EMBLÈMES ET ÉNIGMES

Yannick Milloux, octobre 2009.

• ***Apparent n°1, 2, 3***, 2002. Acrylique et peinture phosphorescente, 200 x 96.5 cm.

Lors d'un précédent texte paru en 2006, j'avais tenté de renouer avec certains aspects historiques dans la pratique de la peinture et de la sculpture au XXème siècle (histoire du monochrome, du mouvement Puriste, " objets spécifiques " de Donald Judd, " objets en moins " de Pistoletto, ou encore répertoire d'objets de Konrad Klapheck) pour ancrer les repères de la recherche d'Alain Doret.
Cinq ans après, revoir ses *F3D*, ses Formes en 3 Dimensions, et examiner en détail leurs disséminations dans les registres de la peinture classique ou gothique, de l'hyperréalisme et de l'image peinte au sens le plus large, tel est l'objectif de ce nouvel article.

Bien sûr, la recherche d'AD a continué. Elle s'est aventurée dans des territoires aussi instinctifs que prémédités, flirtant autant avec les registres de la peinture dite " savante " (on disait autrefois cultivée) qu'avec la trivialité la plus absolue, celle du papier peint et de l'ameublement.

Revoir la série fondatrice des *F3D*, sorte de répertoire de formes " géométrisantes " - et non pas géométriques, car non réductibles à une définition – plus précisément des reliefs, des blocs de couleurs mates ou brillantes, nous incite à nous rapprocher de certaines œuvres d'Allan McCollum. Nous proposons, en contrepoint d'un article publié à Genève en 1993, de reprendre les principaux arguments de son auteur et de tenter d'y trouver un écho dans les recherches d'Alain Doret (1).

Allan McCollum, immense artiste né en 1944 à Los Angeles, vivant à New York, a basé toute sa recherche sur la reproduction, la répétition et le nombre. Dans son texte " Les emblèmes de la multitude ", Catherine Quéloz résume ainsi l'œuvre de l'artiste :

" <u>Elle se compose de quelques modèles aux prototypes très précisément conçus et élaborés</u> qui, multipliés, s'érigent en groupe, en famille parfois assimilables à des genres ou des catégories d'objets connus, souvent hybrides et impossibles à organiser selon les principes d'une taxinomie traditionnelle. En effet, chacune des séries qui constitue le travail de McCollum se fonde sur cette capacité à faire coexister les nombreuses contradictions - inhérentes d'ailleurs à toute l'histoire de l'art moderne – liées à la complexité des relations entre culture de masse et arts visuels... "

En comparaison et toutes proportions gardées avec les œuvres d'AD, quelques séries d'AMC s'imposent :

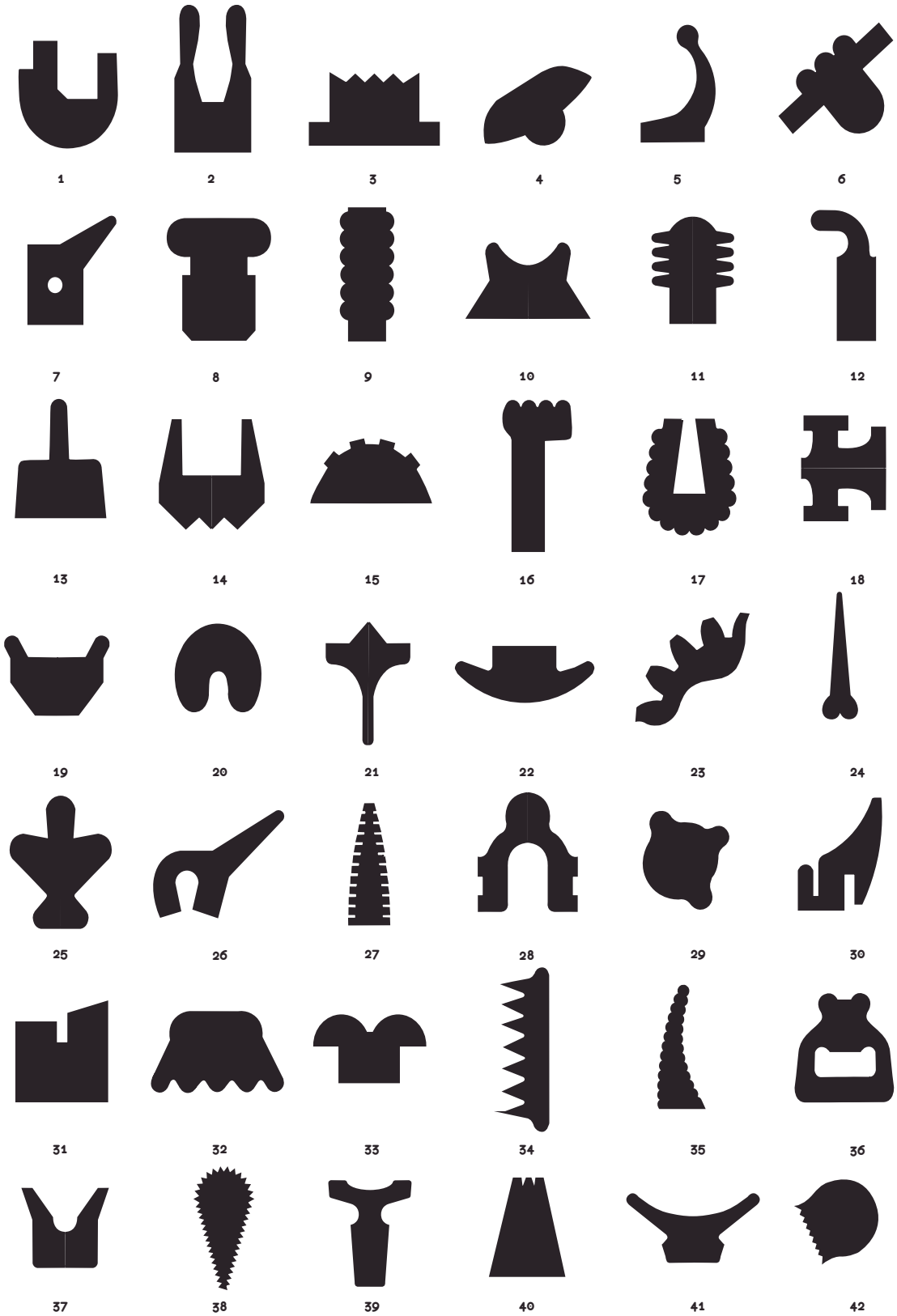
101 les peintures de substitution,
102 les véhicules parfaits,
103 les travaux individuels,
104 les dessins.

Les *Surrogate Paintings* (peintures de substitution) semblent être aussi bien la synthèse d'une série d'expériences personnelles antérieures qu'une sorte de parodie de la nature réductiviste devenue quasi emblématique de la peinture moderne. Depuis la fin des années 60, AMC mêle dans ses travaux une pratique de la peinture comme tâche quotidienne, mettant en évidence le travail plutôt que le système. Comme il le souligne lui-même, il s'agissait de *" produire une peinture contemporaine de manière mécanique, en utilisant les matériaux que l'on peut trouver dans un supermarché "*. Initiés en 1977, produits d'abord en bois, en 1978 (*Surrogate Paintings*), puis en plâtre en 1982 (*Plaster Surrogates*), les " substituts " se présentent comme des moulages de tableaux et sont soit recouverts d'une couche de peinture monochrome, soit réalisés en trois tons, rectangle noir, marie-louise blanche ou beige, cadre en camaïeux de gris, de bruns ou de rouges.

En 1986-87, McCollum réalise une série de sculptures nommée *Perfect Vehicles* (véhicules parfaits) qui sont d'autres substituts. Une urne hexagonale chinoise aux formes arrondies et son couvercle sont reproduits par moulage en quantité et chaque exemplaire est recouvert d'une couleur monochrome. L'ensemble est souvent présenté en séries, par groupes de cinq alignés sur de longs socles blancs, tous parallèles, ou par famille d'une cinquantaine impeccablement rangés sur une estrade en medium, dont le dessus est recouvert d'un tissu noir mat.
Certains de ces véhicules parfaits sont agrandis au format monumental et peuvent alors être présentés seuls.

En 1987-88, l'artiste conçoit et fait réaliser l'ensemble des 10.000 *" Individual Works "* (travaux individuels). *" Composés de multiples combinaisons possibles de plus de 150*

Répertoire des F3D



formes trouvées associées en groupes de 2 à 6, elles ont pour moules de petits objets utilitaires et banals, mais pourtant minutieusement conçus, qui ponctuent anonymement notre quotidien : petits récipients à emporter, capsules, couvercles et poignées. Modèles à la fois négatifs et positifs, sorte de fossiles du futur, ils constituent la source d'une catégorie particulière d'objets difficilement classifiables qui ne peuvent se définir par leur forme, mais plutôt par la qualité de la relation (affective) que l'on entretient avec eux (souvenir, transfert). Construits à partir de fragments d'objets, les " Individual Works " apparaissent un peu comme une fiction. Objets vides, objets perdus, non seulement parce qu'ils sont destinés à être jetés, mais aussi parce que l'incroyable richesse de leur design n'est pas considérée comme digne d'intérêt. "

Enfin, entre 1988 et 1993, il concevra et fera réaliser l'immense ensemble des *" Drawings ", des milliers de dessins encadrés et placés sous verre. A partir d'un système défini en 1988, realisé et exposé pour la première fois en 1990, Drawings envahit l'espace d'exposition. Placés côte à côte sur le mur, les dessins se donnent à voir comme des formes sombres au centre d'un rectangle blanc, précisément détourées et réalisées en aplat au moyen d'un crayon noir gras ; posés en rangs serrés sur des tables, ils s'offrent aussi à la manipulation. Considérés dans leur ensemble, ils se donnent à lire comme des signes, des emblèmes. Images suggestives, ils rappellent les silhouettes en papier découpé ou les ombres chinoises des lanternes magiques. Dans l'infini de leurs déclinaisons, on voit ici une toupie, là un parapluie, un clocher ou un as de pique. Leur présentation serrée et régulière mime l'organisation scientifique des collections de coléoptères ou de fleurs séchées. Ces dessins ne sont pourtant que le résultat de 5 motifs puisés dans les multiples possibilités offertes par 40 gabarits de courbes en plastique dessinés par l'artiste.*
Le système qui gère la composition des formes est implicite à l'infini des possibilités d'organisation modulaire plutôt qu'immédiatement lisible dans l'évidence de la déclinaison. Cette notion de système rappelle certains présupposés de l'art minimal (résistance à la subjectivité et à l'illusionnisme, mise en évidence du processus de travail) et en même temps les mêle à des allusions, à une imagerie décorative et populaire qui critique les implications tautologiques et élitaires de ces présupposés. La multitude de ces dessins, de toute évidence faits à la main, soulève la question de leur mode de fabrication : ils sont le résultat d'un travail individuel réalisé par un très grand nombre d'ouvriers spécialisés, un type de travail à la limite entre l'exécution mécanique et le bel

ouvrage respectueux des règles du métier. La systématique de la composition et l'anonymat d'un groupe d'exécutants n'ont pas seulement pour fonction de tenir l'auteur à distance du faire ou de décisions formelles. La production de masse propose au contraire une très grande variété formelle qui suggère d'autres modes de lecture et propose une définition un peu différente de la culture et de l'histoire de l'art."

Les *F3D*

Le répertoire des *F3D* d'Alain Doret est plus limité, une quarantaine de formes, *" quelques modèles aux prototypes très précisément conçus et élaborés "*.
Les modes de production de ses œuvres sont artisanaux, même s'il utilise parfois des techniques différentes et a recours à certains assistants (pour un dessin mural, une séance de pause photographique, un film d'animation, mais aussi quand il utilise son ordinateur pour dessiner un tableau en zones à remplir de couleurs).
Ce répertoire, on l'a déjà souligné, s'organise à partir de formes trouvées, d'abord dans un catalogue italien de coupes de fenêtres, puis du Joint Français.
Chaque *F3D*, en plus d'être affublée d'un numéro, a été rendue spécifique par l'attribution d'une couleur, glycérophtalique brillante ou acrylique mate, c'est selon.Une fois le programme défini et exécuté, Doret décline ses formes en trois dimensions selon différentes options (dessin, aplat de couleur, mat/brillant, tamponné au pochoir, tirage laser) et sur différents supports (papier, toile, mur, trois dimensions).

Ainsi, la série des *Phasmes* est basée sur la superposition, l'opacité et la transparence, et agit à la manière d'un enchevêtrement inextricable.

Les *INI*, pour Insectes Non Identifiés, sont des dessins précis de coléoptères et autres insectes affublés de certaines *F3D* qui leur servent de tête, de partie d'armure,ou d'arme d'attaque. Proches des chimères, ces insectes imaginaires sont rendus plausibles à la fois par leur exécution minutieuse aux crayons de couleur et par le fait que l'immensité du domaine entomologique pourrait encore révéler certaines espèces inconnues (ou mutantes).

Les cinq *Imago* sont des retranscriptions (aidées par ordinateur pour le dessin et

l'analyse de l'image) d'images à peindre trouvées au kiosque à journaux où l'artiste a incrusté un forme opalescente qui fait virer les couleurs. Certaines sont plus ou moins visibles et faciles à repérer, d'autres se fondent dans l'image qui leur sert de support, d'autres encore sont bien cachées, minuscules détails (de la taille d'un insecte) dans la canonique composition (2).

Ces dernières années, AD a renouvelé son répertoire d'images.
Puisant dans le répertoire de la peinture gothique, classique, moderne et contemporaine, il met à plat les représentations (en s'aidant d'un logiciel d'analyse de l'image), reproduit le dessin numérique sur papier, non sans y avoir intégré une ou plusieurs de ses formes. Enfin, il *"exécute"* patiemment la mise en couleur des zones ainsi délimitées. Ainsi, par un processus de mise à plat de l'image (par le dessin numérique), par l'ajout d'un corps étranger, et par l'ultime remplissage des valeurs colorées, il obtient des peintures plus ou moins cryptées et donc plus ou moins faciles à déchiffrer.
Passons en revue certains de ses tableaux récents.

[...]

Allégorie de la Paix, 2006

Ce grand format reprend un tableau dense et complexe de Simon Vouet et un genre pictural tombé en désuétude, l'allégorie. Il prolonge en les densifiant les recherches précédemment menées par AD dans la série dite des *Imago*. Après les images à peindre que l'artiste reproduit méticuleusement en y glissant subrepticement une de ses *F3D*, altérant plus ou moins l'équilibre définitif de l'image, ou sa couleur par endroit, il s'attaque ici à un chef-d'œuvre de la grande peinture française. Loué pour son talent de metteur en scène, Vouet fut considéré à son époque comme un maître du " grand goût " et eut de nombreux disciples – Jacques Blanchard et Jacques Stella, notamment – après son retour de Rome à Paris en 1627.La composition d'origine est reprise d'après un tracé informatique et sert ici à l'apparition " plausible " d'une *F3D* devenue accessoire parmi l'enchevêtrement de détails. En effet, même si l'image d'origine fourmille d'ornements et d'effets de matières (drapés, bas-reliefs, tapis, feuillages, fruits, drapeau rayé noir et rouge, vase ciselé, etc.), le traitement qu'en propose Alain Doret a tendance à tout mettre à plat par l'utilisation du dessin informatique et par les surfaces de couleurs comme autant de zones à remplir. Simon Vouet a habilement réparti les personnages de la partie gauche du tableau sur toute la hauteur du format. Tous, font allégeance au Dieu de la guerre. Parmi la succession verticale des offrandes, couronne de lauriers, rameau d'olivier, pommes et raisin, la *F3D* rouge trouve d'autant plus subtilement sa place qu'elle est une forme simple, traitée comme un bloc de couleur et donc, en contraste avec tous les autres détails, et que sa taille est ajustée par rapport au personnage qui la porte, sa forme semble facilement préhensible, sans que le personnage ait l'air de faire un effort particulier.

[...]

• ***Allégorie de la paix*** d'après Simon Vouet, 2006. Acrylique sur toile, 1.60x1.20 m.

Pour *Annonciation au Palais Royal*, 2007, Doret s'est servi, comme beaucoup d'autres touristes, de l'œuvre de Daniel Buren " Les deux plateaux " comme d'un décor pour une série de prises de vues.
Il a en tête une peinture religieuse italienne, l'" *Annonciation* " dite aussi " Polyptique de Pérouse " de Piero della Francesca. Dans un format très architecturé qui superpose un triangle au dessus d'une pyramide, les deux personnages, l'ange Gabriel à gauche, la Vierge Marie à droite, sont à l'avant-plan d'un décor d'architecture très structuré (et structurant).
La vision de biais d'un palais sert de scène à l'Annonciation et permet à l'artiste italien une ouverture latérale de l'espace construit, tandis qu'au centre du tableau, un long couloir de doubles colonnes sépare les deux personnages.
Reprenant cette mise en espace comme principe de base, Alain Doret fait poser deux de ses étudiants dans l'environnement architectonique de Buren.
L'ange n'est plus agenouillé, la jeune vierge est mi-effarouchée, mi moqueuse.
Les prises de vues s'organisent à partir de la grille spatiale de Buren qui prolonge les proportions du Palais Royal. La scène d'origine est simplement réactualisée.
Enfin, deux clichés seront sélectionnés et associés en triptyque, le centre étant réservé à une plage de rayures noir et blanc à l'échelle 1/1, à savoir 8,7cm.
L'ensemble sera reproduit le plus fidèlement possible sur papier, d'abord dessiné, puis mis en couleurs, avec la précision mécanique du photoréalisme et l'application méthodique de la couleur en aplat.
L'utilisation de l'œuvre de Buren comme décor d'une mise en scène de la renaissance italienne n'est que le prolongement d'un recyclage déjà amorcé. " Les deux plateaux " sont une extension de la trame du Palais Royal dans sa cour et dans son sous-sol. La nouvelle mise en perspective qu'en propose Doret ne fait qu'en montrer l'usage public dans un temps historique encore plus long.
L'ambiance générale rappelle bien sûr l'atmosphère urbaine déjà suggérée dans *la Tart'in*, la dimension scénique et théâtrale en plus. En effet, le cadrage serré des deux jeunes personnages en pied et la surface centrale rayée établissent entre eux un rapport de proportion précis qui s'articule parfaitement.
L'échelle 1 de l'outil visuel de Buren établit aussi un rapport d'échelle avec les différents éléments noir et blanc plus ou moins étagés de la sculpture environnante, autant de points de repère visibles dans la construction de l'image.

Notons enfin la présence du quadrillage gris d'une trame métallique qui affleure au niveau du sol – les deux plateaux est aussi une œuvre semi souterraine, et ces grilles permettent de voir le sous-sol, le plateau inférieur – et sert de socle décentré aux acteurs.

• ***Annonciation au Palais Royal***, 2007. Triptyque - acrylique sur toile, 1.30 x 0.96 m.

Chapeaux Piero (2008) est une œuvre également basée sur la mise en scène de personnages dans l'espace extérieur. Faisant appel à quelques amis proches et travaillant en plein air dans un quartier périphérique de Châteauroux où il vient de s'installer, l'artiste s'appuie à nouveau sur une peinture de Piero della Francesca extraite du cycle de " L'invention et la preuve de la vraie croix " pour une séance de prise de vues. Isolant un détail, Doret remet en scène un cortège où des personnages richement vêtus défilent. Il effectue un cadrage serré sur le petit groupe de cinq personnes dans une relation étroite avec l'environnement construit. Les cinq personnages vont dans la même direction, de gauche à droite, et leur défilé s'organise très précisément. Les deux premiers sont de profil, le troisième de dos, le quatrième de face nous regarde, et le dernier ferme la marche de profil. Les bustes se détachent sur des fonds plus ou moins géométriques, rectangles blancs rythmés de petits rectangles sombres, construits simplement en aplats. Quelques éléments de végétation font le lien.Chaque personnage est affublé d'un chapeau qu'il porte dignement. Ces coiffes sont très colorées, monochromes, et établissent un fort contraste avec les personnages et le décor. On y reconnaît cinq *F3D* qui ont remplacé les fameux mazzoccio et autres coiffes sophistiquées que l'on trouve dans les tableaux de Piero. Ce qui frappe ici, c'est autant la banalité de la scène que son anachronisme. Une sorte de fête médiévale suspendu dans la ville contemporaine.

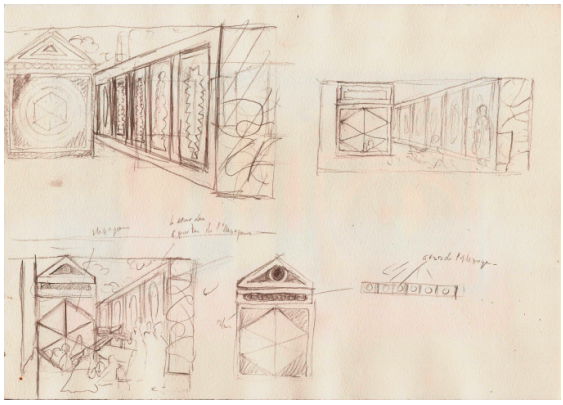
[...]

• ***Chapeaux Piero***, 2008. Acrylique sur toile, 1.20 x 0.94 m.

Pour *1, 2, 3, soleil* (2008), l'artiste a fait appel à une autre œuvre ancienne, " la jeune fille au verre de vin" de Vermeer, pour construire une scène d'intérieur et y glisser de nouveaux personnages et des ornements de son répertoire personnel. La scène est plutôt sombre. Le personnage féminin qui nous observe occupe le centre de l'espace et deux personnages masculins l'accompagnent. L'espace est construit à partir d'un vertigineux sol à damier qui rythme optiquement la perspective. Sur la gauche, d'un mur latéral plus clair, une source lumineuse éclaire la scène à travers un vitrail. Les tissus de la robe rouge et de la nappe blanche se déploient en grandes masses franches, la couleur des vêtements des deux hommes les repoussent à l'arrière plan. L'ensemble s'organise autour de deux tables, l'une au centre, l'autre au fond de la pièce à gauche. Sur le mur du fond, on aperçoit un tableau. Lorsqu'on examine de plus près les détails, on trouve de curieux motifs. On reconnaît ainsi le visage de cette femme qui nous observe. C'est la même que dans le tableau précédent, en fait la compagne de l'artiste, sa muse. Le damier bicolore qui spatialise le sol est serti d'un motif que l'œil averti du répertoire d'Alain Doret reconnaît. La *F3D* n°14 répétée deux fois, en diagonale. Le tableau sombre du mur du fond reprend le motif d'un des Phasmes, le vernis foncé en plus. Enfin, le motif géométrique aperçu en médaillon dans le vitrail latéral évoque, est-ce un hasard ou un effet d'optique (?), autant un drapeau de la marine hollandaise qu'un tableau géométrique constructiviste.

[...]

* ***1, 2, 3 soleil***,2008. Huile sur toile, 1.00 x 1.15 m.



L'invention et la preuve de la vraie F3D, 2008 est une huile sur toile de format plus modeste où l'artiste fait une reprise d'une autre scène du cycle de Piero della Francesca. Il travaille ici aussi bien par rapport à la mise en scène de nombreux personnages répartis autour d'une cérémonie religieuse que dans la relation de cette scène à l'espace urbain. Ici, nous sommes à l'aube de la mise en perspective de l'espace visuel et les bâtiments, dans leur frontalité et dans leurs lignes de fuites servent de décor et organisent la scène religieuse. Les principaux personnages sont répartis entre un groupe de trois dignitaires, debout à droite, fièrement coiffés de *F3D* (comme dans *Chapeau Piero*) et, à gauche, un groupe d'adoratrices à genoux. Les capes et les tuniques des trois dignitaires sont traitées en aplats francs, rose rouge et vert bleu, tout comme leurs coiffes bleues, jaunes, rouges apportent une grande dynamique à la composition. De trois quart dos, un homme s'élève d'une civière. En face de lui, un prêtre impose une grande *F3D* jaune au dessus du malade. A gauche, de trois quart dos, une femme en bleu et blanc s'agenouille avec ferveur. Derrière elle, de profil devant le groupe de fidèles prosternées, une autre femme richement vêtue en rouge et bleu, tient un masque bleu en forme de *F3D*. Ce qui sert ici de rideau de fond de scène, le décor urbain, est traité pour certaines parts, de manière frontale. A gauche, la façade d'un bâtiment classique est orné de grands aplats géométriques aux couleurs secondaires. Une frise où l'on reconnaît une *F3D* orne le fronton. A droite, un haut pan de mur blanc est également montré parallèlement au plan du tableau. Il sert ici d'écran pour inscrire une partie d'un vaste dessin mural d'Alain Doret, tandis que sur toute la longueur du bâtiment on aperçoit une série de hauts formats parfaitement alignés qui chacun montre une *F3D* en couleur sur un aplat coloré. Enfin, au bout de cette perspective très rythmée, figure un autre fragment de *F3D* rose qui contraste également avec le traitement du ciel bleu nuageux.

[...]

• ***L'invention et la preuve de la vraie F3D***, 2008. Huile sur toile, 1.08 x 1.05 m, collection particulière.

[...]

Mise en scène de tableaux et expositions.

Ce tableau, *L'invention et la preuve de la vraie F3D*, fut présenté lors du dernier Salon de Montrouge dans une configuration précisément élaborée. Sur le mur d'accrochage, un vaste aplat bleu fut réalisé. Puis, au pochoir, un petit motif jaune de *F3D* rythma le mur en quinconce à la manière d'un papier peint.
Sur le mur à droite, le tableau fut installé au centre, et à gauche, en symétrie, le relief jaune de la *F3D* originale utilisé au cœur du tableau fut accroché. Comme dans l'*Annonciation au Palais Royal* avec l'outil visuel noir et blanc de Buren, la véritable *F3D* joue ici son rôle de repère, d'outil qui rend plausible la peinture légendaire à droite. Le montage photographique a fait place à l'utilisation simultanée du papier peint, de l'espace illusionniste perspectif du tableau et de la véritable *F3D* en relief.
Pour renforcer la rhétorique de la scène, Doret aura soin de placer à l'avant plan une sculpture mobilière, la civière du tableau devenue maquette en trois dimensions.
Ainsi, la peinture trouve un nouveau relief, à la fois lieu d'histoire, de légende, et de théâtre, pour un tableau étendu au domaine de la sculpture et de la décoration.

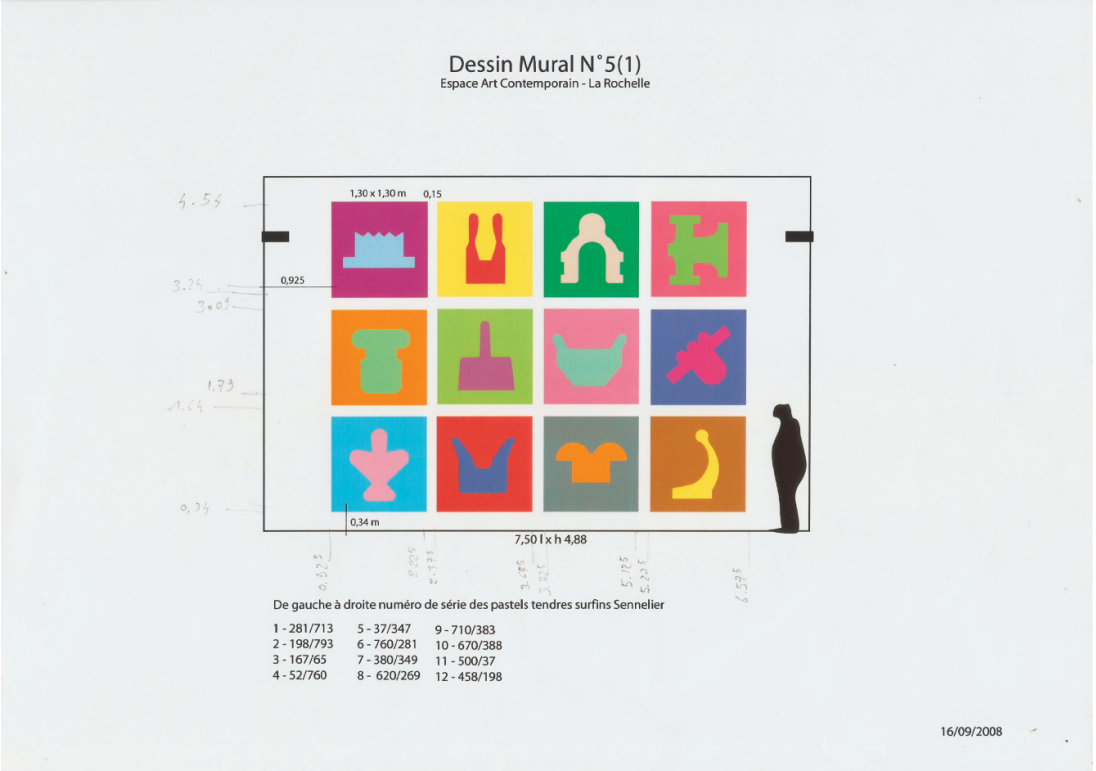
[...]

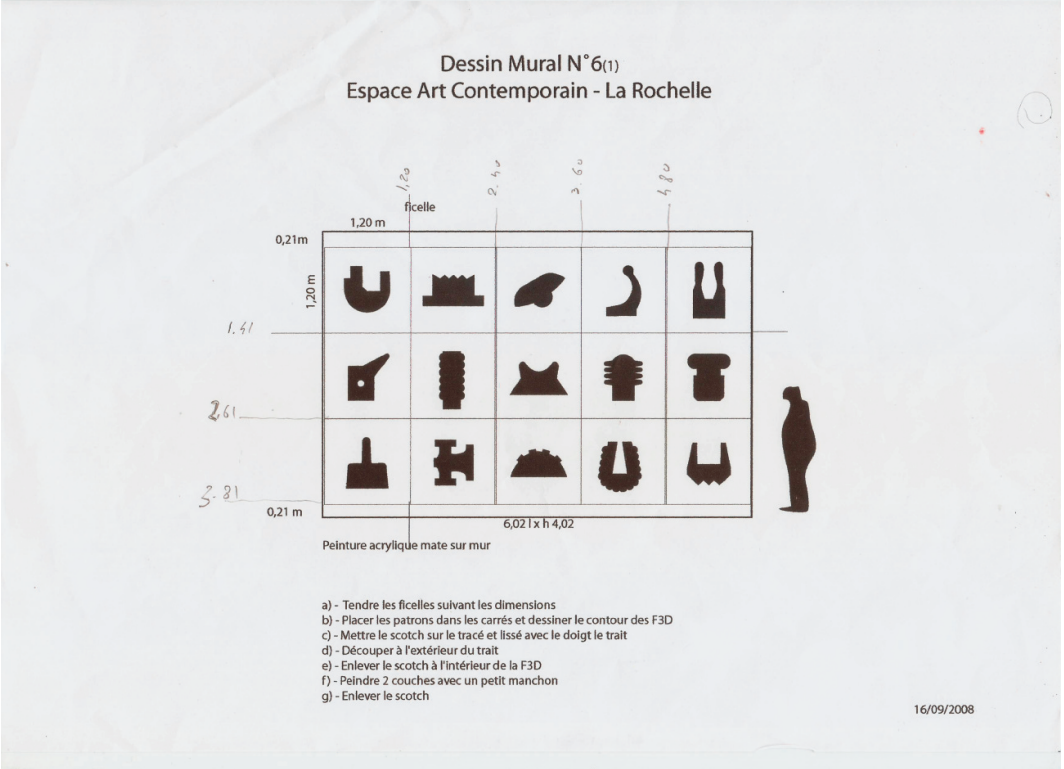
• ***L'invention et la preuve de la vraie F3D***, 2005. Installation, Salon de Montrouge, 2.50 x 3.00 m.

• ***Dessin mural n°5 (1)***, 2009. Pastel sec, 7.50 x 4.88 m.

L'an dernier, à l'Espace d'Art Contemporain de la Rochelle, l'artiste avait déjà réalisé une exposition très savamment organisée.
La plupart des grands tableaux décrits en amont y étaient mis en scène sur des pans de murs colorés, de larges aplats oranges et verts pour accueillir des tableaux répétitifs de motifs de fleurs, jaune vif sous les *Grandes Pensées*, bleu profond sous *Gladiolus*, ou de motifs de *F3D*, orange pour un motif répété deux fois en vert pâle sur fond brun, vert acide pour un motif décliné en quatre, en croix, rose pâle sur fond vert céladon. Dans une seconde salle, deux grands *Phasmes* étaient présentés à droite, sur un mur bleu pâle entièrement rehaussé au moyen d'un pochoir d'un motif de *F3D* d'un rouge profond, presque sourd. Le motif ayant été tamponné, l'effet sérigraphique, type papier peint de Warhol, mettait en relief les transparences sur fond blanc des Phasmes (n°2 et n°3) avec un fort contraste.
Sur le mur gauche, on apercevait la quatrième *Imago*, avec chiens, chat et papillon, sur un motif orange sur fond vert, plus resserré, en croix, qui apportait un effet vibratoire proche de l'écran répétitif du moucharabieh.
Enfin, au centre, sur un mur en avant des deux autres, surgissait *l'Allégorie de le paix* sur un fond bicolore rose et vert digne du plus bel effet optique. Quatre grands aplats verts d'une grande *F3D* répétée en diagonale contrastaient au maximum avec un fond rose vif aussi optiquement présent. Le fond très direct tempérait à son tour l'impression de fourmillement de détails du tableau. Ainsi, et cela se révèle flagrant dans ce dispositif, chaque tableau était mis en scène sur un fond précis qui le tempérait, ou lui donnait un nouveau relief. Aux transparences, le papier peint, à l'imago, le moucharabieh, à l'allégorie détaillée, l'impact d'un effet op. A chaque fois, une question de température …

On connaît, bien sûr, l'usage du papier peint que fit Warhol, avec son motif de vache, ou de Mao, pour pouvoir servir de fond à la présentation de Portraits, de vaches, ou de Maos, ou d'autres. Le dandy pop travaillait avec le flux des images puisées dans les journaux (accidents de voiture, chaises électriques, publicités, etc.) qu'il répétait en les tramant, en les solarisant, et les images des célébrités qu'il portraiturait, pour les renvoyer vers les médias. Cette mise en scène et en abyme du motif par la répétition fut un des gestes fondateurs du Pop Art . (3)


Dessin Mural N°5(1)
Espace Art Contemporain - La Rochelle
1,30 x 1,30 m
0,15
0,925
0,34 m
7,50 l x h 4,88
De gauche à droite numéro de série des pastels tendres surfins Sennelier
1 - 281/713
2 - 198/793
3 - 167/65
4 - 52/760
5 - 37/347
6 - 760/281
7 - 380/349
8 - 620/269
9 - 710/383
10 - 670/388
11 - 500/37
12 - 458/198
16/09/2008


Dessin Mural N°6(1)
Espace Art Contemporain - La Rochelle
ficelle
1,20 m
0,21m
1,20 m
0,21 m
6,02 l x h 4,02
Peinture acrylique mate sur mur
a) - Tendre les ficelles suivant les dimensions
b) - Placer les patrons dans les carrés et dessiner le contour des F3D
c) - Mettre le scotch sur le tracé et lissé avec le doigt le trait
d) - Découper à l'extérieur du trait
e) - Enlever le scotch à l'intérieur de la F3D
f) - Peindre 2 couches avec un petit manchon
g) - Enlever le scotch
16/09/2008

Doret utilise ce geste avec parcimonie, de façon artisanale, en travaillant à partir de poncifs pour le dessin mural, de pochoirs pour l'effet papier peint, d'aplats brillants ou mats pour l'effet optique, dans une relation fond/forme poussée jusqu'au contraste le plus fort.
Ainsi, la troisième salle de l'exposition rochelaise présentait deux grands dessins muraux. Sur le mur latéral gauche, trois rangées de cinq *F3D* étaient peintes à la gouache noire sur le mur blanc. Sur le mur du fond, trois rangées de quatre *F3D* étaient exécutées au pastel sec, chacune des formes étant traitée en une couleur sur un aplat coloré choisi. Comme un exercice de comparaison entre deux manières de voir les formes, en silhouettes d'abord, s'éloignant ou se rapprochant ensuite selon leur couleur propre et celle de leur fond, cette salle fut réalisée selon une méthode apparentée à la technique ancienne de la fresque, la mine de plomb et le pastel s'imprégnant au support préalablement appliqué sur le mur.
Précisons, c'est utile, que chacune de ces deux séries fera l'objet d'une édition limitée de tirages laser proposée au public à un prix modique.
Reprenons dans l'ordre :
Les *F3D* sont d'abord présentées de façon la plus simple, en silhouette noire sur fond blanc.
Deuxième étape, une autre série de formes presque toutes différentes est mise à plat sur le mur, en couleur sur fond complémentaire, tel des emblèmes ou des armoiries. Puis des murs colorés, des systèmes répétitifs, des trames serrées ou des motifs plus vastes, à l'échelle du mur, accueillent des tableaux différents dans un rapport forme / fond renouvelé à chaque fois.

Dans les images, enfin, à un autre niveau, à travers la "fenêtre" du tableau, d'autres formes apparaissent. Certaines sautent aux yeux (la vraie *F3D* de l'invention et la preuve), d'autres sont très subtilement cachées à l'intérieur, ne faisant qu' altérer la tonalité des couleurs, se confondant avec le motif, devenant accessoire, masque, part de costume. Comme les *Drawings* de McCollum, les *F3D* ne sont pas des substituts, mais elles prennent la place d'éléments de décoration, de chapeau, de masque, deviennent des accessoires dans les peintures fictives imaginées par l'artiste.

L'exposition de *" l'invention et la preuve de la vraie F3D "* lors du Salon de Montrouge fut l'occasion d'amplifier le procédé. Puisque dans le tableau il est question de la vraie *F3D*, de son invention et de sa preuve, comme une sorte de brevet, en somme, le relief original de la *F3D* fut placé près du tableau, tel une preuve tangible au regard, tandis que la civière prenait la forme d'une sculpture, preuve supplémentaire au sol, en trois dimensions. L'ensemble agissait à la fois avec la distance du relativisme et avec la force de la conviction. Doret y mettait en oeuvre une véritable rhétorique de l'image, autant exploration de sa construction, que mise en abyme et mise en relief, depuis le microcosme du monde des insectes et des ornements jusqu'au macrocosme de la ville et de l'architecture, de l'espace intime à l'espace public.

En 1991, Milena Kalinovska organisa une exposition au New Museum of Contemporary Art (NY) intitulée " Rhetorical Image " (4) où elle s'intéressait à la dimension publique et politique de l'art international en ouvrant notamment sa sélection à des artistes d'Europe de l'Est. De nombreux artistes de cette époque manipulaient le langage (Baumgarten, On Kawara, Weiner) ou les images des médias de masse à l'échelle de la ville (Dimitrijevic, Muntadas, Gonzales-Torres, Wodiczko).
La peinture semblait désormais obsolète, car inopérante à une telle échelle.
Pourtant, Thomas Huber fit partie de la sélection, notamment pour son projet de Bains Publics à Munster (5) et pour l'ensemble de son œuvre symboliquement très codée. L'artiste prend également plaisir à présenter ses tableaux sous forme de lecture ou de conférence avant une exposition.

Les artistes de " Rhetorical Images " furent interviewés. Voici deux questions auxquelles répond Thomas Huber.

Q : Jusqu'à quel point êtes-vous concerné par l'effet social de votre travail ? S'adresse-t-il à une audience spécifique ou générale ? Pensez-vous cette audience en terme local, national ou international ? A-t-elle du pouvoir ou pas ?

R : *Le véritable accomplissement créatif pour un artiste n'est pas de créer des œuvres d'art individuelles, mais plutôt de définir son audience. Dans la conception de l'œuvre, il y a une part pour le spectateur imaginé. L'œuvre elle-même devient alors une évidence*

avant que le spectateur ne l'ait imaginé. L'histoire de l'art est une histoire changeante des utopies sociales telle que reflétée par une audience qui change continuellement.

Q *:* Est-ce que votre œuvre a pu vous mettre en danger ou devenir une menace pour vous ? Ou, de quelle façon la sphère politique entre-t-elle en collision avec votre travail ?

R : *Mon œuvre est extrêmement bonne pour la promotion de la santé à cause de sa dépense d'énergie mentale.*

Ajoutons pour finir que Thomas Huber fait partie du panthéon d'Alain Doret, qu'il y occupe même une place de choix. La mise en scène très construite des espaces de ses tableaux et le symbolisme extrêmement érudit des formes et des couleurs utilisées par le maître suisse allemand sont une grande source d'inspiration pour Doret. Gageons qu'à notre époque médiatiquement saturée, l'admiration portée à Huber est un choix logique et encourageant. L'itinéraire que trace pas à pas Alain Doret va vers la constitution d'un public, celui qui saura jouer avec les *F3D*, les reconnaître comme motif répétitif ou comme forme cryptée. Il faut d'ailleurs une certaine énergie mentale pour s'y repérer. C'est peut-être à ce prix que l'on pourra alors décrypter les signes et les logos qui nous entourent pour nous construire d'autres comportements que ceux de simples consommateurs.
Yannick Miloux, octobre 2009

[...]

(1) Catherine Quéloz : " Les emblèmes de la multitude " in catalogue Alan McCollum, Centre d'art contemporain de Genève, Museum Haus Esters Krefeld, 1992.
(2) images achetées chez le marchand de journaux qui sont des exercices d'apprentissage de la peinture et qui revisitent les grands genres de la peinture classique (nature morte, paysage, scène de genre). On peut faire le rapprochement avec la série des *Do it yourself* d'Andy Warhol qui reprenait les images à peindre des livres d'enfants, chaque zone à colorier étant codée par un chiffre. L'*Imago (bord de mer)* d'Alain Doret reprend la même image que celle de Warhol en 1962.
(3) la question de la peinture répétitive, comme la musique du même nom, apparaît à la fin des années 60 en France avec, à la suite des travaux de Simon Hantaï, les manifestations de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni, chacun répétant toujours le même geste, voire réalisant le geste de l'autre à sa place, et aussi au sein du groupe Support-Surface (Viallat, Dezeuze). Raymond Hains y verra une forme d'héraldique contemporaine : le 0 de Mosset, les rayures de Buren, le bleu Klein, l'empreinte de pinceau en quinconce de Toroni, etc.
(4) Voir le catalogue " Rhetorical Image ", Dennis Adams, Art & Language, Judith Barry, Lothar Baumgarten, Braco Dimitrijevic, Rose Finn-Kelcey, Félix Gonzalez-Torres, Tomislav Gotovac, Ian Hamilton Finlay, Thomas Huber, Ilya Kabakov, On Kawara, Jiri Kolar, Jaroslaw Kozlowski, Cildo Mereiles, Tatsou Miyajima, Muntadas, Barbara Steinman, Lawrence Weiner, Krzysztof Wodiczko. Guest Curator : Milena Kalinovska, The New Museum of Contemporary Art, New York, Dec. 9, 1990 – Feb. 3, 1991.
(5) invité en 1987 pour l'exposition en plein air Skulptur Projekt à Munster, Huber réalise une série de dessins, d'esquisses, de tableaux et de panneaux publicitaires en extérieur pour concrétiser un des rêves les plus chers de la population de la ville : " Ein öffentliches Bad für Münster ", des bains publics pour Münster. L'artiste imagine les thermes sous forme de trois grandes bulles aux couleurs de terre cuite qui affleurent parmi des nuages triangulaires et des nuées de vapeur sur une surface humide et réfléchissante.