand je me suis rapproché pour regarder de plus près, j'ai vu un canapé rouge, une tenture bleue et une table noire. Les formes avaient disparu. J'ai dû reculer pour les voir à nouveau.*

#### **De quelques objets spécifiques, par Donald Judd (1965)**

Le "specific object" est fait de la réduction d'une oeuvre d'art à des formes simples non hiérarchisées, de l'absence de tout caractère référentiel ("illusionnisme"), de sa totalité, de positivité phénoménale et d'une réalité incontournable : l'oeuvre est l'oeuvre à l'exclusion de toute autre chose, elle n'est qu'elle-même, un langage qui se désigne lui-même.

#### **Les Ogetti in meno de Michelangelo Pistoletto 1965-66**

Cette série d'oeuvres de l'artiste italien semble très hétérogène. Il y expérimente la sculpture, la peinture, la typographie avec toutes sortes de moyens: boule de papier mâché (Grande Sfera de Giornali 1966), béton et mica (Sarcofago, 1966), agrandissement photographique (Foto di Jasper Johns, 1966), ses tout premiers miroirs (Specchio, 1965, Letto, 1965-66) et le célèbre Metrocubo d'Infinito, 1966 ("M3 d'infini", soit six miroirs carrés constituant les six faces d'un cube où la surface réfléchissante est à l'intérieur).



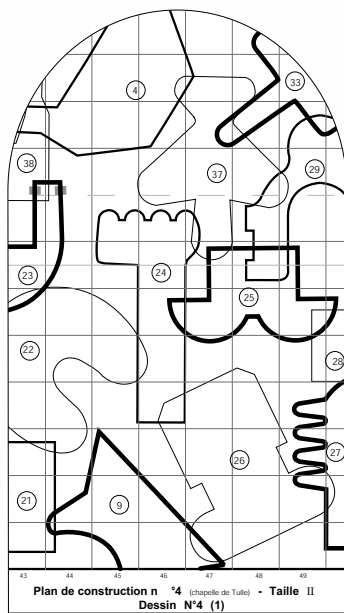
Dans un texte écrit en 1971, "Sur la création des objets en moins", l'artiste explique les étapes de son travail en deux parties.

L'oeuvre charnière est cette oeuvre en forme de poire dont il fera deux versions, la première avec une surface en miroir, et qui ressemble à s'y méprendre à une forme en 3 dimensions d'Alain Doret qui ne s'accrocherait pas au mur, mais s'élèverait dans l'espace de la pièce à 2 mètres 10 depuis le sol, ce contact étant souligné par une sorte de plinthe tout autour de la sculpture. L'ensemble ressemble aussi à un socle qui pourrait accueillir les deux pieds écartés d'une sculpture qu'on imagine en équilibre, car la partie haute est en biais. L'ensemble est constitué de bois aggloméré et de masonite, d'un brun ocre uni.

La seconde version, "Corpo a pera-specchio", sera réalisée l'année suivante, en 1966.

Elle sera faite en bois aggloméré recouvert de peinture acrylique blanche, la plinthe sera traitée en bleu sombre et la surface biaisée recouverte d'un miroir, lui aussi en forme de poire.

Comme l'explique l'artiste, c'est à partir de ce volume en forme de poire qu'il aura l'idée de poursuivre la série des Pezzo (puits). Ses motivations spatiales y trouvent un point d'acmé : *Alors j'ai fait le puits avec un matériau durable, d'une propreté et d'une brillance ravissante. Même le corps en*



*forme de poire était né sans miroir. J'avais fait cette grande forme en considérant mon atelier où il y avait des murs tout autour et des piliers au centre. Les murs étaient blancs avec une plinthe bleue. Alors j'ai fait ces objets dont les parois me mettaient au dehors, tandis que les murs de l'atelier me mettaient au dedans...*

Oeuvre ultime avant le m3 d'infini, ce corps en forme de poire représente une nouvelle vision des quatre murs de l'atelier, un lieu de projection et d'élévation.

#### **Les objets de Konrad Klapheck.**

Konrad Klapheck, dans son texte *Mes objets*, 1973, écrit : *Les dix objets les plus importants qu'on retrouve dans mes tableaux ont un ordre fixe déterminé par leur fonction et par leur aspect.*

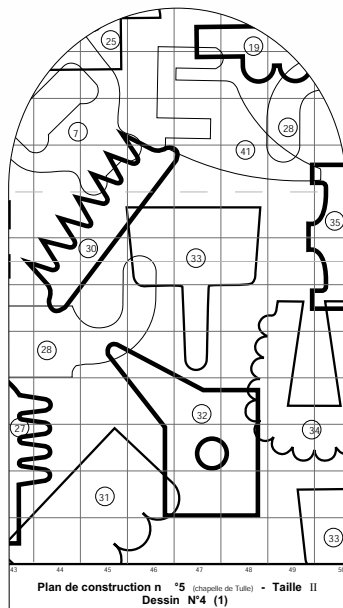
*Tout d'abord, la machine à écrire et la machine à coudre. La machine à écrire est au service de la communication dans le monde de l'ordre abstrait.*

*Les machines à calculer et les caisses enregistreuses appartiennent à la même famille.*

*La machine à coudre, qui produit des vêtements sert le monde corporel.*

*La perceuse fonctionne de la même façon et se rattache également à cette famille.*

*La machine à écrire a des affinités formelles avec son antipode,*



*la machine à coudre: la touche devient bobine, le ruban devient fil, la matrice devient aiguille.*

*Minime est la transition à l'objet suivant: le robinet, qui sert également à soigner le corps. ...*

*Il y a affinité entre le robinet et la douche, cette dernière se développe ensuite, sur le plan formel en téléphone.*

*Les deux instruments possèdent un disque transpercé représentant l'élément physique : l'eau, et l'élément spirituel, le son de la voix. Autour du robinet se groupent l'extincteur et les pièces de jonction, autour du téléphone, le haut-parleur et la sirène...*

*L'objet suivant est le fer à repasser à vapeur qui, par sa fonction, se rapproche de la douche et, par sa tâche, de la machine à coudre.... Lisser et défriser est aussi la fonction des embauchoirs...*

*Le cadenas a un caractère encore plus conservateur...*

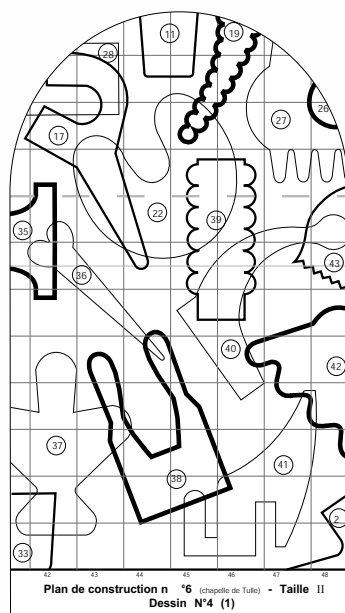
*Ensuite la famille des véhicules et des machines de construction aux pneus lourds...*

*La série se termine par le plus discret de ces objets: le timbre de bicyclette.*

*La famille de formes en trois dimensions d'Alain Doret procède aussi d'un ordre déterminé par leur aspect.*

*Leur fonction reste cependant hypothétique au royaume des objets.*

Une image forte, régulièrement publiée, montre Konrad Klapheck à l'ouvrage en blouse grise, en train de dessiner



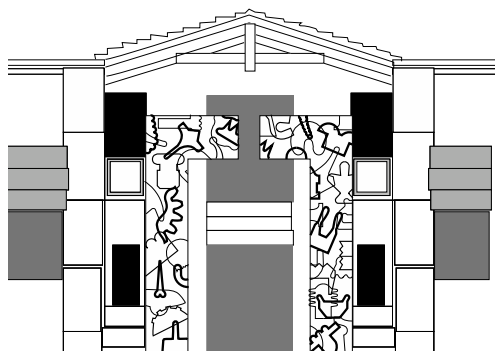
avec un grand compas en face d'un tableau noir. On retrouve presque la même image chez El Lissitzky dans un collage de 1921-22 montrant Tatline travaillant à un projet de monument. La ressemblance est frappante dans cette image qui transforme l'artiste-ingénieur en dessinateur industriel. Lissitzky, prolongeant les "contre-reliefs" de Tatline, s'engage dans la voie des *prouns*, spéculations axonométriques dans l'espace de la feuille de papier, mais aussi dans celui de l'exposition: on connaît sa salle-proun de 1925, mais il est également l'auteur du fameux *Cabinet des abstraits* (Sprenkel Museum, Hannover).

Les dessins des *formes en trois dimensions* proviennent pour la plupart d'un catalogue italien de joints d'étanchéité pour fenêtres et autres. L'artiste y a puisé les rudiments de son répertoire, à partir de formes déjà faites (ready-made), un peu à la façon d'un Daniel Buren choisissant sa fameuse toile de store (aux rayures de 8,7cm) comme outil visuel au début de sa carrière. Chez Doret, cependant, cette première famille de formes a été bientôt complétée par d'autres puisées dans le catalogue du Joint Français, et ailleurs, mais également sur-codée par l'attribution d'une couleur à chaque forme.

#### Ettl et Doret

Au-dessus de la porte du salon, sur le linteau de la porte, j'ai placé

Projet  
Dessin Mural N°1p



Croquis, juin 2004

Projet pour le 1% artistique à la crèche de Bon-encontre.  
Lieu d'intervention : L'arche à l'entrée de la crèche.

Alain Doret

deux cartes postales et deux petites sculptures.

Deux formes roses de *F3D* d'Alain Doret alternent avec deux dessins découpés au rayon laser dans des planches de cp provenant de l'atelier Ettl; le cavalier et le sanglier.

Cette association de silhouettes, brunes et ocre pour les figures et roses pour les *F3D*, se déroule comme une agréable guirlande qui égaie l'entrée du salon, un signe de bienvenue pour les visiteurs.

Les deux artistes partagent le même souci de précision et d'ingéniosité du dessin.

#### Marthe Wéry et la couleur

Concernant la couleur, Marthe Wéry dit un jour : *Dans chaque contexte, la couleur apparaît différente; il y a un nouveau contexte à expérimenter. On vit une autre couleur différemment selon ses relations avec les autres couleurs. On ne choisit pas une couleur comme on choisit un objet.* Chez Alain Doret, on ne saurait parler d'objet, au sens identifiable du mot, mais plutôt de dessin-relief, comme si le Matisse des papiers découpés avait soudain pris un coup de jeune et d'épaisseur à la fois.

Les dessins, même s'ils ne peuvent être simplement décrits, sont cependant très simples. Leur contour est clair, limpide, comme usiné par une machine.

Le code couleur de ces *F3D* est constitué de couleurs secondaires obtenues par de savants mélanges et dosages



*Dessin Mural N°3, 2002*  
crayon pierre noire sur mur  
Safran/Carré Noir, Amiens, (en cours de réalisation) 23,37 x 3,50 m

des trois primaires. Le réductionnisme en matière de couleur passa par les théories néo-plastiques d'un Mondrian, d'un Vantongerloo, mais aussi par une approche plus nuancée, moins dogmatique, par exemple dans les obliques *contre-compositions* d'un **Van Doesburg**.

La couleur est traitée en aplat, sans intervention visible de la main, pour garder une distance objective.

Pour certaines *F3D*, la couleur est une peinture acrylique mate qui, selon l'artiste, capte davantage la lumière et rend la couleur plus évanescence, accentue une découpe plus franche de la forme, comme chez Imi Knoebel, par exemple, dans ses constellations ou dans certains châssis découpés.

Un des héritiers d'aujourd'hui des papiers découpés de Matisse est sans doute Ernst Caramelle.

Ses spéculations sur l'espace passent par des peintures murales, des petits tableaux traités en aplats géométriques qui présentent des perspectives de salles plus ou moins vastes, en général hautes de plafond, qui parfois en leur centre (décentré) proposent à leur tour un petit tableau. Par ailleurs, l'artiste réalise également souvent des oeuvres en papier de couleur recouvert d'un pochoir dont la tonalité est partiellement altérée par un séjour plus ou moins prolongé à la lumière du soleil.



*Dessin Mural N°2, 2000*  
crayon pierre noire sur mur  
Galerie des études, ENSAD, site Limoges, 26 x 6,66 m

Alain Doret, par un système de pochoirs où sont découpées les silhouettes de certaines *F3D*, a lui aussi produit ce type d'oeuvres. Il pratique également la peinture murale - plus précisément, le dessin - et produit des tableaux.

#### **Travaux récents**

Une de ses récentes expositions au centre culturel de Saint-Yrieix-la-Perche mettait en scène un principe comparable. Le visiteur était invité à pénétrer dans une salle entièrement noire où, soudain, trois longs monochromes, jaune, rose et bleu, apparaissaient en vive lumière pendant quelques minutes. Puis, tout s'éteint. Et les trois images persistent dans l'oeil pendant un temps plus ou moins long. Cette expérience visuelle violente reprend à l'envers, et de manière très dense, la lente combustion de la couleur par le soleil sur le papier. De plus, au centre de chaque monochrome, une forme en trois dimensions fut peinte avec une peinture phosphorescente. Effet de persistance rétinienne garanti...

Récemment encore, la série des *Phasmes* développe sous un aspect "puriste" un des devenir de ces expériences visuelles. Une forme est choisie, souvent en réserve, mais difficile à percevoir, entremêlée entre les différentes superpositions d'autres fragments de formes et d'aplats de couleur que l'on perçoit plus ou moins éloignés de la surface du tableau. Dominance du blanc qui sert d'espace en sus-





*Phasme - N°1*, 2003  
acrylique, papier maroufflé sur bois, 1,53 x 1,30 x 0,05 m

pension, flottant, comme la suite du suspens des dessins muraux.

Le développement du Purisme (d'abord dans la revue *l'Elan*, puis dans le manifeste "Après le cubisme" qui fut publié en 1918 par Ozenfant et Jeanneret dit Le Corbusier, ensuite dans leur revue *l'Esprit Nouveau* où de nombreux artistes purent s'exprimer sur les suites du mouvement cubiste et enfin les artistes du **Mouvement Moderne** (Prouvé, Perriand, etc.) est une évolution rationaliste du cubisme de Braque et de Picasso, celui des papiers collés notamment, mais qui prône un art sain et une peinture sans fioriture subjective. Par la superposition d'aplats colorés et de contour d'objets, il s'agit de partir d'objets réels ou possibles et d'aller vers l'abstraction, en éliminant tout ce qu'il y a de variable et d'accidentel dans chaque chose pour n'en retenir que les constantes.

Souvent, on a comparé les règles d'organisation du Purisme à celles que J.S. Bach imposa à la fugue.

Notons qu'à partir de 1938, Ozenfant fonda à New York l'Ozenfant School of Fine Arts qui devint bientôt l'une des plus célèbres écoles d'art moderne des Etats-Unis, où des élèves illustres comme Richard Artschwager et Roy Lichtenstein firent une partie de leurs études. Ozenfant y développera notamment sa théorie des "Pré-formes", à savoir que *les grandes oeuvres d'art, comme les vérités, existent potentiellement à l'état de besoin, dans le subcon-*

*scient de l'humanité, avant qu'un "inventeur" ne les révèle.* On pourrait penser que pour Alain Doret, il s'agit d'un schéma comparable, à la différence près qu'il a "prélevé" ces formes dans un corpus existant, en a organisé l'extension en une sorte de famille à partir du catalogue du Joint Français et d'autres sources analogues.

La sensation de flottement de l'espace dans les dessins muraux est plus fulgurante et compacte dans les *Phasmes*, l'enchevêtrement inextricable des fragments de formes rendant la perception de la forme centrale difficilement tenable et stable. En réserve et chahutée par l'omniprésence de ces morceaux aux couleurs vives, la forme centrale perd son autorité, sa limpidité, au profit d'une apparence sourde, subliminale.

Dans les récentes *Imago*, le principe adopté est celui d'une silhouette de forme incrustée au milieu d'une image (il s'agit ici d'images achetées au kiosque qui proposent un apprentissage de la peinture par "remplissage", à la façon des *do-it-yourself* d'Andy Warhol). Cette série de peintures sur papier marouflé sur bois reprend, dans l'ordre, les motifs de la marine, de la nature morte, du paysage, de la scène de genre, tous les poncifs de la peinture classique. Subliminale, dans une semi-présence qui conjugue persistance rétinienne et incrustation, la forme est à peine visible



*Imago*, 2003  
bord de mer  
acrylique, papier marouffé sur bois, 1,49 x 1,16 m

mais suffisamment précise pour constituer une énigme visuelle que le regardeur prendra le temps de déchiffrer plus ou moins vite. La forme au sein de l'image agit moins comme le nez au milieu du visage que comme ce que, pour la musique d'ambiance, on appelle la *muzak*. Elle est discrètement présente mais peut soutenir l'attention.

Héritière "libérale" de la musique d'ameublement d'Erik Satie, elle est diffusée dans les gares, les aéroports, les ascenseurs, les magasins, à la radio... La muzak est tour à tour un stimulant pour le consommateur du centre commercial, un relaxant pour le voyageur dans la gare ou l'aéroport, ...

Les *Imago* d'Alain Doret sont des images communes subtilement cryptées. Sous leurs airs faussement naïfs d'images-modèles patiemment exécutées sur de beaux formats, elles contiennent à la fois l'obsession de la présence des formes et un possible retour au métier de la peinture. Le plaisir de peindre retrouvé et l'insidieuse opacité de la forme glissée au milieu du cliché. Comme une pollution visuelle, un impact évanescent, une présence diaphane. Quelque part entre les transparences d'un Picabia, les incrustations d'un Magritte revues à l'ère électronique, ou les souvenirs d'une stratégie publicitaire qui date un peu, la présence des formes isolantes contamine les espaces convenus de l'imagerie picturale.



*La Tart'in*, 2005  
acrylique, papier marouffé sur bois, 1,60 x 1,20 m

Invité en 2005 à participer à une exposition où le lieu d'intervention était la ville de Limoges, et alors qu'il avait déjà précédemment tenté des expériences de peinture phosphorescente en extérieur, l'artiste a choisi de réaliser un tableau à partir d'un montage photographique.

Il a organisé une mise en scène urbaine. Cherchant des modèles à photographier parmi ses amis proches, il a imaginé une scène de rue où un aveugle et une fillette, de dos, "observent" un coin de pignon où s'entremêlent graffiti et affichage sauvage.

A droite, au centre du tableau, un personnage vient vers nous, tournant la tête vers la petite fille et l'aveugle. A sa droite, un quatrième personnage s'éloigne. Ces quatre personnes occupent le devant de la scène, tandis qu'au loin on aperçoit d'autres informations visuelles : panneaux de signalisation, devantures de magasin (La Tart'in qui donne son nom au tableau), passants.

Un personnage s'en va, n'a rien vu.

Un autre approche et regarde, élément isolé vers la gauche, les deux observateurs.

L'innocence a guidé l'aveugle vers ce recoin de rue pour "regarder" ensemble le murmure de la ville. Au centre de leur champ de vision apparaît, fraîchement collée, une affichette blanche qui en son centre, montre une silhouette de forme (précisément, la N°7).

L'ensemble des informations visuelles contenues dans le



*F3D - N°2, 1998*  
acrylique mate sur bois  
1,93 x 1,82 x 0,30 m

*F3D - N°7, 2000*  
glycérophthalique satinée sur bois  
2,20 x 0,80 x 0,30 m

tableau guide notre regard vers ce point de convergence. Au milieu de l'affichage sauvage - encore une réminiscence des papiers collés (?) - et parmi les publicités, les enseignes et les vitrines, les regards s'organisent momentanément, comme dans un coup de billard à trois bandes, et la forme apparaît tranquille, en sourdine sur son fond immaculé, subreptice, muette et innocente, aveuglante dans sa simplicité.

Subliminale, perçue par hasard ou par innocence, la forme semble à la fois fraîche et isolée du monde. Elle a besoin d'être vue pour exister, mais on peut passer à côté sans la voir. Elle est discrète, ne contient aucun texte, n'existe que pour et par elle-même, disponible au regard mais furtive au milieu du brouhaha des signes et des messages.

Élément isolé dans la production d'habitude plutôt sérieuse de l'artiste, *La Tart'in* a précisément été élaborée à partir de la découverte des peintures d'Henri Bles (peintre hollandais du XVI<sup>e</sup> siècle) qui utilisait un répertoire de personnages, animaux, paysages, symbolisant chacun un sens particulier. Chaque tableau était construit avec ce répertoire et devait être regardé comme un hiéroglyphe pour en saisir le sens, nous amener à découvrir la présence d'un visage.

Ici, la forme prend la place de ce visage et les éléments de construction nous conduisent de l'arrière-plan à la place de l'aveugle guidé par l'enfant.

La dimension codée de la forme trouve ici un contexte presque littéral, mais cependant hautement significatif quant aux enjeux d'une telle recherche.

Comment faire exister cette forme simple, abstraite et colorée, dans l'espace urbain déjà truffé de messages publicitaires et d'orientation?

Où est la place de l'innocence dans notre vie sociale?

L'art et l'attention qu'on y porte seraient-ils une quantité négligeable?

*Y.M., novembre 2005*