



INCISER LE TEMPS

UNE ANNÉE EN PEINTURE : ACTE I

INCISER LE TEMPS

UNE ANNÉE EN PEINTURE : ACTE I

Daniel Dezeuze - Sylvie Auvray
Frédéric Pardo - Christian Hidaka
Gérard Schlosser - Nina Childress
Rémy Zaugg - Mireille Blanc
Jean-Pierre Bertrand - Armand Jalut
Roland Flexner - Julien Carreyn
Catherine Viollet - Florence Reymond
Jean-Michel Sanejouand - Benjamin Swaim
Gilles Aillaud - Etienne Chambaud
Martin Barré - Dominique Figarella



Daniel Dezeuze

Gaze, 1978

Gaze découpée et peinte, ruban adhésif - 401633, 96 x 62 cm

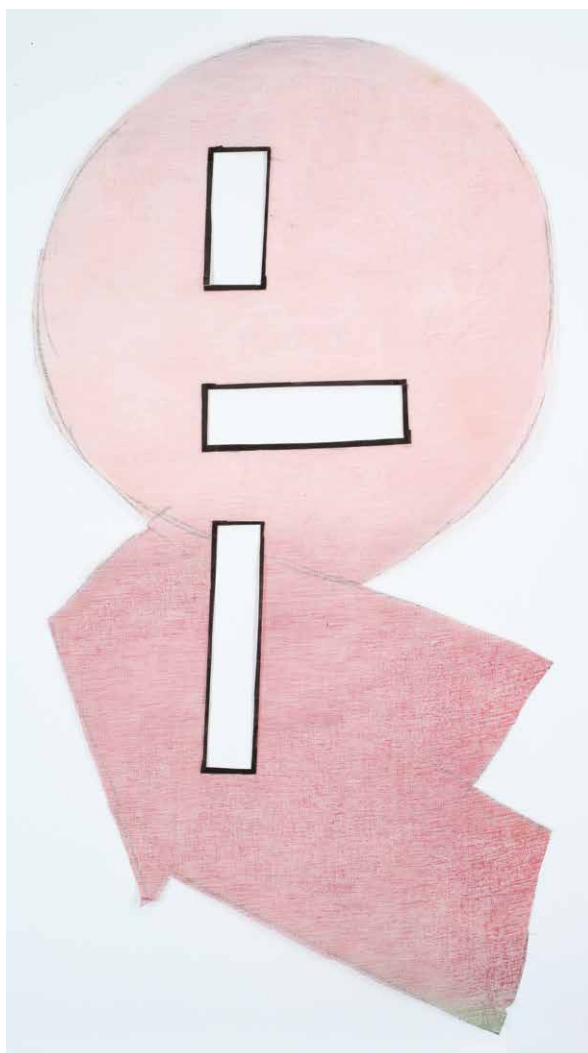
Courtesy Galerie Templon, Paris et Bruxelles

Alexandra Fau imagine à la Galerie municipale Jean-Collet des « combinaisons » d'artistes de générations distinctes sur le modèle de celles réalisées pour l'exposition *La peinture française contemporaine, combinaisons de l'histoire*, en 2012 au musée d'art contemporain de Perm en Russie.

L'exposition invite à la collusion des époques au sein d'un médium durement éprouvé depuis les années 1960, la peinture. Il s'agit ici de recréer des familles de peintres qui coïncident par leur approche, leur exigence vis-à-vis du réel, ou bien au contraire, par leurs envolées psychédéliques. Aucune règle précise ne vient réguler ce petit jeu de correspondances. Seul le plaisir de se laisser happer par ces mondes peints qui trouvent d'étranges résonnances chez la plus jeune génération. *Inciser le temps* s'affranchit des conventions pour dresser un panorama élargi de la peinture contemporaine, révélateur de la diversité des pratiques, des réflexions et des positionnements.

Qu'est-ce que signifie « agir comme un peintre » ? Ou se penser peintre ? D'une toile à l'autre, le jeu des matières, le brouillage des repères de la représentation, les correspondances formelles, esthétiques ou conceptuelles suscitent les interrogations. Le spectateur est amené à « entrer dans un point de vue, comme on sympathise. La perception est participation ».¹ Et le tableau redevient un objet porteur de pensée.

¹ David Lapoujade, *Les existences moindres*, Les éditions de Minuit, 2017, p.40.



Daniel Dezeuze

Gaze, 1981

Gaze découpée et peinte, ruban adhésif - 401634, 136 x 70 cm

Courtesy Galerie Templon, Paris et Bruxelles



Sylvie Auvray
Joueur de flûte, 2013
Huile et glycérol sur toile, 180 x 120 cm
Courtesy Galerie Laurent Godin, Paris

Daniel Dezeuze (1942)

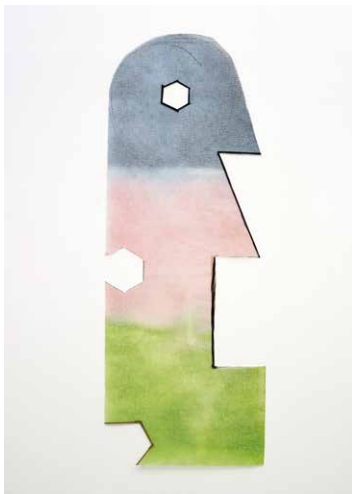
En 1967, l'œuvre de Daniel Dezeuze *Châssis avec feuille de plastique tendue* a valeur de manifeste. Elle accompagne la pensée du mouvement *Supports-Surfaces* (1969-1972) pour qui la réappropriation du tableau passe par sa dissection (toile, texture, châssis, pigments...). Ainsi, Dezeuze s'intéresse-t-il au châssis qu'il déconstruit en échelles, grilles ou combinaisons de lamelles de bois. Le projet des *Gazes* (1977-1981) va plus loin dans le désir exprimé par le peintre d'«alléger la peinture». De simples tarlatanes découpées à l'emporte-pièce et épinglées au mur trahissent ce besoin de légèreté. Daniel Dezeuze fait ici converger des matériaux et des gestes inédits dans le champ artistique. La couleur vient imprégner au cœur ces toiles légères et indisciplinées. Il faut les empeser pour qu'elles se rigidifient. Seuls les contours et échancrures marqués aux rubans adhésifs tentent de leur donner une tenue. En réalité, ces formes en liberté dans l'espace d'exposition semblent venir rapiécer ce mur que Daniel Dezeuze n'a eu de cesse de vouloir abolir.

Sylvie Auvray (1974)

«A priori je suis peintre et je fais aussi des objets ». Voici comment l'artiste se définit en présentant sa «petite palette» taillée dans un bout de contreplaqué selon les contours d'une tête de mort rendue vivante par l'enduit gras. Il s'agit du premier masque d'une longue série, à la fois projection de l'être et du non-être, du visible et du caché. Ses caricatures insaisissables vont jusqu'à expulser une fontaine de cheveux. Depuis quelques années, Sylvie Auvray se serait-elle peu à peu détournée de la peinture pour développer des objets en terre à la surface émaillée ou des canettes aux couleurs pulvérisées en hommage à l'artiste américain John Chamberlain ? Rien n'est moins sûr. L'artiste défend le goût du fait main, de l'expérimentation, et du hasard au gré des accidents (fêlures, éclatements, égouttements), et des réactions chimiques uniques de l'émail en fonction des diverses sortes d'argile. Peintures et sculptures procèdent d'une même approche : un goût pour l'expérimental et l'absence de hiérarchies entre les médiums. Capable de faire parler des blocs de terre crue (*Kat Attack*, 2017), Sylvie Auvray insinue un geste d'emprise sur le chat d'une gouache grattée (*Kat 1*, 2015). Son *Joueur de flûte* (2013) pencherait du côté «bad» (painting) avec ses ratures et ses zones floutées, si un trait bleu ne venait repréciser les choses. L'artiste opère un décalque de son personnage, une défiguration du sujet avant de le mettre en arrêt comme un animal pattes tendues dans un dessin humoristique.

Daniel Dezeuze Sylvie Auvray

Avec espièglerie, Daniel Dezeuze et Sylvie Auvray cherchent autant à peindre, à dessiner qu'à sculpter. A l'époque du mouvement *Supports-Surfaces*, la théorie prime. Néanmoins c'est à la période des *Gazes* que l'artiste passe « subrepticement du matérialisme dialectique à la poésie du vide »¹. Aussi futiles qu'une peinture de papillons ou un *Objet de cueillette* de Daniel Dezeuze, les œuvres de Sylvie Auvray prennent au « piège » des formes échappées de nos mémoires d'enfants.



Daniel Dezeuze
Gaze, 1980-1981
Gaze découpée et peinte, ruban adhésif
401605 - 176 x 66 cm
Courtesy Galerie Templon, Paris et Bruxelles

¹ Daniel Dezeuze, *Une rétrospective*, Musée de Grenoble, 2017, p.82





Frédéric Pardo
Portrait de Tina Aumont, 1966
 Huile et tempera sur toile contrecollée sur bois, 35 x 27 cm
 Collection Sylvie et Stéphane Corréard, Paris

Christian Hidaka
Frontier Monument, 2009
 Huile sur toile, 205,5 x 221 cm
 FNAC 2013-0357
 Centre national des arts plastiques

Frédéric Pardo (1944-2005)

Avec de bonnes fées au-dessus de son berceau¹, Frédéric Pardo mène une carrière détachée des mouvements officiels, laissant parler librement cette veine psychédélique qui s'exprime alors si peu en peinture. S'il se tient à bonne distance du milieu artistique (il ne fait qu'une seule exposition à la galerie de Seine en 1975²) et de ses modes, il reste proche de certains artistes tels que Olivier Mosset, Daniel Pommereulle, ou encore Jean-Jacques Lebel. À la radicalité des uns, lui oppose un regard multi-culturaliste imprégné d'une histoire riche et sensible. Les éléments un brin kitsch et provocateurs se télescopent sans heurt. Ils sont «lissés» par cette technique ancestrale du peintre portée à la perfection (méthode de la tempera, une peinture à la détrempe dont le liant est à base d'œuf). Dans le *Portrait de Tina Aumont* (1966) qui n'est autre que sa compagne, Frédéric Pardo partage sa vision hallucinée de l'histoire des arts, comparable à sa propre expérience perceptive dans les galeries du Louvre sous l'emprise du LSD. Ce personnage zombie, étranger à lui-même, ne diffère pas des fétiches, totems et autres objets sacralisés déjà un peu morts. Il faut l'âme rebelle d'un iconoclaste indifférent au style pour ramener la peinture à la vie.

Christian Hidaka (1977)

Tout est dépaysement dans l'œuvre de Christian Hidaka. Sans doute cela a-t-il à voir avec sa propre histoire personnelle. L'artiste anglais d'origine japonaise cultive cette déterritorialisation pour mieux s'approprier les référents culturels. Première étape significative : Christian Ward adopte le nom de l'île d'où est originaire sa famille au Japon. Ce nom « Hidaka » signifie «celui qui vient du soleil». Sa peinture *Frontier monument* (2009) apparaît tel un ovni dans le champ artistique par sa dimension ésotérique, ses emprunts éclectiques, son rendu électrisant tendu de couleurs vaguement LGBT. Ses peintures de grottes aux accents colorés irréalistes côtoient des champignons hallucinogènes, des mastabas, des lacs aux eaux fluorescentes. Malgré ces excentricités, Christian Hidaka se veut fidèle à une tradition picturale ancienne par ses sujets (Peintures de lettrés chinois) et ses techniques. Le peintre réalise lui-même ses couleurs et met au point un subtil mélange d'huile et de tempera. Dans ses créations récentes, le monde psychédélique laisse place à des motifs et des compositions imprégnées de l'art de la Renaissance. À côté des peintures sur toile, de grandes scénographies rappellent les montages un peu empiriques pour comprendre et soumettre le tableau à la géométrie euclidienne et à la structure du cadre. La peinture de Hidaka propose ainsi un voyage spatio-temporel qui remonte à la genèse d'une construction picturale emprunte d'érudition.

¹ Filleul de Jean-Paul Sartre (la mère de Frédéric Pardo était proche des sœurs Beauvoir), il avait aussi pour marraine Madeleine Malraux, troisième épouse d'André.

² «Ce refus de l'exposition, il l'exprime à travers le portrait de son meilleur ami, le cinéaste Philippe Garrel portraituré en artiste maudit et solitaire, assis sur une chaise, dans la fameuse chambre de Van Gogh à Arles. «On était à la fois excentriques, repérables de loin, parce qu'on se rendait visibles, se souvient Philippe Garrel, et, en même temps, on était très décalés par rapport à la société parisienne. Comme la fibre réactionnaire était très forte, les années 70 étaient vraiment des années difficiles. Et puis il y avait la défaite de 68... Si on essaye de faire une révolution, il ne faut pas la perdre, parce que si vous perdez, on vous tape sur les doigts pendant très longtemps, avant de se détourner de vous et de vous surveiller. Ne pas exposer c'était aussi ça : ne pas participer.»

Extrait de l'article de Judicaël Lavrador dans *Libération* 10 mai 2016)

Frédéric Pardo Christian Hidaka

Ces deux artistes se rejoignent dans leur adhésion à une peinture qui reste le lieu d'excellence. Par leur dextérité technique, leur science des médiums, leurs gestes minutieux, Frédéric Pardo et Christian Hidaka se veulent archaïsants et électrisants à la fois dans cette manière d'embrasser la culture au sens large.



Christian Hidaka
Frontier Monument (détail), 2009
Huile sur toile, 205,5 x 221 cm
FNAC 2013-0357
Centre national des arts plastiques

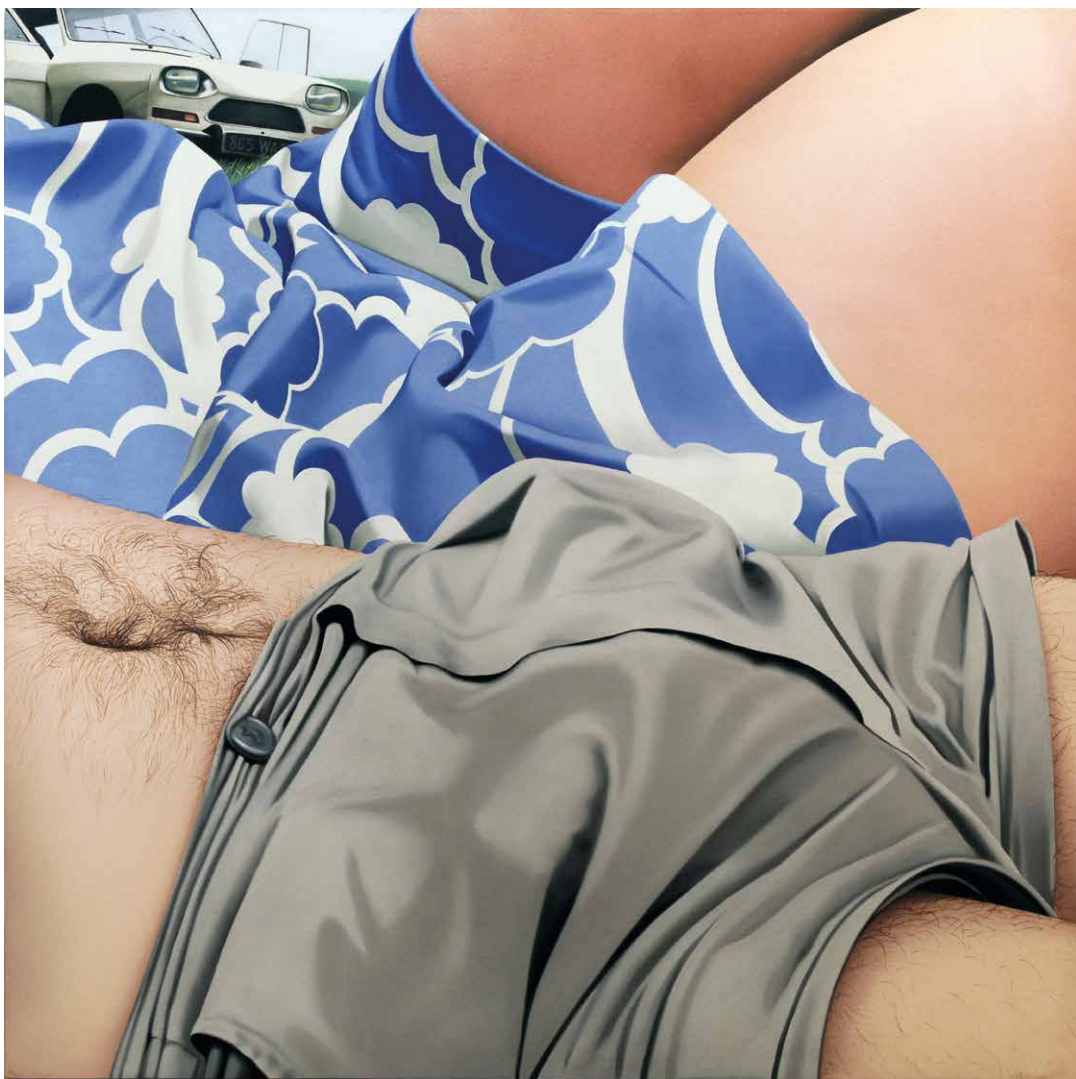


Nina Childress

523 - Sans titre (*I could just Di !*), 1995

Acrylique sur toile, 100 x 65 cm

Courtesy de l'artiste et galerie Bernard Jordan, Paris/Zurich



Gérard Schlosser

Tu lui en as parlé, 1973

Acrylique sur toile sablée, 190 x 190 cm

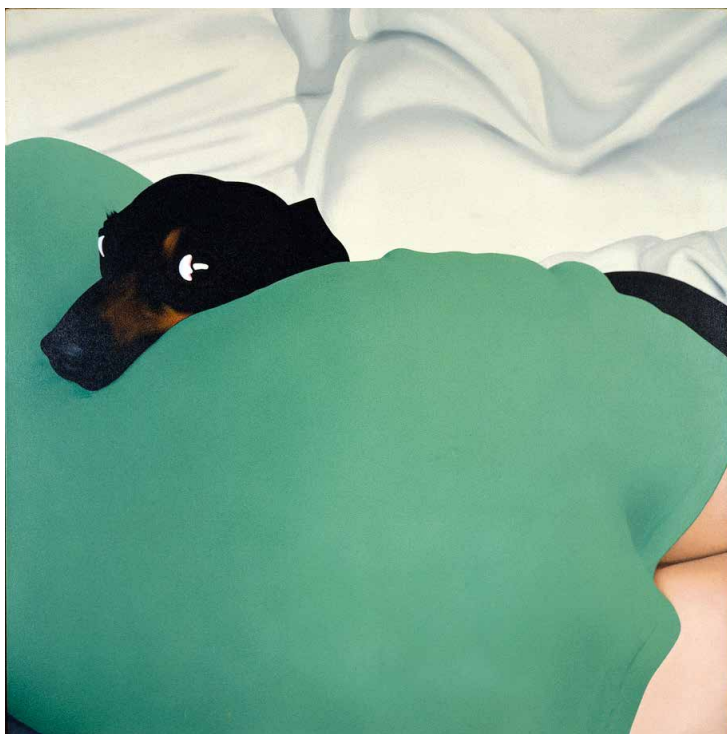
Inv. : 2007.3.20 - Musée des Beaux-Arts de Dole

Gérard Schlosser (1931)

De sa formation initiale d'orfèvre, Gérard Schlosser a su conserver cette méticulosité dans le rendu des détails, des textures, du grain de peau qu'aucune reprographie couleur ne saurait restituer. L'adjonction de sable dans l'acrylique permet à l'artiste de « rentrer dans le mat de l'image ». Contrairement aux peintres de sa génération appartenant au mouvement la *Figuration narrative*, Gérard Schlosser s'est engouffré dans une iconographie Pop à valeur intimiste. Sa peinture repose sur des plans rapprochés de personnes aimées. Dans le tableau *Charlus* (1972), le teckel veille la tête reposée sur la croupe offerte de sa maîtresse. L'œuvre pénètre par effraction dans l'intimité de ce duo formé par l'homme et l'animal. Le chien intime la défiance par son regard fluorescent à qui voudrait s'approcher et rompre l'harmonie. Pénétrer « la zone » pour reprendre un terme cher à Gilles Aillaud, ce peintre que Schlosser cite volontiers dans sa toile *À la radio* (2008). Pour la réalisation de la composition, l'artiste recourt à la photographie, aux montages et recadrages qui permettent des raccourcis perspectifs audacieux, et renvoient toujours la peinture à sa planéité. Dans *Tu lui en as parlé* (1973), l'œil du spectateur glisse d'un corps à l'autre ; de la pilosité du torse nu à l'élément fleuri de la robe. Le couple badine sous les « yeux » de la voiture qui n'est pas sans faire référence aux *Mythologies* de Roland Barthes.

Nina Childress (1961)

De ses débuts, alors attachée à la scène punk alternative (chanteuse et auteur du groupe *Lucrate Milk*) et associée aux frères Ripoulin, Nina Childress profite du vent de liberté de la *Figuration libre* pour introduire en peinture des sujets banals, voire kitsch aux couleurs acides. Ses premières toiles mettent en scène des objets du quotidien « augmentés » par leur transposition en peinture. Dans la même veine que les boîtes *Tupperware* ou les bonbons peints sur un format classicisant - le tondo -, les savons (*3 formes Camay (Camay Chic, Camay Classic, Camay Light, 1992)*) semblent pour autant plus artisanaux dans leur fabrication. Pareil aux *shaped canvas*, Nina Childress tente maladroitement d'en esquisser les contours. Puis elle recouvre de paraffine ses peintures acryliques aux accents hyperréalistes. Le modeste savon décliné en trois variétés au logo reconnaissable par toute une génération reprend plusieurs points de vues comme si la représentation lui glissait entre les doigts. Une facétie de plus pour cette artiste qui déclare vouloir « réussir à inventer une peinture à la fois conceptuelle et idiote ».



Gérard Schlosser

Charlus, 1972

Peinture acrylique sur toile sablée, 150 x 150 cm

Collection de l'artiste

Gérard Schlosser

Nina Childress

Alors que dans *Tu lui en as parlé* (1973) de Schlosser, le titre fait office de voix-off, l'œuvre de Nina Childress en est totalement dépourvue. Ses peintures de chiens et pigeons, bonbons, jouets, hair-pieces se succèdent en série sans aucune inflexion de ce genre. Pour autant les *Camay* et leurs déclinaisons (chic, classique ou light) laissent entendre plusieurs catégories de femmes, de comportements et d'émancipations. L'un et l'autre privilégient une peinture aux accents hyperréalistes légèrement inconvenantes par leur érotisme explicite. Chez Schlosser, les poses alanguies avec les sacs et ressacs de la mer pour tout décor, ou le frottement des herbes sèches balayées par les vents, participent à la montée du désir. Dans l'acrylique sur toile *Sans titre (I could just Di !)* (1995) de Nina Childress, l'œuvre ne cache rien de son ironie et de son hypersexualité. Vue de dos, la princesse de Galles vêtue de sa tenue d'équitation s'apprête à chevaucher un motif canné – évocation implicite des papiers collés de Braque et Picasso - avec pour témoins des sujets a priori innocents.

Nina Childress

452 - 3 formes Camay, 1992

Enduit, Glycéro, acrylique et paraffine sur bois

47 x 88, 49 x 88 et 47 x 88 cm

Triptyque vertical

Courtesy de l'artiste et galerie bernard jordan, Paris/Zurich





Rémy Zaugg

Quand fondra la neige où ira le blanc, 2002-2003

Plaque d'aluminium, lettrage adhésif, 79,1 x 158 x 3 cm

Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz



Mireille Blanc
Nappage 2, 2017
Huile sur toile, 41 x 50 cm
Collection privée

Rémy Zaugg (1943-2005)

Quand fondra la neige où ira le blanc

Aucun point d'interrogation à ce titre. Comme si la peinture s'épanchait déjà dans le langage. Rémy Zaugg écrit pour voir, comme il le note sur une des feuilles, plus qu'il ne voit pour écrire. Le titre de l'œuvre sous-entend une angoisse à peine voilée. Les peintures de Rémy Zaugg (*Je te vois*) engagent un rapport direct au public. Le tableau et ses différentes matérialités (écriture, collages, journaux, lettres, type de châssis) sont destinés à ses yeux. *Quand fondra la neige où ira le blanc* voit son texte dans le blanc fondre comme neige au soleil. Rien n'est innocent, pas même cette typographie d'Adrian Frutiger suffisamment épaisse pour faire tableau tout en donnant à lire. Le texte semble refaire surface comme un braille à effleurer du bout des paupières. Des mots pour tenter d'approcher l'expérience perceptive. Rémy Zaugg le fit de manière obsessive à partir du tableau la *Maison du pendu* (1872-1873) de Paul Cézanne (27 Esquisses perceptives entre 1963 et 1968). Bien qu'emprunte de rigueur, la toile laisse place à la rencontre avec le spectateur. La couleur (ce blanc de la neige) n'existe pas en tant que telle, elle existe par le pragmatisme de l'expérience. Chacun l'apprécie et la perçoit différemment.

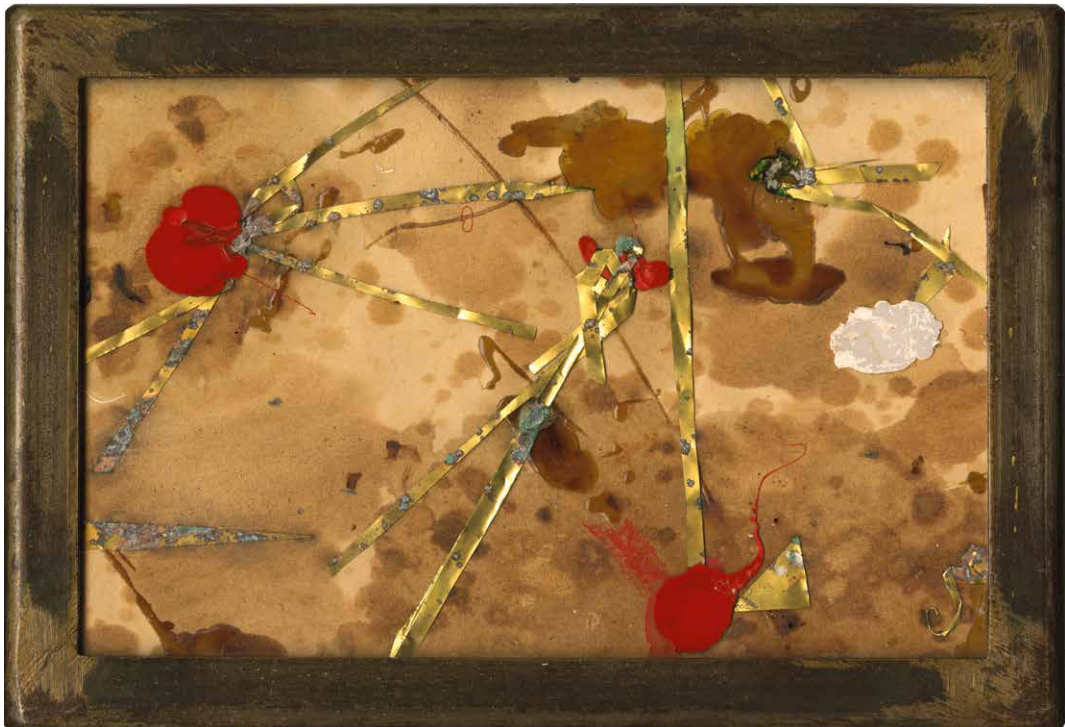
Mireille Blanc (1985)

Alors même que nombre de peintres empruntent leur imagerie aux visuels disponibles sur internet, Mireille Blanc élabore son propre répertoire iconographique. Elle crée ses images ou bien les extrait d'un ancien album de famille. Là où Walter Benjamin pariait sur la perte d'aura des œuvres à l'ère de la reproductibilité, la banalité des motifs (dessus de poubelle, dauphins...) est à la hauteur de la déflagration que la peinture produit. Les motifs réactivés par l'artiste se confondent avec de vagues reminiscences personnelles. Pour autant, cette mémoire collective est mise à distance par le gris du pinceau. « Je ne nettoie pas ma palette » nous apprend l'artiste. Cela donne ce mélange douteux, étalé en couche fine, plutôt qu'un empâtement qui vient contrarier cette figuration déjà tendancieuse avec ses fautes de goût, son kitsch assumé. *Nappage 2* (2017) renvoie au gâteau de fête de famille, à ces images Instagram en partage. Le rendu est meringué à souhait, soumis aux louanges comme tout ce qui est « fait maison ». Comment ne pas voir dans cette pelle à tarte une évocation du couteau de peintre venu rompre l'harmonie dans cette surface crémeuse ? Ce travail de l'art ne réduirait-il pas à un nappage décoratif venu mettre en péril l'autonomie de l'art ?

Remy Zaugg Mireille Blanc

Dans la peinture *Quand fondra la neige où ira le blanc*, la couleur agit comme un amplificateur. Le blanc prend tellement bien les marques qu'il transforme le tableau en espace sous tension. Chez Mireille Blanc, c'est l'image source, la photographie, qui prend les accidents. Elle peut être abîmée, en sur-exposition, ou encore scotchée à même le mur de l'atelier. Cette présence incongrue des scotchs jaunes dans le champ pictural se répète. Pour Jean-Charles Vergne, «ce morceau de scotch jaune (...) possède la fonction duale de faire basculer la représentation de son statut d'image, vers celui plus complexe, de représentation d'une représentation»¹. Rémy Zaugg comme Mireille Blanc opèrent une figuration contrariée ; par les mots pour l'un, par la photographie pour l'autre, pour mettre en doute le visible.

¹ p.53 catalogue Mireille blanc, ed. Frac Auvergne 2018.



Jean-Pierre Bertrand

Sans Titre, 1986

Rouge à l'huile sur papier-miel, citron, laiton,
médium flamand, fer, 14 x 20 x 2,5 cm

Collection Samuel Bertrand

Armand Jalut

Alain Patrick (7), 2011

Huile sur toile

250 x 200 cm

Œuvre unique / Inv. JALU11120

Courtesy de l'artiste et galerie Michel Rein,
Paris/Bruxelles



Jean-Pierre Bertrand (1937-2016)

De Jean-Pierre Bertrand, on connaît peu de choses. À peine laisse-t-il échapper l'origine de ses matériaux de prédilection (miel, jus de citrons, sel) à portée symbolique et littéraire. Le papier citron est lié à la découverte du *planted garden* par Robinson Crusoé, le papier sel c'est la mer qui l'entoure. Et, le miel, d'origine animale vient compléter le règne végétal et minéral des deux autres. L'œuvre est une île en soi, renfermée sur elle-même et perdue au milieu de nulle part. *Sans Titre* (1986) s'apparente à une petite châsse dont «le volume est (en réalité) plus grand que tout l'espace qu'elle n'occupe pas». L'œuvre porte en elle une intensité qui la déborde. Les matières agissent en silence. L'artiste élabore son jus, subtil équilibre entre le miel et l'eau bouillante, juste ce qui faut pour que le papier ne colle pas. «Je l'applique au pinceau. Le papier devient alors vivant». L'ordonnancement des œuvres dans l'espace d'exposition se soumet quant à lui à des signes cabalistiques énigmatiques. Comme l'écrivait en 1973 le directeur du KunstMuseum de *Luzern* «c'est si bizarre de lire des choses si précises et si vagues sans en connaître le contexte. C'est comme si quelqu'un me parlait et il n'y a personne, c'est comme si je ramassais un bout de cette lettre dans la rue et cela de temps en temps régulièrement à peu près à la même place¹».

Armand Jalut (1976)

Avec leur prénom d'une autre décennie, les toiles *Alain Gabriel* ou *Alain Patrick* s'apparentent à des portraits fictifs de personnes faites personnages² à partir d'éléments dispersés. Pour l'artiste, «Les natures mortes composées au scanner sont comme des contenus de poubelles renversées, réévalués à travers le filtre de la peinture. Les matériaux servant de sujet sont tous plus ou moins liés à l'univers du désir. Ce procédé est en réalité une tentative de me rattacher à une esthétique séduisante et de l'inclure dans une entreprise presque caricaturale : celle de faire une belle peinture. L'œuvre est néanmoins souillée par ces excès, presque nauséuse³». Au cœur de la composition *Alain Patrick*, figure une cravate chinée à Barbès, au motif graphique et aux couleurs improbables, qui donne le ton du reste de la composition. Tout passe à ce moment-là sur le scanner d'Armand Jalut ; des bouts d'ananas, des pétales de fleurs, des bulles de savon, et même des pizzas ! Comme s'il fallait alimenter cette peinture coûte que coûte. Le peintre agit avec méthode, science des couleurs et de la composition. Pour le critique d'art Nicolas Audureau, «il faudrait, pour définir la peinture d'Armand Jalut, inventer un nouveau terme qui pourrait être la géométrie psychédélique figurative. À l'instar de la mer, sublime et nauséuse, les peintures d'Armand Jalut sont attractives, actiniques et dérangeantes, pour l'œil et l'esprit⁴».

¹ Catherine Millet, Hélène Meisel et Philippe-Alain Michaud, *Jean-Pierre Bertrand*, Mettray edition, 2013, p.25.

² Alain Patrick soit celui d'un compositeur, trompettiste, ayant sévi dans les années 1970 et qui composa des slows instrumentaux quelque peu sirupeux. Les pochettes des quelques 45 tours produits à l'époque rappellent étrangement l'esthétique de la cravate homonyme.

³ creuxdelenfer.net/Armand-Jalut

⁴ Extrait du catalogue de Perm *The Contemporary French Painting, combinations of history*, 2012.

Jean-Pierre Bertrand Armand Jalut

De sa première rencontre avec Jean-Pierre Bertrand - artiste représenté par la Galerie Michel Rein tout comme lui -, Armand Jalut se souvient d'une parole réconfortante alors même que sa première exposition en 2006 «fait un four». Chez les deux artistes, le choix des composants est minutieux. Jean-Pierre Bertrand les nomme et les organise dans l'espace selon des actes de création élémentaires. Vient ensuite le moment de la contention ; l'artiste applique le Plexiglas, parfois de tout son corps, ou bien vient sceller sa petite relique d'une cornière en laiton. Armand Jalut reproduit dans le tableau *Alain Patrick* le geste de l'offrande en déposant sur la surface du scanner les éléments de sa composition. Étrangement dans les deux œuvres, on se sent «plus proche de l'objet que du tableau» (citation de Jean-Pierre Bertrand).

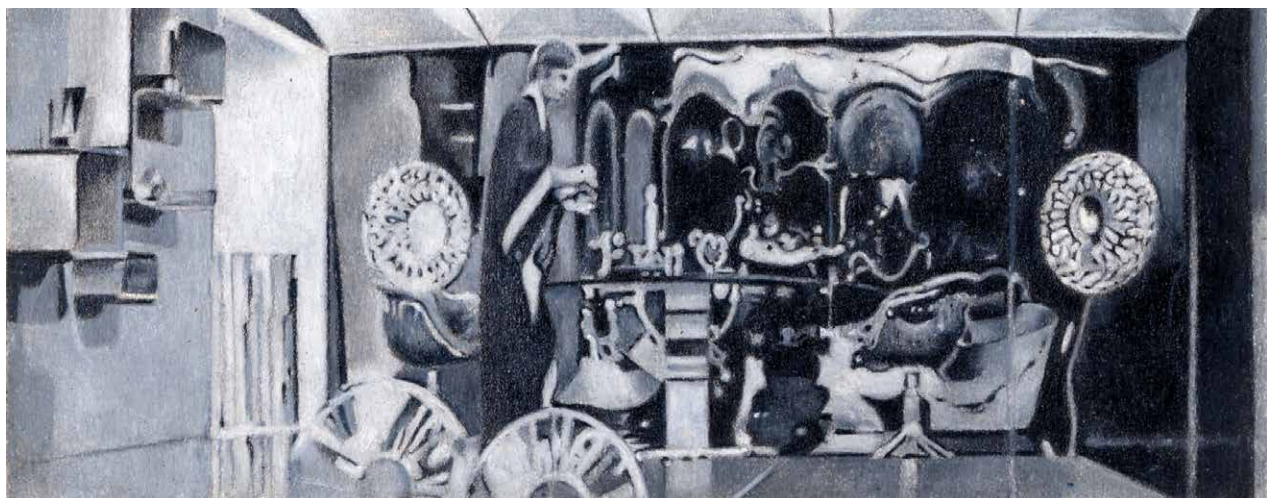


Roland Flexner

SN7, 2006

Encre Sumi sur papier - ID1629, 14 × 18 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles



Julien Carreyn

1976, 2018

Pastel sur papier, 7 x 18 cm

Collection Alix Dionot-Morani et Antoine Dathanat

Roland Flexner (1944)

L'un des motifs importants, récurrents dans les dessins de Roland Flexner, est la vanité ; l'autre est un jeu abstrait de formes résultantes de gestes et de techniques longuement maîtrisées. Ses œuvres sont physiques dans la mesure où elles sont le résultat d'une opération sur le corps : sur celui de l'artiste par le biais de techniques performatives – par l'emploi de la calligraphie japonaise, du souffle, de la gravité ou simplement du facteur chance –, ou sur celui du spectateur par le biais d'une évocation de la mort, de la finitude de l'existence, de la paralysie ou de formes sans fins. Ses dessins et ses encres sur papier exploitent à merveille les tons gris et l'inquiétante philosophie du noir. Ils s'inscrivent en outre au sein d'une « démarche qui semble s'être affranchie des claires distinctions entre abstraction et figuration ». Le résultat oscille entre illusionnisme et abstraction et révèle notre propre inclination à projeter des images, des lectures et des interprétations – foncièrement existentielles – sur des surfaces et des images abstraites et ambiguës¹.

Julien Carreyn (1973)

Julien Carreyn est un faiseur d'images qu'il compose, simule, rejoue en leur donnant la patine d'une photographie trouvée. Attentif et appliqué, il reprend des scènes de films qu'il copie minutieusement avant de les recouvrir d'un pastel gras ou d'un lavis sombre (*sans titre*, 2011). La texture de la matière picturale confère à cette copie une densité incomparable. Chez Julien Carreyn, les images n'existent jamais vraiment pour elles-mêmes. Elles participent d'un ensemble visuel au fil d'Ariane ténu qui règle toutes les images sur la même fréquence. Son sens de l'amorce oblige le spectateur à poser son regard avec plus d'acuité. Il circule d'une œuvre à l'autre jusqu'à ce que les correspondances formelles recherchées par l'artiste se révèlent à lui. Ce va-et-vient permanent du regard rejoint la mécanique du désir que l'artiste met en place dans ses représentations de corps féminins. Même dans les activités les plus banales et domestiques, leur essence érotique apparaît de manière non équivoque (*L'étudiante*, 2011). Sur le principe développé pour l'exposition *L'atelier des filles* en 2012 à la galerie Crèvecœur, Julien Carreyn imagine la peinture comme un huis-clos augmenté par le choix et le format de présentation.

¹ & ² Texte du curateur Nicolas Audureau publié à l'occasion de l'exposition *The Contemporary French Painting ; combinations of History*, 2012, Perm.

Roland Flexner Julien Carreyn

Julien Carreyn et Roland Flexner se rejoignent à plusieurs égards : tous deux pratiquent un dessin et une peinture méticuleux, presque fétichistes, qui prennent toute leur dimension dans les tons gris et le noir ; tous deux s'intéressent au corps, à la corporalité du dessin, à l'ascétisme de sa pratique ; tous deux s'interrogent sur ce que la finitude du corps fait au dessin et, inversement, en quoi le dessin et la peinture parlent du corps².



Roland Flexner

LGB20, 2011

Graphite Liquide Bleu sur papier, 14 x 18 cm

ID20841

Courtesy de l'artiste et Galerie Nathalie Obadia,
Paris / Bruxelles



Julien Carreyn

Sans titre, 2011

Graphite sur papier Dowler Rowney, 9 x 14 cm

Collection Alix Dionot-Morani et Antoine Dathanat



Catherine Viollet

Les mains liées, 1985

Acrylique sur toile, 103 x 146 cm

Collection privée



Florence Reymond
Le cœur de Louise dans la cabane, 2012
Huile sur toile, 156 x 116 cm
Collection de l'artiste

Catherine Viollet (1953)

Catherine Viollet appartient au petit groupe de jeunes artistes affiliés au mouvement de la *Figuration Libre* venus investir les murs de la maison du critique d'art Bernard Lamarche-Vadel avec l'exposition *Finir en beauté* en 1981. Leur désir de subvertir l'espace pictural passe par des supports (matière à effet velours, skaï, toiles déjà colorées...), des sujets et des cadrages inédits. De la série *La trêve des héroïnes*, le critique Henri-François Debailleux souligne déjà sur le nécessaire éloignement du tableau pour identifier son sujet. C'est ce que l'on est tenté de faire face à des bas-reliefs monumentaux des temples égyptiens, ou plus proche de nous, de la façade du musée de la Porte Dorée à portée colonialiste. L'enjeu est de taille : un sujet trop grand pour soi et une appropriation qu'à l'heure des restitutions d'objets d'art spoliés on jugerait déplacée. L'exposition *Inciser le temps* présente la toile *Les mains liées*, geste tendre au milieu de tous les autres fragments (têtes de Dieux tronquées ou décapitées) empruntés au site de Louxor en Egypte en 1985. En peinture comme en archéologie, aucun souvenir ne se donne en entier.

Florence Reymond (1971)

Les tableaux de Florence Reymond simulent une fausse naïveté qui peine à occulter la part d'ombre dont ils sont chargés. Si les couleurs acidulées, les détails dessinés à la craie grasse et les découpages cultivent une certaine enfance de l'art, les visages dégoulinants, effacés ou tout simplement évaporés dans les limbes des souvenirs, en appellent à l'inconscient. La surface de la toile semble capter les surgissements de la mémoire, les images apparaissent tels des spasmes rétiniens dans une réalité impalpable. Réalisées après un voyage en Inde ses *Petites offrandes à la vie* (2013) puissamment colorées soulignent la place de l'idole et le lieu du sacré. De petites toiles miniatures à l'intérieur de la composition *Le cœur de Louise dans la cabane* (2012) semblent vouloir l'assigner à l'espace pictural. Mais il se déploie bien au-delà dans un geste, un rite, une couleur. « Comme dans la perspective égyptienne, l'importance de la taille des figures figure surtout l'importance à leur donner. Dans cette géomancie hybridée, les formes de la nature sont élevées au rang du totem et de la déité¹ ».

¹ Florence Reymond, *la montagne cent fois recommencée*, Analogues, p.20.

Catherine Viollet Florence Reymond

Catherine Viollet et Florence Reymond accordent une part importante au décoratif, ce refoulé de la peinture moderne. Le goût du motif se retrouve dans les petites taches éclatées venues recouvrir en guise d'offrandes les *Mains liées* de Catherine Viollet. Cette envolée joyeuse relève ici du don, d'une dépense artistique généreuse. Par-delà l'ornement (guirlandes multicolores, martingale en dentelle) présent dans les *Montagnes noires* (2012) et le *cœur de Louise dans la cabane* (2012), Florence Reymond s'y réfère davantage comme exercice destiné dès l'enfance à assouplir le poignet...

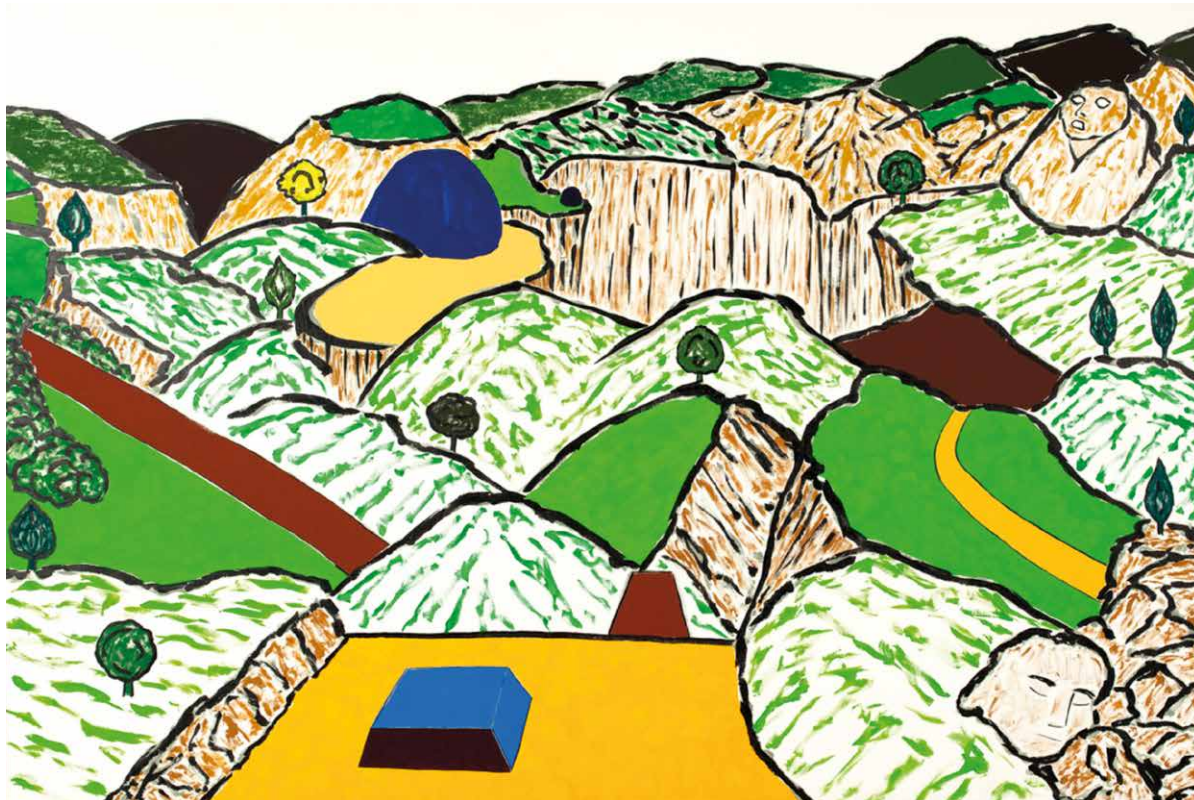


Florence Reymond

Le cœur de Louise dans la cabane (détail), 2012

Huile sur toile, 156 X 116 cm

Collection de l'artiste



Jean-Michel Sanejouand

5 février 1979

de la série *Espaces-Peintures*,

Acrylique et vinylique sur toile, 130 x 195 cm

Inv. : AMVP 3236 - Collection du Musée d'art moderne de la ville de Paris



Benjamin Swaim
Hurricane, Utah (Raphaël), 2017-2018
Huile sur toile, 97 x 130 cm
Collection de l'artiste

Jean-Michel Sanejouand (1934)

L'espace est une notion récurrente dans le travail de Jean-Michel Sanejouand. Il l'aborde avec la même aisance dans ses installations à grande échelle (la série *Organisations d'espaces* en 1967) que sur une toile immaculée qu'il vient structurer et animer d'objets en lévitation. Ses *espaces-peintures* réalisés dès 1978 conjuguent une approche à la fois naïve et iconique du paysage. Dans l'œuvre *Espaces-Peintures 05-02-1979*, (1979), l'artiste reprend une perspective archaïsante en mélangeant les points de vues. Avec sa gaucherie coutumière, il déploie un paysage constitué de vallons grossièrement ébauchés, et recouverts d'une peinture hâtivement posée, tandis que d'étranges colosses dominent la vallée en gardiens bon enfant. Par endroits, des éléments verticaux et cubes colorés ponctuent l'espace comme autant d'objets de mesure laissés par un géomètre négligent. Jean-Michel Sanejouand revisite les fondamentaux (structuration du tableau, mises en réserve, composition par le vide) avec dérision comme il le fait avec ses «charges-objets», «critique acerbe de l'arrangement coquet d'un appartement».

Benjamin Swaim (1970)

Dans ses peintures, Benjamin Swaim cherche une très grande intensité colorée qui puisse donner à ses figures une charge existentielle et poétique. Les dernières toiles de grand format (*Le parc Montsouris*, *Le Bain*, 2017) représentent ses propres enfants. L'artiste avait déjà peint une série éminemment personnelle *Les sculptures de ma mère* (2008-2009) dans laquelle il cherchait à reproduire de mémoire les œuvres de sa mère, sculpteur amateur. Ces peintures mêlées de tendresse et d'agressivité à l'égard de l'héritage maternel reposaient sur une certaine ambivalence morphologique et formelle. Après un épisode marqué par la mythologique, ou le fantastique jusqu'en 2017, la peinture d'imagination cède la place à ce qu'il connaît et chérit. «Du moins est-ce la tentative : voir l'intensité de ce qui est ici, l'éternité de ce qui a lieu maintenant et qui cependant passe ; inventer par la peinture «cet ici, ce maintenant» en s'aidant de choses vues que l'on réinterprète dans le langage de la couleur».

Jean-Michel Sanejouand Benjamin Swaim

Hurricane, Utah (Raphaël) (2017-2018) de Benjamin Swaim comme *Espaces-peintures* (1979) de Jean-Michel Sanejouand dépeignent un paysage ami. À la hauteur des projections de l'enfance avec ses démons, ses fantasmes et ses rapports d'échelles. Dans *Le Parc Montsouris* (2017), la plateforme jaune étincelante vient délimiter et structurer les éléments de paysage. Mêmes procédés chez Sanejouand : le « mastaba » bleu renvoie au vallon de l'arrière-plan. Par l'amplification du format, Jean-Michel Sanejouand encourage l'infantilisation du spectateur perdu au cœur de ces formes accueillantes et familières. Benjamin Swaim évoque, quant à lui, la pierre noire où Giacometti aimait se cacher enfant.



Benjamin Swaim
Le parc Montsouris, 2017
Huile sur toile, 130 x162 cm
Collection de l'artiste



Gilles Aillaud
Ours nageant, 1993
Huile sur toile, 115 x 150 cm
Collection particulière



Etienne Chambaud
Contre-Dépouille, 2012
Peau de zèbre des plaines, tendue sur châssis
143 x 121 x 2,5 cm

Gilles Aillaud (1928-2005)

Gilles Aillaud a fait du tableau une scène de la visibilité forcée en s'inspirant des conditions d'exposition des différentes espèces animales dans les zoos. Ce peintre de la *Figuration narrative* va peindre inlassablement ces vues d'animaux en captivité de 1966 aux années 80 mais se refusera toujours à en faire une métaphore de la condition humaine. «Lorsque je représente des animaux toujours enfermés ou «déplacés», ce n'est pas directement la condition humaine que je peins. L'homme n'est pas dans la cage sous la forme du singe mais le singe a été mis dans la cage par l'homme. C'est l'ambiguïté de cette relation qui m'occupe et l'étrangeté des lieux où s'opère cette séquestration silencieuse et impunie. Il me semble que c'est un peu le sort que la pensée fait subir à la pensée dans notre civilisation ». La peinture de Gilles Aillaud revient sur cette question de territorialités ; celle du spectateur placé face à son sujet d'observation et tenu à l'écart dans une « zone » quasi imperceptible mais belle et bien délimitée par de menus détails (plots, grilles...). *L'Ours nageant* (1993) présenté dans l'exposition *Inciser le temps* semble évoluer librement en eaux troubles. La surface de cette «soupe»¹ se nimbe d'un scintillement magique. Face à ce tableau la sensation d'être en pleine nature avec l'esquisse de banquise au loin ne se dément pas, à moins que cela soit une berge artificielle réverbérée... L'ours a-t-il le sentiment d'être regardé ? Le regardeur, de le traquer ? Pour Jean-Christophe Bailly les «animaux sont traqués, traqués d'abord par la cruauté de cet espace à la fois infini et fermé qu'est le tableau»². Quant au peintre, il serait lui aussi bien à l'étroit dans une époque « plus que jamais inféodée au mythe «moderniste»³.

Etienne Chambaud (1980)

Pour l'artiste Etienne Chambaud «la toile est l'endroit où meurent des expressions que l'on ne peut pas comprendre». Dans la série *Nameless*, il imprègne d'urine animale – ce «déchet absolu» après les «Piss paintings» de Andy Warhol – la surface de la toile. Ce langage aussi puissant soit-il, reste à la lisière de notre intellectualisation. Dans la *Contre-Dépouille*, ce sont des peaux de daim, vache, ou de zèbre retournées à même le châssis comme si le regard porté à la nature ne pouvait désormais passer que par ce prisme culturel. La peau est exhibée avec toutes les traces et scarifications générées lors de la chasse et durant le processus de tannage. Il prive l'œil en revanche du motif des peaux animales (zébrures, rayures, tâches et ocelles). En empruntant ainsi les peaux animales pour tout support pictural, Etienne Chambaud interroge la fétichisation de la peinture avec ce trophée d'un genre nouveau. Comme pour une peinture, chaque peau est unique. Chaque peau nous transporte à sa surface et nous envoie vers d'autres ailleurs. Serait-elle désormais appelée à jouer le rôle d'interface entre humain et non humain ?

¹ Nicolas Pesquès, *Gilles Aillaud*, Editions André Dimanche, 2001. ² Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux*, éd. Christian Bourgeois, 2013. ³ « Caractérisé par l'abstraction américaine, celui-ci se prolonge dans l'art minimal avant de connaître à la fin de cette décennie son épilogue via'art dit conceptuel. La peinture, qui plus est figurative, s'en trouve en conséquence ringardisée et l'artiste « enfermé » dans une esthétique « préventive » lui signifiant que sa marge de manœuvre est plus que jamais limitée. Aussi n'est-il pas interdit de décrypter dans ces multiples scènes de captivité inscrites dans des architectures aux lignes souvent épurées et minimales (ici le dallage de la piscine vide mais aussi les barreaux métalliques) une métaphore de l'artiste à l'étroit dans une conjoncture imposée ». Extrait du texte de Erik Verhagen sur Aillaud publié sur macval.fr/Gilles-Aillaud

Gilles Aillaud Etienne Chambaud

Dans l'exposition *Inciser le temps* le tableau de Gilles Aillaud, *Ours nageant*, se voit mis à distance par un cordon de sécurité propre aux dispositifs muséaux. À la seule différence que cet objet si familier qui s'étire de tout son long est réalisé non pas en corde mais en peau de serpent. À elles deux, les œuvres de Gilles Aillaud et de Étienne Chambaud conjuguent deux lieux de façonnage du regard : le zoo et le musée. Mais là où la peinture de Aillaud engage une part de fiction et de narration, l'œuvre de Chambaud vise à un retroussement de l'exposition et donc du regard.



Etienne Chambaud
Contre-Dépouille (détail), 2012
Peau de python de seba, corde, poteaux en acier
270 x 35 x 90 cm
Collection de l'artiste



Martin Barré

67-AZ-2, 1967

Peinture à la bombe aérosol sur toile, 113 x 105 cm

Inv. : 1993-513, Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne



Dominique Figarella

Sans titre, 2014

Digigraphie, crayon, acrylique sur alucore, 150 x 220 x 1,5 cm (diptyque)

Courtesy galerie Anne Barrault

Martin Barré (1923-1993)

La peinture gestuelle de Martin Barré, réalisée à la bombe aérosol s'inspire de l'énergie de la rue, des inscriptions politiques de l'OAS qu'il voit dans le métro en 1963. Son œuvre fait aussi éminemment référence à l'histoire de la peinture et du monochrome, de Malevitch à Yves Klein. D'un simple coup de bombe, il régénère une abstraction que certains voyaient déjà comme épuisée. Son geste bref, incisif, passerait presque pour anodin s'il ne se confrontait pas à ce sacro-saint espace pictural. Pour le critique d'art Jean-Pierre Criqui, Martin Barré produit «un geste libéré du mythe de l'expressivité, d'un geste rendu à son statut de pure trace, sans pathos, ni récit en amont». Dans l'œuvre du musée MAC VAL (67-AZ-2, 1967) l'immédiateté du résultat ne se fait pas attendre : les coups de spray marquent de façon indélébile une inscription préalable, devenue illisible, effacée ou ravalée par la peinture même. Ces coups de bombe viennent «caviarder», souligner les bords du tableau, suivre les fins tracés rectilignes (perpendiculaires ou diagonaux par rapport au rectangle du tableau) comme autant de délimitation à l'intervention. Mais le territoire de l'œuvre - là où elle s'inscrit -, ne cesse de se dérober. Pour Dominique Figarella «chaque fois que Martin Barré travaille c'est autour du format absent».

Dominique Figarella (1966)

Les peintures de Dominique Figarella font toujours corps avec lui. Il s'y étend de tout son long, vient y projeter ses obsessions, et quelque fois ses ruminations (*chewing gum*). L'artiste apparaît dans le diptyque *Sans titre* (2009), jambes croisées en pantalon de peintre immaculé. Sur les conseils de l'artiste, suivons la piste du tableau, de cette «peinture qui émerge du bavardage et cherche à influencer la parole de l'autre». Pour seuls indices temporels, les chaussures à damiers dont les couleurs rappellent les taches colorées appliquées au spray. L'attitude du peintre laisse entendre une attitude décontractée. «Celle-là même des années pop qui n'a pas été comprise en son temps». Avec ses toiles «croisées» sur elles-mêmes (comme les jambes du peintre), la peinture de Dominique Figarella n'en est pas moins oisive. Peu productive certes. Mais en attente de ce qui peut émerger de cette scène où se jouent les différents temps de la peinture (son *making of*), de la réflexion, à sa réalisation jusqu'au «dernier acte du tableau : la photographie». Le format du diptyque lui permet de clore ce résumé de l'aventure picturale ; de replier en toute simplicité, la peinture sur elle-même en deux parties égales.

¹ Jean-Pierre Criqui, *Idées de la peinture, hommage à Martin Barré*, 2006

² macval.fr/IMG/pdf/cqfd_morellet_web_page_160210.pdf

Martin Barré

Dominique Figarella

L'un et l'autre empruntent à l'histoire de l'art, le monochrome. Le carré blanc de Malevitch se fait «élastique (...). Le losange, la grille en diagonale, une touche de dissonance qui induit un déséquilibre et une note de doute³» chez Martin Barré. Avec pour figure tutélaire l'auteur du premier monochrome, Alfonse Allais et *son combat de nègre dans une cave pendant la nuit* (1897), Dominique Figarella oscille entre peinture de formes et peinture processuelle. «Il ne s'agit pas de montrer le matériau peinture ni l'acte de peindre, il ne s'agit pas non plus de dédoubler le fait d'avoir peint en disant qu'on a peint, mais il s'agit de voir et de dire qu'on a vu. C'est en quelque sorte un champ visuel auto-performé³». «On peint comme on vit» souligne fort à propos Dominique Figarella.

³ Catherine Perret, Paul Sztulman et Christophe Wavelet, *Dominique Figarella*, Presses du Réel, 2011 p. 89.

Traductions

Daniel Dezeuze (1942)

In 1967, Daniel Dezeuze's *Stretcher Covered with Plastic Film* came as a manifesto embodying the ideas of the Supports-Surfaces movement (1969-1972) and a reappropriation of the picture via its dissection into canvas, texture, stretcher, pigments, etc. His focus on the stretcher led him to deconstruct it as ladders, trellises and combinations of thin strips of wood. His *Gauzes* of 1977-1981 were a further indication of a need to "make painting lighter" that found expression in plain muslin cutouts pinned to the wall – a convergence of materials and totally new artistic gestures. Colour appeared in the heart of these ethereal, unruly works and had to be stiffened with starch, while only the outlines and indentations defined with adhesive tape made some kind of gesture towards form. Actually these shapes let loose in the exhibition space seemed to be patching up the wall that Daniel Dezeuze has so tirelessly striven to do away with.

Sylvie Auvray (1974)

"In theory I'm a painter and I also make objects." This is Sylvie Auvray's self-description as she presents her "little palette", cut out of a piece of plywood in the shape of a death's head brought to life by a sealant. This is in fact the first mask of a long series, a simultaneous projection of being and non-being, of the visible and the concealed: elusive caricatures that even spurt a fountain of hair. Might it be that for some years now Sylvie Auvray has been gradually moving away from painting towards glazed clay objects or aerosol-sprayed soda cans suggesting a homage to American artist John Chamberlain? Who knows? She champions the handmade, the experimental and the chance effects – cracks, splits, drips – generated by accidents, as well as the unique chemical reactions of glazes to different types of clay. Capable of giving a voice to a lump of unfired clay, as in *Kat Attack* (2017), she can also intimate a grabbing gesture in the scraped gouache of *Kat 1* (2015). Part of the *Inciser le temps* (Incisions in Time) exhibition, her *Joueur de flûte* (Flute Player; 2013) might be seen as "bad painting" – all those deletions and areas of blur – were it not for the blue line that restores precision. The artist effects a tracing of the figure, a disfigurement of the subject, before freezing its movement like a spread-eagled cartoon animal.

Daniel Dezeuze/Sylvie Auvray

Mischievously, Daniel Dezeuze and Sylvie Auvray are equally out to paint, draw and sculpt. At the time of the Supports-Surfaces movement theory ruled supreme. Even so, it was during his *Gauzes* period that Dezeuze "surreptitiously slipped from dialectical materialism to the poetry of the void."¹ As goalless as a Dezeuze painting of butterflies or one of his *Gathering Devices*, Sylvie Auvray's works "trap" forms that have escaped from our childhood memories.

¹ Daniel Dezeuze, *Une rétrospective*, Musée de Grenoble, exh. cat. (Paris: Somogy, 2017), p.82.

Frédéric Pardo (1944-2005)

The good fairies present at his birth provided Frédéric Pardo with a career uncaring of official movements and giving free rein to a psychedelic vein uncommon in the painting of the time. But while he kept the art scene and its fashions at arm's length – his sole exhibition took place at the Galerie de Seine in 1975 – he remained close to artists like Olivier Mosset, Daniel Pommereulle and Jean-Jacques Lebel, countering some of their radical stances with a multicultural sensibility informed by a deep sense of history. His provocative, slightly kitsch elements merge seamlessly, "smoothed over" by his flawless mastery of the venerable tempera technique with its egg-yolk binder. In his *Portrait of Tina Aumont* (1966) – the model is none other than his wife – Pardo shares a hallucinatory vision of art history comparable to his experience of the Louvre on LSD. A stranger to herself, the zombie-like subject is no different from the picture's fetishes, totems and other sacred but already moribund objects. It takes the rebellious spirit of an iconoclast unbothered by style to bring painting back to life.

Christian Hidaka (1977)

Christian Hidaka's work disorients utterly. This doubtless has to do with the personal history of an Anglo-Japanese artist who has cultivated deterritorialisation the better to appropriate certain cultural referents. Significantly Christian Ward began by adopting the name of the island the Japanese side of his family comes from: Hidaka means "he who comes from the sun" and indeed, his painting *Frontier Monument* (2009) arrived on the art scene like a UFO, with its esoteric quality, eclectic borrowings and electrifying depiction overlaid with vaguely LGBT colours. His chromatically unreal renderings of caves rub shoulders with images of hallucinogenic mushrooms, mastabas and fluorescent lakes, but despite these eccentricities he sees himself as part of an age-old painterly tradition in terms of his subjects – landscape as practised by China's literati – and his choice of media. Hidaka makes his own paints and deploys a subtle blend of oils and tempera. In his most recent works the psychedelic is supplanted by motifs and compositions pervaded by the art of the Renaissance. Alongside paintings on canvas are large-scale scenographies somewhat like the empirical montages used to make pictures understandable in the light of Euclidian geometry and the structuring effect of the frame. In this way his work proposes a spatio-temporal journey back to the genesis of a highly erudite pictorial construct.

Frédéric Pardo/Christian Hidaka

These two artists have in common a commitment to painting as an enduring field of excellence. Deliberately marrying the archaic and the startling with their technical skill, knowledge of their media and meticulousness of gesture, Frédéric Pardo and Christian Hidaka have their own way of embracing culture in the broadest sense.

¹ With Jean-Paul Sartre as his godfather – Pardo's mother was close to the de Beauvoir sisters – he also had André Malraux's third wife Madeleine as his godmother.

² "He expressed this rejection of exhibitions in the portrait of his best friend, the filmmaker Philippe Garrel, showing him as the solitary accursed artist sitting on a chair in Van Gogh's famous room in Arles. As Garrel recalls, 'We were eccentric and made no secret of it – you could see us coming a long way off. We were very much out of step with the Paris of the time, where a heavily reactionary streak was making the 1970s a really difficult period. Plus there was the defeat of 1968 – if you want to make a revolution, be sure not to lose, because if you lose you get rapped over the knuckles for a very long time, after which you're sidelined and put under surveillance. That's what not exhibiting was about, too: non-participation.'" Judicaël Lavrador, "Frédéric Pardo: Scintillement des toiles", *Libération*, 10 May 2016.

Gérard Schlosser (1931)

Initially trained as a goldsmith, Gérard Schlosser has retained a meticulousness in the rendering of detail, texture and skin grain that no colour reproduction can match. The addition of sand to acrylic paint gives him, he says, "access to the matteness of the image." Unlike the painters of his generation who opted for the Narrative Figuration turn, Schlosser plunged into an intimist-inflected Pop iconography involving close-ups of people he loved. The dachshund in *Charlus* (1972) is keeping watch with his head resting on his woman owner's proffered rump. In a work that violates the privacy of the human-animal binomial, the dog's fluorescent gaze signals defiance of any attempt to approach and shatter this harmony. No question of entering "the zone" – a favourite term of painter Gilles Aillaud, whom Schlosser was delighted to quote in *A la radio* (On the Radio; 2008). For his compositions he goes to photography, using montages and croppings that enabled daring perspective foreshortening and systematic emphasis on the paint's flatness. *Tu lui en as parlé* (You Spoke to Him/Her about It; 1973) has the viewer's eye sliding from one body to the other – from the hair of the bare torso to the floral pattern of the dress – as the couple exchange banter before the "eyes" of a car that implicitly references Roland Barthes's *Mythologies*.

Nina Childress (1961)

From her beginnings – the punk scene as singer-songwriter for the group Lucrate Milk, and the Frères Ripoulin art collective in Paris – Nina Childress drew on the liberating current of Free Figuration in paintings bringing an acid palette to banal and even kitsch subjects. Her early pictures featured everyday objects "augmented" by their transposition into paint. While in the same vein as her images of Tupperware containers and paintings of candy in the classical tondo format, her soap pictures – *3 formes Camay* (Camay Chic, Camay Classic, Camay Light) of 1992, for example – nonetheless appear more craftsmanlike. With the shaped canvas in mind she tried deliberately inept imitations of the soap's contours; then coated her hyperrealist acrylics with paraffin and subjected the modest triple-variety bar of soap whose logo was known to an entire generation to several points of view, as if its representation was slipping through her fingers. One more prank from an artist whose aim was "to invent a form of painting marrying the conceptual and the idiotic."

Gérard Schlosser/Nina Childress

Whereas the title of Schlosser's *Tu lui en as parlé* (You Spoke to Him/Her about It; 1973) functions as a voice-over, the opposite is true of the Childress oeuvre. Her succession of dogs, pigeons, candy, toys and hairpieces offers no such intimation. And yet the *Camay* variations – chic, classical, light – imply several categories of women, behaviour and emancipation. Both artists favour an approach whose hyperrealist edge is rendered somewhat unseemly by an explicit eroticism. In Schlosser's case languid poses set against the ebb and flow of the tide or the rustle of dry, windswept grass contribute to a mounting of desire. And Childress's acrylic on canvas *Untitled (I could just Di!)* of 1995 makes no secret of its sexed-up irony: shown in back view wearing riding kit, the Princess of Wales is about to bestride a cane-chair motif – an allusion to Braque and Picasso's collages – as her supposedly innocent subjects look on.

Rémy Zaugg (1943–2005)

When the snow melts where will the white go

No question mark for this title. As if painting is already pouring its heart out through language. As he noted on one of his sheets, Rémy Zaugg wrote in order to see rather than seeing in order to write. Implicit in the title is a barely veiled anxiety. Paintings like *Je te vois (I Can See You)* set up a direct relationship with the public: the picture and its various material aspects – writing, collage, newspaper, letters, type of stretcher – are meant for the viewing eye. *Quand fondra la neige où ira le blanc* (When the snow melts where will the white go) sees the whiteness of its text melt like snow in the sun. Nothing is innocent here, not even Adrian Frutiger's typeface, dense enough to make a picture while still providing reading matter. The text seems to resurface like braille to be brushed over by the eyelashes. Words striving towards the perceptual experience. As Zaugg did, obsessively, with Cézanne's House of the Hanged Man (1872–1873): 27 Perceptual Sketches between 1963 and 1968. Despite its uncompromising quality, the work leaves room for an encounter with the spectator. Its colour – this snow-whiteness – exists not in its own right, but through the pragmatism of individual experience. Each of us perceives and evaluates it differently.

Mireille Blanc (1985)

While a good many painters are currently borrowing from the Internet, Mireille Blanc is building up her own visual repertoire. She either creates her images or lifts them from an old family album. Walter Benjamin was convinced of the loss of the artwork's aura in the age of mechanical reproduction, but the ordinariness of Blanc's motifs – trashcan lids, dolphins, etc. – still tallies with the deflagration painting generates. The motifs she reactivates merge with vague personal reminiscences, yet this collective memory is set at a distance by the grey of her brushwork: "I don't clean my palette," she informs us. The result is this dubious mixture laid on thinly rather than an impasto that would thwart a figuration already skewed by its lapses of taste and undisguised kitsch. *Nappage 2* (Icing

2; 2017) conjures up the family get-together cake and its Instagram image. All the meringue you could want plus the eulogies accorded everything "homemade". How can we fail to see in this tart server an intimation of the palette knife, come to wreck the harmony of a creamy surface? And this creative striving reduced to decorative icing that puts art's autonomy in jeopardy?

Rémy Zaugg/Mireille Blanc

In Rémy Zaugg's *When the snow melts* where will the white go colour acts as an intensifier. The white is so receptive to marks that it turns the picture into energised space. In the work of Mireille Blanc the source image – the photograph – embodies the accidents. It may be damaged, or over-exposed, or taped to the studio wall. Yellow adhesive tape keeps encroaching, incongruously, on the picture space. For museum director Jean-Charles Vergne, "This bit of yellow tape... performs the dual function of switching a representation from its status as image to the more complex one of a representation of a representation."¹ Both Rémy Zaugg and Mireille Blanc practise a thwarted figuration – through words in his case, through photography in hers – so as to call the visible into question.

¹ Jean-Charles Vergne, *Mireille Blanc: La Sommatation des images*, exh. cat., (Clermont-Ferrand: Frac Auvergne, 2018), p. 53.

Jean-Pierre Bertrand (1937–2016)

Little is known of Jean-Pierre Bertrand. He only grudgingly disclosed the origin of his favourite materials – honey, lemon juice, salt – with their symbolic and literary associations. His lemon paper is linked to Robinson Crusoe's discovery of the planted garden; his salt paper is the surrounding sea; and honey rounds off the animal, vegetal, mineral triad. The Bertrand oeuvre is an island in its own right, self-enclosed and lost in the middle of nowhere. *Sans Titre* (Untitled; 1986) is like a little reliquary whose "volume is (in reality) greater than all the space it does not occupy." It overflows with intensity. Its constituents act in silence. The artist prepared his solution himself, a balance of honey and boiling water just fine enough to ensure that the paper does not stick: "I brush it on. Then the paper comes alive." The ordering of his works in an exhibition space had to obey a system of enigmatic cabalistic signs, leading the director of the KunstMuseum in Lucerne to write in 1973, "It's really weird to read things so precise and so vague without knowing their context. It's as if someone is talking to me and there's nobody there. As if I were picking up a bit of this letter in the street, from time to time but regularly and in pretty much the same place."

Armand Jalut (1976)

Sharing a first name from another decade, the paintings *Alain Gabriel* and *Alain Patrick* are like fictive portraits of people turned into personalities² by an assembling of scattered elements. For Armand Jalut, "The still lifes composed with a scanner are like the contents of overturned trashcans reconsidered through the prism of painting. The materials serving as subject matter are all more or less linked to the realm of desire. Actually this

procedure is an attempt to tie in with an attractive aesthetic and make it part of an enterprise that's almost grotesque: creating a beautiful painting. But the work is sullied and rendered almost nauseating by this excessiveness."³ At the core of *Alain Patrick* is a graphically and chromatically improbable flea market tie that sets the tone for the rest of the picture and its jumble of scanned components: lumps of pineapple, flower petals, soap bubbles – and pizzas, as if this painting had to be fed at all costs. Of this methodical master of colour and composition the critic and curator Nicolas Audureau has written, "Any description of Armand Jalut's painting would require the invention of a new term, something along the lines of Figurative Psychedelic Geometry. Like the sea, at once sublime and sick-making, his pictures are attractive, actinic and disturbing for the eye and the mind."⁴

Jean-Pierre Bertrand/Armand Jalut

Going back to his first encounter with Jean-Pierre Bertrand – also represented by Galerie Michel Rein – Armand Jalut recalls a comforting word offered when his first exhibition in 2006 was "a resounding flop". For both these artists visual components have to be chosen meticulously, with Bertrand naming and arranging them spatially via elemental creative acts. Next comes the moment of self-assertion: he applies the Plexiglas, sometimes using his whole body, or seals his little relic with a brass corner-piece. Jalut, in his *Alain Patrick*, reproduces the act of making an offering when he places the elements of his composition on the scanner. Strangely, in the case of both these works one feels, to quote Jean-Pierre Bertrand, "closer to the object than to the picture."

¹ Catherine Millet, Hélène Meisel and Philippe-Alain Michaud, *Jean-Pierre Bertrand* (Marseille: Mettray, 2013), p. 25.

² Alain Patrick was a 1970s trumpeter and composer of saccharine dance instrumentals. The sleeve design for his few 45-rpm discs bore an odd resemblance to that of the contemporaneous Alain Patrick line of neckties.

³ www.creuxdelenfer.net/Armand-Jalut

⁴ Text by co-curator Nicolas Audureau for the exhibition *The Contemporary French Painting: Combinations of History* at the Perm Museum of Contemporary Art in Russia, 2012. http://www.alexandrafau.com/pdf/French_right3.pdf

Roland Flexner (1944)

One of the major recurring motifs in Roland Flexner's drawings is the vanitas; another is the abstract interplay of forms springing from gestures and media of which he is a past master. His works are physical in that they are the outcome of operations on the body: that of the artist via performative procedures including Japanese calligraphy, breathing, gravity and simple randomness; and that of the viewer via evocations of death, the finitude of existence, paralysis and the limitlessness of forms. His graphite and ink drawings on paper make marvellous use of greys and the disquieting philosophical implications of black, while also forming part of "a method that seems to have shed the clear distinctions between abstraction and figuration."¹ The result is a fluctuation between illusionism and

abstraction that points up our tendency to project images onto surfaces and fundamentally existential readings and interpretations onto abstract, ambiguous images.²

Julien Carreyn (1973)

Julien Carreyn is a maker of images who composes by copying, recycling, and adding the patina of a found photograph. Attentive and meticulous, he scrupulously reproduces scenes from films, then – as in *Sans titre* (Untitled; 2011) – overlays them with oil pastel or a dark wash, generating a texture of consummate density. These images never truly exist in their own right: each is part of a visual whole whose tenuous guiding thread sets all of them on the same wavelength, while their creator's power of suggestion forces viewers to consider and reconsider his works with a keener eye until their formal correspondences stand revealed. This continuous back and forth movement ties in with the mechanism of desire the artist establishes in his representations of female bodies: even in the portrayal of the most ordinary domestic situations this erotic essence is unequivocally present, as in *L'étudiante* (Girl Student; 2011). Pursuing the line of the exhibition *L'atelier des filles* (Girl Workshop; 2014), Carreyn conceives of painting as a behind-closed-doors matter intensified by the choice and format of presentation.

Roland Flexner/Julien Carreyn

Julien Carreyn and Roland Flexner have several things in common: both are adepts of meticulous, almost fetishistic drawing and painting that find their full scope in the use of black and shades of grey; both are attracted to the body, the physicality of drawing and its ascetic quality; both are intrigued by how bodily finitude affects drawing and, conversely, how drawing and painting speak of the body.³

¹ Anne Tronche "La double visibilité" in Roland Flexner, 1:1 (Paris: Michel Baveray, 2002).

² Text by co-curator Nicolas Audureau for the exhibition The Contemporary French Painting: Combinations of History at the Perm Museum of Contemporary Art in Russia, 2012. http://www.alexandrafauc.com/pdf/French_right3.pdf

³ Ibid.

Catherine Viollet (1953)

Catherine Viollet was one of the small band of young Free Figuration artists whose exhibition *Finir en beauté* (Going Out In Style) took over art critic Bernard Lamarche-Vadel's home in 1981. Their urge to subvert the picture space found expression in image supports –velveteen, leatherette, coloured canvas, etc. – as novel as their subjects and framings. Commenting at the time on Viollet's series *La trêve des héroïnes* (Truce of the Heroines), critic Henri-François Debailleux stressed the need to step back if you wanted to identify the subject – just as you're tempted to do for the monumental bas-reliefs in Egyptian temples or the colonialist facade of the Musée de la Porte Dorée in Paris. Quite a challenge: a subject too big to cope with and an appropriation that would be considered out of place in this age of restitution of plundered artworks. The exhibition *Inciser le temps* (Incisions in Time) is presenting

Viollet's painting *Les mains liées* (Hands Tied), a gesture of tenderness amid all the other fragments – truncated or decapitated heads of deities – borrowed from Luxor in 1985. As in archaeology, the work is revealed by the fragment. No memory yields itself in its entirety.

Florence Reymond (1971)

Florence Reymond's pictures simulate a naivety struggling to conceal their dark implications. While her acid colours, wax crayon details and cutouts suggest a kind of infancy of art, the faces – oozing, scrubbed out or quite simply volatilised into the limbo of memory – speak directly to the unconscious. The surface of the canvas seems to seize the upwellings of recollection as images flash like retinal spasms in an impalpable reality. Painted after a trip to India, her powerfully coloured *Petites offrandes à la vie* (Little Offerings to Life; 2013) underscores the role of the idol and the site of the sacred, which mini-paintings in *Le cœur de Louise dans la cabane* (Louise's Heart in the Hut; 2012) seem intended to assign to the picture space. But the scope of the sacred is extended in a gesture, a rite, a colour: "As in Egyptian perspective, the size of the figures indicates above all their importance. In this hybridised geomancy nature's forms are raised to the rank of totem and deity."¹

Catherine Viollet/Florence Reymond

Catherine Viollet and Florence Reymond both set considerable store by the decorative, that poor relative of modern painting. This fondness for motif crops up in the splatterings that cover Catherine Viollet's Hands Tied like offerings: a joyous flight of fancy evocative of a gift, of a generous artistic outpouring. But above and beyond the ornament – multicoloured garlands, lace half-belt – to be found in *Montagnes noires* (Black Mountains; 2012) and Louise's Heart in the Hut (2012), Florence Reymond is referencing an exercise for loosening up the wrist that goes back to her childhood.

¹ Florence Reymond, *La montagne cent fois recommencée* (Paris: Analogues, 2014), p. 20.

Jean-Michel Sanejouand (1934)

Space is a recurring concept in Jean-Michel Sanejouand's work and one he addresses with equal ease in big installations like the *Organisations d'espaces* (Organisation of Spaces) series of 1967 and on immaculate canvases structured and animated by objects in levitation. Begun in 1978, his *Espaces-Peintures* (Paintings-Spaces) bring a simultaneously naive and iconic approach to landscape. In *Espace-Peinture "05.02.1979"* (1979) he resorts to an archaistic form of perspective amalgamating different viewpoints: with his customary gaucheness he fashions a succession of roughly sketched valleys hastily coated with paint and overseen by strange, kindly-looking colossi. The scene is punctuated here and there by vertical elements and coloured cubes suggestive of measuring devices left behind by a careless surveyor. Thus we find Sanejouand ironically revisiting the basics – structuring, resist areas, negative space – just as he does with his charges-objets

and their "scathing critique of the neat layout of an apartment."

Benjamin Swaim (1970)

In his paintings Benjamin Swaim is seeking a colour saturation extreme enough to endow his characters with a poetically existential charge. His most recent large pictures – *Le Parc Montsouris* and *Le Bain* (The Bath), both of 2017 – feature his own children. In an earlier highly personal series, *Les sculptures de ma mère* (2008–2009), he had tried to recreate from memory the works of his amateur sculptor mother, the upshot being paintings whose compound of tenderness and aggression with regard to the maternal legacy gave rise to a certain morphological and formal ambivalence. After a period devoted to mythology and the fantastic lasting until 2017, pure imagination gave way to what he knows and loves: "At least this is what I'm trying to do: to see the intensity of what's here, the eternal in what's happening now, even if it's transitory; to invent this here, this now through painting, with the help of things seen and reinterpreted in the language of colour."

Sanejouand/Swaim

Like Jean-Michel Sanejouand's *Espaces-Peintures* of 1979, Benjamin Swaim's Hurricane, Utah (Raphael) of 2017–2018 depicts a well-loved landscape. One matching his childhood projections and their demons, fantasies and shifts of scale. In *Le Parc Montsouris* (2017) the sparkling yellow platform demarcates and structures the landscape components. Sanejouand works the same way: the blue "mastaba" interconnects with the valley in the background, and enlargement of the format encourages the infantilisation of a viewer lost amid these familiar, welcoming forms. Benjamin Swaim, for his part, conjures up the black rock in which Giacometti liked to hide as a child.

Gilles Aillaud (1928–2005)

Drawing on the way animals are put on display in zoos, Gilles Aillaud turned his pictures into scenes of enforced exposure. From 1966 until the 1980s this adept of Narrative Figuration tirelessly portrayed animals in captivity, while steadfastly refusing to make their situation a metaphor of the human condition: "I always show animals locked up or 'displaced', but I'm not painting the human condition directly. Man is not in the cage in the form of a monkey; the monkey has been put in the cage by man. What I'm concerned with is the ambiguity of this relationship and the strangeness of the places where this mute confinement is inflicted with impunity. It somehow seems to me that this is the fate that thinking saddles thinking with in our civilisation."¹ Aillaud's painting returns over and over to this territorial question of the observer facing the observed and at the same time kept at bay in a "zone" all but imperceptible but clearly demarcated by details

like stanchions and railings. In the exhibition *Inciser le Temps* (Incisions in Time) the subject of *L'Ours nageant* (Bear Swimming; 1993) seems to be moving freely through turbid waters, a "soup"² whose surface is overlaid with a magical gleam. Gazing at this picture one cannot resist the sensation of being out in the wilderness with the ice pack – unless it's the reflection of some artificial shoreline – intimated in the distance. Does the bear have the feeling of being watched? And the viewer of hunting it down? For Jean-Christophe Bailly "animals are hunted down, firstly by the cruelty of the space, at once infinite and closed, that is the picture."³ Meanwhile the painter too seems confined in an era "more than ever subservient to the 'modernist' myth."⁴

Etienne Chambaud (1980)

For Etienne Chambaud "the canvas is where forms of expression we can't understand come to die." Following in the wake of Andy Warhol's Piss Paintings, his Nameless series finds him soaking the surface of the canvas with the "ultimate detritus" that is animal urine. Powerful as it may be, this idiom remains on the fringe of intellectualisation. In the series *Contre-Dépouille* (Undercuts) the hides of deer, cows and zebras are stretched like canvases, as if we are now irrevocably reduced to considering nature through this cultural prism. The hides are displayed with all the blemishes and scarifications left by the hunt and the tanning process, but at the same time the eye is deprived of the animals' stripes, spots and other markings. In taking these hides as his sole medium, Chambaud challenges the fetichising of painting with a new kind of trophy. Like every picture, every hide is unique, summoning us to its surface then dispatching us towards other worlds. Might its role now be to act as an interface between the human and the non-human?

Gilles Aillaud/Etienne Chambaud

In the exhibition *Inciser le temps* (Incisions in Time) Gilles Aillaud's painting Bear Swimming is set at a distance by the kind of safety barrier used in museums – the difference being that here this familiar object is made not of cord but of a sloughed snakeskin. Thus the two works by Gilles Aillaud and Etienne Chambaud bring together two places that shape our way of seeing: the zoo and the museum. But while Aillaud's picture involves a measure of both fiction and narrative, Chambaud's work is intended solely as a roll-up of the exhibition and therefore how to look.

¹ Gilles Aillaud, radio interview, "Les Après-midi de France Culture", 24 April 1978. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/les-apres-midi-de-france-culture-linvite-du-lundi-le-peintre-gilles-aillaud>

² Nicolas Pesquès, Gilles Aillaud (Marseille: André Dimanche, 2001).

³ Jean-Christophe Bailly, *Le parti pris des animaux* (Paris: Christian Bourgois, 2013).

⁴ "Exemplified by American abstraction, [the myth] lived on in Minimalism

before finding its epilogue late in the decade in 'Conceptual' art. Painting, especially when figurative into the bargain, found itself pigeonholed as archaic, with the painter 'confined' to a 'preventive' aesthetic whose message was that his room for manoeuvre was more limited than ever. Thus these repeated scenes of captivity in often stripped down, minimal settings – the tiling of the empty swimming pool, the metal bars – can justifiably be read as a metaphor for the artist locked into an imposed situation." Erik Verhagen, "C'est pas beau de critiquer?", <http://www.macval.fr/Gilles-Aillaud>

Martin Barré (1923–1993)

Martin Barré's aerosol action painting takes its inspiration from street energy and neo-fascist OAS graffiti he saw in the Paris metro in 1963, as well as being studded with references to the history of painting and to monochrome ranging from Malevich to Yves Klein. With a single stroke of his spraypack – a quick, incisive gesture that might easily have seemed innocuous had it not been directed at a sacrosanct picture surface – he injected new life into an abstract genre already seen by some as played out. For art critic Jean-Pierre Crique Barré offered "a gesture emancipated from the myth of expressiveness and restored to its status as pure trace, free of all emotivity and prior narrative."¹ In 67-AZ-2 (1967), the work from the MACVAL museum featuring in the *Inciser le temps* (Incisions in Time) exhibition, the resultant impact could not be more immediate: these bursts of indelible paint render a previous graffito unreadable, invisible, purged. They "blue-pencil" it, at the same time accentuating the edges of the painting with slender straight lines – perpendicular or diagonal to the rectangle of the canvas – like so many strictures on the extent of the intervention. But the actual territory of the work – its point of inscription – remains forever elusive. As Dominique Figarella has remarked, "Whenever Martin Barré sets to work, the focus is a format that's missing."

Dominique Figarella (1966)

Dominique Figarella's paintings are always at one with their maker. Figarella lets himself go totally, projecting his obsessions and sometimes – as in his "chewing gum" pieces – his dark thoughts. In the 2009 diptych *Sans titre* (Untitled) we find him cross-legged in pristine painter's trousers. Let's heed his advice and follow the path of the picture, of "a kind of painting that emerges from idle chatter and tries to influence what the other person is saying." The only period pointer is the chequered shoes, whose colours echo patches of sprayed-on paint. The artist's posture suggests a relaxed attitude: "The attitude of the Pop years, which wasn't understood at the time." In his "crossed over" (like his legs) pictures the painting is no less indolent. Not highly productive, for sure. But awaiting what is maybe to come out of this scene; out of its enacting of the different phases of the painting process (its own making-of), the thinking process and right down

to "the last act of the picture: the photograph." Resort to the diptych allows him to conclude this summary of the painterly adventure; to quite simply fold the painting over on itself in two equal parts.

Martin Barré/Dominique Figarella

Both of these artists borrow from art history and the monochrome. In Barré's case Malevich's white square becomes "'elastic' . . . With its diagonal grid the diamond shape adds a touch of dissonance which in turn induces a disequilibrium and the shadow of a doubt."² The tutelary figure here, as Figarella's painting oscillates between form and process, is French writer and humourist Alfonse Allais, creator of the first monochrome, *Negroes Fighting in a Cellar at Night* (1897): "The point is not to show the material painting or the act of painting, nor to duplicate the fact of having painted by saying that you have painted, but to see and to say that you have seen. This is a kind of self-performing visual field."³ As Figarella so aptly puts it, "You paint the way you live."

¹ Jean-Pierre Crique, *Idées de la peinture: hommage à Martin Barré*, exh. cat., (Paris: Galerie Nathalie Obadia, 2006).

² http://www.macval.fr/IMG/pdf/cqfd_morellet_web_page_160210.pdf

³ Catherine Perret, Paul Sztulman and Christophe Wavelet, *Dominique Figarella* (Dijon: Presses du Réel, 2011), p. 89.

Remerciements

Alexandra Fau remercie tous les artistes qui nous ont suivi et soutenu dans la réalisation de cette exposition ainsi que les institutions, Centre national des arts plastiques, MAC VAL – Vitry-sur-Seine, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Musée des Beaux-Arts de Dole, Frac Lorraine, les galeries Anne Barrault, Bernard Jordan, Laurent Godin, Michel Rein, Nathalie Obadia, Templon, tout particulièrement Alexandra Schillinger et les collectionneurs parmi lesquels Samuel Bertrand, Nina Rodrigues-Ely, Sylvie et Stéphane Corréard, Stéphane Calais, Alix Dionot-Morani et Antoine Dathanat, ainsi que Katia Iragui et Nicolas Audureau.

Traduction : John Tittensor

Crédits photographiques et mentions

Gilles Aillaud © Adagp, Paris 2018 / Photo © Mirela Popa (p. 39) ; Sylvie Auvray, courtesy de l'artiste / Photo © Florian Kleinfenn (p. 5) ; Martin Barré © Adagp, Paris 2018 / Photo © Claude Gaspari (p. 42) ; Jean-Pierre Bertrand © Adagp, Paris 2018 / Photo © Mirela Popa (p. 22) ; Mireille Blanc, courtesy et photo de l'artiste (p. 19) ; Julien Carreyn © Adagp, Paris 2018 (p. 27 et 29) ; Etienne Chambaud, courtesy et photo de l'artiste (p. 38 et 41) ; Nina Childress © Adagp, 2019 / Photo © Aurélien Mole (p. 12) et Photo © Philippe Chancel (p. 17) ; Daniel Dezeuze © Adagp, Paris 2018 / Photo © B.Huet-Tutti (p. 2, 4 et 7) ; Dominique Figarella, courtesy de l'artiste et galerie Anne Barrault / Photo de l'artiste (couverture et p. 43) ; Roland Flexner, courtesy de l'artiste et Galerie Nathalie Obadia, Paris / Brussels (p. 26 et 29) ; Christian Hidaka © Christian Hidaka / Cnap (p. 9 et 11) ; Armand Jalut © Adagp, Paris 2018 / Photo © Florian Kleinfenn (p. 23) ; Frédéric Pardo, courtesy de l'artiste / Photo © Fabrice Gousset (p. 8) ; Florence Reymond, courtesy de l'artiste /

Photo © Damien Faure (p. 31 et 33) ; Jean-Michel Sanejouand, courtesy de l'artiste / Photo : Eric Emo/Parisienne de Photographie (p. 34) ; Gérard Schlosser © Adagp, Paris 2018 (p. 15) / © Musée des Beaux-Arts de Dole / Photo © Henri Bertrand (p. 13) ; Benjamin Swaim, courtesy et photo de l'artiste (p. 35 et 37) ; Catherine Viollet © Adagp, 2018 / Photo © Mirela Popa (p. 30) ; Rémy Zaugg © Fondation Rémy et Michèle Zaugg, Bâle (p. 18)

Couverture : Dominique Figarella, *Sans titre*, 2014, Digigraphie, crayon, acrylique sur alucore
150 x 220 x 1,5 cm (diptyque)

L'exposition *Inciser le temps* s'inscrit dans la programmation *Une année en peinture, acte 1*

Réalisation du catalogue

Direction de la Communication de Vitry-sur-Seine
Ce catalogue est imprimé sur Munken Polar.
Charte graphique : Gilles Poplin
Imprimé en janvier 2019 par l'imprimerie Grenier, Gentilly

Galerie municipale Jean-Collet

Catherine Viollet, conseillère aux arts plastiques et commissariat des expositions
Ayakan Dükü, médiation
Céline Vacher, communication, administration, suivi des éditions
Romain Métivier, régie des expositions et de la collection
Laurence Renambatz-Ichambe, administration

59, avenue Guy-Môquet 94400 Vitry-sur-Seine
01 43 91 15 33
galerie.municipale@mairie-vitry94.fr
galerie.vitry94.fr

