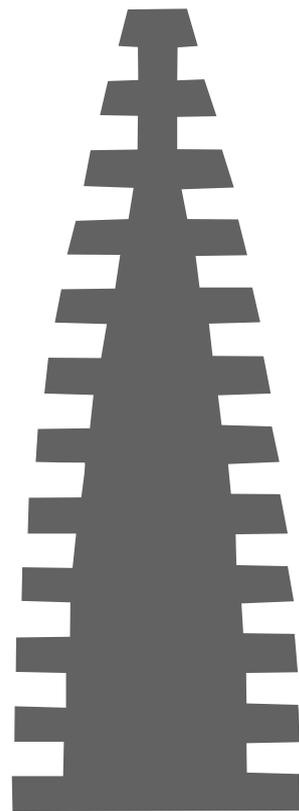


**ALAIN DORET**



**F3D**

TABLE DES MATIÈRES

<i>Plan d'exposition</i> .....	11
<i>Introduction, Nathalie Sécardin</i> .....	15
<i>J'écris ce que je veux, Yannick Miloux</i> .....	21
<i>Désertier Regarder ... Corinne Domer</i> .....	67
<i>English translation, Jonathan Bass</i> .....	121

[ 10 ] *Plan d'exposition*

*Plan d'exposition* [ 11 ]

***Plan d'exposition***

1 - *Imago*, 2004  
carafe, bougie, gobelet, corbeille, table, rideau, noisettes, amandes, pain,  
oranges, citron, pommes, raisins  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,60 x 1,20 m

2 - *Imago*, 2005  
montagnes, chalets et rivière à truites  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,60 x 1,20 m

3 - *Imago*, 2004  
chiens et chat, look who's watching  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,60 x 1,20 m

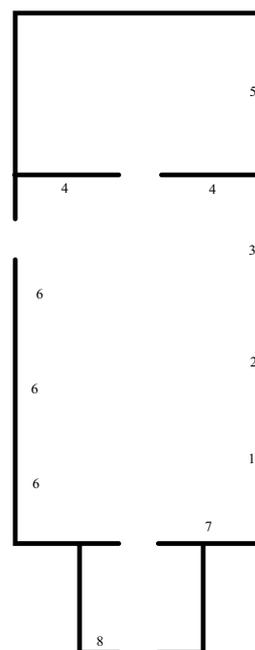
4 - *I.N.I.*, 2003/05  
insectes non identifiés  
gouache sur papier, 21 x 21 cm

5 - *Apparent - N°1, N°2 et N°3*, 2002/03  
acrylique et peinture phosphorescente, papier marouflé sur bois  
2,00 x 0,96 m

6 - *Phasme - N°1, N°2 et N°3*, 2003  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,53 x 1,30 x 0,05 m

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

8 - *Porte-tête A et E*, 2005  
acrylique sur résine et bois, A : 34 cm, E : 32 cm



***Introduction***

Je me souviens du jour où Alain que je connais depuis peu, me parle de son exposition en cours à Saint-Yrieix. Il stimule mon intérêt autour de la question du regard, enjeu de l'exposition, dont je pressents qu'elle invite à une expérience picturale qui éveille le regard conscient. C'est comme un prélude à l'oeuvre. Les mots l'extériorisent et me la rendent présente car ils affinent l'état de la perception.

A demi-mots, Alain me suggère les conditions mystérieuses de révélation de ses peintures les *Apparents* et s'attend à ce que d'aucun passe à côté et ne les voit pas. Ce qui me laisse perplexe. De fait, les peintures sont présentées dans le noir et assujetties à un dispositif électrique qui s'active selon le déplacement du visiteur et ne permet pas volontairement de les appréhender immédiatement et totalement. Et, pour en avoir ensuite fait l'expérience, elles se révèlent lentement et donnent une temporalité au regard. Formes, couleurs, lumières adviennent avec imprévisibilité, selon la sensibilité propre à chacun.

Après avoir vu les peintures, j'ai le sentiment de formes et de couleurs dilatant l'espace et le plaisir sans nom de les avoir intériorisées plutôt que vues. Le regard à l'oeuvre dans sa peinture m'intrigue. Il touche à une question essentielle, celle du passage, du regard physiologique au regard sensible. Car voir la peinture, c'est courir le risque

de passer à côté d'elle. Il me semble que c'est dans cet esprit qu'Alain place la question du leurre dans sa démarche. Non pour nous égarer, mais pour nous intercepter. Il peut donner à voir trop, comme dans les *Imagos*, qui affichent une facture académique un peu outrancière; ou pas assez, comme dans les *Apparents*, où il faut braver le noir et l'attente. En m'incitant à faire l'expérience du leurre, je ne me laisse pas prendre au jeu du visible et trouve par moi-même une échappée au regard. Le leurre est ici un peu l'envers du trompe-l'oeil. Un piège visuel tendu au regardeur, qui pousse plus loin l'expérience du trouble.

N.S., décembre 2005

[ 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 monotonales 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*

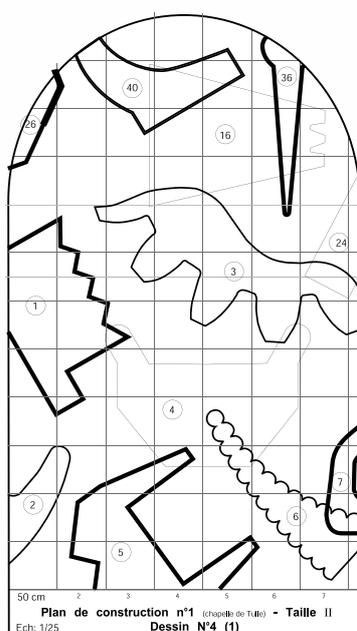
*chromatisme binaire de Cézanne à un camaïeu uniforme de non-couleurs dans les toiles du cubisme analytique...*

*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...

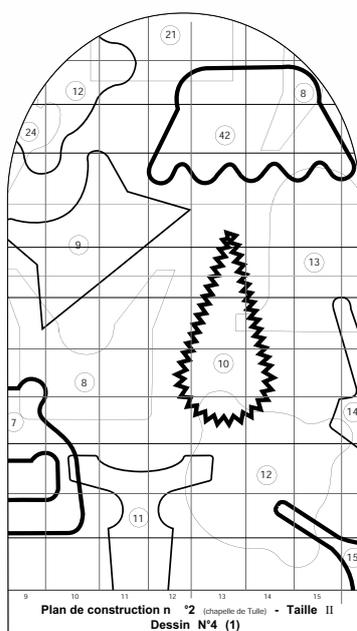
#### 1948-54 Les années françaises d'Ellsworth Kelly

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 :



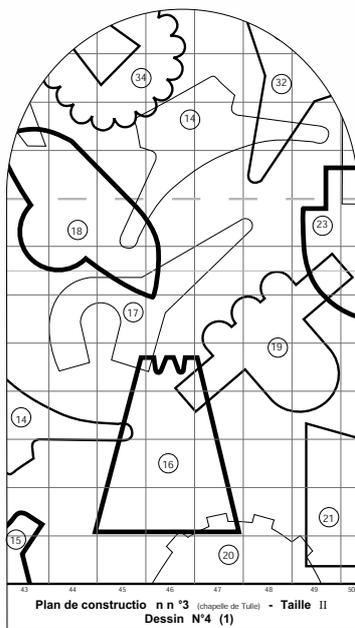
*Un soir, quand j'avais douze ans, passant devant une maison à la fenêtre éclairée, je fus fasciné par des formes rouge, bleue et noire à l'intérieur de la pièce. Mais quand je me suis rapproché pour regarder de plus près, j'ai vu un canapé rouge, une tenture bleue et une table noire. Les formes avaient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



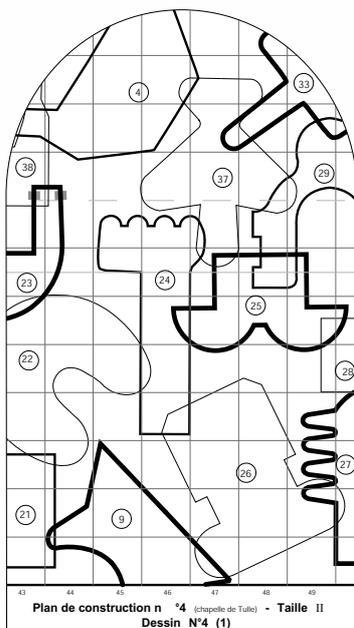
Dans un texte écrit en 1971, "Sur la création des objets en moins", l'artiste explique les étapes de son travail en deux parties.

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.*

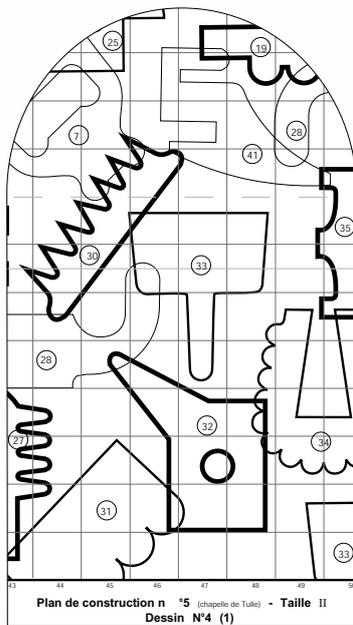
*Tout d'abord, la machine à écrire et la machine à coudre. La machine à écrire est au service de la communication dans le monde de l'ordre abstrait.*

*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 défriper est aussi la fonction des embauchoirs...*

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

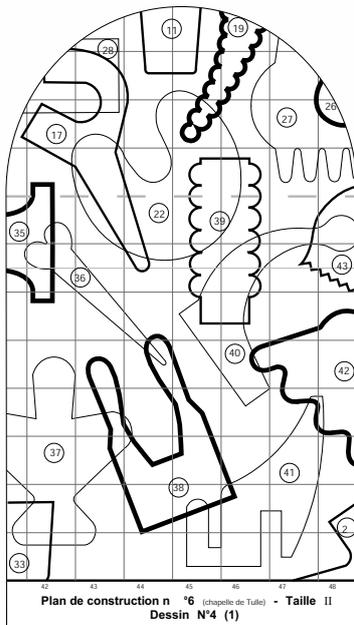
*Ensuite la famille des véhicules et des machines de construction aux pneus lourds...*

*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*



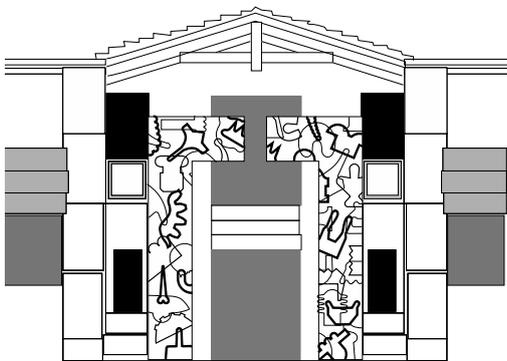
avec un grand compas en face d'un tableau noir. On retrouve presque la même image chez El Lissitzky dans un collage de 1921-22 montrant Tatline travaillant à un projet de monument. La ressemblance est frappante dans cette image qui transforme l'artiste-ingénieur en dessinateur industriel. Lissitzky, 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* (Sprengel 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 ocres pour les figures et roses pour les **F3D**, se déroule comme une agréable guirlande qui égaye 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 marouflé 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 marouflé 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 tout à la fois 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 évanescant, 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 marouflé 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*



[ 66 ] *Désertes*

*Corinne Domes* [ 67 ]

***Désertes***



*F3D - N°8, 2000*  
acrylique mate sur bois  
1,90 x 1,56 x 0,30 m



*F3D - N°4, 1999*  
glycérophthalique satinée sur bois  
1,83 x 2,01 x 0,30 m

Les différentes stations qui vont suivre commencent avec la connaissance d'un lieu : l'image d'un panorama désertique de 360° sur 360°. Une bulle close sur elle-même, une sphère sans solitude, un paysage comblé. Un ballon qui n'a plus d'étoile, ni même de rayure, encore moins d'encoche. Une ampleur toute lisse et enflée, avec une température égale jusqu'à son centre.

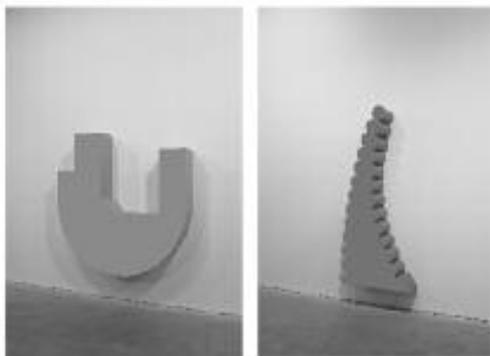
Si on s'y collait vraiment, on pourrait peut-être y lire des signes, mais l'intention est trop difficile. Cette chose peut se passer des humains. Impossible d'en faire un point de départ. Impossible d'y rester.

Le chercheur ne partira donc pas de nulle part mais faute de savoir ce qu'il emporte avec lui, préfère pour commencer annuler toute supposition et hypothèse interne à lui-même.

Non pas que ce chercheur ne soit pas un corps instruit, ni inscrit dans une culture, mais pour devenir, il préférera choisir la désertion, plutôt que l'infidélité et l'oubli envers une terre inconnue.

Son premier désir n'est pas un désir de reconnaissance, mais bien au contraire d'inventer la forme qui puisse désorienter, l'orienter ailleurs.

Une recherche qui ne fait pas table rase, ce qui demande-



*F3D - N°1*, 1998  
acrylique mate sur bois  
1,75 x 1,83 x 0,30 m

*F3D - N°6*, 2000  
glycérophthalique satinée sur bois  
2,20 x 0,89 x 0,30 m

rait une mémoire d'exception et une invention de deuils impossibles mais qui part plutôt du monde là où il est, quelque-part sur une ligne.

Abolir tous les segments jusqu'à ce point, et effacer en même temps le point même. Juste partir.

Juste partir pour pouvoir lentement commencer à allumer des lieux sur une carte, commencer à construire des morceaux d'espace.

Peut-être qu'ensuite, le chercheur appuiera sur un bouton ou demandera à un passant le trajet possible qui relie maintenant ces petites zones, le chemin qui part d'un point maintenant choisi et, vu à la loupe en rejoint un autre. Mais c'est beaucoup plus tard que peut commencer à s'envisager une géographie.

Ainsi, ce serait une recherche qui ne commence pas par le travail des différences, mais traverse l'indifférence des choses. Une traversée qui jamais ne cesse de se déplacer et de faire varier ce qu'elle approche, qui choisit la transparence et la ressemblance plutôt que la distinction ou ce qui pourrait faire écart.

Une recherche qui cherche, avant tout, à faire du chercheur un être autrement accompagné.

Inventer un outil qui aurait l'impertinence de pouvoir s'arrêter de temps en temps le long du parcours : non pas un compas ou un véhicule léger et maniable comme un



**F3D - N°5, 1999**  
glycérophtalique satinée sur bois  
1,74 x 2,01 x 0,30 m



**F3D - N°9, 2000**  
glycérophtalique satinée sur bois  
2,20 x 1,15 x 0,30 m

moyen de transport, mais un truc autrement lourd, un truc qui résiste, pour s'inventer regardant, des façons de regarder, de croiser, de stopper la marche.  
Inventer l'outil pour que les loupiotes maintenant allumées ne s'éteignent pas.

[ 74 ] *Regarder*

*Corinne Damer* [ 75 ]

***Regarder***

La vision d'une bulle close sur elle-même nécessiterait la vue absolue, dépourvue de centre, sans haut ni bas, droite ni gauche. Une errance sans arrêt possible. Etre toujours présent à tous les endroits en même temps. Rassembler tous les points de vue sans jamais en oublier un. Ne pas savoir que l'on n'a rien oublié. De pures pulsations qui ne voient ni sable ni ciel.

Un lieu où le temps, les corps, la mémoire n'existent pas.

Trouver un sol assez ferme pour le sentir et refuser dès le départ tout instrument qui nous le ferait quitter : échelle ou marchepied.

Rester en premier lieu physiquement sur le sol, pour regarder ce qui me regarde. Préférer la marche plutôt que les voyages en avion.

Fixer intensément ce qui me regarde. Juste en face.

On m'a raconté qu'une fille - elle s'appelait Ana - désirait tellement se souvenir de son Jules qu'elle avait déposé ses yeux sur les ailes d'un papillon. Il paraît que depuis, lorsque l'insecte volette et laisse voir ses magnifiques motifs, il nous voit. Là où nous pensons le surprendre, lui nous a vu depuis longtemps. L'amant a trouvé son lieu, il est là où sont les papillons. Dans les jardins, sur les tissus, sur les peaux, dans les peintures. Depuis cette histoire, je vois le Jules d'Ana, parce que lui me voit.



*Imago*, 2004  
chiens et chat, look who's watching  
acrylique, papier marouffé sur bois, 1,60 x 1,20 m

Quand le chercheur regarde, il sait qu'il est regardé.  
Il sait qu'il est regardé parce qu'il a projeté son abandon  
dans ce qu'il regardait.

Il est vrai, qu'un corps ne peut être perçu que par quel-  
qu'un qui s'abandonne, qui abandonne tout ce qu'il sait.

Ce regard porté sur lui n'est pas inquisiteur, il est approba-  
tif, il se laisse parfois faire. Le chercheur n'est plus en  
face, il est avec, il voit selon lui.

Il n'y a pas d'émetteur, ni de récepteur, ce sont des éner-  
gies qui passent, qui parfois se superposent, s'entrelacent  
ou divergent.

C'est un double flux qui accentue une force déjà projetée  
en allant dans le même sens, ou qui la contredit faisant  
contre-courant.

Bien sûr, le chercheur commence toujours par vouloir saisir  
ce mouvement de regards au moment trouble de la collision  
possible, le moment où le vu et le voyant se mêlent intime-  
ment. Mais ce mouvement ne s'arrête jamais, les deux  
regards, s'ils fusionnent, ne forment jamais un.

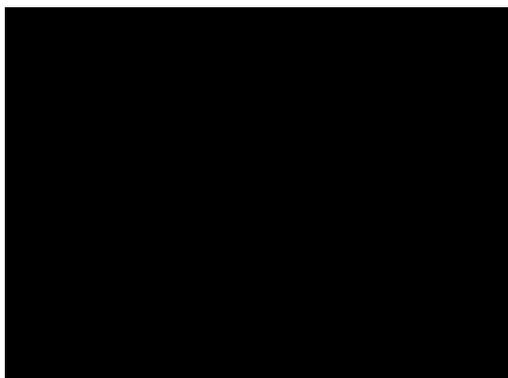
Et bien évidemment, la chose que je regarde me regarde tou-  
jours ailleurs que là où je pense la regarder.

« Ça me regarde », cela veut dire que j'ai placé du jeu entre  
*ce qui me tient à l'œil* et ce qui veut être vu.

[ 80 ] *Zones de temps*

*Corinne Damer* [ 81 ]

***Zones de temps***



Les *Apparents* appellent une vue qui capte l'éclat de leur lumière en l'efforçant de son contre-jour. Où ce qui n'est plus vu reste dans le regard et, très vite, nous confronte à l'attente.

Cette limite suppose que la forme qui arrive puisse être, à un moment donné de sa perception, rejetée aux limites de sa couleur. Se révéler comme proche d'un mirage. Que le contour qui persiste un moment garde en lui l'évènement qui vient de se produire.

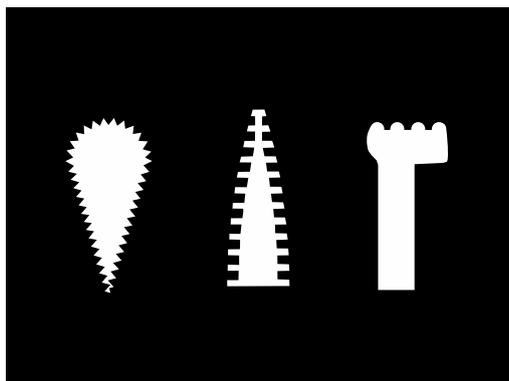
Un tour de *passe-passe* entre la lumière et l'ombre, où l'ombre se colore et la lumière se baigne d'obscurité.

La force qui les soulève est supérieure à celle qui les retient au sol. S'ils pèsent, leur poids est lunaire ou solaire, comme on voudra. Ils n'ont pas d'appui, ils n'habitent pas quelque part.

Ils traversent dans le milieu, comme attirés par *je ne sais quoi*. Ils surgissent d'un fond, poussés par la lumière. On s'y reconnaît un peu, mais ils restent des figures d'énigme dans une situation fragile.

Ils sont comme des lointains qui s'approchent, des proches qui s'éloignent, des quelques-choses comme une lente respiration.

Il y a un temps où ils arrivent vraiment mais on ne sait jamais quand. On pense savoir, mais en voulant capter ce moment, quand l'image semble presque stabilisée, l'effet déjà disparaît. Ils s'évaporent, deviennent d'abord des



*Apparent - N°1, N°2 et N°3, 2002/03*  
 acrylique et peinture phosphorescente, papier marouffé sur bois  
 2,00 x 0,96 m

silhouettes dans une zone d'ombre avant de disparaître complètement. Comme s'ils étaient devenus transparents. Ils ont quitté la scène. Mais déjà, une autre avancée se prépare ..., la fin n'est jamais donnée mais toujours elle s'envisage.

Les *apparents* nous tiennent à distance. Même s'ils autorisent le franchissement de certains seuils, ils prêtent à d'autres le rôle d'une zone indépassable.

L'espace entre nous n'est pas très clair, il reste incertain. La distance est-elle le moment où la forme surgit dans toute sa clarté et me donne l'impression vive de se rapprocher de moi ? Ou est-ce le moment où gardée en mémoire, elle s'est comme retirée dans son propre paysage ? Si je ne bouge pas, cette distance, au moment de son retrait, s'est-elle élargie ?

Ils ne viennent pas de nulle part mais se refusent à l'image d'un ailleurs sublimé: un fond des temps, un fond des grottes ou autre espace souterrain, un fond des mythes, un fond d'histoires déjà crédité. Ils viennent d'un espace qui peut être encore sans histoire.

En même temps, ils se refusent aussi à une fausse évidence de proximité et d'échange.

Tout se passe comme si, tout autour, le problème de la frontière pouvait être résolu avec des principes simples,

des contradictions décidées, des laisser-aller possibles.

Les *Apparents* nous donnent le sentiment de leur propre complétude, de leur propre espace et de leur propre rythme, ils nous donnent des grandeurs qui ordonnent leur séparation et, en même temps - tout le temps -, nous pouvons non seulement les regarder mais les croiser. Nous aussi sommes séparés.

[ 88 ] *Rentrer dans le décor*

*Corinne Damer* [ 89 ]

***Rentrer dans le décor***

Etre toujours visible nécessite de la part du chercheur, qui est acteur de ce paraître ou ce qui maintenant le signe, une réelle confirmation envers ce qu'il produit.

Avec les apparitions successives du même, même si les différents rôles se traduisent de façon toujours singulière, parfois contrastée, on vérifie ce qui unit leurs différentes apparitions. On le reconnaît maintenant, on le nomme.

La répétition du même a commencé à créer son propre site. Son identité plurielle, mais si claire et transparente, appelle pour ceux qui maintenant le regardent, la nécessité de l'ancrer, de dépister les mêmes complicités fondamentales, des caractères communs qui pourraient le lier à d'autres paysages.

Pour questionner ces liens et peut-être répondre, nous la doublerons encore car chacun d'entre nous projettera son propre espace. Cette envie de lire notre propre paysage transformera dorénavant ce que nous avons vu, ce que nous voyons, ce que nous verrons : les lois de l'appropriation.

Le chercheur se trouve confronté à la géographie des autres, une géographie qui n'est évidemment pas la sienne.

Parce-que cette recherche a aussi ses propres lois qui ne sont en aucun cas assimilables à la construction d'une mémoire, même si elle peut s'en nourrir.



*Phasme - N°2, 2003*  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,53 x 1,30 x 0,05 m

*Phasme*, ce mot vient du grec *phasma* qui veut dire apparition, vision, fantôme.

Cet insecte, nous dit-on, appartient à la famille des phasmidés - orthoptères marcheurs - et présente des cas de mimétismes. Le phasme est son propre paysage. Son corps est le décor où il se cache : il est ce qu'il ingère et ce dans quoi il habite.

En premier lieu : un décor de feuillages presque pourris, humide et sombre. Un endroit laissé à l'abandon. Un peu comme une boule de verre, avec à l'intérieur, de l'eau et du corail en plastique devenus épais, troubles et verdâtres, sans poisson. Pourquoi mettre en vitrine un décor vide? L'animal est absent, on voit *les restes* de la bête.

Et puis, avec un peu de chance, et petit à petit, comme s'il fallait prendre le temps d'ajuster notre regard, nous voyons que ça tremblote, ça bouge. Tout le paysage, même la plus petite brindille, se pare d'un chuchotement quasi-indicible. Le décor n'est pas parvenu totalement à ses fins, il est un espace qui n'en finit pas de finir, et dont l'unité - si elle existe - serait plus à chercher du côté de l'ouverture : ça plane, ça bifurque, ça déborde, ça hors-cadre.

Pour voir le phasme, il faudrait tout à la fois centrer notre vision et la laisser se disperser, choisir une direction et toutes les directions, le cadre et le décor.

Une direction, toutes les directions.

Un phasme, c'est deux logiques qui s'affrontent, sans pou-



*Phasme - N°3, 2003*  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,53 x 1,30 x 0,05 m

voir se décider pour l'une ou pour l'autre.  
S'inquiéter. Inquiéter l'espace pour inquiéter le regard.  
S'inquiéter.

Préfacer, ça oblige à connaître ce qui vient après.  
Si ce texte, souvent court, introduit ce qui vient, y plonge, il prend le risque de mettre en péril sa capacité à donner une vue d'ensemble. C'est comme le jeu de la chaise manquante, on veut s'asseoir mais quand il faut le faire, on ne peut jamais. La chaise est déjà occupée par quelqu'un d'autre.

Si au contraire ce texte est trop détaché des autres, vécu et construit uniquement pour lui-même, il risque de ne plus entretenir aucun lien avec ce qui l'accompagne. Un électron libre.

Une préface, ça donne un virage. D'emblée, on prend le virage, on est déjà sur la route. La bretelle avant l'autoroute.

Une préface, c'est ce qui montre qu'il y a un avant et un après et que, sans doute, l'après sera plus consistant, plus dedans. Ça laisse présager. Ça ouvre les portes.

Pré-face, c'est laisser penser qu'il y aura une post-face, comme une fin, même provisoire, qui clôt un ouvrage.

Une préface, c'est l'annonce d'un cadre.

Ne pas préfacer peut être lu comme un manque, une impossibilité de tenir un cadre, ou, peut être lu comme une volonté de ne pas cadrer, d'entrer directement dans un mouvement du texte.

[ 96 ] *Faire surface*

*Corinne Damer* [ 97 ]

***Faire surface***



*Imago*, 2004  
carafe, bougie, gobelet, corbeille, table, rideau, noisettes, amandes, pain, oranges, citron, pommes, raisins  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,60 x 1,20 m

Toutes les peintures *Imago* sont porteuses d'une nouvelle maladie contagieuse.

Cette maladie est sournoise, invisible à l'œil nu pour celui qui n'a pas ouvert le *Science & Vie* du mois dernier. Elle est pourtant bien présente, irrémédiablement. Même sans nous, elle est déjà au travail.

Montrer la maladie, la provoquer jusqu'à la réaliser soi-même s'apparente pour le chercheur à une recherche de vaccin, comme s'il fallait s'inoculer le germe pour mieux la comprendre.

Tenter de parler la langue de l'image, très précisément, la prendre dans son souffle, son propre rythme, son vocabulaire. Poursuivre le terrain de l'expérience et assister, à chaque fois, à l'avancée des dégâts. Risquer la disparition, pour donner au plus petit soubresaut l'éclat et la rareté d'une pierre précieuse.

Acter la surface : choisir des images qui sont devenues surfaces, qui se sont vidées de tout leur appareillage de lisibilité. Elles sont visibles maintenant dans toute leur actualité. Y prendre part aujourd'hui, ce n'est pas autre chose que de les aimer, simplement.

Des *still-even* fort nombreux, qui ont la possibilité de se multiplier à l'infini. Il y en a partout, dans les magasins, accrochés aux murs des studios, au-dessus de la cheminée



*Imago*, 2004  
fleurs  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,60 x 1,20 m

ou du lit à deux places. On les garde, et parfois on les jette. On les garde comme des mementos ou des changements de décor faciles, pour les offrir. On les jette tout de suite ou quand on déménage. Choisir dans cette montagne son propre amoncellement.

Un monde d'images où la forme qui a germé depuis longtemps s'est glissée le temps d'un virus et est devenue elle-même une nature morte, suspendue entre l'arrêt du mouvement et la vie des dimensions.

La forme est devenue nature morte : tout se passe dans l'interstice, dans l'entre-deux, dans la vibration entre les figures et la figure, l'espace et la figure, entre les couleurs et les couleurs de la figure, entre la couleur et la surface, le pistil et la fleur. Comme une image sous tension, l'espace est devenu commun.

Si bien insérée, dirait-on, qu'on y voit que les liens et les attaches qu'on souhaiterait tout de suite défaire, histoire d'arrêter le plus vite possible la contamination. Si bien insérée, dirait-on, qu'on y voit que les différences et les débordements qu'on voudrait tout de suite raccorder à sa zone de résidence, histoire de comprendre comment elle est arrivée là, afin d'arrêter le plus vite possible la contamination. Nous n'avons pas pu devancer l'évènement, mais nous pouvons choisir l'emplacement de notre poste d'observation.



Question de méthode, question de pensée.

Changement de palier : tout se passe dans l'interstice, dans l'entre-deux, dans la vibration entre les composants de l'image, entre l'image et le chercheur qui regarde, l'image et le monde des images, le chercheur et l'histoire des images, le chercheur et l'histoire, le chercheur et le monde.

Seuls les insectes, obéissant à d'autres lois, une autre mesure, ont « su » insérer en leur dedans des outils équivalents à des organes. Ils se façonnent, se fonctionnalisent suivant la nouvelle tâche qu'ils ont à accomplir, la maladie qu'ils doivent dompter.

Bon nombre d'entre eux s'adapte aux différents changements, se métamorphose petit à petit pour pouvoir survivre et, parfois mieux, se transformer pour à nouveau procréer, s'agrandir, bouleverser, nuire, rester pour d'autres des dictateurs, les grandes familles.

Il faudrait choisir pour avancer, cibler les genres contaminés, localiser le parasite, le prélever pour pouvoir l'analyser. Faire en sorte que ce qui est devenu son terrain de prédilection devienne un simple jeu de quilles, un truc qui se supprime.

Mais l'intrus insiste, et déploie toutes ses ruses pour que, même présent, on l'oublie.



Si je tente de trop l'approcher, deviner le strict lieu de son apparition, c'est tout mon univers qui se déplace et c'est maintenant lui qui m'encercle. On peut se coller au carreau, notre visage n'entrera jamais dans l'image de notre visage. Toute la science, pendant des décennies, peut poursuivre ses recherches, nous ne serons jamais immunisés. Lisse et glissant comme le miroir, le toucher s'est enfui, le regard est sur nous. Il a même réussi par endroit à se déplacer hors de notre champ visuel.

Le microscope n'y suffirait pas, il est parti continuer son travail dans les airs.

Nous voilà, mine de rien, transportés dans le grand espace.

Quand une chose devient surface, c'est qu'à un autre moment elle n'était pas.

Elle était dessous ou dessus, pas sur.

Compte aussi le temps qui lui est donné, afin que cette chose se détende, se déploie.

C'est comme un avion de papier qui atterrit dans le lavabo, il se déplie lentement à fleur d'eau pour devenir feuille.

Avion, fleur, insecte, oiseau, ...

Mais qu'une chose fasse surface et non devienne surface, c'est comme l'avion vu par un enfant, un truc imprévisible. L'enfance, ça voit et ça entend les collisions. Ça cumule les denrées rares.

Avant de devenir carré, l'avion, à un moment très précis de



*Imago*, 2005  
montagnes, chalets et rivière à truites  
acrylique, papier marouflé sur bois, 1,60 x 1,20 m

sa chute, a crevé le plan d'eau. A un instant très précis, la figure « avion » a crevé la surface.

Il faudrait pouvoir s'arrêter. Juste là, maintenant.

Mais dans l'instant même de cette rencontre, qui concrétise son apparition, l'avion glisse toujours dans une autre figure. Parce-que faire surface, ce n'est ni l'avion, ni le carré de papier qui l'a dessiné.

Le temps, ici, ne se dilate pas, il ne s'ajoute pas. Il est un temps où des secondes au hasard remplacent d'autres secondes.

Un crash, une forme d'explosion.

*Porter*

La taille est concentrée, les *porteurs de tête* sont petits, minuscules.

Deux statuettes qui s'érigent grâce à leurs corps et *tête* droits, *tête* bien placée, fixe et opaque.

Les figures sont debout. Silencieuses. Immédiatement présentes, sûres d'elles, elles offrent leur face et leur nudité, une densité ouverte et stable.

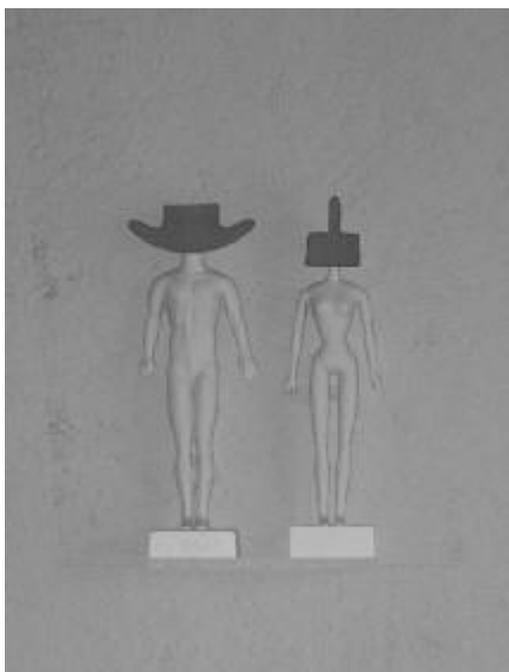
Côte à côte, ils ne se regardent pas, ils partagent la même tension.

La présence du corps, comme une miniature, moulée. Non pas miniaturisée, rendue petite, mais réellement de cette taille : moulée à l'échelle 1.

Les corps élus, ceux qui ont servi pour le moulage, sont des corps pluriels, multiples jusqu'au désœuvrement. Ces « originaux » ont la perfection lisse de la machine, impitoyablement lisses. Ceux ici rendus sont lisses également, parfaits aussi, mais lissés à la main. Ils sont perfectibles.

Mimer un corps qui soit dès le départ plusieurs. Préférer une famille, un groupe, plutôt que l'ultime issue d'un corps singulier. Etre deux dès le départ. Quatre. Mille.

Les *porteurs de tête* jouent avec la gravité et la légèreté. Ils se ressemblent, ils pèsent, ils sont légers. Devant eux, une sensation physique de déracinement. Ils ne sont pourtant pas déportés de leur centre, mais ils se laissent transporter mentalement. Tellement loin qu'il devient nécessaire de se



*Porte-tête A et E*, 2005  
acrylique sur résine et bois, A : 34 cm, E : 32 cm

cramponner à une chose réelle et tangible. Leur *tête* se détache mais garde une mainmise sur le corps plein.

Erigées sur des corps, les *têtes* sont paradoxalement des petites masses signifiantes : des têtes justement, muettes et aveugles. En elles, se prolonge un horizon circulaire.

Elles sont construites autour d'un vide, elles sont en même temps une ouverture pleine sur le dehors, une fermeture vers le dedans, un espace public, un espace privé, saisissable dans ses dimensions volumétriques mais insaisissables dans ce qu'elles enferment. Une partie nous est définitivement refusée. Offertes et recluses. Par cette clôture définitive, ils sont ensemble comme des êtres séparés.

Un objet entourant un autre objet, celui-ci invisible. Un trou encadré. Les porteurs abritent une dimension intérieure, comme une chambre noire, du fond en surface.

Ils ne sont pourtant ni vraiment d'un côté ni vraiment de l'autre. D'un côté, le monde qui les regarde sans équivoque et, de l'autre côté, une boîte, comme une boîte crânienne.

Une *tête* qui retient un vide, comme si ce vide devait, ne serait-ce que le temps des *porteurs de tête*, être affirmé, protégé, encadré.

Encerclées, encagées, emprisonnées, des molécules s'octroient un espace et un temps de repos avant de se dissoudre dans l'immensité.

Une habitation comme une maison secondaire.

Une photographie en volume, pour se rappeler comment c'était avant.

Ce vide qui, jusqu'alors, était si petit, tend au travers de ses autres dimensions, elles impossibles à mesurer, hors échelle, à s'emparer de l'espace qui d'abord le contient, pour ensuite se propager autour de lui.

Le corps qui le soutient, qui d'évidence est un corps sans faille, commence par s'amenuiser, rapetisser encore, s'altérer, pour ne devenir par moment qu'un simple support, un socle. Les corps commencent à disparaître, s'absentent, se vident encore.

Il faudrait peut-être y voir comme une inquiétude joyeuse et souveraine qui a besoin encore d'une dimension visible pour faire un pas de plus.

Peut-être que ce *vide-là* habite cette *tête-là* pour mieux éprouver sa propre déroute ?

Un homme, une femme. Etre deux avant le départ, quatre, mille. Des pensées solitaires en objet.

[ 116 ] *Porter*

*Corinne Domer* [ 117 ]

***Marcher***

Le désert où, aux pieds du marcheur qui s'est de nouveau arrêté, de minuscules brins d'herbe, épars, presque inexistants, ridicules comme trois cheveux restant sur un crâne, crèvent la surface aride. On se demande comment ça tient tout ça, comment ça reste. Ça doit venir de loin, ce doit être le noyau de la terre qui les tient. Comme quand on est descendu dans la grotte de Pech-Merle et que l'on voit la racine d'un arbre traverser le sol terrestre et atteindre les profondeurs. On n'a rien vu à la surface, juste des arbres. On pense, on y pense. On avance, on y pense.

On a déjà levé les yeux sans s'en rendre compte. Devant nous : une dune toute verte, une nappe vert-printemps, un tapis de mousse. Un dépôt d'univers. Comme une moquette posée, même pas collée. Ça tient plus à rien, ça pourrait s'envoler. De nouveau s'arrêter, arracher délicatement un brin d'herbe comme si maintenant on prélevait un échantillon, et tourner le cou à gauche, puis lentement à droite, pour vérifier l'étendue : c'est sa surface maintenant qui la retient au sol, le poids de sa surface.

Le monde n'est jamais clos ni ouvert, il est entrouvert. Les brins d'herbe, ça pousse au milieu, ça fait des trous à la surface.

*C.D., novembre 2005*

***English translation***

### **Write Whatever You Like**

A few comments, notes, references, hypotheses and other digressions on the work of Alain Doret.

When considering work made over the last ten years, I initially turned back to an excellent catalogue called *Abstraction et Ornement*, produced by the Beyeler Foundation of Basel, Switzerland in 2001 to accompany an exhibition of the same name. [*Ornement and Abstraction*, Yale University Press, Ed. Markus Bruderlin, 2001]

The cover shows a painting by Gauguin in the top half and an “all-over” drip painting by Jackson Pollock in the bottom half. A decorative Art-Nouveau-like design overflows from the spine onto the catalogue cover. These pictures offer an apposite choice of landmarks in Modern Art, retracing constant attempts to simplify and stylise, pushing towards abstraction through serial ornamentation, even leading at times to over-saturation.

*Abstraction et Ornement* provides a scientific survey of the important field of ornament and abstraction over the modern period of art re-examining for example the work of pioneers in abstraction such as Piet Mondrian and Wassili Kandinsky. The catalogue begins by evoking studies of arabesque forms by Philipp Otto Runge (1777-1810) and continues by showing the arabesque's influence on symbolism (Paul Gauguin, Maurice Denis), *Jugendstil* and Art Nouveau (Gustav Klimt, Hans Hoffmann, Henry Van de Velde) and early abstract painting (Wassili Kandinsky, Franz Kupke, Adolf Hoelzel), resulting in geometric line and non-figurative constructions (such as those seen in Piet Mondrian) as well as the flourishes typical of Henri Matisse or Jackson Pollock. Abstract arabesque shapes seem therefore to have led step by step down the road to cubism and to non-figurative art of the 20th century.

Further influences come from the interest shown by artists in cultures outside Europe; for example Matisse in Oriental and Pacific island

art, Ad Reinhardt in Asian art and many American painters (e.g. Josef Albers, Barnett Newman) interest in Pre-Columbian ornamental patterns. The catalogue also evokes minimalism, new media including digital technologies as well as Renaissance and Rococo art.

### Three-Dimensional Shapes

Alain Doret's series of *F3D* sculptures is his largest set of works to date. They are based on a dozen complex three-dimensional geometric forms reminiscent of tools perhaps or industrial implements. One of them vaguely looks like a bottle opener, another suggests the silhouette of a cooking utensil or a piece of DIY equipment.

The forms are all built using a thick-walled wooden framework structure and each is given a single uniformly matt colour. They are designed to be hung on walls like coloured relief sculptures.

Maybe, they could be seen as a range of associated shape and colour pairs, sometimes also in black and white when produced as wall drawings or more modestly drawn on paper or as computer graphics etc. They could also be approached as a type of visual language combining line and some form of colour coding.

Certain aspects of his work can be 'deciphered' in the light of modern art. We know for instance that many *avant-garde* artists throughout the 20<sup>th</sup> century sought to reduce line and form. In painting, one could include Malevich, Rodchenko and other Russian Constructivists, and later Klein, Ryman, Rothko, Newman... Similar principles operated in the field of sculpture as witnessed by movements such as minimalism, post-constructivism and conceptual art or in the work of more recent artists such as Didier Vermeiren, Rachel Whiteread and Fred Sandback amongst many others. Alain Doret's post-modern vision of the question is both wry and sincere, a successful mixture of humour and grim determination.

### From Monochrome Paintings to Painted Slab

Perhaps the most thorough analysis of the above evolution that I have come across is in "La couleur seule, l'expérience du monochrome" [Colour Alone; the Monochrome Experience] published in Lyon in

1988 under the direction of Maurice Besset, who wrote the following notes for the eponymous exhibition :

*Unlike paintings with no images, which can be traced back to the spectacular works of Malevich and Rodchenko, the alternative notion that picture-less paintings remain empty forms that can be considered rather confusingly as "real images", developed gradually as part of a complex process during the modern period, though its origins are probably much older..*

*Among those precursors one cannot ignore C.D. Friedrich and Turner for whom form was sublimed into colour (a process later adopted by Clyfford Still and Barnett Newman); then there were the numerous manifestations of interest in tonal variation from Whistler's **Harmonies** to the mono-tonal atmosphere of Art-Nouveau decorations; one should also mention Boccioni's practice of divisionism and Balla's **iridescent compenetrations**, the latter no doubt fired by symbolist principles, but the resulting work subsequently was to inspire Dorazio, a painter of pure colour..*

*Matisse's amazing "Atelier Rouge" causes "a purely physical emotion" by pushing a single hue to its maximum extent or 'qualification', in the same way that fifty years later Morton Feldman was to stress the 'quality' of individual sounds; taking an opposing path, Cézanne moved from dual-toned chromaticism to single-hued non-colour variations in paintings that flirted with analytical cubism...*

*It seemed only right to fire our opening shot with a late Monet. The momentous happenings at Giverny, which we are only now coming to grips with in all their complexity, provide a link between on the one hand, impressionism and its utopic unadulterated transcription of the direct and innocent experience of colour and on the other, the rediscovery of the immediacy of the act "painting colours" which is one source of the contemporary monochrome. In this respect we are delighted*

to be able to show for the first time *Tableau vert* (Green Painting) made by Kelly as early as 1952, following a visit to Giverny.

After the above detailed introduction, the names of the artists in this major exhibition are listed :

*Dubuffet and his Texturologies, Miro and his dream paintings, Pollock's drip paintings, Rothko, Rauscheberg's White Paintings, examples of work by Groupe Zéro (Pieno, Castellani, Ueker, Manzoni,...), Stella's black series, white and single-coloured paintings by Johns, blue monochromes by Klein and a representative selection of Blinky Palermo's works.*

(Other artists were also included in the list but unfortunately their works were never shown in the exhibition; e.g. Still, Reinhardt's Black Paintings, Warhol's diptychs).

At another point later on in the article, Maurice Besset underlines that...

[in the context of post-cubism] ... *painting a three-dimensional work one single colour is not as obvious as it sounds. Perhaps the first to take the risk was Arp who covered some of his wood relief sculptures in white paint. Subsequently, others repeated the experiment though each with different intentions; hence Ben Nicholson made his white reliefs in the name of a quest for purity, Calder made monochrome mobiles, either red or white and of course Kelly again. Later, minimalists adopted monochromatism as the ground base of their «specific objects», which was further developed in post-minimal sculpture to become the natural colour of the materials themselves ...*

#### **1948-54; Ellsworth Kelly's Years in France**

In the footsteps of Claude Monet, Henri Matisse...

Ann Hindry in her essay *Ellsworth Kelly : A phenomenological investigation of aspects of colour* (Artstudio n°16, 1990) observes that ...*monochrome paintings therefore also place the spectator in the same situa-*

*tion as with a Duchamp; the painting is made by the person who looks at it.*

Elsewhere in the essay she quotes Kelly's memories of his first visual shock as a young artist :

*One evening, when I was 12, walking by a house with a window lit up, I was fascinated by the red, blue and black shapes inside the room. But when I went closer to get a better view, I saw a red settee, blue drapes and a black table. The shapes had disappeared. I had to stand back to see them again.*

#### **Notes on some specific objects, by Donald Judd (1965)**

A *specific object* is a work of art that has been reduced to a simple shape, made with no hierarchical order and no (illusionistic) references of any sort, a total entity, a positive phenomenon and unmistakably real: the work is a work and nothing else, just itself, a language that designates itself.

#### **Michelangelo Pistoletto's ogetti in meno (Minus Objects) 1965-66**

This is a highly varied series of works by Pistoletto encompassing sculptures, paintings and typography employing heterogeneous materials such as balls of papier mâché (*Grande Sfera de Giornali*, 1966), concrete and mica (*Sarcofago*, 1966), photographic enlargements (*Foto di Jasper Johns*, 1966) and his first sculptures with mirrors (*Specchio*, 1965; *Letto*, 1965-66) plus the well-known *Metrocubo d'Infinito*, 1966.. (Infinite m<sup>2</sup>), consisting of six mirrors that form the inwardly reflecting inner walls of a cube.

He explains in « Sur la création des Objets en moins » (On the Creation of Minus Objects) written in 1971, the stages undertaken in making the works. Perhaps the turning point is a pear-shaped work of which two versions exist, the second with a mirror finish, that looks uncannily like one of Alain Doret's three-dimensional pieces. Instead of being hung on a wall however, it rises from the floor to a height of 210 centimeters, its

position underlined by an encircling plinth. The whole sculpture brings to mind a pedestal ready to receive a classical sculpture with its feet apart, set slightly off-balance by the inclined plane of the stand's summit. The whole installation is made of ochre-brown chipboard and reconstituted stone.

The second version of this sculpture, *Corpo a pera-specchio* was made a year later in 1966. This time the chipboard was painted white, the plinth dark blue and the inclined plane crowned with a pear-shaped mirror.

Pistoletto later explained that the pear shape gave him the impetus to create his Pezzo or 'well' series of sculptures with spatial concerns uppermost in his mind :

*I used a durable material to make the wells, clean-cut and ravishingly brilliant. Even the body shaped like a pear began without a mirror. I made this large shape whilst contemplating my workshop, its pillars in the centre surrounded on all sides by walls. The walls were white with a blue plinth or skirting board. So I made objects whose walls kept me out, whilst the workshop walls kept me in...*

Immediately preceding *Metrocubo d'Infinito*, the pear-shaped body sculpture represents a new vision of his workshop, a space in which to be projected and elevated.

### **Konrad Klapheck's objects**

In his 1973 essay *My Objects*, Konrad Klapheck informs us;

The ten most important objects in my paintings have a fixed order determined by their visual aspects.

*Firstly, the typewriter and the sewing machine.*

*The typewriter is devoted to world communication in its abstract sense.*

*Calculators and cash registers belong to this same family.*

*Sewing machines, used to make clothing, serve the world in a bodily sense.*

*Drills function this way too and belong also to the same family.*

*The typewriter has certain affinities with its opposite, the sewing machine; keys are like reels, the ink ribbon is like a thread, the letter heads are like needles.*

*The transition to the next object is minimal: taps are also involved in care of the body...*

*There is a clear link between taps and showers; in purely formal terms, the latter next develops into a telephone.*

*Both instruments are equipped with a pierced disc representing the physical element of water*

*or a spiritual element, that of the sound of a voice. Around the tap can be grouped fire extinguishers and joints, whilst associated around the telephone can be found loudspeakers and telephones...*

*The next object is an iron which functionally speaking is close to showers and judged by its job is closer to the sewing machine... removing creases and smoothing is also the function of a shoetree.*

*A lock has an even more conservative character...*

*Finally comes the family of vehicles and construction site machines with their heavy-duty tyres...*

*The series ends with that most discrete of objects; the bicycle bell.*

Alain Dore's families of three-dimensional shapes are also organised according to their visual aspects. Their actual functions in the world of objects however remain purely hypothetical.

A impressive image regularly reproduced, shows Konrad Klapheck at work in a grey coat drawing on a blackboard with the aid of a large compass. Almost the same image can be found in one of El Lissitzky's collages from 1921-22 which shows Tatlin working on a project to build a monument. The striking similarity of these two pictures comes from the way they transform the artist-engineer into an industrial draughtsman. Extending the idea of Tatlin's *Counter-Reliefs*, Lissitzky started making **prouns** [from the Russian *Pro Unovis* or *Project for the Affirmation of the New*] axonometric explorations of space drawn on paper or carried into the spatial arena of exhibitions; his proun-room of

1925 is well-known and he also made his famous *Abstract Cabinet* (for the Sprengel Museum, Hannover) to show abstract art.

Alain Doret's three-dimensional shapes mostly come from an Italian catalogue of rainproof seals for doors and windows. He therefore obtained the majority of his vocabulary from ready-made shapes, just as Daniel Buren chose a particular style of awning (stripes 8.7 cm wide) as the visual material with which to embark on his career. Doret's family of forms rapidly expanded however to include shapes from a French catalogue of joints as well as from other sources, but also over-stressing the coding of specific colours for individual shapes.

#### Ettl and Doret

I've placed two postcards and two small sculpture over the lintel of my livingroom door.

Pictures of two pink *F3D* sculptures by Alain Doret alternate with two designs from Georg Ettl's workshop, *Le cavalier* (The Rider) and *Le sanglier* (The Wild Boar) cut out by laser in sheets of plywood.

Their silhouettes - brown and ochre for the small sculptures, pink for the F3Ds - form an attractive garland that adorns the doorway like a sign to welcome visitors.

Both artists share the same preoccupations concerning precision and elegance of line.

#### Marthe Wéry and Colour

Marthe Wéry once declared on the subject of colour... *Colour appears differently in each individual context; there's always a new context to experiment with. We see colours differently according to their relationship with other colours. You can't choose a colour as you would an object.*

It is difficult to speak of Alain Doret's works as *objects* in the accepted sense of the term; they are more like *relief drawings*, as if a miraculously rejuvenated Matisse had given his paper cut-outs added depth.

Although the shape of these relief drawings are difficult to put in

words, they are visually simple with crisp, clean outlines as though honed by a machine.

The colour code in Alain Doret's *F3D* sculptures is based on careful mixing of the three primary colours to obtain a range of specific secondary colours that owe much to the neo-plastic theories [*neuen gestaltenden Kunst*] of Mondrian or Vantongerloo and also to the less dogmatic subtleties of **van Doesburg**, as seen for example in his diagonal *counter-compositions*.

Colour is treated as a uniform field with no apparent human intervention, thus maintaining a certain objectivity. Alain Doret chose to use acrylic colours in his *F3D* sculptures for their ability to capture light more effectively and their evenescent effect, thus underlining the clear-cut contours of the shape, similar to Imi Knoebel's constellations or in a number of his cut-up picture frame works.

One successor today of Matisse and his paper cut-outs is undoubtedly Ernst Caramelle. His concerns with volume are expressed through small-scale wall paintings containing flat geometrical forms suggesting perspective views of generally high-ceilinged different-sized rooms, that often feature an off-centre representation of a small painting. Other works involve using sunlight and stencils to create faded shapes on coloured paper.

Alain Doret, who also uses stencils to cut out his *F3D* silhouettes, has done similar work. In addition to producing paintings, his own murals tend to be drawn as well as painted.

#### Recent Work

This area of work came to the fore in one of Alain Doret's recent exhibitions at Saint-Yrieix-la-Perche Cultural Centre. Spectators were invited into a totally blacked-out room and then suddenly subjected for several minutes to three brightly illuminated monochrome paintings coloured yellow, pink and blue. The room was then plunged into dark-

ness once more, leaving spectators with the coloured shapes still imprinted on their mind's eye. This is a somewhat violent version of the sun-faded image technique described above, though in this case the effect of being exposed to intense light was amplified by using phosphorescent paint to depict a three-dimensional shape in the middle of each monochrome... doubly ensuring an optical effect !

A "purist" extension of this principle occurs in other recent work called *Phasmes* (Stick Insects [because they are well camouflaged]) involving a chosen shape executed slightly in negative relief surrounded by a complex arrangement of flat-coloured forms that are perceived as though floating at different depths within the picture space. Here, white is used to create suspended space echoing the suspended volumes of his mural drawings.

Initially sparked off in the review *l'Elan*, Purism was codified in *Après le cubisme*, a book-manifesto published in 1918 by Amédée Ozenfant and Charles-Edouard Jeanneret (aka Le Corbusier) and further developed in the latter couple's journal, *l'Esprit Nouveau*, where many artists could continue cubist-orientated experiments, producing subsequent offshoots among *Modern Movement* artists and designers (e.g. Jean Prouvé, Charlotte Perriand, etc.). Purism was a rational evolution of cubism as practised by Braque and Picasso, in particular with their collage works. However it emphasised an unencumbered type of art that promoted painting without subjective ornamentation. Starting with real or possible objects, colour fields and the contours of objects were layered one on top of the other, gradually pushing towards abstraction by eliminating variable and accidental traits of elements and retaining only their essentials. Purism's pared-down precepts have often been compared with J.S. Bach's treatment of the fugue.

It is worth noting that Ozenfant went on to found the Ozenfant School of Fine Arts in New York where he taught for several years

from 1939 onwards, transforming the school into one of the most prestigious in the USA (Richard Artschwager and Roy Lichtenstein both spent some of their student days there). Here he developed ideas about pre- or primary-forms stating that *great works of art, like truths, exist as potential needs in man's subconscious before they are actually 'invented'*.

The same applies to Alain Doret's works, except that in their case, they have been taken from pre-existing sources, notably a French catalogue of joints and then ordered into a family of extended categories.

The sensation his wall drawings give of floating in space is most apparent in the *Phasmes* series, dense intertwining of fragmented forms making the central figure difficult to perceive and unstable. On a lower plane and surrounded by a myriad brightly coloured segments, the central form loses its dominance and clear outlines, becoming dulled and almost subliminal.

His recent *Imago* series is based on a similar principle of a form hidden in a picture. In this case, the pictures are shop-bought 'painting-by-numbers' images much in the style of Andy Warhol's *Do-It-Yourself* series. The paper on canvas works so far include a seascape, a still life, a landscape and a *genre* scene, all clichéd popular themes. In each work though, lies a hidden shape, half encrusted half subliminal, visible just enough to entice the onlooker into taking the time to spot it. The hidden shape is not so much like hunting for a needle in a haystack but is closer to muzac, a sort of discrete presence. Erik Satie's *musique d'ameublement* or 'furnishing music' in our liberal world has become the omnipresent background to today's stations, airports, lifts, shops, radios, designed either to stimulate shoppers or soothe travellers.

The *Imago* pictures hide their sting under the apparently innocent charms of popular imagery. Diaphanous and evanescent, an obsession with opaque forms lurks hidden in the picture like some unnamed

visual aberration, a cross between Picabia's transparencies, a computer-age Magritte or a slightly fusty advertisement, muddying the waters of conventional iconography.

*La Tart'in* is the result of participating in an exhibition in which artists had to situate their work in the town of Limoges. Having already experimented with phosphorescent paints outdoors, Alain Doret chose to make a painting based on a photomontage of an urban scene. The photo was taken using friends as models and the scene depicted a blind man accompanied by a girl, both seen from the back, standing in the street, studying a wall covered with graffiti, ads and handouts. In the centre of the picture a man is striding towards us, his head turned towards the girl and blind man, whilst in the background are several passersby and a collection of street signs and shopfronts, one of the shops bearing a signboard with the name *La Tart'in* written on it. A pedestrian is shown walking away, not having seen anything; another approaches looking towards us. The girl and blind man stand isolated and immobile on the left of the composition. The child figure of Innocence it seems has guided the blind man to step aside and contemplate the sounds of the bustling town and they both appear to be staring straight ahead at one of the posters on the wall, an outline of one of Alain Doret's shapes (n°7 to be exact). Everything in the picture, from the lines of the shopfronts to the street signs, points toward this spot; a single image, utterly simple, innocent and silent among a peeling mass of notices and posters - redolent perhaps of former collage works. Seen through the eyes of innocence or pure chance, the forms appears fresh yet isolated from the rest of the scene. It needs the eyes of other onlookers to exist. It hangs in silence, with no words to attract attention, self-sufficient, available yet secretive in the middle of cacophonous hoardings and street signs.

Unusual among Alain Doret's works in that it is not part of a series, *La Tart'in* was inspired by the discovery of paintings by the 16<sup>th</sup> century Flemish painter Herri met de Bles who used a vocabulary of

people, animals and landscapes, each with a specific meaning. His paintings were conceived as cryptic messages, which onlookers had to decipher in order to uncover a hidden identity. Here, the shape replaces a face and the surrounding visual construction directs our gaze from the background towards where girl and blindman stand.

The coded nature of this shape is deliberately placed in a virtually literal context that significantly points to certain central questions. How can such a simple, abstract and coloured shape compete in an environment already saturated with adverts and visual signs ? What room is left for innocence in our social environment ? Is art and our interest in it of so little consequence ?

Yanick Miloux, November, 2005.  
Translation; Jonathan Bass

The various stages described below, start with the image of a desert panorama stretching for 360° all around, like a self-encasing bubble, a [hemi]sphere with not a trace of loneliness, a fully-filled landscape. It is a starless ball, unblemished and unpunctured, totally smooth and swollen in volume, of even temperature right to its very centre. If you really tried, you could perhaps read signs into it, but its purpose is beyond conjecture. This entity has no need of humans. It is impossible to start here and just as impossible not to move on.

Thus the seeker will not be leaving from a non-existent place but not knowing exactly what it is he carries with him, will prefer from the start to ditch any pre-conceived notions and leave behind all personal theories. Not that this seeker is uneducated in any way, or unversed in his own culture, but in order to advance he would prefer to become a deserter rather than betray and forget an unexplored land.

His principal wish is not a desire to be recognised, but on the contrary to invent a form capable of disorientating and leading elsewhere. His quest is not to wipe the slate clean, something for which he would need a prodigious memory and which would require conjuring impossible breaks with the past, but rather his attitude is one of accepting where he is, somewhere along a line. Abolishing all traits up to this point in time, even simultaneously erasing the point itself. Just leaving.

Just leaving to illuminate locations on a map one by one and gradually start building up segments of space. Perhaps then, the seeker will press the right button or ask a passerby for a possible route to join up these small dots on the map, paths that leave the chosen spot now and that when examined closely, connect to other places. Only much later will he be able to dream of mapping his world. Thus, his searchings will not start by studying differences, but will advance via indifference to things. It will be a journey that never ceases

### ***Deserting***

moving and altering everything it approaches, opting for transparency and resemblance rather than differences that make distinctions or cause separations.

Above all, the journey will give the seeker a new lease of life; enable the invention of a tool which has the impertinence to make one stop along the route from time to time; not exactly a compass or a light, practical vehicle as a means of transport but something else more consistent, more resistant, capable of inventing ways of seeing oneself, ways of looking, of encountering, of stopping the journey... a tool which will stop the small beacons of light that have now been lit from ever being extinguished again.

### **Seeing**

Viewing a self-encased bubble requires perfect vision, with no bias towards centre, top, bottom, right or left. It is a never-ending voyage, being present in all places all the time, seeing from all points of view without ever forgetting one, never being sure if you have forgotten one or not. Pure vibrations depicting neither sand nor sky.  
A place where time, body and memory do not exist.

Finding ground firm enough to feel and refusing at the outset any instrument - ladder or footrest - which would help us lose touch with it.  
Staying firmly on the ground at first, to see what's looking at me.  
Walking rather than taking a plane.  
Staring at whatever looks at me. Just opposite.

I heard once that there was a girl - called Ana - who so wished to remember her lover that she fixed his eyes on the wings of a butterfly. Apparently ever since then, when the insect flutters past and displays its splendid markings, he sees us. Just when we thought we would surprise him, we realise he has been watching us all the time. The lover has found

his niche, flying where the butterflies fly; in gardens, on fabrics, on skins, in paintings. Since I heard this story, I've been seeing Ana's lover because he sees me.

When the seeker looks at something, he knows he too is being looked at. He knows he is being observed because he has projected his abandonment into whatever he is looking at.

It is true that a body can be perceived only by someone who surrenders themselves, abandoning everything they know.

Their glance is not inquisitorial, but approving, forgiving. The seeker no longer finds himself in opposition any longer but in empathy with the other's vision of himself.

Neither transmitter nor receiver, their glances are just fluxes of energy that pass each other by, sometimes being superimposed or interwoven or diverging.

This double flow accentuates a force already projected one way and contradicts it by flowing in the opposite direction.

Naturally, the seeker first starts by lying in wait for that uncertain moment when glances might collide, the moment when seen and seeing intermingle. However the glances never come to a standstill and though they might meet and mix, they never become one.

Obviously, what I look at, never looks at what I think it is looking at. By saying "it's only for my eyes" is tantamount to placing a barrier between whatever attracts my eye and what invites my attention.

### **Time zones**

*After images* enter our ken when their light is captured by trying to separate it from the background. Things unnoticed however remain in our field of vision and very soon confront us afterwards. This presupposes that, when perceived, form is pushed to the edges of its colours

and appears almost like a mirage. The contour that persists an instant contains within it the event that has just occurred. In this *sleight of hand* played between light and shade, shadows become colours whilst light becomes drenched in darkness.

Whatever force it is that lifts them up is now greater than the force keeping them anchored to the ground. If they have weight of any sort, it must surely be no more substantial than sun- or moonlight. They have nowhere to exist, no abode.

They then cross the ether attracted by who knows what emerging from unfathomed depths, pushed up by the light. Vaguely familiar, these images remain enigmatic and fragile, like distant objects approaching or close objects moving away, a slow respiration.

There comes a moment when the images really seem to exist but it is difficult to say precisely when. Just when they appear to be in focus, they have already started to vanish, evaporating at first into silhouettes on a dark ground before disappearing altogether. It is as if they have become transparent, or have simply exited from the stage.

Yet almost as soon, another apparition seems imminent, and so on without ever being sure when the phenomenon will cease.

*After images* keep their distance from us. Even if we can cross certain thresholds, there will always be limits beyond which we are not allowed to go.

The gap separating us is uncertain. Should we judge its distance at that moment when the form first emerges clearly, its sharp outlines giving the impression of being close at hand or should we estimate the distance when all that is left is a memory of a form that has retreated into its own landscape? Presuming I don't move, does this retreat imply that the image has increased its distance from me?

These images obviously come from somewhere but not from a sublimated elsewhere. The dark past, a darkened cavern underground, mythology, stories told; maybe they come from a space with no history

as yet.

At the same time, they also refute the obviousness of their proximity and contactability, giving the impression that nothing could be easier than reaching out to them across the divide, simply and almost carelessly.

They give an overwhelming feeling of their being complete in themselves, occupying their own space and living at their own speed, of such dimensions that they can but be separate from us. Yet at the same time, we can not not only look at them but also encounter them. We also are separate beings.

### **Getting down to details**

Always being visible requires that the seeker (who is an actor in his own appearance or in maintaining its outward signs) confirm the effect he produces.

With successive appearances of the same detail, even if different effects are interpreted in one way or another, we always tend to look for a common factor linking their various apparitions. Once recognised, it can be given a name.

Over time, repeated detail starts building its own empire. Despite being multiple, its identity remains clear and transparent. The onlooker now needs to anchor the detail by looking for fundamental connections or characteristics it might share with other references.

In our eagerness to question these links and find answers, we doubly complicate our enquiries because each of us brings his or her own baggage of visions to bear on the subject. Everything we have seen, currently see or will see is transformed by our personal vision which is none other than a form of appropriation.

The genuine seeker must confront the world through others' eyes, see landscapes that are not necessarily his own. The see-

ker must therefore bow to a different set of laws that while not directly constructing souvenirs, offer a source from which they be made.

Phasme comes from the Greek phasma which means appearance, vision or phantom. In French the word means 'stick-insect', a member of the phasmidae family in the order of the Orthoptera, known for its ability to imitate twigs. Stick insects are their own background landscape. Their bodies are the decor in which they hide, bodies made of what they eat and providing a place to live.

At first we see a dark and humid mass of rotting vegetation, left to waste. Like a fish bowl with plastic coral filled with water that has turned green and murky, and no sign of a fish.

Why bother to display it when it's empty ? With no animal present, all you can see are its remains.

And then, gradually, if you're lucky, your eyes adjust and you notice something moving, shaking. Every twig seems alive with an almost inaudible whispering.

The decor hasn't been totally successful, a space that's in a constant state of renewal - the single individual if such a thing exists at all, is to be found inside and out, twining through forked branches, twisting over and under.

To see the stick insect, you have to simultaneously focus on details and let your gaze wander aimlessly in every direction - focus on the container and the contained.

One direction, all directions.

With stick insects, these two logical paths contradict each other, and there is no way to decide which one to choose:- Worrying about space and the way we look at it. Worrying.

Writing a preface about something implies you know what's coming next. If this sometimes too sketchy text introduces you to what comes afterwards, it also runs the risk of depriving you of the overall picture.

Like the party game of musical chairs, every time you try to sit down, you never can because the chairs are all occupied by other people.

If on the other hand this text is too detached from its subject, existing for its own sake alone, it is likely to have little relevance to what it is supposed to describe. A free agent.

The forward must take you around a bend in the road, set you in the right direction and launch you onto the motorway. It demonstrates that there is a before and after, that the 'after' shall be more fulfilling and intimate than the 'before', and that it will open up new vistas.

A pre-face invites a post-face, a provisional conclusion to a work and therefore a preface announces the beginning of a framework.

No preface suggests either an absence of or inability to construct a framework or simply an unwillingness to construct one, and instead launch directly into the flow of an essay.

### ***Rising to the surface***

All the *Imago* pictures harbour a new contagious disease.

The disease is underhand, invisible to the naked eye and to those who haven't read the latest *Scientific American*. However it is irremediably present and at work whether we like it or not.

For the seeker to demonstrate the disease's existence, is like a research worker testing a vaccine who has to inoculate himself with the germ to gain a better understanding of it. Similarly we must try to find a language of images, that is perfectly apposite in rhythm and vocabulary. We must pursue the experiment through thick and thin, put our lives on the line to obtain that one tiny spark that is more precious than gold.

Act at the surface, chose images which have become empty of all meaning. They are visible in all their topicality. Adopting them now, is tantamount to cherishing them simply.

There are *stilleven (still-lives)* everywhere, multiplied ad infinitum; in shops, on bedside walls, hanging above mantelshelves or double beds. Some are kept jealously, perhaps as souvenirs, others are changed, thrown away or offered as presents. Some are discarded when we move house or dumped immediately. A mountain of accumulating pictures.

A world of images where forms which germinated long ago have been infected by a virus and their form transformed into a still life, suspended somewhere between the halting of movement and the living force of three dimensions.

Form has become a still life; a shift that occurs at the interstice, the gap, the vibration between figures, between space and figure, between colours and the colours of the figure, between colour and surface, between pistil and flower.

Like an image under tension, space has become commonplace.

Some would say, so well integrated that we only have eyes for the bonds and links we would like to undo, to stop the spreading infection as fast as possible. Some would say so well integrated that we notice only the differences and excesses we would like to tame and tack onto our own sphere of experiences, in order to understand them better and halt the spread of infection as quickly as possible. Although we did not see it coming we can at least choose the site of our observation post.

It's just a question of method, a question of thinking ahead.

Let's change tack: Everything occurs in the gap, at the interstice, in the vibration between the components of the image, between the image and the seeker who looks at it, the image and the world of images, the seeker and the history of the images, the seeker and history, the seeker and the world.

Only insects, subject to other laws, other scales of measurement, have "known" how to integrate inside themselves organs like tools, programmed to function according to whatever new task they have to achieve, whatever new disease they must overcome.

Many of them adapt to changes by gradual metamorphosis in order to survive and live on to continue multiplying, disrupting, harming, acting as dictators to others, or becoming great families.

To make headway, we need to target contaminated species, locate then sample and analyze the offending parasites. Doing this would enable us to suppress their favoured environment and knock them down like ninepins.

However the intruder fights back and deploys all its tricks so that, even when present, it is forgotten. If I try too to approach it, to guess the strict whereabouts of its appearances, my universe has to shift and suddenly the parasite encircles me once more. However hard one tries, your face will never enter the image of your face. Scientific research may continue for decades but we will never be immunized against that particular disease. Smooth and slippery like the mirror, all feeling has fled, and all eyes are upon us.

It has even succeeded in moving out of our visual field in some areas. A microscope would be of no use to us since it has extended its conquest to the airs.

Without realising it we have been transported into deep space.

When something becomes a surface, it implies that at some previous moment it was not yet a surface. It was perhaps below or above the surface but not on it.

The allotted time for this unfurling and extending to occur is also of significance, like a paper plane which lands in a wash-hand basin, unfolding slowly at the water's surface to become a sheet of paper. Plane, flower, insect, bird, ...

But for something to rise to the surface and not become a surface, is like a plane seen by a child, an unpredictable event. Children see and hear logical collisions of this sort. They collect precious and rare observations. Before becoming a square of paper, at one precise moment, the plane hit the water and the image of the plane hit the water's surface.

It would be nice to stop the action just there, at that instant.

But even as the plane encounters the water, so concretizing its apparition, it has already started transforming into another figure, neither plane, nor sheet of paper.

Time does not expand or accumulate at this instant Only seconds randomly replace other seconds. This is a crash landing, a type of explosion.

### Carrying

Compact in size, the *Head Carriers* are small, even tiny.

They are in fact two statuettes, *heads* held high on straight bodies, heads that are well positioned, firm and opaque.

The figures stand upright and silent. Fully present and sure of themselves, they offer their faces and their nudity squarely and openly to our gaze.

Side by side but without looking at each other, they seem to share the same tension.

They are like moulded miniatures, not miniaturized bodies or bodies made small, but really this size: moulded their actual size.

The original bodies which served as models for the moulding were multiple in number. They had the pitilessly smooth perfection of a machine-made article. The statuettes are smooth too but have been hand polished and could therefore be even smoother.

They therefore incarnate many bodies, preferring the status of family or group rather than the fate of a unique single body. From being two, they are now four... maybe thousands.

The *Head Carriers* play with gravity and weightlessness. They resemble each other but are both heavy and light, provoking a feeling of physical unease when we contemplate them.

Despite not being off-centre in any way, they are mentally adrift. So far sometimes that it is necessary to cling to real and tangible objects. Their *heads* are detachable but remain linked to the bodies.

Their heads are paradoxically small but meaningful masses: unseeing and silent. A circular horizon line extends through them.

They are built around an empty space, simultaneously opening up fully on the outside, closed on the inside, a space offered publicly, a space kept private, with a measurable volume outside but an immeasurable space hidden within. Thus a part of them is a closed book to us, offered yet tucked away out of sight. Their guarded secret forms the bond that unites them as two separate beings.

One object surrounding another that is invisible; a framed hole. The Carriers carry within them an interior dimension, like a darkroom, or a background surface.

They are however neither really on one side or the other, neither on the side where the world can observe them unambiguously nor on the other side, enclosed in a box, like a brain in a skull.

These are heads imprisoning emptiness as if it should be comforted, protected and framed while the Carriers exist.

Encircled, placed in a cage, imprisoned, the molecules of the air have been granted a small sanctuary in space and time before being allowed to dissipate in the vastness of the universe. They have been given a dwelling like a holiday home, a three-dimensional snapshot to remind themselves of how it was beforehand.

This empty space which hitherto, was so small and all-containing, extends through its other dimensions which are beyond measuring, to encroach on the space around. The obviously faultless bodies which held it up, start by being reduced in stature, and then deteriorate to become mere supports. The bodies begin to disappear or take their leave, and are emptied.

Perhaps we should feel a joyful and imperial concern for those who need a visible dimension to take a step forward.

Perhaps that space only occupies this head in order to appreciate more keenly its own defeat ?

A man, a woman. Maybe two to start with, now perhaps four, thou-

sands. Solitary thoughts in the form of an object.

### ***Walking***

The walker has stopped once again in the desert. At his feet, tiny blades of grass occasionally break through the dry ground like the odd hair or two on a baby's head. One wonders how they can hang on like that. Perhaps they have grown a long way and are rooted at the centre of the globe. It is like the time we went down into Peche-Merle Cavern and saw the roots of trees poking through from above. Nothing but trees. You think, you think of it. You advance, and think.

Without realizing it, we've already raised our eyes. Stretching in front of us is a perfectly green dune, a spring-green carpet of moss, deposited there from somewhere in the universe, like a fitted carpet laid in place but not glued down.

Nothing is holding it down. It could easily fly away.

Stopping again, you delicately pick a piece of grass as though taking a sample, turn your neck to the left, then slowly to the right, checking the breadth of the covered area: now it's the weight of its surface that keeps it on the ground.

The world is never either closed or open; it is half-open.

Blades of grass grow in the middle and make holes where they push through onto the surface.

C. D. November 2005

Translation; Jonathan Bass

Ce catalogue est édité à l'occasion de l'exposition d'Alain Doret, du vendredi 13 Janvier au samedi 25 Février 2006

Ecole Municipale de Beaux-Arts de Châteauroux  
Galerie du Collège Marcel Duchamp  
10/12, place Sainte-Hélène, 36000 Châteauroux  
Directrice : Nathalie Sécardin  
Assistant de direction : David Devilliers  
Secrétariat : Isabelle Coquelin  
Régisseur : Jean-Luc Thomas  
A.T.S.E.M. : Claudine Dubois

Cette exposition reçoit le soutien de la Ville de Châteauroux, du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Centre, du Conseil Régional du Centre et du Conseil Général de l'Indre.

Remerciements à Jonathan Bass, Jean-Marc Berguel, Romy Domer-Doret, Françoise Louvet, Thierry Mignot, Isabelle Plantegenest, Mathias Le Royer, Roger Vulliez, Valentine Vulliez.

Conception graphique : Alain Doret  
Couverture : *F3D N° 7*

