

# Jean-Luc Blanc

Revue de presse  
Press review



## JEAN-LUC BLANC

Le territoire dans lequel s'inscrit la pratique de Jean-Luc Blanc est celui d'une aventure, navigant entre les images de différents régimes. La bande-son serait une voix off se dédoublant pour embrasser l'énergie qu'engendre plusieurs récits qui peuvent commencer dans le glissement de terrain d'un village au-dessus de Nice, se déployer entre plusieurs lieux hantés de personnages et d'objets mystérieux, des endroits qui permettent d'oublier là des choses qui resurgissent tels des fantômes convoqués par l'artiste pour se mêler à des histoires de cinéma, d'images perdues et retrouvées, de dessins qu'il réactive sans cesse. Et l'entretien devient alors une expérimentation jouissive dans les différents langages qu'il manipule officiellement depuis le début des années 1990.

INTERVIEW : LISE GUÉHENNEUX, PHOTOGRAPHIE : BERTRAND JEANNOT

**LG:** As-tu un point de vue sur la notion d'expérimentation par rapport à ta pratique qui envisage plusieurs régimes d'images, la peinture comme le cinéma par exemple ?

**JLB:** Il y a plusieurs sortes d'expérimentations. Il y a ce qui se passe quand on doit faire œuvre avec la matérialité de la peinture, des images comme s'il s'agissait d'acteurs. C'est souvent un dérapage à partir de ton premier désir quand tu extirpes les images d'un endroit, un transfert s'effectue alors. Tu choisis une image parce qu'elle te dit que tu peux maîtriser la situation alors que tu tombes sur quelque chose qui est impossible à résoudre. Ce sont des questionnements de l'ordre de la représentation qui participent de l'expérimentation. Jusqu'où peut-on partager une vision ? Donc, dans l'expérimentation, il y a ce que tu veux donner à entendre, ce que tu essayes de construire, c'est-à-dire un espace qui n'est pas complètement utopique.

**LG:** Utopique ? Que recouvre précisément ce terme ?

**JLB:** Bien que je ne fasse pas cela d'une façon très calibrée, alors que j'en ressens à chaque fois quand même comme le ressac, il y a une notion de temps et d'espace qui s'installe, d'une peinture à l'autre, comme en vidéo quand tu tournes des vues et que tu les étalannes, tu les règles chromatiquement pour faire qu'elles s'appartiennent. Je ne connaissais pas ce qu'était l'éta-lonnage avant de l'avoir pratiqué moi-même l'an dernier pour une invitation au Plateau autour

*Sans titre* (2006)  
Huile sur toile, 200 x 200 cm  
Exposition *Futur, Ancien, Fugitif*,  
Palais de Tokyo, Paris.  
Courtesy Art : Concept

de l'exposition *La Rivière m'a dit*. Dans un film par exemple, s'il n'y a pas d'éta-lonnage, la lumière vient de différents côtés et tu n'as plus de continuité temporelle, c'est comme filmer sur une planète complètement dérégulée. Cela ne crée pas de vraisemblance. Dans l'espace d'exposition, c'est la même chose pour régler l'accrochage entre plusieurs peintures.

**LG:** Dans ta pratique, qu'induit le télescopage de l'image en mouvement avec l'image fixe, la peinture et le dessin ?

**JLB:** Ce temps que l'on retrouve dans la peinture est lié à une difficulté de conclure avec un tableau. Le tableau avec Mia Farrow (*Sans titre*, 2009) [Tiré de *Terreur aveugle*, Richard Fleischer, 1971] qui est montré en ce moment au

Palais de Tokyo est resté inachevé pendant dix ans, peut-être l'est-il toujours. J'aime aussi beaucoup les petits jeux qui adviennent autour de l'image fixe. Si je prends un photogramme extrait d'un film, par exemple une image extraite de *E.T.* de Steven Spielberg, ce n'est pas le film qui a été important pour moi mais l'image du photogramme décontextualisé. J'oublie très vite *E.T.* et ce que je retiens c'est le nombril lumineux d'un jeune enfant. Sur la photographie, on dirait que la lumière de la torche qu'il tient sort de son estomac. Et quand je dessine ce moment-là d'après la photographie, qui n'est pas une simple esquisse, j'aime bien faire ce qui serait juste après et juste avant pour aller vers une sorte de mouvement.



Parce que le dessin, la peinture, sont traversés par ce que tu perçois à un moment très précis de ton expérience de vie. Pour moi, la peinture n'est jamais abstraite ou figurative, elle est dans le mouvement de cet élan qui va vers ce qui est représenté et qui s'amplifie avec l'expérience du moment dont elle se nourrit. On le voit très bien avec le fantastique, que se soit en littérature ou au cinéma, un genre qui **L'**questionne cette expérience, cette incapacité à résoudre une équation. L'œuvre est en fait l'expression de la difficulté à résoudre ou à essayer de résoudre une équation. Henry James dans son ouvrage inachevé, *Le sens du passé*, tourne autour d'une œuvre que l'on ne verra jamais. De même, dans ses films, Jacques Rivette déploie cette mécanique autour d'un secret, d'une chose gardée.

**IG:** Comment s'est mis en place l'étalonnage indexant les images entre elles ?

**JLB:** Prenons au hasard un tome de l'encyclopédie traumatique. Tu vois que lorsque tu fais de l'étalonnage, tu ne fais que retrouver des raccords de couleurs mais cela développe alors une unité bizarre où la temporalité peut basculer d'une image à l'autre. Brion Gysin et William Burroughs parlaient de *Third Mind* pour qualifier la relation entre deux images. Mais l'expérimentation est en fait une part qui nous constitue parce



que notre corps est une machine expérimentale. Autrement, si je pense au terme expérimental, je le lierais par exemple à celui de ce livre impossible, *Finnegans Wake* de James Joyce, qui peut créer des liens entre les images, leur évocation et leur ressenti génèrent une mémoire somnambulique, faire que les mots deviennent des images et que la peinture redevienne des mots. Forcément, dans la pratique du peintre il y a la part que tu emmagasines avec tes sensations qui développent une certaine énergie en toi, et cette énergie qui est complètement palpable constitue un transfert. C'est cette matière qui va être à toi et qui va engendrer une autre énergie, tu es la matière de cette absence qui se cristallise en œuvre. C'est une façon de prendre le temps de comprendre les choses. Et en voulant les comprendre, tu résous d'autres choses. Je m'aide de la peinture parce que c'est un moment privilégié où l'on peut s'absenter du monde sans être passif

parce que tu n'es pas là, mais en même temps, au final, tu as à ta disposition de la matière vive. Donc, "Comment taire le langage sans se mordre la langue ?" : cette phrase que j'ai écrite avec mon ami Dragan dans l'atelier, cela veut dire qu'il semble qu'à un moment, les choses se frottent sans trouver leur équivalence. Et essayer de résoudre ce mystère est assez excitant. On ne peint pas pour le plaisir de faire des tableaux mais on peint à un moment donné pour apprendre ce que l'on fait en le faisant, et après l'avoir fait, essayer de voir ce qui s'est passé, donc créer son propre historique.

**LG:** Comment as-tu constitué ce corpus d'images pour ton encyclopédie traumatique ?

**JLB:** On m'en donnait des stocks et il a fallu que je range tous ces trésors que l'on me confiait. Pendant dix ans,

#### De gauche à droite

*Rosemary* (2009)  
Huile sur toile,  
200 x 200 cm

*Sans titre* (2006)  
Huile sur toile,  
200 x 200 cm

Exposition *Futur, Ancien, Fugitif*,  
Palais de Tokyo, Paris.  
Courtesy Art : Concept

**“Pour moi, la peinture n'est jamais abstraite ou figurative, elle est dans le mouvement de cet élan qui va vers ce qui est représenté et qui s'amplifie avec l'expérience du moment dont elle se nourrit.”**

j'ai gardé les archives d'une amie actrice, Maïté Mahir qui a fait beaucoup de théâtre expérimental dans les années 1970-1980... soit une trentaine de cartons dans mon atelier, et un jour, j'ai décidé d'en faire quelque chose et j'ai commencé à les déchirer pendant des journées entières. Puis c'est devenu un jeu. Je pense en disant cela à ces merveilleuses images de Serge Daney quand il composait sa page pour la chronique "Les fantômes du permanent" dans *Libération* (1986-1991). Tu vois comment il ajuste, par exemple, le texte à l'image de Sergueï Paradjanov. Et, à une moindre échelle, je me projette toujours dans une dimension éditoriale, peindre le livre à une dimension mystique.

**LG:** As-tu une logique programmatique spécifique ?

**JLB:** Ce qui rapproche les images entre elles, c'est leur structure, - j'emploie ce mot faute de mieux -, le grain, la colorimétrie, l'impression puisque c'est un jeu d'encre. Le même tableau découpé dans différentes parutions devient méconnaissable, je n'ai donc pas l'impression de m'en servir comme d'un modèle, je m'en sers davantage comme cobaye pour rendre possible une image qui ne sera plus tout à fait la même. La particularité de la peinture est dans ces décrochages. Ce médium peut s'approprier tout, en rendant complètement autonome la capture.



**LG:** Peux-tu préciser ce que tu entends par capture ?

**JLB:** L'idée de capture concerne surtout la constitution des albums. Il y a une sorte de fébrilité à faire ça, quand tu te dis qu'il te faut une image intermédiaire.

**LG:** Cette sorte de montage qui met en mouvement les images fixes dans une relation d'échange que crée la proximité spatiale comble-t-elle ton désir de cinéma qui a été impulsé par une sorte d'épiphanie ?

**JLB:** Pendant les vacances de Noël en famille, passe *Masculin-Féminin* à la télévision, j'avais treize/quatorze ans et je ne connaissais pas Godard, j'ai alors vu qu'il se passait quelque chose, j'ai vu que l'on me parlait, j'ai vu un truc qui faisait réel, qui faisait sens pour moi. Je suis resté seul avec ce film et j'ai alors pensé : "Je suis sauvé", alors que je n'arrivais pas à ajuster le monde intérieur de l'enfant que j'étais avec le monde que me renvoyait mon environnement immédiat. Ensuite, j'ai regardé les films de Godard en boucle. Puis, cela a été Marguerite Duras. Cette idée de filmer le scénario du *Camion* parce qu'elle n'avait pas le budget m'a permis de faire des dessins qui font office de scénario, un scénario impossible. C'est une forme mince qui ne génère pas

**M**une économie incroyable et qui nécessite d'être un peu en retrait. Mais j'ai tout de même réalisé trois films U-matic pendant les cinq ans passés à la Villa Arson. Et puis, il y a Klossowski avec ses dessins qui se lance dans l'entreprise parce que son frère Balthus refuse d'illustrer *Roberte ce soir* (1953).

**LG:** Le dessin est-il un terrain d'expérimentation privilégié dans ta pratique ?

**JLB:** C'est une sorte de dessin in-

fini issu d'une matrice constituée par un ensemble de dessins consignés dans des classeurs noirs. Quand j'ai besoin de faire des dessins, j'en prends un au hasard, je pose une feuille blanche dessus et j'arrose de térébenthine. Les dessins anciens se mélangent à ce que je vois aujourd'hui et réapparaissent différemment. Ce sont des dessins anciens que je remodèle à l'infini parce que cela m'amuse de rejouer leur énergie. Quand je dois exposer, j'emporte mes classeurs et je ressors ce que je veux.

**LG:** Comment as-tu mis en place cette technique à la térébenthine ?

**JLB:** La térébenthine est un accident. Une amie peintre, Olivia Boudet Fenouillé, était à côté de moi. Sa térébenthine est tombée sur ma pile de dessins. En les faisant sécher sur une longue table, j'ai vu mes dessins devenir transparents en les décollant les uns des autres et je me suis dit que je pouvais tatouer le dessin. C'est comme photoshop mais en plus odoriférant. En été, tu as sept ou dix minutes pour finir le dessin car lorsque c'est sec, tu ne peux plus rien faire. C'est un défi au temps.

**LG:** Il y a un parallèle intéressant avec la révélation photographique, pour toi qui joue sur les images fantômes.

**JLB:** A fond ! Le dessin du dessous devient autre. Cela crée toute une sorte de possibilités de réinterprétation et cela permet d'avoir un crayon qui court très vite. Si tu fais la même chose avec une table lumineuse, tu vas avoir un trait très maigre alors que là, tu as un crayon plus virulent.

**LG:** Le carbone gras de la mine avec la térébenthine se fixe.





*Sans titre* (2005)  
Huile sur toile, 80 x 60

*Sans titre* (2005)  
Huile sur toile, 80 x 65

Exposition *Futur, Ancien, Fugitif*,  
Palais de Tokyo, Paris.  
Collection Irié (Paris)

**FUTUR, ANCIEN, FUGITIF**  
**JUSQU'AU**  
**5 JANVIER 2020**  
**AU PALAIS DE TOKYO,**  
**PARIS.**

“Pendant les vacances de Noël en famille, passe *Masculin-Féminin* à la télévision, j’avais treize/quatorze ans et je ne connaissais pas Godard, j’ai alors vu qu’il se passait quelque chose, j’ai vu que l’on me parlait, j’ai vu un truc qui faisait réel, qui faisait sens pour moi. ”

**JB:** Il entre complètement dans le papier et tu ne peux plus l’effacer. Un dessin réalisé à l’aide de ce process est toujours à réactiver. Après le premier jet, je retravaille quand ce n’est pas arrosé et je peins dessus.

**LE:** L’accident, c’est un peu cela aussi l’expérimentation ?

**JB:** Oui, tu ne fermes pas la porte à des choses qui ne semblent pas complètement orthonormées mais l’accident pour moi est une triangulation autour d’un désir jamais assouvi.



## Jean-Luc Blanc

Né en 1965. Vit et travaille à Paris.

### Belle de nuit

Est-elle femme ou lionne, guerrière ou effigie ? Cette fascinante créature dépeinte par Jean-Luc Blanc a attiré tous les regards, cet automne, au Palais de Tokyo. La teinte kaolin de sa peau évoque les masques de l'ethnie fang en forme de cœur et la fait surgir un peu plus des ténèbres, telle Musidora, l'actrice vampiressa des années 1920. Chacun des portraits réalisés par ce peintre parmi les plus singuliers de sa génération relève de l'apparition. Mais celui-ci a, en plus, la grâce du paradoxe. Un véritable saisissement. J. L.

**Exposition «Futur, ancien, fugitif – Une scène française»  
Palais de Tokyo, Paris**

> À voir jusqu'au 5 janvier 2020

*Tippi Miralda, 2019*

## Le Palais de Tokyo réunit à Paris 44 artistes actuels. Ils incarnent "Une scène française"

ETIENNE DUMONT

Quatre commissaires maison ont activé leurs réseaux. L'idée est de représenter tous les styles et l'ensemble des générations. Il y a du coup à boire et à manger.



L'affiche de l'exposition, voulue jeune. Crédits: Palais de Tokyo, Paris 2019.

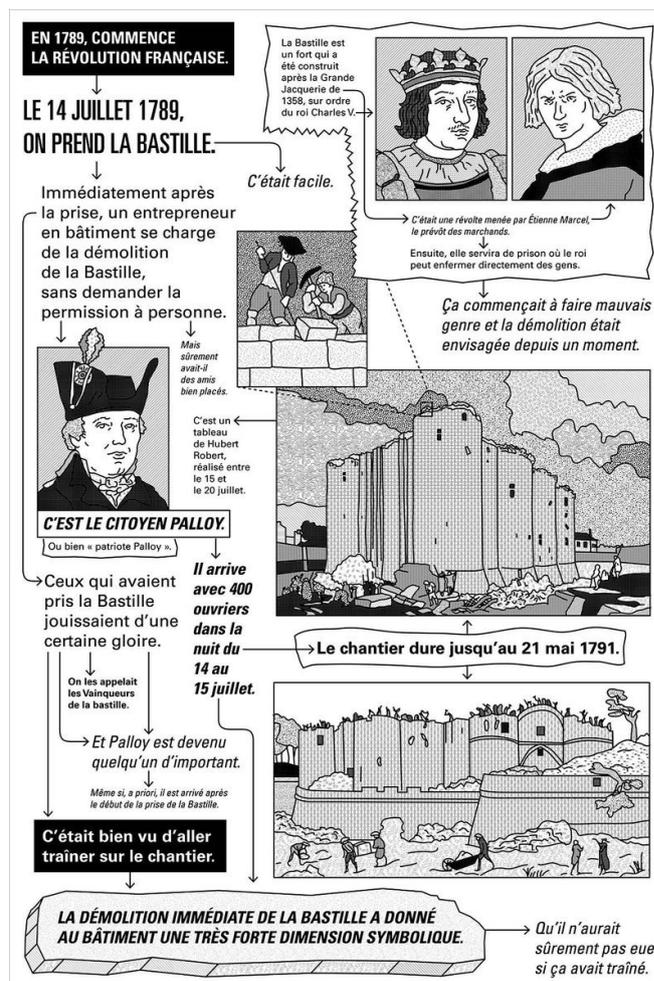
En dépit du Prix Marcel Duchamp, qui y est présenté cette année jusqu'au 6 janvier (1), le Centre Pompidou constitue davantage le temple de l'art moderne que celui du contemporain. Comme naguère sur la scène politique, où un nouveau parti de gauche venait régulièrement pousser ses aînés à droite, le Palais de Tokyo est venu se charger de l'art vivant. Il a même pris à sa charge quelques artistes âgés, dont ne voulait apparemment plus Beaubourg. C'est ainsi là que s'est déroulée l'ultime dernière rétrospective d'un Takis octogénaire.

Aujourd'hui, l'intégralité du Palais, qui jouxte le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, est vouée à la scène française actuelle. Ou plutôt à «une» scène, ce qui trahit des restrictions assumées. Il faut dire que la manifestation, comme le rappelait il y a quelques jours Roxana Azimi dans «Le Monde», ne partait pas sous les meilleurs auspices. Le directeur du Palais Jean de Loisy a passé fin 2018 à l'École nationale des beaux-arts, établissement problématique s'il en est (2). Il y avait quatre commissaires prévus. Ils se sont retrouvés en roue libre, activant chacun ses réseaux personnels. Ce n'était pas «spécial copinage», mais il y a tout de même un peu de cela. En plus, deux d'entre eux se trouvaient occupés par le chantier de la Biennale de Lyon, qui a ouvert ses portes en septembre, et dont les échos semblent en général mauvais. Franck Balland, Daria de

Beauvais, Adélaïde Blanc et Claire Moulène ont donc dû faire diligence dans ce Far West culturel.

## "Futur, ancien, fugitif"

Le résultat s'intitule «Futur, ancien, fugitif». Un titre qui n'engage pas à grand chose. La présentation des auteurs se révèle du reste un brin pâteuse. Il s'agit de «dresser une cartographie subjective et sensible d'une communauté informelle d'artistes qui s'inscrit pleinement dans notre temps.» La notion d'actualité semblant pour le moins large, n'importe qui pouvait prétendre à une invitation dans l'immense espace du Palais de Tokyo. Il y a de fait 44 créateurs présents. Ils vont et viennent, certains réapparaissant à plusieurs endroits différents. Les commissaires ont voulu éviter les noms trop connus comme ceux de la désormais inévitable Laure Prouvost, vedette (au moins supposée) du pavillon national de l'actuelle Biennale de Venise. L'idée était aussi de mêler les générations. Voire de les réconcilier. Il existe aujourd'hui trop de lieux pour les créateurs émergents, par ailleurs doté de bourses et bardés de résidences, et bien peu pour leur aînés. Ces derniers tirent la langue la quarantaine venue. Ils se sentent, précisément, mis en quarantaine.



Le vandalisme selon Nayel Zeaiter. Photo copyright Nayel Zenaiter.

Les heureux élus se sont vus classés par genre. Ou plutôt par style, le genre étant désormais réservé au sexe. Il y a au départ les caustiques, comme la soude du même nom. Puis viennent les doubles, les conteurs, les élémentaires, les ornementalistes, les esquiveurs et les iconoclastes. Le tout en langage inclusif, bien sûr. J'avoue avoir mal perçu les césures entre les différentes catégories. Les œuvres, ou plutôt les pièces, me semblent plutôt avoir été disposées en fonction des lieux, à l'architecture problématique. Il y a ainsi d'énormes choses qui finiront sans doute recyclées ou à la benne. Ancienne de Memphis, ce qui ne rajeunit personne, Nathalie du Pasquier propose en sous-sol un gigantesque environnement coloré. Il sera à mon avis plus simple de présenter ailleurs, et sur une nouvelle étiquette, les cent dessins à l'humour décalé d'Alain Séchas...

## Une promenade

L'ensemble se visite sous forme de promenade. Une promenade où l'on ne serait dérangé par personne. Le Palais de Tokyo n'attire pas les foules, du moins de jour. Le marcheur retrouvera au passage des noms déjà vus au Mamco genevois. C'est le cas de Nina Childress, de Vidya Gastaldon ou encore d'Anita Molinero. Il lui en reste cependant beaucoup à découvrir. La fameuse «scène française» s'exporte assez mal, même si un magazine comme «Beaux-Arts» soutient toujours le contraire. Les rencontres débutent avec Pierre Joseph, qui ouvre le parcours avec 52 énormes photos représentant des mûres. Les fruits, donc. Cela permet de donner un «Mur de mûres» avec le jeu de mots que l'on devine. Il y a ensuite aussi bien de l'animation 3D que des installations. Fabienne Audéoud montre ainsi dans une vitrine longiligne ses «Parfums de pauvres», avec des jus achetés cinq euros pièce.



L'environnement de Nathalie du Pasquier. Photo Aurélien Mole.

Que dire de plus? Une telle exposition, qui tient de l'instantané photographique (souriez, vous êtes dans la création de 2019) mélange la carpe et le lapin, la chèvre et le chou, le

rat des villes et celui des champs. Il en a fallu pour tout le monde, des Parisiens pur sucre aux provinciaux, des étrangers travaillant en France aux Français œuvrant à l'étranger. Roxana Azimi note l'absence, aujourd'hui perçue comme coupable, de vrai immigrés. Mais il faut dire que le Palais de Tokyo vient de donner ce qu'il fallait pour le multiculturel avec sa méga exposition «Prince.sse.s des Villes» l'été dernier. Il demeure donc à chacun d'opérer ses choix, comme au marché ou au supermarché. Pour ma part, je retiens Corentin Grossmann et ses peintures guimauve, les tableaux figuratifs de Jean-Luc Blanc et l'aide-mémoire de Nayel Zenaiter. Ce dernier nous raconte avec intelligence en BD deux siècles de vandalisme, de la Révolution à Anish Kapoor dans le parc de Versailles. Une sélection très classique, je le confesse. Mais le reste tient souvent pour moi du pur spectacle.

*(1) Sont en lice Eric Baudelaire, Katinka Bock, Marguerite Humeau , Ida Tursic & Wilfried Mille. De gens plutôt connus.*

*(2) Jean de Loisy a été remplacé depuis par Emma Lavigne, venue de Pompidou Metz.*

## Nantes. VIDEO. Le Frac ouvre ses réserves au comédien et chanteur Philippe Katerine

Ce week-end, le Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire ouvre ses portes aux artistes pour WEFRAC. Le chanteur et comédien Philippe Katerine a été invité à choisir des œuvres qui seront exposées ce week-end.



Philippe Katerine dans les réserves du Frac des Pays de la Loire | CAPTURE YOU TUVBE

En plus d'ouvrir leurs portes et de proposer des événements en présence d'un artiste et des équipes mobilisées (visites, ateliers, performances, etc.), WEFRAC 2019 crée la surprise. Chaque Frac invite une personnalité de son choix, le plus souvent extérieure au monde de l'art contemporain, à choisir une œuvre de sa collection et à partager son ressenti sur ses choix.

### Philippe Katerine pose un regard poétique et sensible sur les œuvres de la collection

À Carquefou, c'est l'artiste Philippe Katerine qui a été invité à choisir quelques œuvres dans les réserves.

Le film « Philippe Katerine, Excursion au Frac des Pays de la Loire » sera diffusé ce week-end ainsi que les œuvres choisies par le comédien et musicien.

En participant au WEFRAC, Philippe Katerine poursuit sa complicité avec le Frac des Pays de la Loire, amorcée en 2010 avec le tournage de trois de ses clips au Frac et son intervention musicale à la performance Braille de Gaëtan Chataigner (réalisateur) et Loïc Touzé (chorégraphe) en 2012.



Filmé par la réalisatrice Karine Pain, Philippe Katerine fait une excursion au Frac et pose un regard poétique et sensible sur les œuvres de la collection. Les trois œuvres choisies (Andy Warhol, Self portrait, Jean-Luc Blanc, Sans titre (Petit garçon) Jean-Michel Sanejouand, 10.05.1979 ) par Philippe Katerine et le film Excursion au Frac des Pays de la Loire sont présentés au public durant ce week-end des Frac.

Œuvrant à la perméabilité entre art et gastronomie, l'artiste Nicolas Simarik propose au public un goûter performance.

Une restitution de l'atelier « art & handicap » mené par Chloé Jarry sera également présenté ce week-end. Elle proposera à 16 h samedi un atelier enfants/adultes pour mouler, presser, estamper la terre pour modeler, former et déformer.

## Visages de la scène artistique française au Palais de Tokyo

Par Maïlys Celeux-Lanval, in BeauxArts Magazine, Paris, 17 octobre 2019

À quoi ressemble la scène artistique française d'aujourd'hui ? Le Palais de Tokyo propose une réponse en 44 artistes et collectifs : nés entre les années 1930 et 1990, liés à la France depuis toujours ou pour un temps, ils forment une mosaïque de générations, de parcours et de travaux... Se plaçant à l'écart des effets de mode et des grands rouages du marché de l'art. 13 d'entre eux ont attiré notre attention : portraits.

### Jean-Luc Blanc, face-à-face

Jouant le jeu du titre « Futur, ancien, fugitif », le peintre Jean-Luc Blanc (né en 1965 à Nice) a réuni pour l'exposition deux peintures anciennes et deux peintures récentes. Avec, toujours, la même obsession : le visage. Grand, monumental, captivant. Tout a commencé dans les années 1990, avec une pratique du dessin spontanée, sans support. Puis, progressivement, Jean-Luc Blanc a commencé à collectionner les images, les documents, afin d'enrichir un certain contexte. Et le fond, initialement blanc, s'est estompé, a été travaillé. « Je voulais travailler fidèlement, comme à une sorte de copie ». C'est là que la peinture est arrivée, et avec elle la confiance et les grands formats – et, immédiatement, les visages. Citant à ce sujet le film *L'Heure du loup* d'Ingmar Bergman (1968), Jean-Luc Blanc raconte ce besoin constant de poser sur la surface blanche, avant toute chose, yeux, narines et bouche.

« Je réalise des visages pour essayer de comprendre ce qu'il y a derrière le masque. »



Jean-Luc Blanc, *Sans titre*, 2009

Huile sur toile • 200 x 200 cm • Courtesy de l'artiste et Galerie Art : Concept (Paris) • © Jean-Luc Blanc

## Instagram, fanzines et "gilets jaunes": c'est quoi, être artiste contemporain en France aujourd'hui ?

par Julien Baldacchino  publié le 15 octobre 2019 à 12h28

À Paris, le Palais de Tokyo lance ce lundi sa nouvelle exposition, nommée "Futur, ancien, fugitif" qui tente de faire un panorama de la scène française de l'art contemporain. Une exposition qui tente de mettre en lumière des carrières et des chemins de vie bien plus divers qu'on pourrait le croire.



Morceaux choisis de l'exposition "Futur, ancien, fugitif" au Palais de Tokyo © Radio France / JB

À partir de jeudi, Paris accueillera la Foire internationale d'art contemporain, au cours de laquelle galeries, collectionneurs et amateurs viennent prendre la température du marché, guetter les grandes tendances et, pour les plus aisés, faire leurs emplettes parmi les œuvres présentées. À quelques centaines de mètres du Grand Palais, le Palais de Tokyo, quant à lui, proposera une exposition nommée "Futur, ancien, fugitif", inaugurée ce lundi.

Conçue par quatre jeunes commissaires d'exposition (Claire Moulène, Adélaïde Blanc, Daria de Beauvais et Franck Balland), cette exposition propose de "*donner l'opportunité à des artistes qui ne l'ont pas eue pour le moment d'être montrés au Palais de Tokyo*", explique la nouvelle directrice du lieu, Emma Lavigne. Ainsi, dans ce panorama de la création française, exit les superstars que sont Daniel Buren, Annette Messager ou Christian Boltanski, et même la nouvelle scène sur laquelle règnent ceux qui raffent tous les prix récents, de Clément Cogitore à Camille Henrot en passant par Laure Prouvost (tous déjà montrés au Palais de Tokyo par ailleurs).

À l'inverse, on trouve dans cette expo des artistes moins connus, voire certains pas du tout, d'horizons et de provenances diverses, qui abordent le présent, le monde qui les entoure, l'intime parfois, avec leur propre vocabulaire visuel parfois étonnant et détonant. Où "être artiste" prend de bien plus nombreuses définitions que ce que l'on pourrait penser à la visite d'un musée... et pour cause : il y a presque autant de définitions que d'artistes.

## C'est, comme Mali Arun, commencer sa carrière sur les chapeaux de roue

Née en 1987, Mali Arun est l'une des plus jeunes artistes de cette exposition. Diplômée de plusieurs grandes écoles d'art, elle fait partie de celles et ceux qui ont réussi à emprunter la "voie royale" pour les jeunes artistes. En début d'année, elle a remporté le Grand prix du Salon de Montrouge, l'un des plus prestigieux salons d'art pour les jeunes artistes. Une récompense qui offre un ticket pour être exposée au Palais de Tokyo.



Vidéaste, elle présente deux films (déjà montrés à Montrouge) qui se répondent. Dans *Paradisus*, entièrement en noir et blanc, un paysage luxuriant semble renfermer une menace qui devient omniprésente sans qu'on la voie vraiment. En miroir, une deuxième vidéo, *Saliunt Venae*, met en scène un rituel de la Saint-Jean, sur fond de brasiers enflammés.

## C'est, comme Jean-Luc Blanc, Jonas Delaborde et Hendrik Hegray, naviguer entre les musées et l'underground

Jonas Delaborde et Hendrik Hegray, tous deux nés en 1981, se sont fait connaître, en solo et ensemble, par l'univers... du fanzine. En 2006, ils fondent ensemble "Nazi Knife", une étrange revue peuplée de dessins, d'images, de collages, à laquelle collaborent de nombreux artistes, dont certains noms connus des circuits "traditionnels" (Daniel Dewar et Grégory Gicquel, ou Lily Reynaud-Dewar – elle-même présentée dans l'expo). Au Palais de Tokyo, ils mettent en trois dimensions l'univers de leur fanzine dans un "backroom" aux murs tapissés de photos rouges, et ont créé pour l'occasion le numéro 12 de Nazi Knife, avec lequel les visiteurs pourront repartir.



L'installation de Jonas Delaborde et Hendrik Hegray au Palais de Tokyo © Radio France / JB

Quant à Jean-Luc Blanc, s'il est plus habitué aux grandes institutions du monde de l'art (le CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, lui a notamment consacré une grande exposition en 2009), il est fasciné par cet univers *underground* qu'il dépeint dans ses toiles, presque toutes des portraits, qu'il qualifie "d'encyclopédie traumatique qui réunit des preuves de la folie du monde". Avec d'autres artistes (Mimosa Echard et Jonathan Martin), il a lui-même fondé un fanzine, "Turpentine".

---



Deux tableaux de Jean-Luc Blanc dans l'exposition au Palais de Tokyo © Radio France / JB



Accueil > Entretiens sur l'art, Jean-Luc Blanc

FONDATION D'ENTREPRISE RICARD

CONFÉRENCES

## Entretiens sur l'art, Jean-Luc Blanc

12/12/2018



Anne Bonnin reçoit l'artiste Jean Luc Blanc.



Jean-Luc Blanc, Sans titre, 2009, huile sur toile, 200 x 200 cm (78 34 x 78 34 in.) Courtesy de l'artiste et Art Concept, Paris •  
Crédits : Fondation d'entreprise Ricard

Écouter



1H26

## Entretiens sur l'art : Jean-Luc Blanc

« Je passe plus de temps à collecter, découper des images et à les classer qu'à peindre à proprement parler », explique l'artiste, collectionneur et archiviste d'images imprimées, presse, cinéma, cartes postales. Il les appelle « photogrammes », et les considère donc à la fois comme des unités ou des entités et comme les fragments d'un continuum, d'un continent de mémoire et d'imagination – matrice même de son art, de sa peinture et ses dessins. Jean-Luc Blanc entretient une passion pour les images, de façon méticuleuse, pour ne pas dire obsessionnelle, qu'il concrétise dans un travail quotidien quasi-mécanique.

Sa peinture est habitée, sinon hantée. L'artiste peint en effet le plus souvent des personnages (mais pas seulement) qui incarnent autant qu'ils composent un univers particulier. Ces figures, familières bien que lointaines, semblent appartenir à un monde indéfini, interzone trouble où Eros et Thanatos définissent les règles d'un jeu dont ils seraient prisonniers. On rencontre beaucoup de visages plein-cadre, de regards, d'yeux maquillés, d'expressions et de postures marquées, toute une iconographie de l'artifice exacerbé. Artifice rime avec sacrifice. Mais les représentations fabriquées, commerciales ou de fiction, ne reposent-elles pas toujours sur des scénarios fatals, sur un sacrifice de personnes à d'autres vies que la leur ? Blanc explore cette dimension sacrificielle des images – qui est ivresse, *vertigo*. C'est là l'un des grands thèmes du cinéma que le peintre scrute inlassablement. Or, la peinture, matière ductile et alchimique, permet, comme nul autre médium, « d'étirer l'image », selon ses propres termes, sa temporalité et sa substance, d'opérer des transsubstantiations magiques.



En couverture

# Jean-Luc Blanc



**Jean-Luc Blanc**

*Miranda,*  
2012

huile sur toile,  
200 x 200 cm.

© Photo

Florent Borgna.  
Courtesy de  
l'artiste et Art :  
Concept, Paris.

Si proche et pourtant si lointain... L'œuvre de Jean-Luc Blanc souligne la tension entre une technique parfaitement maîtrisée et le caractère énigmatique que cette représentation renvoie au spectateur. N'y reconnaît-on pas d'ailleurs des images déjà vues, mais que l'on n'arrive cependant pas clairement à identifier ?

Le langage de J.-L. Blanc emprunte à la mythologie. Si chacun y trouve un référent hypothétique, c'est parce que l'artiste trouble et mêle les iconographies. Le portrait d'un homme en fait un chanteur brésilien des années 1970 -et d'une femme portant des boucles d'oreilles en forme de fruit réactive la représentation séculaire d'Adam et Eve. De même, pour l'artiste, un personnage recouvert de glaise évoque avant tout le Golem, créature issue de la tradition cabalistique. L'apparente simplicité des saynètes, l'ordinaire des personnes portraiturées ne permettent pas, d'emblée, de capter la longue maturation qui les a vus naître. Un ailleurs, un univers indicible véhiculent une autre signification dont les traces se dévoilent parcimonieusement. Ces éléments épars d'une fiction se construisant au fur et à mesure composent un ensemble au charme troublant relevant d'une étrange banalité. Il y aurait ainsi chez J.-L. Blanc un "secret à révéler derrière chaque image" Et c'est au spectateur de se laisser prendre aux jeux du langage et de l'esprit.

Texte écrit à l'occasion de l'exposition de Jean-Luc Blanc,  
*Plus de clavecin*, au Mamco, Genève, en 2004.

Jean-Luc Blanc est né en 1965 à Nice, il vit à Paris.  
Il est diplômé de la Villa Arson.

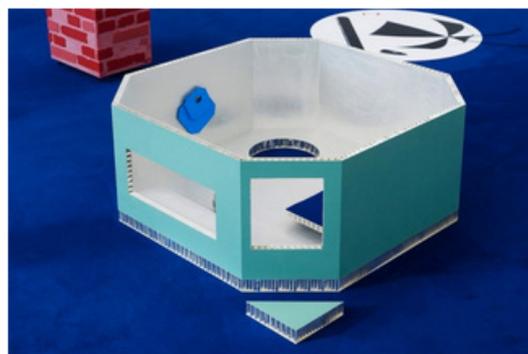
## Art(s) contemporain(s) & Jeunesse – Les idées cool de décembre

✍ La Rédaction   ⌚ 9 décembre 2016   🏷 Pluridisciplinaire

A quinze jours de Noël, cette nouvelle sélection de visites « art contemporain » à destination des enfants et ados ou à partager en famille se propose de vous emmener du Havre à Hyères, en passant par La Rochelle, Calais, Reims, Strasbourg et, bien sûr, Paris ! Du côté de chez nos voisins européens, les villes de Londres et de Cracovie ont ce mois-ci retenu plus particulièrement notre attention. Enfin, saison des fêtes oblige, cette rubrique n'aurait pas été complète sans un petit cadeau ! Il prend la forme d'une mini-sélection d'ouvrages qui auraient toute leur place au pied du sapin. Bon voyage.

**Faire des bonds au Cac Brétigny.** Mis en sommeil depuis 2014, suite au départ et au non renouvellement provisoire de sa direction, le Centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge, dans l'Essonne, a ouvert le 19 novembre dernier le premier chapitre de sa nouvelle histoire. « *Nous allons nous interroger sur l'endroit, la relation à ce territoire à la fois urbain et rural, proche et loin de Paris, réfléchir à ses usages, expliquer sa directrice Céline Poulin. Nous voulons le penser comme un lieu de vie, y impliquer des artistes ainsi que d'autres acteurs, comme des chercheurs, y favoriser des pratiques de co-création en impliquant des non-artistes dans les démarches de création.* » Jusqu'au 22 janvier, le public est invité à découvrir Jump, une exposition collective qui rassemble les travaux d'une dizaine d'artistes – parmi eux, [Jean-Luc Blanc](#), Aleksandra Domanović,

Jean-Pascal Flavien, Christophe Lemaitre, Teresa Margolles ou encore Dennis Rudolph – sur le thème du saut, interprété comme « *le passage d'un plan à l'autre, d'une subjectivité à l'autre, de l'objet vers son usage possible (ou non)* ». Il s'agit aussi de créer du lien entre l'espace d'exposition et celui, virtuel, du site Internet du [Cac](#). Différents temps gratuits d'échanges et de rencontres sont proposés aux visiteurs, dont deux visites-ateliers – elles seront suivies d'un goûter – à destination du public familial, les dimanches 18 décembre et 22 janvier à 15 h. Renseignements et inscriptions au 01 60 85 20 76 ou via [m.gillot@cacbrétigny.com](mailto:m.gillot@cacbrétigny.com).



Vue de l'exposition *Jump* au Cac Brétigny.

EXPOSITION

PAGE  
06

LE QUOTIDIEN DE L'ART | JEUDI 24 NOVEMBRE 2016 NUMÉRO 1180

Par Cédric Aurelle

JUMP – Centre d'art contemporain de Brétigny –  
Jusqu'au 22 janvier 2017

## Réouverture du CAC de Brétigny : le grand saut

Fermé fin 2014 – et au grand dam des professionnels des centres d'art (lire *Le Quotidien de l'Art* des 26 novembre et 5 décembre 2014) – après le départ de Pierre Bal-Blanc pour la Documenta, le Centre d'art contemporain (CAC) de Brétigny a rouvert ses portes le week-end des 19 et 20 novembre en présence et avec le soutien de tous les bailleurs publics, État, région, département, communauté d'agglomération, ainsi que la commune. Céline Poulin, sa nouvelle directrice, signe une exposition programmatique intitulée « JUMP » : un saut dans le présent pour tourner la page de relations compliquées avec les tutelles, sans pour autant s'affranchir de l'important héritage artistique du lieu.

EXPOSITION

PAGE  
07

LE QUOTIDIEN DE L'ART | JEUDI 24 NOVEMBRE 2016 NUMÉRO 1180

RÉOUVERTURE  
DU CAC  
DE BRÉTIGNY :  
LE GRAND SAUT

**SUITE DE LA PAGE 06** Car même si ce substrat paraît bien stérile avec son béton gris glacé, il n'en a pas moins été réalisé par Teresa Margolles avec de l'eau ayant servi à laver les cadavres de la morgue de Culiacán au Mexique. Un substrat justement, celui qui inscrit le centre d'art dans sa profondeur historique par l'inclusion de cette commande passée par l'ancien directeur, Pierre Bal-Blanc, à l'amorce même du nouveau projet. Car même si le temps passe à Brétigny comme ailleurs avec son déroulement et ses interruptions, l'histoire continue, et cela grâce à sa mise en perspective. C'est ce que rappelle cette autre commande passée précédemment à Christodoulos Panayiotou, un panneau de verre de la façade du centre d'art remplacé par du verre rose qui vient projeter les matins ensoleillés ce passage interrompu du temps sur une cimaise de l'exposition. Les décalages soulignés précédemment qui s'immiscent entre ce que contiennent les œuvres et ce que l'on en perçoit, la perte d'information comme celle du sens, constituent le logiciel de l'exposition « JUMP » dont le dispositif a été



conçu par Jean-Pascal Flavien. L'exposition est en effet pensée comme un premier volet dont le second est son visionnage sur le site Internet du CAC ([www.cacbretigny.com](http://www.cacbretigny.com)). Ce grammairien de l'espace fait des objets qui l'habitent autant de signes à réarranger en phrases nouvelles. L'espace est ici divisé en cinq phases. Deux cimaises et trois plans au sol où présenter les œuvres en phrases qui prennent un tout autre relief dès lors qu'elles sont transcrites sur l'écran numérique. Un principe de basculement d'un espace à l'autre et du sens à un autre que rejoue le film *Portal*, de Dennis Rudolph. L'artiste y anime un *talk-show* inspiré de l'enfer de Dante et tente de rendre compte à un interlocuteur, Dieu, vivant à Los Angeles, des images de la guerre en Syrie que l'on voit à l'écran. Entre Enfer et Paradis. À la circulation des images de l'Internet, la grande peinture de Jean-Luc Blanc, couchée au sol, répond par le démaquillage et remaquillage que l'artiste va opérer sur le visage féminin au cours de l'exposition. Dans le portrait qu'elle réalise d'Armanda A. à partir de ses attributs réunis en cercles au sol, Julie Béna désamorce quant à elle les clichés sur l'éternel féminin, dont on peut écouter l'énoncé sur le site. C'est que les identités sont par essence en métamorphose, celles des individus comme celles des lieux ; des changements générateurs d'enthousiasme, à moins que la peur ne nous guide et articule les structures de pouvoir à l'œuvre, ainsi que l'analyse le film de *The Big Conversation Space, Pouvoir, Peur & Information*, repris sur le site. Une problématique qui se situe au cœur des enjeux auxquels sont confrontés les centres d'art aujourd'hui : générer de l'enthousiasme et de l'être ensemble, en résistant aux politiques de la peur, avec les œuvres au cœur des dispositifs, au risque du malentendu.

JUMP, jusqu'au 22 janvier 2017, Centre d'art contemporain de Brétigny, Rue Henri Douard, 91220 Brétigny-sur-Orge, [www.cacbretigny.com/](http://www.cacbretigny.com/)



Vue de l'exposition  
« JUMP »  
(commissaire :  
Céline Poulin),  
CAC Brétigny, 2016.  
Photo : Aurélien  
Mole.

---

LES IDENTITÉS  
SONT PAR ESSENCE  
EN MÉTAMORPHOSE,  
CELLES DES INDIVIDUS  
COMME CELLES  
DES LIEUX

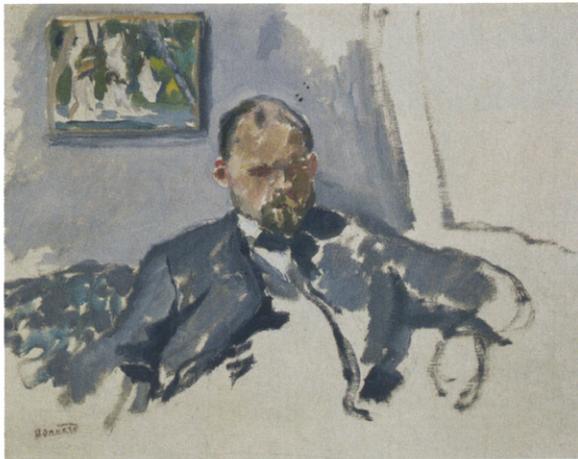
---



## «LE SYNDROME DE BONNARD» L'ART DE NE JAMAIS ACHEVER UNE ŒUVRE

COMME BONNARD QUI RETOUCHAIT SES PROPRES TABLEAUX SUR LES CIMAISES DES MUSÉES, MICHEL-ANGE OU JEAN-MICHEL ALBEROLA ONT SOUVENT EU DU MAL À METTRE UN POINT FINAL À LEURS TRAVAUX. PEUR DE LA MORT, PERFECTIONNISME OU PIED DE NEZ AU RYTHME EFFRÉNÉ DU MARCHÉ? IL Y A MILLE BONNES RAISONS DE NE PAS EN FINIR.

PAR JUDICAËL LAVRADOR



A GAUCHE

**PIERRE BONNARD** *Ambroise Vollard*

Ce portrait du marchand Ambroise Vollard est exécuté d'un pinceau si pressé que Bonnard semble ne pas avoir pris le temps de le parfaire. Mais il est arrivé au peintre de s'autoriser, longtemps après avoir livré ses œuvres, à en remettre une couche. Un collectif de commissaires d'expositions, le Bureau, en a fait un syndrome, dans lequel se reconnaîtront d'autres artistes: le «syndrome de Bonnard», vers 1904, huile sur toile, 30,5 x 40,5 cm.

PAGE CI CONTRE

**PABLO PICASSO** *Arlequin ou le Peintre Salvado en arlequin*

Ce portrait d'un peintre et ami espagnol fut laissé délibérément inachevé par Picasso. À la figure parfaitement peinte d'Arlequin, personnage de la commedia dell'arte symbole de la métamorphose, s'oppose ainsi un corps esquissé d'un trait classique et ingresque mais laissé en chantier. Ou la cohabitation de la tradition classique et de la modernité. 1923, huile sur toile, 130 x 97 cm.

Il lui a fallu huit ans avant de ne plus toucher, de ne plus rien ajouter à son tableau. Quand elle s'est attelée à la tâche, en 1958, Jay DeFeo était encore une jeune artiste de 29 ans prometteuse – sa peinture plaisait et se vendait. Quand elle s'est résignée à laisser l'œuvre franchir les portes de son atelier de San Francisco, elle avait 37 ans et beaucoup moins d'amis, à la compagnie desquels elle avait fini, le temps passant, par préférer celle de son grand œuvre: *The Rose*. Un tableau ascétique et radieux, bas-relief peint en forme d'explosion astrale, qu'elle ne cessa d'alourdir et d'alléger à la fois, ajoutant et retranchant de la matière, creusant et étayant sans arrêt la surface plâtreuse. Ce qui sidère ici, outre la monumentalité et la puissance du tableau (il pèse près d'une tonne), c'est sa gestation, si longue, si lente et si hésitante. Or, ces ques-

tions de délais, de reports, de retouches successives apportées à une œuvre dont personne, et surtout pas l'artiste, ne peut entrevoir la fin, ces travaux qui n'en finissent pas d'être finis, cette question en somme de l'inachevé, hantent toute l'histoire de l'art, prenant, selon les cas, des accents plus ou moins tragiques, cocasses ou drôles. Les artistes ont mille et une raisons de ne pas finir une pièce. Car, paradoxalement, devant l'obstination que certains mettent à prolonger indéfiniment leur travail, il arrive que l'inachèvement relève d'un choix plus ou moins conscient de leur part. Il arrive même que les artistes s'arrangent pour ne jamais vraiment finir sans s'en cacher, s'en faisant plutôt une joie. Ce qui devrait nous rasséréner, nous qui devons instamment respecter les échéances et terminer les choses.

**THE ROSE: UN TABLEAU ASCÉTIQUE ET RADIEUX, BAS-RELIEF PEINT EN FORME D'EXPLOSION ASTRALE, QUE JAY DEFEO NE CESSA D'ALOURDIR ET D'ALLÉGER À LA FOIS, AJOUTANT ET RETRANCHANT DE LA MATIÈRE, CREUSANT ET ÉTAYANT SANS ARRÊT LA SURFACE PLÂTREUSE.**



Jay DeFeo travaillant *The Rose* en 1960.



JAY DEFEO  
*The Rose*

Monumental par sa taille et son poids (près d'une tonne!), le chef-d'œuvre de l'artiste de San Francisco l'est aussi par le temps qu'elle prit pour le réaliser presque huit ans. Bruce Conner documenta d'ailleurs la réalisation de cette pièce dans un film, *The Rose* (1967), où la seule raison de Jay DeFeo d'en finir est expliquée: la jeune femme allait être virée de son atelier.

1958-1966, huile, bois et mica sur toile, 327,3 x 234,3 x 27,9 cm.



Jean-Luc Blanc est de ceux qui prennent un malin plaisir à ne pas livrer ses toiles alors que la date du vernissage approche dangereusement et que son galeriste ne dort plus de la nuit, à force de ne rien voir venir. «C'est un peu pathologique, je crois, confie-t-il. Il peut y avoir une appréhension de la mort. D'interrompre un intérêt pour quelque chose peut-être? Autant se dire qu'on a tout le temps pour regarder, comme ça la chose ne va pas disparaître. On est délivré quand le transfert a eu lieu, que le tableau est sur le mur. C'est fini, il n'y a pas de regret, il n'y a plus rien à faire pour cette personne. C'est fini, croit-on, mais souvent...» Mais souvent en finir, c'est mourir. Balzac lui donnerait sans doute raison: dans *le Chef-d'œuvre inconnu*, le héros, un peintre admiré de tous, refuse toujours, au bout de dix ans de travail, de montrer son œuvre ultime car il doit, dit-il, «la perfectionner encore». Sitôt qu'il l'a achevée, Maître Frenhofer la détruit et se donne la mort: il n'a pas supporté que ses amis demeurent perplexes devant les contours d'un pied peinant à apparaître sous des couches de peinture brouillonnes. Mais la mort rôde surtout autour de Michel-Ange et de ses sculptures inachevées dans lesquelles des surfaces polies et parfaitement lisses sont cernées par des pans de marbre laissés bruts. À cet admirable *non finito*, la psychanalyste Silke Schauder livrait dans un texte sur les «figures de l'inachèvement» une autre interprétation, notamment pour *la Pietà Bandini*, abandonnée en 1555



et qui «contient un des rares autoportraits de Michel-Ange ayant prêté ses traits à Nicodème». L'auteur explique ainsi que l'œuvre «fera apparaître en creux l'impossibilité foncière de reconnaître la réalité de la mort». Mais pas n'importe laquelle – cette fois-ci, il s'agissait de la mort de l'artiste lui-même, puisque cette *Pietà* était initialement destinée à orner la tombe de Michel-Ange. Comme s'il pensait ne pas pouvoir mourir, tant que sa sculpture ne serait pas terminée...

### TROP GROS, TROP GRAND, TROP CHER ?

Différer l'achèvement d'une pièce peut certes avoir des raisons plus triviales : l'artiste aura vu trop gros, trop grand, trop cher. Ces raisons matérielles valent d'ailleurs dans le cas de Michel-Ange. Ses biographes ont souvent souligné et déploré ses «pertes de temps» considérables. L'homme s'occupait de tout, du choix du marbre jusqu'au moindre détail de la réalisation, puis se laissait accaparer par les tracasseries administratives. En outre, ses projets dépassaient la mesure de ce qu'il était humainement possible d'accomplir. À l'image du *Tombeau du pape Jules II* (1515-1545) que le souverain pontife avait commandé à Michel-Ange de son vivant. «Le plan initial, remarque Silke Schauder, est tellement grandiose qu'il est irréalisable tel quel : 40 figures devaient orner le tombeau – dans la version connue aujourd'hui, seules trois d'entre elles, dont le fameux *Moïse*, ont pu être réalisées par Michel-Ange.»

JEAN-MICHEL ALBEROLA

#### *Celui qui revient de loin* (premier état)

2007-2009, huile sur toile,  
120 x 120 cm.

#### *Celui qui revient de loin* (deuxième état)

2007-2011, huile sur toile,  
120 x 120 cm.

Deux peintures pour une seule toile et un seul titre (révélateur). Pratique courante chez Alberola qui reprend et modifie souvent un tableau bien après en avoir livré un «premier état».

Plus proche de nous, Michael Heizer, figure du land art américain, s'est lui aussi lancé dans un projet farouche. Il construit depuis 1972, dans le désert du Nevada, une ville-sculpture plantée d'édifices mi-blockhaus, mi-temples d'inspiration aztèque. Mais les œuvres qui s'évalent dans le temps n'ont pas besoin d'être aussi onéreuses ou délirantes. Mark Geffriaud va ainsi probablement consacrer toute sa vie à un seul projet : la construction de sa maison, morceau par morceau, en lui dédiant une part des (modestes) budgets alloués à chacune de ses expositions. Une exposition au Plateau lui a permis de produire une simple marche ; une autre, chez gb agency, lui a donné l'occasion de réaliser (et exposer) un balcon en bois. À ce rythme, on sera tous morts avant que Mark Geffriaud commence à assembler sa maison. De fait, l'intérêt n'est pas là – de voir la maison et encore moins d'être morts...

Si l'artiste se donne du temps et voit loin, c'est un moyen pour lui de dépasser les contraintes de temps que lui imposent le format de l'exposition et le rythme du marché de l'art. Et qui ne correspondent pas nécessairement à son propre rythme de travail, de pensée et de production. Montrer des projets en cours, des œuvres qui comprennent plusieurs épisodes (à venir donc), voire plusieurs saisons, est un moyen pour lui de rester maître de son temps, de ne pas céder aux cadences soit infernales, soit imprévisibles, soit trop

**TOUT RÉCEMMENT, SUR SON COMPTE INSTAGRAM, L'AMÉRICAIN BRIAN CALVIN DIFFUSAIT UNE IMAGE D'UNE DE SES TOILES EN COURS D'EXÉCUTION, AVEC CETTE MENTION: «LES PEINTURES ONT SOUVENT L'AIR MEILLEURES QUAND ELLES SONT EN TRAIN DE CUIRE.»**



lentes du système de l'art. Car les artistes n'ont que la liberté de répondre à des invitations. Quand ça marche bien, il y en a trop. Quand ça marche moyen, pas assez. Soit il vous faut fournir vite et beaucoup, soit il vous faut attendre votre tour et, parfois, indéfiniment. Dès lors, ne pas finir devient une stratégie qui vise à laisser en suspens spectateurs et galeristes, donner une chance au travail d'avoir une suite et à vous-même de prolonger votre carrière autant que votre œuvre, dans une époque où le turn-over est impitoyable, un jeune artiste prometteur chassant l'autre.

Fabien Giraud & Raphaël Siboni ont subtilement adopté le rythme des séries télévisées afin de produire et dispatcher, invitation après invitation, les épisodes de *The Unmanned*. L'un d'eux fut présenté à la biennale de Lyon à l'automne dernier, un autre l'est en ce moment à la biennale de Liverpool, mais les suivants sont planifiés : une manière de tenir le public en haleine. Ou la technique du *cliffhanger* – ce moment de suspens qui crée l'addiction chez le téléspectateur à la fin d'une saison – adaptée à l'œuvre d'art.

La promesse d'une suite est poussée plus loin encore par certains qui, une fois l'œuvre livrée, n'y voient pas de raison suf-

**BRIAN CALVIN**  
**Procession**

Voilà la version finie du tableau dont Brian Calvin postait cet été sur Instagram une version en cours de réalisation, en la jugeant finalement meilleure. Comme s'il regrettait d'avoir terminé le boulot.

2015, acrylique sur toile, 142,24 x 177,8 cm.

fisante pour en rester là et se permettent de revenir dessus. C'est ce qu'une exposition, organisée en 2014 à la Villa du parc d'Annemasse, nommée joliment «le syndrome de Bonnard», du nom de cette manie qu'avait le peintre, à la fin de sa vie, de retoucher des toiles déjà vendues et exposées. «Il fut même arrêté par un gardien du musée du Luxembourg, alors qu'il retouchait une minuscule feuille d'arbre sur un de ses tableaux de jeunesse», rapportent ainsi les commissaires de l'exposition Garance Chambert, Aurélien Mole et Céline Poulin dans le catalogue. Où Jean-Luc Blanc avoue aussi apporter quelques modifications, pour le meilleur ou pour le pire : «Une fois, j'ai retouché un tableau acheté, et il a disparu. Il n'était plus présentable. Une autre fois, c'était un bonus parce que le tableau était très largement meilleur dans la deuxième partie, mais ce n'était plus la même toile, je suis passé à un autre format.»

**ŒUVRES MORT-NÉES, AVORTÉES, PUIS REVENUES À LA VIE**

Le phénomène est peut-être moins rare qu'on l'imagine. Le Britannique Glenn Brown nous confia un jour, alors qu'on visitait son atelier, qu'il avait l'intention de rectifier la partie inférieure d'un tableau qui ne lui convenait plus. Problème : celui-ci, déjà vendu, lui avait été prêté par son propriétaire à l'occasion d'une exposition à Arles. Autre exemple, le dernier catalogue de Jean-Michel Alberola montre souvent deux versions d'une même toile : à plusieurs années d'intervalle, l'artiste n'hésite pas à peindre par-dessus la précédente une tout autre composition, mais en conservant le même titre. Et puis, tout récemment, sur son compte Instagram, l'Américain Brian Calvin diffusait une image d'une toile en cours d'exécution, avec cette mention : «Les peintures ont souvent l'air meilleures quand elles sont encore en train de cuire.» En l'occurrence, il s'agissait du portrait de trois filles, cigarette au bec, présenté au Consortium de Dijon l'an dernier. Brian Calvin, prétendant dans son post qu'elle était mieux avant, avant qu'il y ait mis la dernière touche, semble regretter de l'avoir finie et de s'en être séparé. À moins qu'il regrette de ne pas s'être arrêté de peindre plus tôt. Mais surtout, en diffusant cette version antérieure de l'œuvre, Brian Calvin la substitue en quelque sorte à la version achevée officielle. Donner, même après coup, après la vente, une version concurrente d'une toile, Jean-Luc Blanc ne s'en prive pas non plus : «Même dans les catalogues, dit-il, parfois, je retouche mes tableaux pour moi-même directement.» Comme si chaque œuvre en contenait plusieurs autres, mort-nées, avortées, puis revenues à la vie, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, mieux ou pas. Mais toujours en cours. ■



JEAN-LUC BLANC *Sans titre (Petite fille au coquelicot)*

Le peintre ne s'en cache pas. il a souvent la tentation de faire subir un lifting à ses portraits. Au risque, il le reconnaît, de ruiner le tableau.

2013, huile sur toile, 55 x 46 cm.

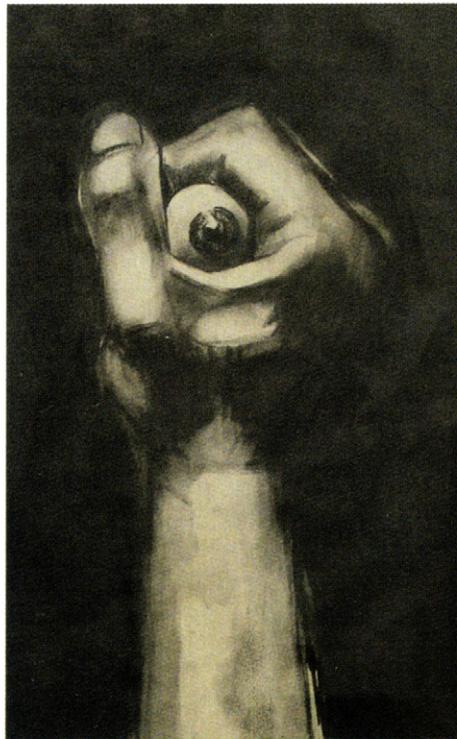


**JEAN-LUC BLANC**  
**Séries B sur papier**

Né en 1965, vit à Paris

Lui, comme beaucoup d'autres ici, on aurait pu le caser dans n'importe laquelle de nos catégories. Le cortège de créatures masquées, costumées, harnachées, travesties, maquillées qu'il dessine jour après jour aurait par exemple mérité qu'il soit nommé au rang de dessinateur attiré par les extravagances, la lascivité, le beau, le bizarre, l'innocent. Mais c'est sa fascination pour le cinéma bis, le *giallo* érotique et tous les mauvais genres qui alimentent les étals des magasins de DVD à 1 € le kilo qu'on a privilégiée. Son trait hésitant, très appuyé, un peu raide, révèle aussi son trouble devant ce lot de personnages et de situations tordues. D'ailleurs, Jean-Luc Blanc nous a un jour avoué ceci : «Parfois l'image se refuse à moi.» On a compris que le dessin, comme un amant ou une amante, peut aussi échouer à rester fidèle. Et ne parler que de ça, de cette histoire de rendez-vous ou de relation contrariée, manquée, reportée, voire ratée, avec une image.

Galerie Art : Concept, Paris · [www.galerieartconcept.com](http://www.galerieartconcept.com)  
Circonstance Galerie, Nice · <http://circonstance.com>



**Sans titre**  
2014, crayon sur papier, 20 x 30 cm.



PORTRAIT

# Les quatre cents coups de pinceaux

**Le peintre Jean-Luc Blanc traque des images enfouies, oubliées, parfois bizarres qu'il collectionne et réactive dans son travail. Mouvement est allé fouiller dans la filmothèque de ce passionné de cinéma.**

Texte : Alain Berland  
Photo : Yannick Labrousse

**N**ombreuses sont les représentations fantomatiques dans la peinture contemporaine. Une thématique très généreusement exploitée dès que l'on invoque des artistes tels Luc Tuymans et ses figures imprégnées de lumière létale, Peter Doig et ses halos de brumes flottantes ou encore Damien Cadrio et ses espaces crépusculaires aux formes trompeuses. On peut y voir un certain désarroi devant la profusion et la manipulation d'images disponibles, ainsi que le désir de s'impliquer dans l'appropriation et la subjectivation des visuels – ceux issus des médias de masse et d'Internet. Chez Jean-Luc Blanc, qui se refuse depuis toujours à utiliser un ordinateur, on l'interprète davantage comme une volonté de réactiver les images tombées dans l'oubli. De celles qui proviennent de magazines décalés ou de livres déclassés, et rangés attentivement par format et couleur dans des albums. Un attrait certain pour la marge, le bizarre, voire l'occulte. Un état d'esprit qui l'amène à côtoyer ce que la plupart des individus juge le plus souvent indéfinissable et donc indésirable. Une manière d'envisager les objets de l'ordinaire dans toutes leurs composantes pour y extraire de l'extraordinaire.

Son ami, l'artiste Djamel Kokene, le définit comme *“un poète imprévisible qui cherche dans toute situation à vous emporter ailleurs sans jamais être directif”*. Cependant, Jean-Luc Blanc ne cherche pas à cultiver sa différence. Il est différent. Il est un artiste qui s'imprègne de la bande-son d'un film avant de le visionner. Qui débute un livre par sa fin. Qui vit et travaille dans un studio-atelier par températures négatives. Qui punit ses peintures en les mettant plusieurs jours sous la pluie. Qui, dans une pierre agencée dans un ensemble, décèle un visage. Qui, lorsqu'on lui offre une exposition personnelle, comme celle du CAPC de Bordeaux (2009), invite plus de trente autres

créateurs à partager l'espace avec lui. Qui propose à un groupe de très jeunes amis-artistes de poser sur les photographies au milieu de ses œuvres quand sa galerie lui réalise un catalogue. Il semble impossible de faire la liste exhaustive de ses singularités. Dans un univers artistique devenu aseptisé, où un grand nombre de figures pourrait intégrer sans difficulté un quelconque groupe bancaire, il détonne plus que fortement.

Une façon d'être et de peindre qui donne à chaque œuvre un aspect surréel. Ses peintures, presque toujours des visages apprêtés, aux tonalités mates, composées de multiples touches visibles, semblent vivantes, toujours actualisées. Pour l'historienne de l'art Valérie Da Costa : *“Jean-Luc Blanc, comme Jacques Demy, l'un de ses cinéastes préférés, a cette capacité à enchanter le réel. Dans les images qu'il peint, ce n'est pas la surface de la peau qui l'intéresse, mais la profondeur de l'âme que sa peinture révèle.”*

*“Il crée des images qui mettent à égalité le passé, le présent et le futur. Qui mêlent toujours quelque chose du même et quelque chose de nouveau. Ce sont des contractions temporelles, un éternel retour”*, ajoute la peintre Sylvie Fanchon.

C'est ainsi que Jean-Luc Blanc stipule souvent, lors de la vente, la possibilité de retoucher l'œuvre à l'infini. Et c'est pourquoi vous pourrez peut-être le rencontrer, cet hiver, dans l'exposition organisée au Plateau-Frac Île-de-France, muni de ses pinceaux et de ses huiles, affairé à modifier une de ses œuvres •

Alain Berland

Exposition collective (*Un mural, des tableaux*), jusqu'au 12 avril au Plateau, Frac Île-de-France, Paris.





**P**our mieux comprendre le rapport affectif que Jean-Luc Blanc entretient avec l'image, nous lui avons demandé de choisir et de commenter plusieurs films de grands auteurs de cinéma qui, depuis toujours, animent son œuvre ensorceleuse.

Propos recueillis par Alain Berland

*N. a pris les dés...*  
d'Alain Robbe-Grillet (1971)

Ce téléfilm est entièrement réalisé avec des plans du film *LEden et après*, remontés pour qu'ils racontent une nouvelle histoire. L'ordre des blocs narratifs est tiré aux dés.

*LEden et après* se passe en Tunisie et met en scène plusieurs des fantasmes de Robbe-Grillet: le double, le sadomasochisme, le rite, le viol. C'est mon film préféré dans son œuvre parce que l'humour et le non-sens y sont moins présents. De plus, ce qui est très beau c'est que le réalisateur est amoureux de son modèle et qu'en accord avec sa femme, il va vivre une vie commune avec l'actrice. *N. a pris les dés...* est donc le double

d'un autre film, à l'instar de l'héroïne du film qui va à la rencontre de son autre moi. J'aime l'insistance de Robbe-Grillet à filmer le corps de la femme dans des rituels très précis et pourtant avec des sens pluriels. J'aime aussi cette recherche du double, c'est à dire de la représentation, qui pour moi est le réel. Dans le coffret DVD qui contient les deux films, j'ai commencé par *N. a pris les dés*, la seconde version, parce que je préfère quelquefois débiter un roman par sa fin et le lire en marche arrière. C'est un film qui utilise le contexte artistique de son époque et se nourrit du happening, de la danse, de la distanciation et de la critique du film dans le film. Il revendique le fait d'être un objet ouvert, incompréhensible, énigmatique, têtu, sans vérité, comme est la vie. *N. a pris les dés...* refuse toutes les explications.

*Litan, La cité des spectres verts*  
de Jean-Pierre Mocky (1982)

Ce film irracontable fut présenté au festival fantastique d'Avoriaz. Sifflé par les cinéastes Brian De Palma et Martin Scorsese, il obtint tout de même le prix de la critique. Il m'intéresse de façon un peu perverse parce qu'il est en complet désaccord avec l'optique narrative du cinéma américain. De par la singularité de Mocky, sa fantaisie, le caractère hors-norme de son cinéma, le film échappe à tous les genres. Il y a très peu d'acteurs, Marie-José Nat et Nino Ferrer principalement, et il possède des effets spéciaux atypiques qui marquent le début du numérique. De plus Mocky, sans budget comme d'habitude, a recruté les habitants du village et leur a fait porter les masques les plus cheap pour éviter le coût du maquillage. Le film est difficile à voir mais il existe en DVD.

La coïncidence extraordinaire c'est que j'avais réalisé le dessin d'un visage d'enfant qui porte, au niveau de la gorge, une boule de lumière et que j'ai retrouvé le même visage dans ce film baroque et barré. Dans un plan serré sur un jeune garçon, un visage figé par le passage vers la mort avec une sorte d'érotisme glacial. Celui-ci me fait penser au film de Pierre Zucca, *Roberte* mais aussi à certains plans des films de Raoul Ruiz ou encore au visage du christ de *La Piéta* de Michel-Ange: des visages troubles entre l'apathie et l'extase. Ce qui m'intrigue, c'est d'avoir créé une œuvre à partir d'une image que je ne connaissais pas, et pourtant pressentie. Et comment, riche de ce trouble, je peux en avoir l'utilité grâce à une sorte de paradoxe temporel, comme si le futur était venu éclairer le passé.

*The Savage Eye*  
de Ben Maddow, Sidney Meyers  
et Joseph Strick (1959)

C'est une perle comme j'en connais peu. Sa réalisation a été rendue possible grâce au matériel développé pendant la seconde guerre mondiale, ici, une caméra légère qui va permettre d'obtenir une qualité d'image proche de celle de Garry Winogrand. Il est réalisé sur quatre ans avec un budget inexistant. C'est un road-movie qui appartient au mouvement de ce que l'on a appelé "Le cinéma vérité". Il donne à voir une jeune femme qui traverse les USA après un récent divorce. La bande-son est composée d'un dialogue unique entre

deux voix, celle de la femme et celle d'une sorte d'ange gardien que l'on ne verra jamais. La plupart des séquences sont volées, ce qui donne une espèce de cinéma hybride entre réel et fiction. Le lien peut se faire en imaginant que cette femme est dans le coma et qu'elle revoit sa vie comme un film qui se déroulerait en accéléré. C'est un peu le même processus de narration que l'on trouve dans un autre de mes films préférés, *L'homme qui dort*, de Bernard Queysanne. Ces deux réalisateurs parviennent à créer, avec un minimum de moyens, des fictions à partir d'éléments prélevés dans le réel, simplement, sans les effets numériques complexes et coûteux d'aujourd'hui. On perçoit dans les plis de la capture du réel comment peuvent se déployer d'autres mondes, des mondes parallèles.



***Model Shop*  
de Jacques Demy (1969)**

C'est le film de Jacques Demy que je préfère. J'ai attendu longtemps pour le voir et je l'avais beaucoup imaginé. *Model Shop* est un long-métrage franco-américain dans un contexte hippie. Il est la suite de *Lola* (1960) avec pour interprète principale la magnifique Anouk Aimée. Il était prévu un troisième volet mais faute de succès, la trilogie fut interrompue. On réalise dans ce film combien le cinéma est une machine à frissons : le héros est un architecte sans travail, inca-

pable d'aimer, et qui s'éveille à l'amour avec Lola, modèle dans une boutique où l'on peut prendre de jolies femmes en photo. Il ne parvient à lui déclarer son amour qu'au téléphone et dans le tout dernier plan juste avant le fondu au noir. C'est dans cette disparition de l'image et la résonance du texte amoureux que j'ai éprouvé la quintessence du cinéma.

Ce qui m'intéresse dans le cinéma, ce n'est pas sa qualité de narration, l'originalité de sa fiction, ou sa capacité à me divertir mais plutôt ce que cela met en place par rapport au cinéma lui-même. Ici, on a un homme qui suit une femme en train de disparaître et cela reste une des constantes des films que j'apprécie.

***La chambre verte*  
de François Truffaut (1978)**

L'action du film se situe après cette immense tragédie que fut la première guerre mondiale. *La chambre verte* comme l'essai, presque, *La chambre claire* de Roland Barthes interroge l'essence de l'image photographique. Le culte qu'elle engendre et la croyance en ce qu'elle serait un lien qui unirait les vivants et les morts. Truffaut est un cinéaste exemplaire de la Nouvelle vague, et en cela lié à la modernité. Paradoxalement, il prend pour personnage principal un journaliste qui puise dans le passé puisqu'il travaille à la rubrique nécrologique. Joué par le cinéaste lui-même, le héros ne s'occupe que de mémoire, d'abord de sa femme, puis de tous ceux qui l'ont entouré et qui ont disparu, pour finalement

perdre tout contrôle, dans son indifférenciation entre les êtres humains et leur représentations. C'est donc un contexte très tordu, ébouriffant comme je les aime. Cela me permet de faire le lien avec certains propos d'Alain Robbe-Grillet, qui relèvent pour moi de l'évidence même, et qui affirment que seule la fiction permet de faire apparaître le réel puisque la complexité de la vie et de l'expérience commune sont intraduisibles.

Comme lui, je pense que quand nous faisons de l'art nous sommes dans la représentation. Mais pour que cela ait un impact de trouble et de beauté, il faut que cette représentation implique paradoxalement une certaine dose de réalité, c'est-à-dire qu'elle soit de notre temps et vivante. Je résous cette contradiction en prenant pour hypothèse que la représentation est le réel, et c'est pourquoi elle me semble aussi vivante que la vie elle-même •



## JEAN-LUC BLANC

Galerie Art: Concept

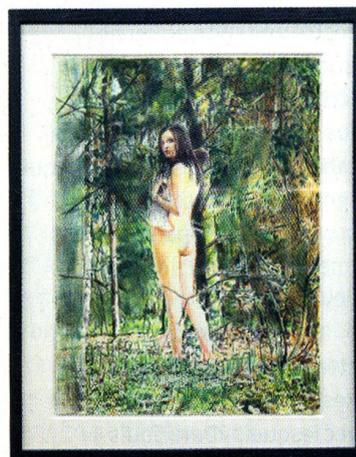


**Récup'** En dandy bourreau de l'image, Jean-Luc Blanc poursuit, depuis plus de vingt ans et avec un brio intact, son entreprise de mise à distance de l'excès de flux des images médiatiques à partir d'une collection personnelle qui remplit désormais deux armoires. A la galerie Art: Concept, Blanc affuble un jeune communiant d'un sourire dont on ne sait s'il est monstrueux ou niais; colle à la petite fille du «Cri» d'Antonioni de grands yeux ouverts et une moue déterminée en écho au visage d'un homme mi-agressif mi-stupéfait; produit de très beaux dessins, façon XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est toute une galerie d'expressions, de situations et d'attributs qui ne manquent pas de construire entre elles une panoplie baroque de petites satires sociales. En somme, l'œuvre de Jean-Luc Blanc fait s'entrechoquer ces petits «cristaux de temps» chers à Félix Guattari, ces ritournelles où le présent se dédouble en saisissant simultanément le passé qui a été le sien.

→ Jusqu'au 23 avril. 13 rue des Arquebusiers, 75003 Paris.

Ch. B.



Jean-Luc Blanc / La Clairière, 2014.  
Courtesy Art: Concept, Paris. Photo: Dorine Potel

PAROLES D'ARTISTE **JEAN-LUC BLANC**

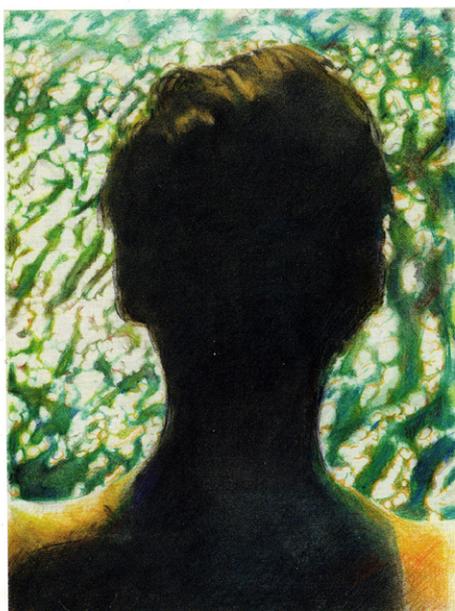
## « La beauté doit être proche de la profanation »

À la galerie Art : Concept, à Paris, Jean-Luc Blanc (né en 1965) poursuit, entre peintures et dessins, le déploiement de son univers singulier et énigmatique focalisé sur le portrait.

**Les documents que vous collectez et archivez avant de les réutiliser dans votre travail doivent-ils présenter des qualités particulières ?**

J'aime ce précepte situationniste de la dérive ; par exemple, pour l'un des tableaux exposés ici, j'ai trouvé une diapositive dans un caniveau. Je ne cherche pas, je mets le doigt dessus quelquefois et ça m'amuse d'avoir ces petits butins. J'aime l'idée de trouver des images qui ne sont prises en charge par personne, qui se trouvent abandonnées, en perte. Je constitue également un herbier de feuilles synthétiques, car on en trouve toujours si l'on est vigilant. Les images sont un peu comme un herbier ; je les utilise pour les protéger de la disparition et les hiérarchiser, comme un botaniste consigne toutes les catégories et particularités de certaines espèces végétales.

Mes actes et mes décisions sont souvent liés à ma vision du monde. Je suis témoin de mon



temps et je ne vois pas comment mieux définir cela, et donc opérer, que par la collecte. Je ne prends pas de décision arrêtée pour ces

images, elles ont un peu un devenir de fantôme et ont figé un moment qui ne m'appartient pas. Je regarde les images car cela me

Jean-Luc Blanc, *L'Heure sombre*, 2013, crayon de couleur sur papier, 41 x 30 cm.

© Photo : Dorine Potel. Courtesy de l'artiste et Art:Concept, Paris.

permet d'être confortablement installé par rapport au désir d'un autre, puisque c'est un inconnu qui a choisi un cadre. Et si quelque chose suscite mon intérêt, c'est peut-être que je partage quelque chose, sans savoir exactement quoi, de l'expérience d'un autre par rapport à un cadrage et une mise en abyme de l'image.

**Entre la source et ce que vous en donnez à voir via le dessin et la peinture, y a-t-il une prise de distance par rapport à l'image ? (ce qui aurait pour conséquence peut-être d'imposer une autre forme de réalisme...)**

J'essaye d'être au plus près de ce que l'image trouvée me donne à voir matériellement, c'est-à-dire : surface, composition, couleur. Ensuite il y a une sorte de défi et même d'affrontement puisque l'image résiste. J'ai beau être le plus objectif possible pour ne pas perdre le contrôle, les images ont leur puissance magnétique, hypnotique. L'expérience que je vis par rapport à une image, c'est

comment je lui résiste, comment elle lutte, et comment nous menons ce combat ; parfois c'est elle qui prend le dessus et je perds donc le contrôle sur elle. Il y en a d'ailleurs une dans l'exposition [pour laquelle c'est le cas et] qui est assez âpre, c'est le personnage au pull jaune qui n'est pas très présentable. Cela m'amuse d'entrer dans un moment où je me dis « je ne sais pas ce que je fais et je me mets dans un contexte qui n'est pas le mien ». Cela me place alors dans le mauvais contexte, mais dans la bonne énergie pour pouvoir produire, ou du moins pour trouver raisonnable d'aller aussi loin dans la déraison.

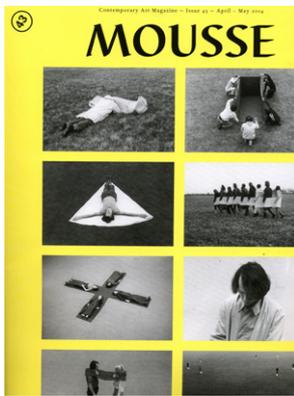
**Dans le traitement plastique parfois un peu brutal que vous faites de ces figures, y a-t-il une volonté de susciter un certain malaise chez le regardeur ? Il y a en fait quelque chose d'un peu grossier. Quand j'ai décidé d'être artiste, j'ai toujours eu besoin d'avoir du recul, une distance. Ces choses un peu outrancières proviennent aussi du fait qu'en même temps que des gens couchent sur la pellicule des moments de la modernité, la publicité de cette modernité est complètement retardataire ou**

réactionnaire. Il y a également un côté profanation, la beauté doit en être très proche. On n'est donc peut-être pas dans la délicatesse mais plutôt dans des va-et-vient avec une manière qui est trop affectée dans la réalisation : très soignée, très lustrée, très aimable.

Une autre chose importante est que, lorsqu'on a trop exposé les actrices à la lumière, les raccords maquillage ne sont plus ça, ou bien des images commencent à être salies. Cela m'intéresse aussi, cette double possibilité que peuvent revêtir mes images quant à leur définition, aussi bien plastique que dans leur nature propre, laquelle relève d'un grand mystère. Cela m'amuse de jouer, de flirter avec une autre dimension.

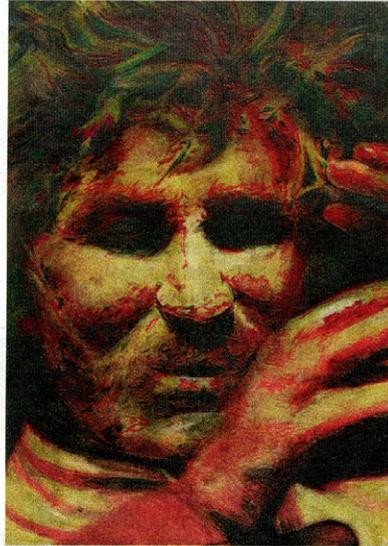
**Propos recueillis par Frédéric Bonnet**

**JEAN-LUC BLANC, FAUX-ROMAN VISAGE, jusqu'au 23 avril, galerie Art : Concept, 13, rue des Archebusiers, 75003 Paris, tél. 01 53 60 90 30, [www.galerieartconcept.com](http://www.galerieartconcept.com), tij sauf dimanche-lundi 11h-19h.**



**FRANCE – PARIS**  
**ART: CONCEPT**

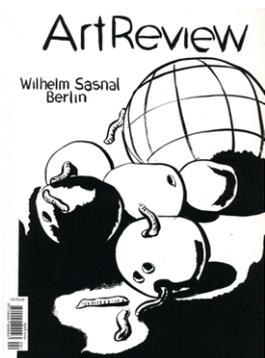
**Jean-Luc Blanc**  
Until April 23



For his eighth show at Art: Concept, French artist Jean-Luc Blanc (b. 1965, Nice) presents a new series of paintings and drawings made through a process of accumulation and selection – a practice the artist has been almost compulsively pursuing for at least 20 years – with hundreds of images taken from paper glossies, newspapers, magazines and various media supports from the '70s to the present: tools used to construct a timeless, permanently evolving database which seems strangely tangible in an era when Wikipedia and Google reign supreme.

Subjected to a subsequent process of sedimentation, the images, which are often quite commonplace and mundane – sometimes even overused, vulgar symbols of a decadent society – reveal their true potential to the artist over time through an overlapping of meanings that generates new imagery and other possibilities. Ceasing to be the mere glossy reproduction of someone's image at a given time with no particular aesthetic quality, they instead become the guiding thread of another story, a story that unravels itself in perpetual evolution and contributes to forming a new awareness of tragedy

In his work on images, Jean-Luc Blanc redefines the idea of desire by operating a detachment between his subject and its context, while introducing a notion of absurdity that allows him to alter not only the tragic aspect of the vast process leading to the excess of global media coverage and the dumbing-down of society, but also, by means of a highly developed, often cynical sense of humor, to express the forms of social malaise and human behavioral disorders that it provokes.



ArtReview vol 66 no 3 April 2014

## Art Previewed 25

Previews  
by Martin Herbert  
27

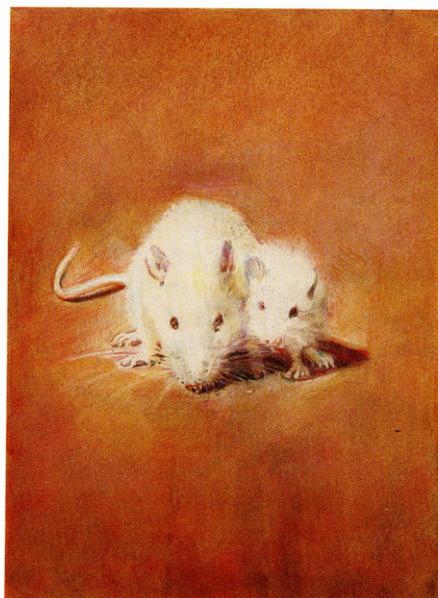
Points of View  
by Jonathan T.D. Neil,  
Oliver Basciano, Maria Lind,  
Mark Sladen, Mike Watson, Sam Jacob,  
J.J. Charlesworth, Hettie Judah,  
Jonathan Grossmalerman & Laura  
McLean-Ferris  
35

Juan A. Gaitán  
Interview by Raimar Stange  
52

James Lingwood  
Interview by Tom Eccles  
56

Patricia Phelps de Cisneros  
Interview by Joshua Mack  
60

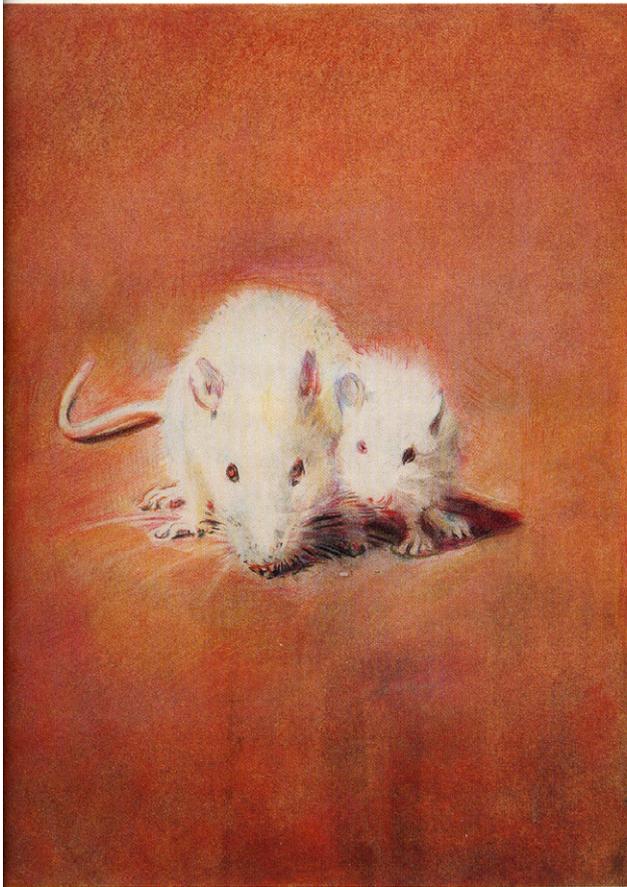
The Law and Its Ideas  
by Daniel McClean  
64



page 28 Jean-Luc Blanc, *Untitled*, 2013,  
pencil on paper, 41 × 30 cm. Photo: Dorine Potel.  
Courtesy the artist and Art: Concept, Paris

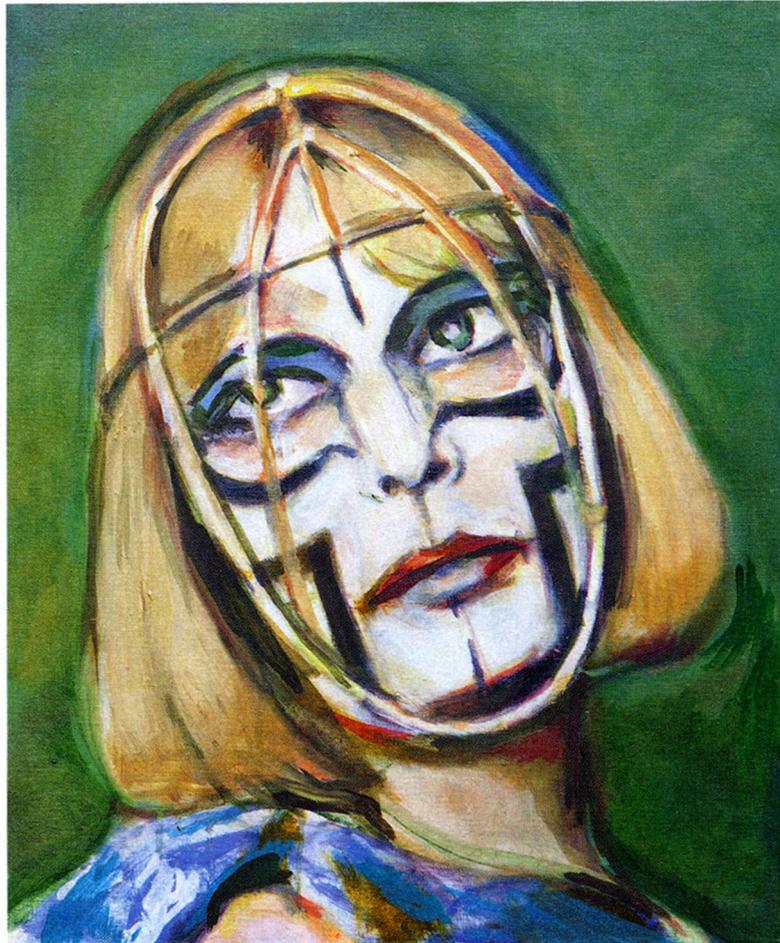
3 **Jean-Luc Blanc**, like Muniz, devotes himself to refreshing what's already there and known; or, perhaps, being productively haunted by it. For about 20 years the French artist has collected printed imagery – film stills,

postcards, press photos, magazines – which apparently sift in his mind until one of the images pops up and becomes the basis of a drawing or painting, which is subsequently reworked and overworked. The resultant oeuvre, more concerned with a measurable distance from the original image than with faithfulness, explicitly filters the historical image archive through subjectivity. Though this may be too rational a reading to impose on Blanc's work, given the tone of one cv he published a few years ago, which, pushing a vampire-dandy angle, reads in part: 'squatting in a ruined studio at the Hopital Ephémère, easily sold his [Blanc's] drawings, wandered the night dressed in black leather accompanied by a wolf with gold spangled eyes, watched several films a day and appeared sometimes on television in a slot for night owls...'



3 Jean-Luc Blanc, *Untitled*, 2013, pencil on paper, 41 × 30 cm. Photo: Dorine Potel. Courtesy the artist and Art: Concept, Paris

ArtReview



Jean-Luc Blanc, *Miranda 4*, 2012. Courtesy Act-Concept, Paris

**Miranda 4 de  
Jean-Luc Blanc**

## expos **L'Heure des sorcières**

**L**a sorcière, figure de l'insoumission mais aussi figure transgenre avant l'heure ? C'est en gros la thèse que formule la curatrice Anna Colin qui persiste et signe (après un premier cycle d'expos et un livre) avec ce troisième chapitre collectif consacré à la sorcière comme "construction sociale". "Plus qu'à la praticienne de la sorcellerie, l'exposition s'intéresse à celle qui a été qualifiée de sorcière (par le judiciaire, les institutions religieuses ou l'opinion publique) et celle qui s'autoproclame sorcière sans pour autant pratiquer la sorcellerie", explique la commissaire qui a réuni des artistes confirmés et contemporains comme Kiki Smith, Ana Mendieta, Lindsey Bull, Olivia Plender ou Jean-Luc Blanc. **C. M.**  
du 1<sup>er</sup> février au 18 mai au Quartier à Quimper, [www.le-quartier.net](http://www.le-quartier.net)

# Jean-Luc Blanc

IN CONVERSATION  
WITH MARIE MAERTENS

*Marie Maertens:* Your paintings are always based on existing images, yet paradoxically you don't have a computer or access to Internet – today's source of images *par excellence*.

*Jean-Luc Blanc:* Precisely, the choice makes you dizzy. I don't use gimmicky digital research for my collecting. I like to have a more restricted choice. I like images to have been found, lost or damaged. I'm not a torn-poster artist but, if a poster's involved, I check just how much of the image can be removed from the wall, or resist me, before giving itself to me. My approach is inappropriate in terms of image quality – which would be even more obvious if I went looking in the right places. But the fact that an image appears where it's not expected lends it an effect of surprise. I built up an almost inexhaustible supply of images from popular magazines kept by a hairdresser near Nice. I stocked enough images to last several lifetimes! I archive them and put them to one side, then go and delve into them later on. They can't all be used for painting, as some are just not suitable; but they feed various types of approach I have to my work. Some of them puzzle, disturb or amuse me, and help me produce very different drawings, while inspiring me by what they have to say, and by finding their plastic equiv-

alent. To exploit the gap between the choices I make and the images selected, I ask friends to select reproductions they think will interest me. I can find fulfilment by producing these images, as there's always an initial moment of surprise and questioning. The image remains a mystery in terms of what it expresses.

*Marie Maertens:* You also have recourse to another mode of reappropriation – retouching your own paintings long afterwards.

*Jean-Luc Blanc:* Yes, people in museums aren't used to this yet...but, when I hang old works next to more recent ones, I permit myself to match them up very freely. It's like a last minute correction, and also a way of provisionally denying the passing of time.

*Marie Maertens:* That raises the question of just when a work is actually finished.

*Jean-Luc Blanc:* That's a problem I am confronted with. A painting has to tell me, 'That's it!' But that doesn't happen often. I usually have more of a feeling that I can't solve the challenge I've set myself by having a precise idea of what the image should have to offer – knowing that I work according to unorthodox rules and in unsuitable conditions. For instance, I deliberately use poor-level lighting, a bit different each day, and this affects the degree of finish. With oils, lots of aspects can evolve, so I grant myself the freedom to intervene – like touching up an actor's make-up just before shooting. So

my paintings are more alive, not set in stone like some glossy photo.

*Marie Maertens:* Yet you use fairly light coats of paint, so it's not matter which concerns you most in a picture.

*Jean-Luc Blanc:* That's true, but I can also smooth down the paint-surface to provide a sort of family link between the faces. They're all typical of a set period, even if I try to keep things hazy; but smoothing them down places them in the same era, compared to photography, for example. What's interesting about smoothing down the paintwork is that it lets you bring to the surface what gives an illusion of depth. I try to understand what's underneath the image, what it tells me and what it represents – its skeleton.

*Marie Maertens:* When you talk about a skeleton, you touch on representation, and what you offer the viewer. You remain quite enigmatic about your works, saying that what needs to be understood is that there's nothing to understand!

*Jean-Luc Blanc:* Maybe we all fall into the same trap. When there's a mirror, or prisms of a mirror, there's always some unease as to whether it's an image or a motionless presence. I've always been sensitive to people

whom I've first encountered via their reflection – this initial, illusory image. I like the genesis and structure of Dario Argento's film *Profondo Rosso* (1975), a remake of Antonioni's *Blow-Up* (1966). At the start the murderer is in shot but, given the context, you think her reflection is a painting, surrounded by other crude, wild paintings. The mystery is finally solved when we recognize the empty mirror which had the murderer's reflection, and realize that the silhouette belonged to none other than the mother – the criminal. I look out for this sort of two-way feel, this to-ing and fro-ing...

*Marie Maertens:* You cite Marguerite Duras, Alain Resnais and Andrei Tarkovsky as other directors you admire. The pace of their films is generally quite slow. Does this help your imagination work more than when the action comes quick and fast?

*Jean-Luc Blanc:* It encourages one to dream and projecting one's own images, before seeing what the director has to offer. I often listen to films first, then watch them afterwards. It's a way of bringing them up to date, as sound ages less quickly than images; and of prolonging the pleasure before finally seeing the film, as I listen to it first in different languages. Not being constrained by what we see helps create equivalent images, until the day I take the time to sit down and watch the film. Some people consume cinema like a pleasure that's worn out, if we know all the story's ins and outs. A film

is more than just adapting action or a context associating image and sound, even if that's part of it. Directors like Marguerite Duras, Jean-Luc Godard or Jean-Marie Straub often differentiate between what there is to see and what is brought to the screen by words.

*Marie Maertens:* Was your way of using images also a way of engaging the medium of painting with more contemporary issues? For instance, at Villa Arson, your first works had more of a Minimalist feel.

*Jean-Luc Blanc:* I enrolled at Villa Arson [Art school] to help prepare for FEMIS [French film school]. I'd just seen Marguerite Duras' *Le Camion* (1977). I liked this way of describing what we couldn't see and basing a film around just reading out a script, making the viewer create his own images – this blur between two distinct media. I also knew about Jean-Luc Godard's relationship with images when creating these screenplays, and I thought existing images could act as mini-screenplays. I began by drawing objects, then my blank sheets became denser, with a context. As with an illumination, you look as closely as possible, and what happens is like a revealer of information; the illuminated initial paves the way for the rest of the story. Drawing is very spontaneous and induces a form of sketchy nerviness – just as,

when we cut up images, we remain closely connected to what they have to say. Painting adds a totally different state, to which I could not add a word. There was a quote (itself a reappropriation) in a Elaine : Sturtevant catalogue saying that painting was dangerous. I can see no better description of painting than causing danger through images. Even if the danger is relative...

*Marie Maertens:* Do your paintings proceed at a slow pace?

*Jean-Luc Blanc:* Some may be conceived very quickly; others can last for ever, or destroy themselves. Some things disappear or are stored away. I sometimes end up making holes in the canvas, yet carry on. Whether the picture is ruined or just damaged, it's like a person who's been through trials and tribulations or setbacks. I don't stop myself having some wild, criminal gestures that go unrepaired. Any image that's a bit battered, like we all are, just reveals the tricks involved. It's not like with Luciano Fontana, who taught us to look at how chinks in a canvas can produce a type of void. What I do saturates the support and totally exhausts it.

*Marie Maertens:* People often talk about the ghostly, mysterious side to your work. But isn't there also a religious side? Out of context, your portraits bring icons to mind.

*Jean-Luc Blanc:* The face is a fascinating mystery. The portrait is a moment when I freeze time and can

concentrate on what a smile is. If we go way back to the start, religious icons involved a vocabulary of recurrent, stylized forms, respecting certain rules which we no one understands today – apart from exegetes of art history. Icons help define our Judeo-Christian civilization. They were images aiming either to convince us or to bring us closer to the mysteries of grace and incarnation. This is perpetuated today in trivial supports like advertising, which prolongs images' ability to tell us things or create desires. The position of large, curved posters in the Metro even recalls images on the walls of basilicas. As in the cinema, you're never on the same level as the characters – the image is either deformed or seen from below. What I like about advertising are the puns, even if these days they're more subtle. But from the 1940s to the 1970s advertising was pretty simplistic, and some things that were left unsaid, but revealed by images, were pretty hilarious. Given that some images seem impossible to use, that amuses me a lot!

*Marie Maertens:* Precisely – some of your own images are very funny.

*Jean-Luc Blanc:* Yes, I think so.

*Marie Maertens:* Are you close to Michel Blazy, who has a similar type of humour? Do people tend to take your work too seriously? Wouldn't you sometimes like to echo Frank Stella and say, 'What you see is what you see'?

*Jean-Luc Blanc:* Up to a point, but what we think we see isn't what we find in front of us. We need to plunge into what's in between, where words are restrictive because they are precise, resonant and have an etymology. Where words designate. Even if everyone creates his image corresponding to words. I'm always surprised to see that everyone sees different things in the same images or the same surroundings. Sometimes the image says what it says but, as no one can agree, we remain confronted by an unsolved mystery. It's like the Edgar Allan Poe story with the letter over the fireplace that everyone's looking for no one can see... The funny side to my work lies in the choice of incongruous, stereotyped, ridiculous or overly insistent reproductions, with their garish colours

– although, when you look at old paintings that have been restored, the tones are also bright and Pop Art-like.

*Marie Maertens:* When the Sistine Chapel was restored, the crude greens and acidic yellows caused a furore – yet these were the tones Michelangelo used himself...

*Jean-Luc Blanc:* Yes, it was a bold thing to do, and perhaps to my taste. In art, there's the Minimalist side, asking essential, we could say mature, questions; and, on the other hand, the voguish appeal of Pop Art, even if it casts a critical eye. That's what's funny.

*Marie Maertens:* When you left Villa Arson, Figuration Libre was in full swing. Were you radically opposed to it?

*Jean-Luc Blanc:* When I left in 1990 the movement was coming to an end. But, in some ways, I ought to be grateful to it, as I don't hail from a *milieu* that was culturally part of the contemporary art network, and this surge of interest in art made it more accessible. I think it may have been a good thing that there was a reaction to movements like Supports/Surfaces – which I respected, as I found the questions it raised fair and relevant. Even so, I could see it wearing itself out and reaching a dead-end; we always need set off on another wave and explore new territories...that's a generational thing. But Figuration Libre did not yield any great works in France. My first drawings reacted against it and had a Minimalist feel, even if I was more influenced by the American artists I came across at Villa Arson, like Jim Shaw, Raymond Pettibon or Paul McCarthy. Some things could be likened to issues raised by Robert Combas and others – but in a different culture, with a different sort of aggression and a plastic approach that struck me as both more subtle and more bestial. A McCarthy drawing is always violent, with no concession to good taste.

*Marie Maertens:* The critic Alexis Vaillant wrote that, when you arrived in Paris, you liked to wear a mask out on the street. I don't know if that's true, but we see masked figures in your paintings, which reminds me of something Gaston Bachelard wrote

in *Le Droit de Rêver* (1970). He makes a difference between masks worn at carnivals or ritual ceremonies, which enable our hidden face to remain natural; and the absence of a mask, which involves an even greater sham – in that how we live is always subject to how others look at us.

*Jean-Luc Blanc:* Yes, I'm well aware of the different types of mask. And what's best about a mask? Going around masked, yet without wearing one... I'm especially interested in masks for the bodiless portraits I do. I aim for the canvas to emerge in such a way that the body is removed. The expression is produced by a body that is absent but upstanding. In Georges Bataille's magazine *Acéphale* (1936-39), André Masson drew a man with no head, holding a dagger. In this un-belonging we get from our animal side, man cuts himself off from his true nature – masked by the cosmetics of morality and convention. To me, showing only a face without its body, while making the viewer feel the presence of that body, is what's at stake when I decide to do a canvas. I also do portraits to try and understand what the viewer who looks at them is thinking: someone else looking at someone else, i.e. me or you – it is a completely reversible way of perceiving an exchange. Given what I have to offer as an artist this may all sound rather pompous, or a bit of a joke. I produce images that look simple, linked to Pop Art, perhaps a bit dream-like or unsettling. That's what you see straight off. But I add something else. Out of politeness and consideration, I use inappropriate images that can lead you up the garden path. That's the pitfall! Anything too obvious may be a red herring.

\*  
\*\*

SANS TITRE, 2009 – oil on canvas, 200 × 200 cm •  
Courtesy of the artist and Art: Concept, Paris

SANS TITRE, 2011 – oil on canvas, 120 × 120 cm •  
Courtesy of the artist and Art: Concept, Paris



JEAN-LUC BLANC

## Jardin Fantôme

Michel Blazy et Jean-Luc Blanc

- dimanche 28 mars 2010, par Mathilde ROMAN



*La galerie de la Marine à Nice est actuellement transformée en un « Jardin fantôme », promettant par ce titre une installation immersive digne d'un parc d'attraction, prolongeant l'atmosphère festivièrre du mois de février.*

Jardin Fantôme, Nice, 2010

Michel Blazy et Jean-Luc Blanc

Dès l'entrée, on plonge dans une ambiance nocturne où se détachent quelques tableaux sur les murs, un amas de terre au sol, une projection vidéo au fond. Le jeu de lumière apporte une dimension mystérieuse, mais l'ensemble n'a rien de spectaculaire, et peut laisser sceptique au premier abord. Et pourtant, traversée dans son ensemble, hors de la foule du vernissage, l'exposition dévoile le sens de la cohabitation de deux œuvres que rien a priori ne rapproche, celle de Jean-Luc Blanc et celle de Michel Blazy, si ce n'est le partage depuis une quinzaine d'années d'un atelier. Le point de départ peut ainsi sembler fort anecdotique, puisqu'elle est avant tout issue d'une affinité née sur les bancs d'une même école, la Villa Arson, dont les deux artistes sont sortis diplômés avant de partir sur Paris, et de se retrouver dans la même galerie. Le hasard sans doute fut relayé par des motivations plus profondes, sans qu'elles ne soient de l'ordre de l'évidence. Tout oppose de prime abord ces deux œuvres, l'une enracinée dans le vivant, détournant avec amusement des matériaux pauvres et éphémères, tandis que l'autre prend ses sources dans la grande histoire de l'art, celle de l'art du portrait et de la peinture à l'huile.

Le risque était grand que la force visuelle des œuvres de Michel Blazy ne vienne dissimuler celle plus complexe, plus conceptuelle, des peintures de Jean-Luc Blanc. Or il n'en est rien, et c'est là la grande réussite de cette exposition. Les toiles de Jean-Luc Blanc, portraits énigmatiques, surannés, nous attirent et nous retiennent dans l'expectative face à des visages que l'on ne reconnaît pas, bien qu'ils nous semblent déjà vus (les sources des images sont puisées dans les médias, dans le cinéma, dans des manuels). Les toiles s'imposent avec force, nous imprégnant de leur ambiance passéiste, témoignant du souci de Jean-Luc Blanc de continuer à peindre, à produire des images qui prennent leur temps, et témoignent d'un temps. Mais l'effet nostalgique un peu trop évident est contrebalancé par la légèreté des œuvres de Blazy, jouant elles avec la temporalité du devenir, celle qui va permettre aux larves de coléoptères d'attaquer les baguettes de pain. Le squelette humain à tête d'oiseau qui trône au milieu est loin d'évoquer l'angoisse de la tombe et de la mort : il s'amuse plutôt du regard que l'on porte sur l'histoire de la peinture à travers les tableaux de Jean-Luc Blanc. L'un des tableaux d'ailleurs s'est décroché et pend contre un mur dans l'indifférence générale. Si on peut se laisser prendre par la force des portraits, certains restent volontairement dans l'ombre, exposant leur propre vanité.

Au fond, une vidéo se déclenche par intermittence : on y voit un chien construit à partir de gâteaux en forme d'os assailli par des souris. La forme s'écroule vite, sans surprise. Mais cette action se produit de nuit, dans l'atelier collectif, et on pense évidemment aux toiles et aux sculptures qui seront les prochaines à tomber sous le grignotage des souris. Une collaboration avec la nature que privilégie Michel Blazy, et qui plus largement fait écho à *Office Edit II* (2001) de Bruce Nauman, où l'artiste filme son atelier traversé par des souris, interrogeant ce qu'il advient du lieu de la création pendant le temps où l'artiste est au repos. La question qui parcourt l'exposition y fait écho : que se passe-t-il entre les œuvres de Jean-Luc Blanc et de Michel Blazy, unies dans le même isolement, dans le même mystère entourant l'espace clos de l'atelier ? Avec un titre aussi léger et une scénographie jouant des mécanismes des divertissements populaires, ce qui est sûr, c'est que l'exposition déjoue les attentes et ne nous livre pas les grands secrets de la création, mais nous plonge avec une bonne humeur bien palpable dans les plaisirs de l'amitié.

## Jean-Luc Blanc Tu me feras plaisir

Jusqu'au 7 novembre à la galerie art:concept, 16, rue Duchefdelaville, Paris XIII<sup>e</sup>,  
tél.01.53.60.90.30. www.galerieartconcept.com

Catalogue *Opera rock* (CAPC/SternbergPress)

### Jean-Luc Blanc creuse la veine subliminale de son œuvre dans une expo de dessins spectraux.

L'accrochage en ligne finit par tourbillonner et, comme si le brouillard tombait soudain, des nuées de dessins parsèment le mur de haut en bas. L'exposition est ainsi faite de zones claires et de zones d'ombre : le travail lui-même affiche une lumière crépusculaire, à l'image de ces diptyques qui miment la mise au point cinématographique. Le focus graphique se fait en deux temps : un dessin flou et l'autre net – ou presque. Le sujet est saisi dans une pose où lui-même cherche à faire le point ou à se dédoubler : le premier diptyque, en noir et blanc, est un portrait d'Edwin H. Land, l'inventeur du Polaroid, en train de développer son propre portrait. D'un dessin à l'autre, le trait s'affine plus ou moins, comme si l'écart entre les deux correspondait au moment où les contours se dessinent et les couleurs se fixent sur un Pola. L'autre portrait bissé marque mieux l'ordre des choses :

un jeune garçon, Eliot dans *ET*, s'aventurant dans les bois, porte une lampe-torche, ce qui donne une zone blanche à la hauteur du nombril. Il n'y voit goutte et ce juste avant de rencontrer son âme sœur extraterrestre, son double non humain. Le procédé et le sujet sont emblématiques de la manière dont Jean-Luc Blanc conçoit le dessin : une image un peu retorse et qui bégaie, tendue au spectateur comme un miroir déformant. *"L'artiste, dit-il, est un miroir tronqué."* Jean-Luc Blanc présente aussi une foule de dessins réalisés sur de vieilles feuilles tachées. L'artiste suit la pente de cette espèce de brouillon préparé par le hasard et l'affuble d'un visage ou d'un corps. *"La photographie est une mise à mort et la peinture une salle de réanimation"*, devise-t-il dans son nouveau catalogue, qui fait suite à son exposition au CAPC de Bordeaux. Même s'il n'y a pas de peintures, l'expo est traversée par ce souffle qui fait se dresser les modèles sur la page.

Judicaël Lavrador



Sans titre, 1996, courtesy galerie art:concept



*Sans titre*, 2006 Ne vous fiez pas à votre première impression devant ce visage lisse : l'art de Jean-Luc Blanc est ténébreux, comme le révèle cette théâtrale exposition.

## BAL D'UN VAMPIRE À BORDEAUX

*Jean-Luc Blanc attire d'autres artistes dans sa nuit glam-rock*

Vamp méchamment cramoisie depuis sa période disco, Amanda Lear ouvre le bal de cet «Opéra rock» ténébreux. Jean-Luc Blanc lui a tiré le portrait avec de la peinture à l'eau, du mascara et de la laque. Il portait des mouffes ce jour-là, jour de grand froid dans son atelier. Du coup, la belle au visage louche a la peau qui craquèle, comme le portrait de Dorian Gray. Une référence parmi mille autres pour ce cinéophile bizarre, qui regarde les films (rares) de Cocteau, Cronenberg, Bergman ou Ruiz, en abusant des ralentis. Seul moyen de calmer sa vision extralucide des personnages et des décors qu'il aime voluptueux, turbulents, fardés et apprêtés avec ouïtrance. Bien aidé par le commissaire Alexis Vaillant, Jean-Luc Blanc rameute autour de ses peintures et dessins les œuvres de dizaines d'autres artistes. Cette exposition vampirique ne manque pas de prolonger l'afféterie en soignant sa mise en scène. Immense paravent noir, dans les plis duquel se roule un boa de Vidya Gastaldon et où, plus loin, se niche une princesse blonde peinte par Jean-Luc Blanc ; vitrines où s'alignent des boîtes à fard du XVIII<sup>e</sup> siècle sous une ligne de dessins ; sac à dos rempli de pierres remisé dans un coin... L'accrochage multiplie les effets de transparence et, en contrepoint, les obstacles. «C'est une exposition travelling qui désoriente en perdant ses focus trop raides», résume l'artiste. Une exposition pour œil de lynx et regard de myope, plongée dans une semi-obscurité : au milieu des cimaises noires, des zones obscures, des peintures aux paysages nébuleux, des dessins symbolistes au charme flou et des sculptures torturées d'un Tom Burr, on croit s'aventurer dans le repaire d'un vampire esthète ou dans l'*Interzone* de l'écrivain William Burroughs, titre d'une des salles. Bref, une exposition qui retient la nuit : à l'image de cette ultime toile, où une espèce de pleureuse, du même vert d'eau que les sculptures vermoulues du Père-Lachaise, semble prête à s'effriter au moment où le parcours s'achève. Et que le jour se lève.

Judicaël Lavrador

«Jean-Luc Blanc  
Opéra rock»

Jusqu'au 14 juin  
au CAPC

7, rue Ferrère  
33000 Bordeaux  
05 56 00 81 50  
www.bordeaux.fr

# Dans l'étrange imaginaire pictural de Jean-Luc Blanc

Une rétrospective de l'artiste peintre à Bordeaux

## Art

### Bordeaux

Envoyée spéciale

Un visage d'ange, une dent de vache sculptée, des boîtes à mouches du XVIII<sup>e</sup> siècle, Alain Delon dans *Le Guépard* (1963), de Visconti... Il n'est qu'un lien entre ces éléments si disparates : Jean-Luc Blanc, peintre né en 1965 à Nice, honoré d'une rétrospective au CAPC de Bordeaux, organisée jusqu'au 14 juin.

Plutôt que d'aligner sagement les tableaux par ordre chronologique, Blanc s'est offert un accrochage d'un nouveau genre : on pourrait l'appeler atmosphérique, tant il semble qu'on erre ici dans les méandres de son imagination, guidé par mille sons. Réputé pour son art de l'errance, le commissaire Alexis Vaillant l'a aidé à mettre en scène ses sources d'inspiration, les objets étranges qui lui sont chers et les images à l'origine de ses œuvres.

Car c'est ainsi que l'artiste opère : en recadrant dans l'imaginaire collectif, en zoomant dans des grands films, des affiches, des revues, des cartes postales. Il isole le motif et lui offre une vaste toile pour se révéler. Il s'agit de visages, le plus souvent : un Noir déguisé en clown blanc, un vampire sur le retour, ou de simples anonymes, autant de fantômes... Dans ses toiles comme dans ses dessins, ce sont eux qui appellent l'artiste au fil de ses déambulations, eux qui retiennent son pinceau.

Pour les accompagner ici, dans une mise en scène lâche qui laisse presque trop de liberté au visiteur,

des mélodies, accords de guitare ou grincements ponctuent l'exposition. Dans les dessins, des trognons de pomme saignent, des bougies vacillent. Pâquerette, communiant et crâne disent une innocence perdue. Une belle en vidéo montre son corps lacéré. Posées dans des vitrines, une main de momie, une licorne de tissu ou des étoiles de mer viennent renforcer l'étrangeté de cette œuvre trop méconnue.

### Quelques-uns de ses secrets

Des artistes amis sont conviés, comme Michel Blazy qui propose là un de ses paysages sur toile, né de la décomposition sur le châssis d'une crème dessert au chocolat. Compère en étrangeté, le détonnant Jean-Luc Verna compose une vanité contemporaine où les crânes de cristal, plastique ou métal viennent en farandole autour de corps à la silhouette fragilement dessinée.

Le parcours serti de paravents noirs emmène dans un autre temps : cette faille où l'artiste daigne livrer quelques-uns de ses secrets. L'exercice a un grand charme et quelques limites : on pénètre dans un monde qui nous refuse et nous intrigue en même temps, et l'on y succombe à la condition d'accepter de se laisser hanter par cette ronde macabre. ■

Emmanuelle Lequeux

« Jean-Luc Blanc, Opera Rock », CAPC Musée d'art contemporain, 7, rue Ferrère, Bordeaux (Gironde). Tél. : 05-56-00-81-50. Tous les jours sauf lundi et jours fériés, de 11 heures à 18 heures ; mercredi, jusqu'à 20 heures. Jusqu'au 14 juin.

## Bordeaux

## Jean-Luc Blanc

CAPC musée d'art contemporain  
5 mars - 14 juin 2009

Chez Jean-Luc Blanc, peintures et dessins viennent de loin. Ils ont d'abord longtemps parcouru ces chemins constitués d'images imprimées issues de divers horizons (cinéma, revues, articles de presse, cartes postales, publicités), ont accepté différents protocoles de décantation, se sont parfaitement nettoyés de tout ancrage vérifiable, chargés de nouveaux pouvoirs de densité, de résonance et de vertige, pour acquérir une sorte d'urgence, de nécessité, de point de non-retour. Ils nous arrivent donc avec ce supplément d'énigme, cette trajectoire de flèche qui a su doser son degré de tension ou de relâchement, dans le but revendiqué de surprendre la cible qui ne l'attend pas. L'éclat final n'apparaît que pour confirmer cette complexité. Il s'agit de réveiller des profondeurs et de les signaler par la vivacité d'une surface. Tout est affaire d'obscurcissement et d'embrassement, de pétrification et de surgissement, de circulation vitale de matières, d'échos et d'énergies. Portraits et natures mortes, fantômes et modèles, renaissances et déchirures, produisent des impressions multiples qui font toute la valeur de leurs bifurcations. L'image se vivifie dans l'excès de son échappée. Elle en appelle sans cesse à un dehors résolument expansif.

Le commissaire Alexis Vaillant a décidé d'intégrer ce dehors dans cette rétrospective intitulée *OPERA ROCK* et sonorisée par Mr. Learn. Pour prendre en compte le principe de fécondation de cette zone d'influences, de décors et de voisinages, l'exposition accueille à la fois les dessins et les peintures de Jean-Luc Blanc, de 1986 à 2009, les œuvres de quarante-cinq artistes (Michel Blazy, William S. Burroughs, Brice Dellspenger, Bruno Pelassy, Pierre Klossowski, Odilon Redon, Laurent Le Deunff, Jean-Luc



Jean-Luc Blanc. En haut : Vue de l'exposition au CAPC.  
Ci-dessus : Sans titre. 2005. Huile sur toile. 80 x 65 cm.  
(Court. galerie Art: Concept, Paris ; Ph. F. Gousset)

Verna...), des objets, des antiquités, des bijoux, des cristaux et des curiosités, des paravents noirs, des compartiments, des atmosphères et des nappes musicales. Interzone où se croisent les morts et les vivants, bibliothèque obscure, magique, contagion merveilleuse, caisse de résonance, centre de convergences et cinémathèque rêvée, cet univers, si abondamment irrigué, se déploie de toutes parts et se donne sans réserve au flottement du périmètre de son expérience.

L'esprit s'y enfonce comme dans une forêt vierge. Il est submergé aussi bien par la multitude des détails que par l'effervescence et l'ampleur de l'ensemble. Un enchevêtrement d'associations, de ramifications et de réminiscences mobilise constamment le regard et aiguillonne la déambulation. Chaque proposition communique sa vibration particulière, son éclairage, tout en s'inscrivant dans la lueur, le retentissement des messages que les autres propositions lui envoient. Chacune résonne, se dépasse, se perd et se retrouve en toutes les autres. Comment pourrait-on s'égarer puisque, en dépit de toutes les volutes et les arabesques, tout se dispose, s'enchaîne, s'ordonne autour d'un centre ? Et ce centre est cette unité sensible, étrange vers laquelle s'élançait sans fin la ligne imaginaire de Jean-Luc Blanc.

Didier Arnaudet

Sans titre (2005), collection particulière, courtesy Galerie Art Concept



# Fenêtre de dialogues

**Un Opéra rock conceptuel et jouissif à Bordeaux. JEAN-LUC BLANC fait dialoguer son œuvre exhaustive avec des pièces choisies par lui : une rétrospective d'un autre type.**

**I**l faut arriver en bout de course, dans la toute dernière salle de l'exposition, baptisée Cinémathèque imaginaire, pour comprendre le sens giratoire de l'*Opéra rock* de Jean-Luc Blanc. Comme dans un musée d'histoire naturelle, l'artiste présente dans une vitrine horizontale ce qu'il appelle ses "carnets d'été", soit une collection d'images, coupures de presse, photogrammes et cartes postales qu'il conserve dans de grands albums. Une foule de visages devenus anonymes qui viennent ensuite hanter ses toiles.

Au CAPC de Bordeaux, Jean-Luc Blanc a ainsi imaginé une rétrospective d'un genre inédit : au-delà de la présentation exhaustive de son œuvre (une soixantaine de tableaux et dessins réalisés entre 1986 et 2009), il a bâti une collection d'images et d'objets (empruntés à une quarantaine d'artistes historiques et contemporains ainsi qu'à des collections privées ou des musées d'histoire naturelle) censée dialoguer avec son propre "*hors-champ imaginaire*". Du coup, l'expo prend l'allure d'un cabinet de curiosités

➤ L'expo prend l'allure d'un cabinet de curiosités plongé dans un vaste bain amniotique.

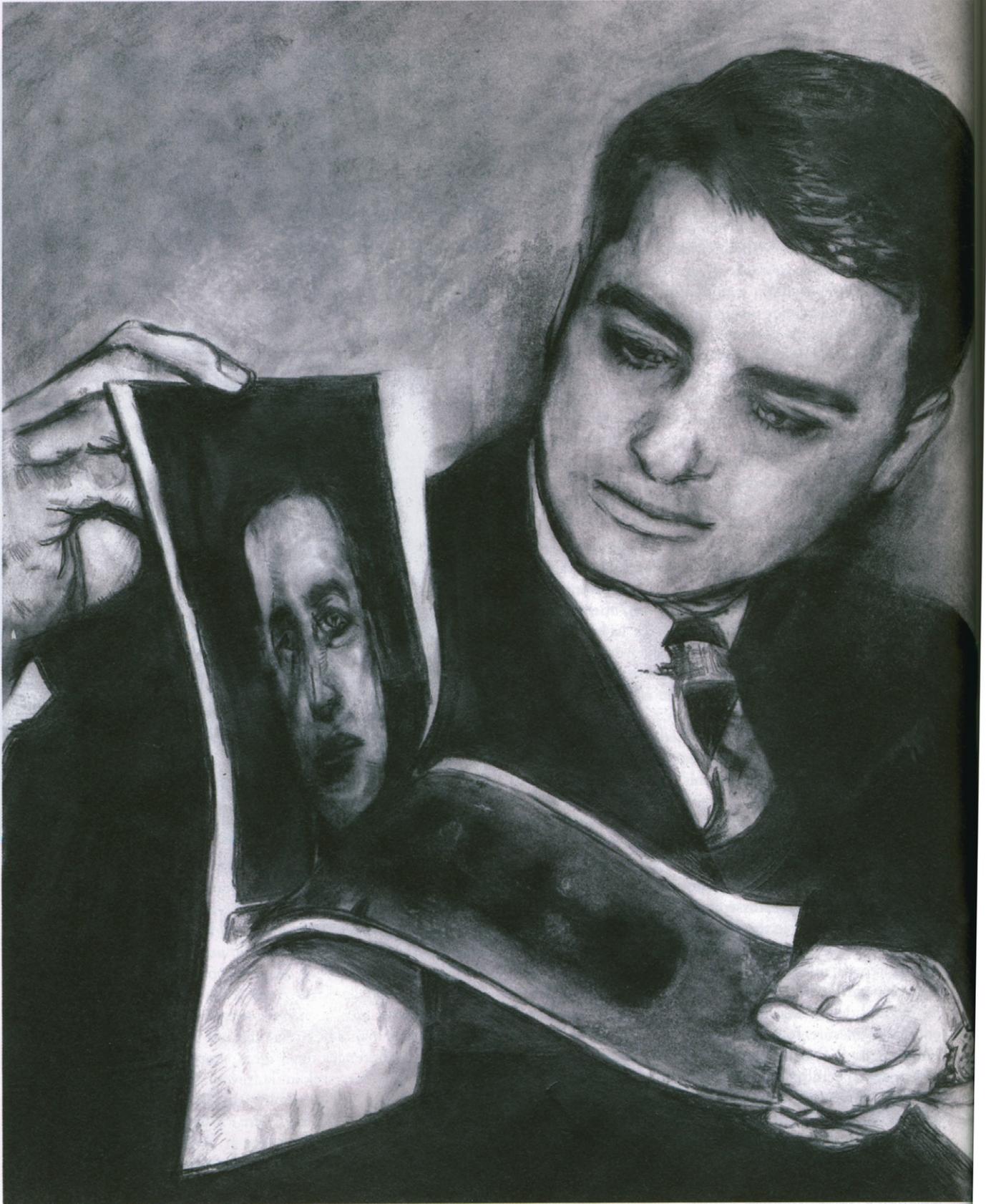
seau de toiles, photos et sculptures, glamour ou morbides, qui donnent du champ à la lecture de l'œuvre. Comme si "*cette présence de choses inertes*", comme aime à les qualifier Jean-Luc Blanc, permettait de réanimer une peinture trop évidemment frontale.

Ainsi, dans cet opéra rock qui emprunte aussi bien aux procédés cinématographiques qu'aux correspondances baudelairiennes et avance sur un fil sans jamais basculer dans les affres du packaging qu'engendre parfois ce type d'expositions trop bien léchées, les résonances ne laissent pas de surprendre. Et permettent un grand écart jouissif, entre l'univers châtré d'une

Camille Vivier, les délires psychédéliques de Vidya Gastaldon, les ruines de William Daniels, le cheval déchu de Laurent Le Deunff ou les assemblages précieux de Bruno Pellassy, et la galerie de portraits fétichistes que compose le panthéon élargi de Jean-Luc Blanc.

**Claire Moulène**

**Opéra rock** Jusqu'au 14 juin au CAPC de Bordeaux, entrepôt Lainé, 7, rue Ferrère, tél. 05.56.00.81.50.



CARTE BLANCHE / JEAN-LUC BLANC

*Whichone the First,*

# RENCONTRE / JEAN-LUC BLANC : LES FANTÔMES DU PERMANENT

QUE PEINDRE QUAND TOUT EST IMAGE ? QUAND LE MONDE EST DÉJÀ LUI-MÊME UNE REPRÉSENTATION ? COMMENT RETROUVER L'INNOCENCE NÉCESSAIRE AU GESTE PICTURAL ? JEAN-LUC BLANC RÉPOND EN CHOISSANT DES IMAGES DÉJÀ FAITES, PAUVRES, SANS QUALITÉ ÉVIDENTE, SOUVENT OUBLIÉES PUIS LES REMET EN JEU SUR LA TOILE POUR EN VÉRIFIER LE MYSTÈRE.

Produire, je ne sais pas ce que cela veut dire, le regard c'est déjà beaucoup de travail. Quelquefois je donne deux coups de pinceaux sur une toile et je suis presque épuisé. Parfois je peins pendant trois jours sans trouver le sommeil et je n'ai pas l'impression d'avoir travaillé. J'aime être dans l'excès, celui du moins et celui du plus, cela se règle par rapport à des tranches existentielles. J'ai toujours fonctionné en me posant la question : qu'est-ce que faire quelque chose ? A la Villa Arson, pendant mes études, je dessinais, je faisais des dessins d'humour sans légende, un humour un peu autistique parce que c'est l'endroit où je me trouve un peu. Après, les images sont arrivées progressivement, et je me suis dit : « pourquoi aller chercher de la ligne, de l'invention, je peux faire encore moins que ça, je peux faire avec celles qui existent déjà ». Puis j'ai pensé qu'il serait plus rapide de colorier avec un pinceau et comme le papier buvait l'huile qui le rehaussait, je suis passé à la toile. Je peins des images réalistes car je me suis dit que la force métaphysique suffisait comme cela et qu'elle ne passerait pas par moi en peinture. Dans cette perspective, je n'ajoute rien et je recadre le moins possible.

Je dessine depuis bien plus longtemps que je ne peins. Chez moi, le pinceau et le crayon mènent des combats de territoire. Je dessine beaucoup et il me suffit d'un bout de table alors que la peinture me demande beaucoup de concentration. Aussi je me sens moins menacé par le dessin que l'on peut brûler ou déchirer. Avec la peinture, je doute avant de brûler et pour la punir, je la mets sous la pluie, parfois pendant plusieurs jours.

Pour moi la politique, ce n'est pas qu'une question de pouvoir et mes choix d'images sont des actes politiques quand ils concernent des images tombées dans l'oubli, qui viennent d'un autre circuit que celui des connaisseurs. Beaucoup viennent du salon de coiffure d'un petit village de montagne dont je suis originaire et où le coiffeur me met de côté des magazines. D'ailleurs, enfant, j'ai regardé mes premières photos et gravures en attendant qu'on me coupe les cheveux.

Le travail de l'historien d'art Aby Warburg sur les résurgences des images avec *Mnésyne* me fascine. Je ne vois pas aujourd'hui qui fait ce travail, peut-être Godard dans son *Histoire du cinéma*. Cette peinture, par exemple, je l'ai faite en référence à Nicolas Poussin. Les trois protagonistes de l'image sont dans une attitude similaire au tableau *Les Bergers d'Arcadie* mais ce qu'ils mettent dans le réfrigérateur c'est de la pellicule haute définition qui doit être conservée au froid. Je pars d'une photo où la mort rode, mais ici, c'est autour d'une pellicule. Cela n'est pas perceptible sur la toile pour le regard, mais dans mon trajet personnel, il est important que je tiens cet équilibre. Peut-être que les histoires sont faites pour exister un peu

comme cela, lorsqu'on se confie à quelqu'un et que ce quelqu'un en rapporte un petit peu et que les choses se déforment et sont remises en jeu dans un autre dispositif où elles refont surface. J'aime ce titre qu'utilisait Serge Daney pour *Libération* lorsqu'il chroniquait les films passant à la télévision. Il les appelait « Les fantômes du permanent ». Les fantômes sont une belle allégorie pour parler des images. Quand les gens ne sont plus physiquement là, le temps que nous avons passé avec eux est toujours là, mais autrement, et on s'en arrange. Pour la peinture, c'est un peu pareil, l'original n'est jamais là, mais on s'arrange avec la réplique.

Ma peinture s'élabore à partir de différentes temporalités, comme ces films des années 50 qui reconstituent une histoire du 19<sup>e</sup> siècle. Il y a dans ces images un trucage, quelque chose de faussé par rapport à ce qui est crédible, au fait de se représenter mentalement une période. Je prends souvent des images qui appartiennent aux magazines ou au cinéma. Elles peuvent quelquefois être célèbres, très évidentes, comme celle de l'affiche de *Monika* du cinéaste Bergman. Dans un film de Truffaut, Jean-Pierre Léaud vole cette photo et on la retrouve ensuite chez Garrel. C'est une image très identifiable mais intéressante parce qu'elle a eu des parcours annexes qui l'éclaircissent autrement et qui me surprend par ses rebonds dans mon histoire personnelle. Ce que je veux susciter chez le regardeur c'est la « question du pourquoi ». Pourquoi se donner du mal à reproduire par la peinture une image qui n'a pas grand intérêt ? Ce qu'il y a de sublime, c'est que cela ne tient à rien. Parfois on peut ressentir des émotions très fortes avec des choses qui nous environnent, qui n'ont aucune valeur de sens et aucune qualité plastique.

On est pourtant touché par ces images comme si elles avaient droit de vie et de mort sur les choix que l'on peut opérer. Ces images sont sans intérêt, non positionnées, elles ne sont pas parlantes, elles ne disent pas tout, mais elles sont agencées d'une telle façon que l'on peut y creuser le mystère. Quand je les quitte, je suis en colère contre elles, mais quand je reviens dans l'atelier, et que j'y suis confronté à nouveau, je me dis qu'il s'y passe quelque chose. La vie consiste peut-être à chercher à résoudre une énigme qui n'a pas de fin et l'énigme c'est justement la non résolution d'une question chaque jour présente. C'est l'effort que l'on fait à circonscrire les bords et le relief de quelque chose qui ne veut rien dire car tout est dans l'intention et dans la lecture. Comment peut-on délier les images, pratiquer la dérive et projeter des éléments qui y sont annexes ? Comment des attitudes photographiques offrent-elles des rémanences qui permettent de passer du coq à l'âne ?

Je m'intéresse à la présence des choses inertes. Souvent une pierre agencée dans un ensem-

« AVEC LA PEINTURE, JE DOUTE AVANT DE BRÛLER ET POUR LA PUNIR, JE LA METS SOUS LA PLUIE, PARFOIS PENDANT PLUSIEURS JOURS. »

ble me permet de déceler un visage et quelquefois je regarde quelqu'un comme on observe une montagne. Quel sens y a-t-il à reproduire une photographie qui représente elle-même un visage tout en l'interprétant comme un paysage ? C'est une disjonction entre ce que l'on voit et ce qu'on ressent. Dans la peinture, dans la pratique, on peut être dans ce paradoxe et passer de l'un à l'autre. Je n'ai pas envie de sacrifier la peinture ni de l'embellir. Je peins après Support-Surface, je ne suis pas dupe de la technique. Ainsi, et toujours en rapport au cinéma, je m'intéresse aux tableaux faits par des décorateurs pour illustrer la problématique de la création comme les portraits de certains films (*Le Portrait de Dorian Gray*, *Vertigo*). Les scénarios sont très efficaces, mais on y montre une peinture très pauvre. J'aime partir du pire pour savoir si je peux y appliquer une construction intellectuelle un peu sérieuse, je veux dire que peindre une toile me demande beaucoup d'hypothèses avant de passer à l'acte.

En littérature, je sais qu'il y a des écrivains qui écrivent pour moi, parfois je n'arrive pas à les lire mais je m'obstine et au bout de trente ans je finis par comprendre pourquoi ils sont pour moi. C'est le même défi que je lance en peinture, je m'obstine à peindre jusqu'au jour où je comprends le pourquoi. À un moment un miracle s'accomplit, la chose inespérée advient. Je me situe pourtant en dehors de la magie car ce que j'aime ce sont les habits de la magie c'est-à-dire le rituel, ce que mettent en place des gens comme par exemple Klossowski. Il était penseur, cinéaste, photographe, il a une vie qu'incarnerait son œuvre, parce que vivre avec Roberte, cela se construit en amont par le travail. Ma relation au monde s'est construite dans un premier temps avec le cinéma, comme lorsqu'adolescent *Masculin Féminin* passait l'après-midi à la télévision et que je demandais à mes parents d'évacuer la maison car j'avais l'impression que

quelqu'un m'adressait la parole. Ce sont ces moments sur lesquels je pose une plateforme et qui me permettent d'aller plus loin.

Avec le DVD, j'ai un rituel. J'écoute le film sept fois avant de le voir, je brouille l'image, j'entends le film comme un psychanalyste entend un patient et parfois je note une phrase. Enfin, si le film est une adaptation, je lis le roman juste avant de le visionner pour savoir ce que les images ne montrent pas.

Pour l'exposition que je prépare avec Alexis Vaillant au Capc début 2009, je ne sais pas encore exactement ce que cela sera, mais il y aura des projections de films d'Alain Resnais, de Robert Bresson, de Pierre Zucca, de Guy Gilles et des séquences sons dans la nef du bas alors que mes toiles seront dans la salle du haut. Il y aura des disjonctions entre les films, le son, les peintures car il me semble que c'est dans ces moments-là que le monde est parlant quand le temps se dilate ou s'accélère. On est tellement conditionné par le temps. J'aime citer Godard qui dit dans un de ses films : « Chômeur profite de ta désoccupation pour commencer à penser ».

Pour revenir à l'exposition, il y aura dans les salles du haut, une sorte de portrait chinois composé de toiles qui sont des faux conservés dans les réserves, il y aura de l'art brut pour confronter des artistes qui tiennent leur sujet et ceux qui sont consumés par leur sujet, et aussi des œuvres d'amis, des gens avec qui je vis. Tout cela sans cartel et sans cimaise, sur la pierre sèche du Capc. Ce que j'aurais souhaité, c'est une rétrospective sans mes œuvres, mais il faut avoir une qualité dans la disparition que je n'ai pas encore.

REALISATION : ALAIN BERLAND.

ILLUSTRATION : JEAN-LUC BLANC, SANS TITRE, 2002, HUILE SUR TOILE, 150 X 150 CM, COLLECTION PRIVÉE, COURTESY ART : CONCEPT, PARIS

# PARTICULES



**« JE M'INTÉRESSE À LA PRÉSENCE DES CHOSES INERTES. SOUVENT UNE PIERRE AGENCÉE DANS UN ENSEMBLE ME PERMET DE DÉCELER UN VISAGE ET QUELQUEFOIS JE REGARDE QUELQU'UN COMME ON OBSERVE UNE MONTAGNE. QUEL SENS Y A-T-IL À REPRODUIRE UNE PHOTOGRAPHIE QUI REPRÉSENTE ELLE-MÊME UN VISAGE TOUT EN L'INTERPRÉTANT COMME UN PAYSAGE ? »**

## Jean-Luc Blanc. *Cinéma-peinture-cinéma*

Toute la peinture de Jean-Luc Blanc est traversée par la présence opératoire du cinéma : d'une image à l'autre, d'un fragment de récit à l'autre, les tableaux et les dessins « montent » et « démontent » des plans, des fragments de séquences, comme si l'espace du tableau était l'espace le plus approprié pour explorer l'espace filmique. « *Le cinéma est comme lui-même en équilibre entre le dessin, l'écriture et la musique [...] (non pas que le cinéma ait un privilège de totalisation, mais chaque "art" est une totalité ouverte sur les autres et configurée avec eux, à les toucher).* » Jean-Luc Nancy souligne ici, à propos du cinéma de Abbas Kiarostami, l'extrême porosité qui existe entre les espaces d'expression<sup>1</sup>.

Jean-Luc Blanc plie cinéma et peinture contemporaine ; sa démarche consiste à immobiliser des images sédimentées, qui proviennent tout aussi bien du cinéma que de la presse, ou de la télévision. Le dessin et la peinture ont une fonction d'outils, dans cette entreprise d'élaboration d'un espace de représentation pour l'art contemporain, pour la peinture après le ready-made.

### Entretien : Pascale Cassagnau, Jean-Luc Blanc

*Tout votre travail d'images peintes ou dessinées semble se constituer comme la gestion de références proliférantes empruntées tant au domaine des images de grande diffusion qu'au cinéma, et leur recyclage dans des suites de pièces qui transforment la nature des éléments empruntés pour élaborer des fictions. Votre démarche ne consisterait-elle pas à élaborer des filtres pour retenir tous les éléments venant constituer votre cinémathèque imaginaire ?*

L'élaboration de ma « cinémathèque imaginaire » s'opère aujourd'hui surtout à partir des titres des films, indépendamment bien sûr de mon attirance extrême pour les films eux-mêmes. L'évocation par exemple de *La Règle du jeu*, de *La Grande Illusion* ou des *Yeux sans visage*, qui sont des films que je connais bien, suffit à provoquer la sensation qu'il y a là

quelque chose qui brille indépendamment de la réalité factuelle du film. Avec *La Règle du jeu*, j'ai envie de croiser les images de Renoir avec les textes de Lacan. Mon travail consiste à effectuer des « bonds » de côté, des passages d'un film à l'autre qui me donnent à voir des images à partir bien souvent de photogrammes. En effet, les photogrammes délivrent le temps emprisonné dans le film que l'on peut alors considérer comme tel, et ils nous permettent de sortir du film, de l'arrêter d'une certaine manière, de s'en retirer. Un photogramme, c'est une sorte de ruine, analogue à ce que Ruskin décrit à propos des pierres des cathédrales gothiques. L'équivalent pour les cathédrales modernes serait ce qui reste d'un film lorsque celui-ci a été longuement vu et diffusé ; restent alors ces images que sont les photogrammes que je collectionne pour établir des relations de résonance. Il pourrait y avoir la rencontre par exemple, à travers certains photogrammes, entre *Le Cri* d'Antonioni et *Le Cri* de Munch, à la manière d'une réaction électrique — j'ai lu par ailleurs qu'Antonioni s'intéresse beaucoup au théâtre de Strinberg, qui lui-même nous ramène à Munch ! — Je cherche aussi à mettre en relation des photogrammes et des textes pour les amener à s'éprouver les uns les autres. Quant au « travail » des images évoqué au début de la question, il désigne cette force régénérante des images au travail et en travail dans tout film, qui sauvent des parcelles d'oubli. Le mot de fiction évoque pour moi bien sûr les *Fictions* de Borgès et *Shining* de Kubrick, deux œuvres qui désignent en commun la figure du labyrinthe, véritable métaphore du cerveau et de la pensée humaine.

*Quelle différence établiriez-vous entre la fonction de compilation et la fonction opératoire ? Le système de liaison que vous organisez entre les fragments d'images correspond-il à un processus d'infinisisation du sens, ou au contraire à un ralentissement de la circulation et de la prolifération des images ?*

En ce qui concerne une esthétique du mixage, je citerai tout d'abord deux auteurs comme Malcolm Lowry et James Joyce, aux écritures tressées qui mêlent des dialectes diversifiés aux inventions langagières. Dans mon travail, j'aime utiliser des éléments référencés pour qu'il y ait déjà un passé de l'image, en

utilisant des images qui existent déjà. J'aime bien doubler les images par mon propre travail, pour chercher à voir jusqu'à quel point je peux les « épuiser », comme si les images pouvaient être fatiguées, à l'instar des acteurs astreints à répéter indéfiniment une même scène, un même geste ; pour autant un acteur n'est jamais dans la répétition pure, il déplace toujours son jeu. Dans l'idée de la compilation, je retiendrai une idée de vitesse et d'agencement des éléments selon les moyens du bord, à portée de main, je pense que l'idée de compilation existe déjà fortement dans nos villes, qui comportent une multitude de quartiers et zones urbaines compartimentés présentant des vitesses différentes. Dans l'activité artistique, l'essentiel du travail consiste également à réactualiser du déjà-là ; je pense ici au travail extraordinaire de Marguerite Duras pour *India Song* ou *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Dans un autre ordre d'idée, le travail d'écriture de Serge Daney sur le cinéma a toujours été un travail de compilation effectuée par une sorte de rapace, saisissant sa proie et désignant avec une extrême acuité des connexions. Cette pratique singulière de l'écriture qui l'amenait à circuler de film en film, s'apparente à la réalisation d'un film virtuel, potentiel, mixant et remixant sans cesse des références qui étaient toute sa culture.

*Quelle serait l'archéologie de votre intérêt, voire votre passion singulière pour le cinéma ? D'où vient cette passion des images ?*

Mon point de départ a été *Hiroshima*, de Resnais et Duras. Dans le texte et le film, il s'agit d'une femme qui a quelques heures à passer encore au Japon, qui en est là de sa vie et qui doit passer du temps ; elle vient de confier pour la première fois un secret à un inconnu en trahissant un amour immense et elle n'a plus que quelques heures. J'ai le sentiment à mon tour de n'avoir que quelques heures à passer et je n'ai que quelques images devant moi, je peux passer du temps avec ces images en essayant de les revisiter en les revivifiant et en les revisionnant. Pour revenir à l'idée d'une cinémathèque imaginaire, j'ai toujours conçu le cerveau comme une salle de projection, dans la mesure où la pensée est organisée comme un jeu d'ombres et

de lumières constitué de mots et d'images. Si dans la Caverne de Platon on ne dispose que des ombres, moi-même je ne dispose que de photogrammes de films. Ma « passion » me porte vers ces images déjà constituées que j'organise d'une manière très disparate pour leur trouver une autre respiration, une autre voix. La notion de voix me fait penser à la lecture du scénario du *Camion* de Duras, avec ce personnage qui déambule dans la plaine de la Beauce, qui est lui-même repris par Jean-Luc Godard dans *Sauve qui peut la vie*, où l'on voit une petite fille regardant un camion passer et à qui l'on dit : « *Tu te souviendras que quand tu verras passer un camion, c'est une pensée de femme qui avance.* » Moi-même je me sens comme à l'arrière d'une voiture et je regarde passer les véhicules autour de moi, j'essaye d'une certaine manière de construire du sens.

*Quel est le statut, dans votre travail, du dessin et du texte, qui sont souvent associés chez vous d'une manière non descriptive ?*

Le dessin est pour moi de l'ordre d'une œuvre aboutie et non de l'ordre d'un simple travail préparatoire. Avec le dessin, on se trouve au plus près de l'état de nudité et de l'ivresse. Par ailleurs, le dessin me semble plus proche de la parole que d'un simple moyen de reproduction, et tout comme la parole, le dessin invente au fur et à mesure son propre trajet et ses propres procédures. Dans mon cas, je conçois mes compositions à partir d'images déjà-là, je les reproduis en tenant compte de leur histoire, et en tenant compte de la dimension laborieuse de la parole. Bien souvent j'utilise des images sans vraiment les choisir puisqu'elles participent de mon environnement, elles me permettent de m'interroger sur ce qui constitue un film de guerre par exemple. J'ai travaillé notamment à partir d'un photogramme représentant Jeremy Irons, extrait du film de Cronenberg *Faux-Semblants* qui a pour sujet le thème du double, en reproduisant un double du double !

Le premier texte qui est apparu dans mon travail était extrait de *Hiroshima* : « *L'illusion c'est bien simple est tellement parfaite, que les touristes pleurent.* » J'ai placé noir sur blanc cette citation à côté du dessin d'un verre et d'une petite cuillère. Le

texte est pour moi comme un hors-champ qui forme un tout avec l'image, mais en même temps cette unité produite comme un artifice est scindée en deux, à la manière des inventions de Magritte ! Comme chez Magritte, les textes sont de fausses descriptions qui ne décrivent pas ce qui est désigné. Les textes ne sont pas directement juxtaposés aux dessins ou aux images, mais ils sont toujours légèrement décalés, en contrepoint ; le mécanisme du sens est ici purement métaphorique, comme la poésie.

1. Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 49.



photo D. Theveny

Jean-Luc BLANC, *Sans titre*, 2001  
collection privée, Genève  
Courtesy Art : Concept, Paris

Cindy Sherman,  
*Untitled # 408*, 2002  
from *Hollywood Portraits /  
Hollywood Types*, 2000-2002  
Courtesy l'artiste et Metro  
Pictures, New York  
© Cindy Sherman



Philippe Parreno,  
*Anywhere Out  
Of The World*, 2000  
Courtesy Air de Paris

## Insert Pierre Joseph,

Et de fait, ce double mouvement de «génocide des personnages» et de leur renaissance, je le retrouve en partie dans la salle de réanimation que devient le musée quand l'artiste Pierre Joseph y installe au milieu des années 90 ses fameux «personnages à réactiver», si essentiels encore aujourd'hui: Blanche neige endormie sur un linceul, le pilote Ayrton Senna affalé au sol près de sa Formule 1 en modèle réduit, Superman avachi sur un banc. Autant de personnages dûment identifiés, héros populaires et que l'on retrouve ici, affalés, fatigués, usés, mais aussi en attente surtout d'une recharge, d'une réactivation dans le bloc opératoire de l'art contemporain.

De fait, la filmographie des acteurs, des actrices, participe doublement à la déconstruction du personnage. Elle importe d'abord du flottement dans sa figuration: sous le nom fixe de Madame Bovary par exemple, et à la représentation mentale que peut s'en faire le lecteur, le cinéma aligne non pas un mais trois visages: la sensualité quadragénaire et placide de Valentine Tessier chez Jean Renoir, la névrose de Jennifer Jones dans la version kitsch de Vincente Minnelli, et l'agitation intérieure d'Isabelle Huppert chez Chabrol. Ses variations d'interprétation induisent des schizes contradictoires, des fêlures profondes dans des personnages fixés par un nom, un récit antérieur, mais éclatés en multi facettes par le jeu des adaptations filmiques.

## Insert autres mouvoirs à Fictions

*L'Hospice* évidemment de Gilles Barbier où les Super Héros (Wonderwoman, Elastic Man, La Chose), vieux, décatés, alzheimerisés ou placés sous perfusion, se traînent lamentablement dans un environnement médicalisé. Bientôt de nouvelles dérive hors de la carte génique établie du personnage: Batman homosexuel dans une série de mode de Terry Richardson, ou obèse en Fatman (Virginie Barré), etc. Quand ce n'est pas la biographie des acteurs de cinéma eux-mêmes qui vient tout saper, tel Superman invalidé par la tétraplégie de Christopher Reeve<sup>(6)</sup>.

Et de même qu'on peut tracer la filmographie d'une actrice, on peut constituer la filmographie sinieuse, complexe, des personnages, même lorsqu'ils sont aussi fortement constitués et stéréotypés que Dracula ou Frankenstein. À l'image encore d'un Casanova, «personnage historique» à la biographie établie mais à la filmographie fissurée: libertin gracile et ironique sous les traits d'un Marcello Mastroianni chez Ettore Scola, Casanova n'est plus qu'un mannequin vide et mécanique chez Fellini: le réalisateur italien imposa un autre visage à l'acteur Donald Sutherland – qui fut aussi un des *Douze Salopards*, un témoin haut placé dans *JFK*, un directeur de prison dans *Haute Sécurité*, un médecin extraverti dans *MASH...*) lui imposant de se limer les dents, le momifiant dans un maquillage blême et des habits d'apparat.

Et cette interchangeabilité, ou plutôt cette impermanence de l'incarnation, de la figuration, se trouve d'une part démultipliée dans le seul moment du casting, et d'autre part entièrement jouée dans la pratique du remake: Janet Leigh et Anthony Perkins dans le *Psycho* d'Hitchcock deviennent Anne Heche et Vince Vaughn dans la version de Gus van Sant, tandis que dans le *Remake de Fenêtre sur Cour* par Pierre Huyghe ce sont deux comédiens amateurs qui prêtent leurs visages «anonymes» aux personnages autrefois glorieusement incarnés par James Stewart et Grace Kelly, laquelle sera bientôt remplacée par Kim Novak dans *Vertigo* en 1958. Quand la lecture d'un roman laisse au lecteur le choix d'une «figuration libre» du personnage, le cinéma est le lieu d'une incarnation forte... mais momentanée, métamorphique, vacillant d'un film à l'autre.

## Insert Douglas Gordon

Selon une toute autre modalité, dans la série *Blind Stars* où Douglas Gordon porte violemment atteinte aux visages des grandes stars de cinéma, tels les voleurs des temples ôtant les yeux des statues de pharaons, la ruine du visage est bientôt la source même de son surpassement – transfiguration de l'acteur porté à la dimension d'un dieu tutélaire de la Grèce antique, rémanence d'un visage filmographique dont les déconstructions passées ouvrent à l'invention d'un nouveau sublime.

À l'inverse de cet éclatement, la filmographie de Jim Carrey se concentre tout entière dans son visage, traversé «d'un dynamisme infini ouvert à tous les devenir possibles<sup>(7)</sup>», champ de forces où se joue comme en direct la fragmentation du Moi, véritable «salle de montage<sup>(8)</sup>» où l'industrie cinématographique hollywoodienne se trouve malaxée à loisir, et presque incontrôlée. Aux confins du dessin animé ou des jeux vidéo, traversant les films sans s'y fixer, se libérant du récit par ce jeu incessant des déformations, l'acteur Jim Carrey inscrit dans le paysage cinématographique américain ce mouvement propre à la réactivation contemporaine du personnage, où la ruine du visage et par extension du personnage, voire de la personne, enregistrée dans la fin du siècle précédent, cède la place à une exploration limitée de la plasticité.

## Insert Jean-luc Blanc

Les portraits, forcément arrêtés et souvent solitaires, de Jean-Luc Blanc ont quelque chose de «filmographique». Et lui-même y voit défiler «24 personnages à la seconde», ce qui fait leur étrangeté particulière. Qui est ce type barbu, en costard et lunettes fumées qui pose face à nous? Ce n'est plus seulement Jeff Lynes, le bassiste du groupe Electric Light Orchestra, icône trouvée sur la pochette intérieure du disque *Xanadu*, mais ce pourrait être tout aussi bien un as du casino, un acteur français des années 70, un militant socialiste parti pour une soirée de gala, Robert de Niro tournant dans un film de Quentin Tarantino. Ou encore: le premier invité d'une soirée costumée, un gardien de musée niçois, un brocanteur de la Rue-Neuve, un client régulier du bar La Terrasse, campé tout près du juke-box. Ici le temps suspendu de la peinture est traversé par un défilé mental et cinématographique d'identités multiples, comme autant de possibles. Évoquant son double travail d'évidement et de recharge, Jean-Luc Blanc use d'une autre métaphore, très emblématique de la situation du personnage contemporain: «La photographie est une mise à mort, et la peinture une salle de réanimation<sup>(9)</sup>».

À l'image d'un Willem Dafoe vampire dans *Les Prédateurs*, héroïque sergent Elias dans *Platoon* puis très logiquement vétéran du Vietnam dans *Né un 4 juillet*, mais retournant de deux siècles en arrière pour incarner Jésus dans la *Dernière Tentation du Christ* de Scorsese avant d'être le bouffon vert de *Spiderman*, la filmographie brise la linéarité propre au récit de vie, fait mourir des individus pour les faire revenir dans un film suivant, procède à d'incessants déplacements spatio temporels selon un ordre qui ne doit précisément plus rien à la chronologie de l'Histoire. La biographie d'aujourd'hui n'a donc plus rien à voir avec celle d'hier: les modes de *graphie* de l'existence ont changé, tout autant que l'existence elle-même.

<sup>(6)</sup> Juergen Teller Cindy Sherman Marc Jacobs, Rizzoli Publications, 2006.

<sup>(7)</sup> «Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Einsenstein», *Cahiers du cinéma*, juillet 1970, *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, Collection Tel Quel, 1982.

<sup>(8)</sup> Cf. Nicolas Bourriaud, «Topocritique: l'art contemporain et l'investigation géographique», in *GNS*, catalogue, Paris: Palais de Tokyo; Cercle d'Art, 2003.

<sup>(9)</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1961.

<sup>(10)</sup> Michel Cournot compte rendu du *Silence* et d'*Elle est là*, *Le Monde*, 23 avril 1993.

<sup>(11)</sup> Cf. Michel Gauthier, «Christopher Reeve, Les coulisses du réenchantement», in *Fresh Theory*, Éditions Léo Scheer, 2005.

<sup>(12)</sup> Jean-Marie Samocki, «Nouvelles fictions du visage», in *Trafic* n° 38, Été 2001, POL Éditeur, p. 107-109.

<sup>(13)</sup> *Ibid.*

<sup>(14)</sup> «1817-1862», entretien Jean-Luc Blanc & Alexis Vaillant, in *Feu de Bois*, Frac des Pays de la Loire/Toasting Press, Carquefou-Paris, juin 2004, p. 139-140.

Cindy Sherman, rétrospective au jeu de paume, site concorde, du 16 mai au 3 septembre 2006.

Gilles Barbier, exposition personnelle au Carré d'Art de Nîmes, du 30 mai au 17 septembre 2006.

Jean-Luc Blanc présentera le tableau évoqué ci-dessus dans l'exposition *Accords excentriques*. Domaine départemental de Chamarande du 14 mai au 29 octobre 2006.



# 40

## Rédemption

propos recueillis par Nicolas Tremblay, photo Mario Palmieri

**Transformées en tableaux, des images laissées pour compte reprennent vie sous le pinceau de Jean-Luc Blanc. Au fil d'un lent processus, elles accèdent au statut d'œuvre d'art.**

Pour le peintre Jean-Luc Blanc, il n'y a pas de mystère sur l'origine des images. Celles qu'il choisit, il les sélectionne en été dans des magazines bas de gamme. Issues de la publicité, du cinéma d'épouvante ou de manuels scolaires des années 60, sa génération, il les découpe, les recadre... pour les peindre en hiver. Sa production est rare et le processus très lent, pas plus de six tableaux par an. En véritable enquêteur, il classe ses photos par thèmes et prend le temps d'en faire une lecture approfondie. Il y trouve des analogies avec l'histoire de l'art, et parfois même l'extase. Fêru de littérature et de cinéma, il cite souvent James ou Baudelaire, Duras ou Godard et la nouvelle vague. Il considère que ses peintures réalistes fonctionnent comme les cut-ups de Burroughs. Désormais hors contexte, elles contiennent une nouvelle dynamique, qui permet au spectateur de les lire sous un angle inédit. Il reçoit *Numéro* dans son atelier de Saint-Denis.

### **Numéro : Comment avez-vous commencé à peindre ?**

**Jean-Luc Blanc :** Par hasard. Je faisais de la vidéo. Au départ, je voulais être conceptuel ou minimal. Au final, je suis subliminal... Décalé, comme un peintre qui rêvait de faire du cinéma et qui fait du roman avec des tubes de gouache.

### **Alors pourquoi la peinture ?**

Parce que je fais des heures supplémentaires. La photo suffirait, mais j'aime ce paradoxe de la peinture. Cela laisse émerger quelque chose d'autre, c'est une sorte de mort lente ou un travail de réanimation des images.

### **Quel est votre rapport aux images ?**

Passer plus de deux mois sur une image qui n'a pas lieu d'être choisie, qui plus est sur une construction qui n'a pas lieu d'être non plus, c'est finalement très luxueux. Trouver des raccords ténus, des hypothèses, même si elles sont fausses, c'est ma façon d'être présent au monde.

### **Quels sont les sujets que vous affectionnez particulièrement ?**

Les images limites, celles dont personne ne s'occupe. J'aime m'approcher des choses dangereuses, de l'angoisse, de ce qui contient le massacre, même s'il n'est pas visible. Plutôt des gros plans : un visage est toujours émouvant.

### **Pourquoi n'utilisez-vous pas d'images produites aujourd'hui ?**

Elles sont plus difficiles à traiter, elles contiennent moins de lapsus, elles ont perdu une certaine innocence.

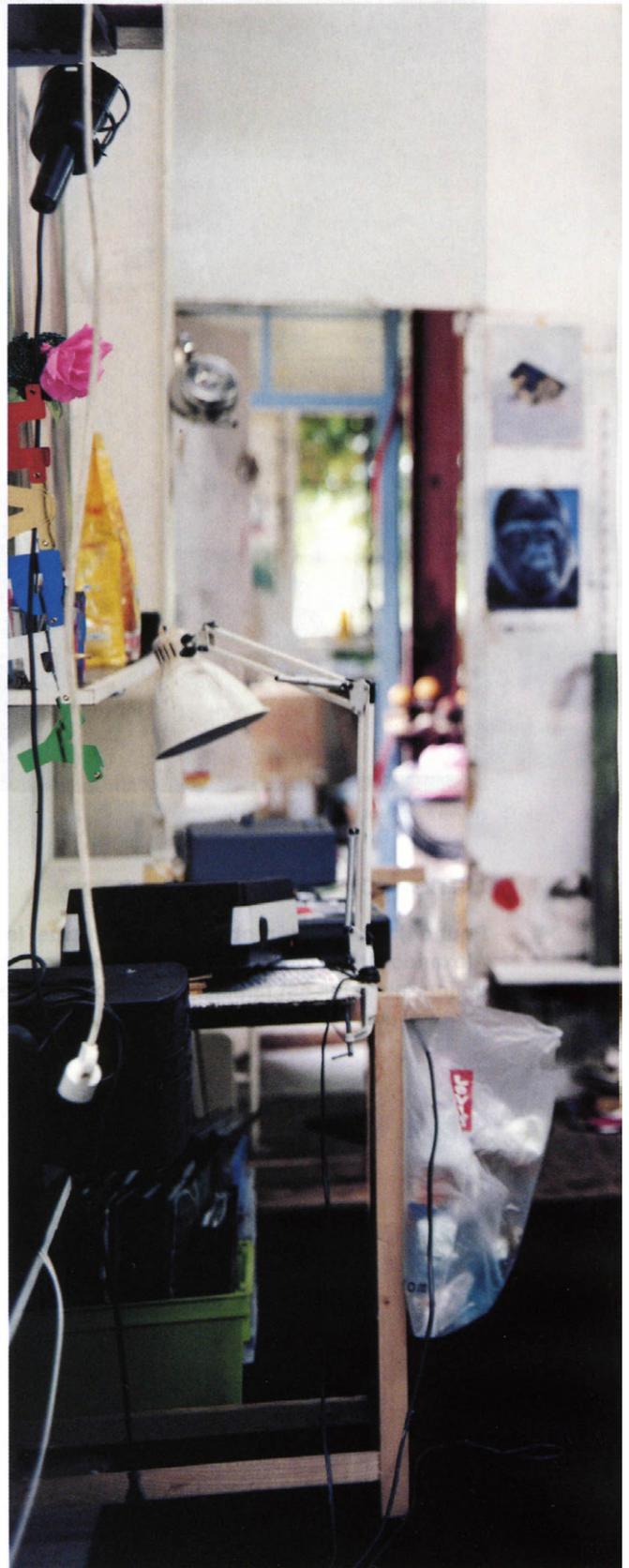
### **Vous vendez toute votre production, vos prix sont-ils élevés ?**

Je ne sais pas. Tant que cela ne se matérialise pas en pierres précieuses, je ne vois pas. Je travaille avec la lumière et je préférerais recevoir quelque chose de scintillant en retour. Ce serait un marché intéressant.

### **Qu'est-ce qui vous ferait plaisir ?**

Qu'une de mes peintures puisse, un jour, changer l'existence de quelqu'un.

Jean-Luc Blanc est à la galerie Art : Concept à Paris. Il achève un livre pour enfants avec le Mamco de Genève.



Courtesy galerie Art:Concept



## JEAN-LUC BLANC

“A l’occasion du *Voyage intérieur*, je présente trois peintures de grands formats : un jeune toréador mexicain sur fond or, un Black bleuté et une femme avec un œillet dans la bouche. Ces images, comme toutes celles que je produis, procèdent du même mécanisme depuis quinze ans : durant l’été, je sélectionne des images que je trouve un peu partout et que je réunis dans deux gros albums qui me nourrissent pendant toute une année. Le fait de passer ces images au filtre de la peinture ou du dessin égalise les choses, enlève la trame et fait qu’elles appartiennent désormais à une même série alors qu’elles proviennent de sources très diverses.

Il y a un jeu sur l’ambiguïté des sources et la temporalité des images, une forme d’anachronisme en quelque sorte puisqu’elles sont à la fois d’une facture très moderne – compte tenu du format, notamment – et dans le même temps émanent d’une temporalité floue quand elles semblent appartenir à un imaginaire collectif indatable. Je trouve qu’il y a un climat proche de l’ambiance du Louvre des Antiquaires dans cette expo, ou d’une chapelle. J’aime cette pénombre, cette myopie crépusculaire qui fait émerger les choses et donne un aspect flottant au rendu de la peinture.”

Espace Electra  
jusqu'au 5 mars

## Objets **pervers** pour palais symboliste

**Inquiétant et fascinant climat** que celui annoncé par les commissaires Alexis Vaillant et Alex Farquharson. Tensions perverses, menaces décadentes, et beauté corrosive sont au cœur du « voyage intérieur » qu'ils proposent ensemble à l'espace Electra. Un voyage qui examine – de Paris à Londres – le prolongement du mouvement symboliste amorcé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et rejoué jusque dans les pratiques artistiques contemporaines.

**Librement inspiré par la maison** de Des Esseintes, anti-héros de la bible décadente *À rebours* publiée en 1884 par Joris-Karl Huysmans (1848-1907), et par celle du peintre symboliste Fernand Khnopff (1858-1921), une maison jamais réalisée mais dont les nombreux plans prédisaient un véritable Palais symboliste, le cadre de l'exposition égare le visiteur dans un labyrinthe aux parois réfléchissantes.

L'espace d'exposition converti en véri-



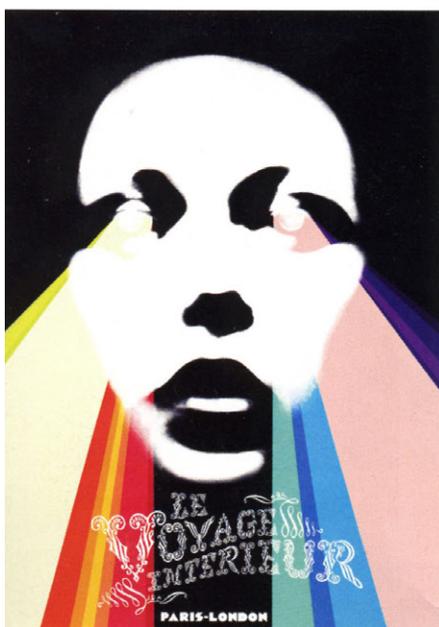
J.-L. Blanc, *Sans titre*, 2000, courtesy Art Concept.

table temple de l'artifice mène alors le voyageur d'une séduction venimeuse à l'autre. Il traverse une grotte de laine, longe des parois dorées, pénètre dans une zone latex, découvre un salon égyptien ou s'aventure dans un super mini-*White Cube* éblouissant de néons blancs.

### Franchissant ces atmosphères

« d'inquiétante étrangeté », le visiteur y débusque les œuvres d'une vingtaine d'artistes contemporains, parmi lesquelles un dispositif caché de Loris Gréaud, un expansif *wall-drawing* du duo Mrzyck & Moriceau inspiré du peintre Félicien Rops (1833-1898), une série de dessins luxueux de Jean-Luc Verna ou une longue sculpture en cuir frangé à trois têtes ourdie par Eva Rothschild.

« Quelque chose entre palais des horreurs et palais de la beauté » prédit Alexis Vaillant, et qui devrait nous rappeler que « les menaces viennent de l'intérieur, et non pas comme le croit notre époque, de l'extérieur ». Don't act. | **Manou Farine**



Affiche de l'exposition. © Sanghon Kim.

**Voir** « Paris-Londres, le voyage intérieur », Espace EDF Electra, 6 rue Récamier, Paris VII<sup>e</sup>, tél. 01 53 63 23 45, 8 novembre-5 mars.

# 1817 - 1862

*entretien Jean-Luc Blanc & Alexis Vaillant*

*[ Le cinéma exerce une emprise plutôt forte sur ton travail et ta vie. Lorsque j'ai pensé aux dispositifs extérieurs pour Feu de bois (conférences dans la forêt à la tombée de la nuit, projections nocturnes et publiques de films choisis par les artistes, etc.), tu as proposé de montrer Le Révélateur (1968) de Philippe Garrel et Rabbit Moon (1956) de Kenneth Anger. Pourquoi ? ]*

– Il me semble que les trois personnages du *Révélateur* sont pris dans une fascination. Le film est tourné dans la forêt noire pendant la disparition du Général, il met en scène les rapports amoureux entre Bernadette Lafont et Laurent Terzieff sous les yeux de l'enfant. Les gestes sont tellement épurés dans les déplacements autour de la forêt - théâtre vide, carrière abandonnée - que tout ce qui reste autour d'un camp militaire dessine une périphérie réverbérant du vide. Un désert d'archives en noir et blanc. La fascination "revient" sans doute à se déplacer autour d'un cœur ténébreux. Pareil déplacement se fait au rythme silencieux d'un mouvement dans un larsen.

*[ On a opté pour "deux mois de fascination" dans les bois : de quelles manières en*

*parle-t-on, à quel moment l'évacue-t-on, parvient-on à nuancer nos "rapports" à cette "chose" ? ]*

– La fascination, c'est être au bord de quelque chose, d'une chose dans laquelle on ne peut pas pénétrer, ou alors au risque de disparaître... et la menace plane. La fascination c'est le trou noir par lequel on devient une autre chose.

*[ Pourquoi parles-tu d'Orphée ? ]*

– Il me semble que pour faire le voyage d'Orphée, il faille aller dans la zone interdite, l'interzone qui délimite le monde vivant de celui des morts, monde au cœur duquel il faut aller prélever un échantillon et se sortir indemne. Mais, bien entendu, la caution est terrible puisqu'une fois prélevé, on ne peut plus le regarder ! Orphée ramène une femme à la vie après l'avoir tuée par manque d'attention. Ceci se déroule chaque jour.

*[ Quels liens établis-tu entre Le Révélateur et Orphée ? ]*

– Dans *Le Testament d'Orphée*, Jean Marais parle d'une voiture dont il reçoit des messages subliminaux.

Ces messages dessinent dans le film une interzone similaire à celle que la caméra subjective de Garrel "instaure" depuis la voiture sans que cette dernière ne soit montrée, la voiture devenant ainsi subjective. Elle permet tous les travellings avant et arrière. On expérimente cette zone-là "depuis" la voiture. C'est ça le lien entre les deux. Nous sommes envoiturés.

**[ Le cinéma de Tarkovski exerce sur toi une emprise assez importante. Dans Stalker, on trouve aussi cette histoire d'interzone, la zone interdite que l'on "traverse" en wagon. Cette zone plonge dans un état d'écoute totale. Mais une fois qu'on a connu cette écoute, peut-on sortir de la fascination ou reste-t-on dans la nuit après l'avoir rencontrée en plein jour ? ]**

– Le petit wagonnet glisse lentement sur les rails, la couleur arrive ainsi que la nuit. La fascination tient sans doute dans ces petits décrochages qui mettent dans une situation d'observation privilégiée. Une prise d'énergie. Un peu comme dans *Tron* que j'avais amené cet été juste pour qu'on regarde ensemble la scène de la fontaine sacrée pendant laquelle des personnages accroupis prennent de l'énergie dans un liquide qui ressemble à du mercure. C'est mon côté alchimique "nouvelles technologies vintage" !... qui date déjà. Mais comme le dit Bruno Serralongue, "*Tron* a bien vieilli, il a de belles rides".

**[ Pour aborder des points de fascination, tu passes souvent par la définition. En même temps, tu reconnais ne pas pouvoir la définir. Comment dépasses-tu cette contradiction ? ]**

– La fascination est certainement ce qui se prête le moins à la définition. Elle n'a pas de frontière. Les clefs sont restées à l'intérieur. Les mots n'ont sans doute pas les pouvoirs de traverser les apparences. Quant à nous ...?

**[ Tu as choisi en quelque sorte, de passer l'été avec Marguerite Duras en écoutant et regardant en boucle Détruire dit-elle dans le white cube climatisé du Frac devenu ton atelier (objets et outils mis en scène quotidiennement, images de magazines quotidiennement samplées sur des grandes tables, projections de diapositives, etc). ]**

– Chez Duras, on assiste à la suppression de cette "putain de première personne" : les personnages s'incarnent par des voix complètement interchangeables qui tissent un réseau relationnel, un piège pour l'écoute totale du moment. Plus personne ne s'adresse mais tout le monde communique. Des voix fantomatiques se glissent entre les personnages. C'est très Nouveau Roman, il y a du dit et du non-dit dit. *Détruire dit-elle* se déroule précisément autour d'une forêt, une forêt dans laquelle les personnages doivent se retrouver mais ils ne s'y rendent pas, des similitudes entre *Le Révéléateur* et *Détruire, dit-elle*. C'était donc plutôt bienvenu que *Feu de Bois* se déroule dans les bois... !

Les personnages parlent beaucoup ! Ce film est construit pour amener quelques notes de musique à la fin. Toutes les portes et fenêtres sont ouvertes, il y a énormément de communication mais les personnages ne communiquent pas, ils portent du langage, ils sont au fil de la narration : une phrase commence chez l'un et se poursuit chez l'autre. La suspension est ponctuée, l'autorité (la première personne) qui distribue le sens dans la phrase est flinguée. Il y a "simplement" un glissement qui est amené par la tonalité des hommes et des femmes dont les rôles sont plus ou moins interchangeables : l'amant, le père, la fille, l'amant, le père, etc. Un *Cluedo* dans lequel les dialogues sont construits en symétrie. Histoire de voir jusqu'où l'on peut se taire ...

**[ ... Au risque d'y rester ? ]**

– Plutôt prisonnier d'une logorrhée malade qui ronge l'histoire. Le flux.

*chez Burroughs. ]*

**[ Un jour tu m'as montré un des  
tes classeurs (sorte de backstage icono-  
photographique de ta peinture) d'images  
issues de la presse. Ces images te hantent.  
Tu les classes, les déclasses, les oublies,  
les samples, les recycles, etc. Il y en a  
plusieurs kilos ! A ce moment-là, tu m'as  
dit que "ces images étaient perdues" et  
que tu les "remettais dans le droit  
chemin" ! Tu "méthode" de travail m'a  
conduit à vouloir savoir comment tu les  
choisissais pour en faire des tableaux.  
Et tu m'as répondu de manière  
audacieuse que le problème ne se posait  
pas puisque c'était "elles qui te  
choisissaient" devenant ainsi, c'est-à-dire  
entre tes mains, des "images dépeintes". ]**

- Le classeur est un corpus chaotique plus ou moins aménagé, que je débroussaille régulièrement, éphémère. Tout d'un coup, les images se montrent dans un certain un ordre qui produit une "logique" de lecture, puis elles m'apparaissent et me donnent des ordres.

**[ (rires) Non mais tu es vraiment taré ! ]**

- (rires) "Peins-moi !" Elles sont là pour quelque chose, et il faut passer à l'action, l'incarnation. C'est-à-dire qu'il faut, avec des outils "sensuales" (toile, pinceaux, etc.) qu'elles apparaissent ailleurs. C'est une sorte de jeu de passe-passe ; une fois qu'elles sont ailleurs, elle en appellent d'autres. La contamination se tisse ainsi, et le réseau s'élabore. Il engrange alors son propre processus appelant d'autres images, on est sur l'onde du frisson. Si l'image vient de l'effroi, les personnes qui partagent cet effroi vont amener d'autres effrois, donc d'autres frissons, d'autres ordres. Je suis un homme sous influence.

**[ On n'en doutait pas ! ]**

**[ Rappelle-moi ce qu'est la Loi 375**

- C'est un édit. Il y a dans *L'Interzone* une loi qui interdit la reproduction de certaines images. Quelquefois, il est nécessaire dans le dispositif créatif d'être dans la fiction, de (se) créer des auto-fictions. Pour avancer, il faut se dire que le monde existe sinon, à quoi peut-on faire face ? S'il n'y a pas de loi, on n'est plus dans le désert, on reste dans les lymbes. C'est un peu aussi l'histoire du très beau speech de *Simon du désert* de Bunuel : là où il faut prendre de la hauteur pour mieux déclamer mais sans s'adresser à personne et se faire entendre de tous. Dans *Le Festin nu* de Burroughs, des lois interdisent certains actes. Il me semble qu'il faut le plus souvent possible emboîter le pas à quelqu'un qu'on invente.

**[ Parfois, tu retouches tes tableaux  
alors qu'ils sont entrés dans des collections  
privées ou qu'ils ont déjà été reproduits ou  
qu'ils circulent sur le marché.  
Un rattrapage au vol ? ]**

- C'est l'histoire de la touche réverbe. Poe brosse l'histoire d'un portrait ovale dans ces termes : une fois que le glacis est aposé sur la prune, le modèle disparaît, on quitte un lieu pour un autre. A un moment donné, quand la peinture est achevée (c'est sans doute de l'ordre du transfert en psychanalyse), la relation obéit à de nouveaux interdits.

**[ Mais ça n'explique pas vraiment pour  
quoi, ni comment surtout, tu retouches  
(à) tes tableaux, parfois même quelques  
années plus tard et presque à chaque fois  
qu'ils sont exposés. ]**

- Je crois au *non finito*. Je me demande encore aujourd'hui s'il faut lire la dernière page d'un roman ou s'il ne faut pas mieux revenir à rebours au début ? C'est très difficile pour moi de quitter quelqu'un et une pensée. Quitter le tableau est impossible parce qu'entre-temps, des lieux sont devenus palpables...

ce qui est tout à fait nécessaire.

**[ “Jean-Luc Blanc”, c’est comme du péplum retouché, un langage soumis à des définitions et à des aphorismes plus qu’à des analyses, n’est-ce pas ? ]**

– Retoucher c’est soigner le visage du mort (rapport au péplum). Les choses n’ont pas vraiment besoin d’être définies à partir du moment où l’on est défini par les choses qui existent à notre abord le plus proche. Définir, c’est un peu comme enjoliver les frises de son plafonnier, c’est de la surenchère. Donc des aphorismes, oui ! Mais pas de définitions !

**[ D’une manière moins psycho, ton marchand te dis très souvent qu’un tableau n’est pas fini, ce qui est plutôt drôle, n’est-ce pas ? ]**

– Tu sais, je suis suffisamment pervers pour apprécier parfois qu’on m’arrache un butin sur lequel je dors depuis bien longtemps !

**[ Ce n’est tout de même pas Bande à part ? ]**

– Ce film raconte un braquage foireux très spécial. Un peu comme si l’on décidait de mourir à plusieurs. Et c’est l’hypothèse de départ qui est foireuse : on meurt ensemble mais chacun fait bande à part.

**[ Un autre jour, tu a évoqué une histoire en deux mots : “le spleen et la commode” sans aller plus loin... ]**

– C’est une boutade de la Belle Epoque ! C’est une chanson de Fréhel ([www.udenap.org/cf/interpretes/frehel.htm](http://www.udenap.org/cf/interpretes/frehel.htm)) assez existentielle finalement : après une dépense dans l’alcool, la chanteuse prend conscience que pour revenir sur Terre, il n’y a plus que l’émulsi qui lui sied. Et là, on assiste à la tragique condition de la chanteuse réaliste.

**[ A Nantes, nous avons souvent parlé du**

**“Syndrome de Stendhal”. Et tu n’y étais pas pour rien. A la suite d’une ballade dans les réserves du Frac, tu es remonté avec deux tableaux qu’on ne pourra jamais plus séparer. On ne les avait jamais vus auparavant et on ne les aurait encore moins imaginés ensemble ... ni séparés d’ailleurs. Ton “assemblage”, ou juxtaposition complétée par d’autres propositions des artistes présents, a même créé “l’entrée de l’exposition” pour reprendre une terminologie broodthaersienne ainsi qu’un principe d’accrochage du Teu-Gum Show de John Armleder : “toutes œuvres, tous niveaux confondus”.**

– C’est le moment où la beauté submerge. Une beauté détentrice de terreur en profondeur. Mais il s’agit aussi d’une chose incongrue qui se manifeste comme une rencontre flash - c’est le cas de Stendhal - et qui fait perdre connaissance. La fascination s’approche de cela : elle produit une perte de connaissance à l’insu de celui qui la vit, et pousse à continuer à vivre près de son double. Perdre la connaissance, ne plus savoir. Et en même temps, si une œuvre d’art est opérante, elle peut à un moment donné transformer la vie... de cette manière.

J’ai juxtaposé Eva Lallement et le dyslexique angélique Emmanuel Perret parce que c’était de l’ordre du portrait. Même si le tableau de Lallement représente un bouquet de fleurs, la tentative de reproduire le visage humain m’émeut. Tout est là, sur le visage humain et malgré cela, ajouter au réel son double demeure un mystère pour moi. Ces deux portraits sont venus à moi, je n’ai pas fait le tour du monde pour les dénicher, j’ai dit “c’est lui”, et si c’était lui, c’est parce que c’était toi ! Ensuite, c’est dans une relation fragmentaire et alanguie que je fais mes choix. Mais j’avais envie qu’ils fassent partie de ce banquet, l’entrée de l’exposition proprement dite, et configurer l’emplacement d’un “Syndrome de Stendhal” dans l’exposition... avec banquette Mies Van der Rohe pour quitter le sol ! s’évanouir et jouer à s’évanouir.

**[ Effectivement, tu n'as pas fait le tour du monde, un étage plus bas, direction les réserves du Frac. ]**

– Je ne suis pas un défricheur de l'extrême. Une des premières caisses m'a satisfait et j'ai décidé de ne pas aller plus loin. C'est sans doute une attitude banale qui consiste à rester dans la première pièce, à ne pas aller plus loin lorsqu'on choisit un portrait. Quand on ne sait pas quoi faire, on ouvre la ou les première(s) caisse(s) et c'est généralement là qu'il y a le portrait. Il faudrait aller vérifier si Burroughs n'en a pas fait une loi.

**[ Mais le bouquet de fleurs d'Eva Lallement n'était pas classé à "portraits" dans les réserves ? ]**

– Entre la fleur mallarméenne et l'attache, il y avait le corps, ce par quoi la tête repose sur le buste et ce par quoi elle est maintenue dans le vase. Le portrait consiste à montrer avant tout l'attache, c'est-à-dire le cou, ce dont on parle peu dans le portrait, et c'est aussi ce qui est juste en deça du hors-champ bergmanien - Bergman a été l'un des premiers à explorer autant l'énigme du gros plan, c'est-à-dire le visage sans corps, le bouquet.

**[ A Nantes, tu nous a entraînés dans la recherche d'un journal qui pourrait bien n'exister que dans ton esprit, "Club Bicket", une publication pédophile autorisée ? ]**

– Club B, c'est vintage : les baskets sont termophorées, les jeans collent et les coupes sont soumises à des tonnes de gel... Les déhanchés sont osés et les poses véhiculent une imposture... Est-ce pédophile ? En voiture, on rejette l'idée du paysage, on fait du sur-place à 300km/h.

**[ Tu as passé plusieurs semaines à peindre le buste de Jeff Lynne, le bassiste du groupe Electric Light Orchestra, portrait photographique dans le plus pur style 80's : halos floutés rouge bleu et noir, costard ouvert et cintré, brushing aéré, lunettes de soleil couvrantes en dégradé, poignets apparents, grosse montre, ..., le tout très "artifice de studio". ]**

– Cette image est reproduite sur la pochette intérieure du 33 tours de *Xanadu*. Si on était sur un échiquier, Jeff Lynne serait le roi. Un roi en Ray-Ban qui pose "les mains sur ses hanches". C'est intéressant de ne pas produire des tableaux solitaires mais plutôt de les montrer ensemble car à ce moment-là, ils produisent du mouvement... et de la pensée. Quand on quitte une image, on ne la recouvre pas. Vivre au présent est impossible, regarder un tableau est impossible parce que lorsque c'est le cas, on se souvient de celui qu'on vient de voir auparavant, on a toujours un tableau de retard. Le cinéma est sans doute un manière de concrétiser la pensée... et peut-être de résoudre ce problème. Il me semble qu'on regarde toujours un tableau avec, en réverbe, en arrière ou en premier plan, le tableau précédent, ce qui crée un lien de cause à effet entre des éléments apparemment sans rapport. Les mettre ensemble produit quelque chose du genre "veuillez bien m'indiquer un chemin pour que je me perde". C'est un peu la voie de la fascination. Se perdre c'est passer d'une image à l'autre et être dans la juste intelligence de la lisibilité tout en ne voyant plus rien. C'est pour cela que pour voir, il faut avoir beaucoup de sable dans les yeux et se permettre d'aimer précisément sans comprendre. C'est étrange qu'on doive toujours essayer de comprendre pour dire qu'on aime. Alors que pour aimer il vaut mieux ne pas comprendre.

**[ Quand tu dis "se perdre", penses-tu à des endroits particuliers pour la perte ou pas du tout ? ]**

Si la photo existe, c'est que l'on est déjà passé par le négatif. Mais maintenant, on est dans le numérique, la capture simultanée, on ne peut plus se planquer ! On est pris de vitesse. Il va falloir élaborer tout le code existentiel qui ira avec cette attitude : être simultanément ici et disparus à jamais tout en étant les témoins de cette disparition, submergés par les témoignages de l'existence, des témoignages qui n'appartiennent plus à personne.

*[ Tu donnes souvent l'impression -  
déterminante à notre époque formatée -  
de parler de choses que tu ne connais pas... ]*

– ... Souvent, je me demande pourquoi il existe, c'est certain, un disque que l'on n'écouterà jamais ? Y a-t-il un pessimisme inhérent et grandiose envers l'image ? Si "oui", tapez "reject" !

*[ Tu veux dire que peu de gens vivent  
dans les bois ? ]*

– Effectivement ! Si l'on excepte l'écrivain pacifiste et panthéiste Henry David Thoreau au XIXe siècle qui vivait dans la forêt, reclus, dans le calme plat de l'avant-tempête, personne n'y vit plus... sauf peut-être quelques équipes de cinéma sur le tournage de films d'horreur. Après la construction de l'abri destiné au recueillement et à la philosophie, les hommes s'amusaient désormais à hanter les lieux, la forêt, pour faire frissonner des ados à peu de frais et développer le commerce de pop corn. Quant à nous, il nous reste à cligner des paupières, lever le poing en cherchant la flamme. "Sauvons la forêt !" en y mettant le feu, un feu intérieur bien sûr ! †

– Se perdre, c'est ne pas savoir faire le premier pas. On est perdu si l'on est immobilisé, ce qui est possible à partir du moment où l'on commence à réfléchir et à se poser des questions. Mais si l'on souhaite se perdre, il faut rester immobile très longtemps. C'est la seule façon de se perdre, ne plus bouger. Le lieu n'a pas véritablement d'importance, c'est la perte d'appartenance au lieu qui en a ; de l'endroit où je parle, je ne sais rien. Etre dans la métaphysique fait du bien, je te le confirme ! Enfin ça serait ma réponse à comment se poser des questions qui n'intéressent... personne...

**[ Et tu penses que c'est l'un des rôles de l'artiste, poser des questions qui n'intéressent personne et qui, du coup, en intéressent pas mal ? ]**

– Nécessairement. Ce statut est paradoxal et donc plein de surprises.

**[ Etablirais-tu là un lien entre "la fin de cette putain de première personne" dont tu parles souvent lorsque tu te réfères au documentaire/commentaire VHS qui suit Détruire, dit-elle ? ]**

– Blanchot a écrit *Le Dernier homme...* Orson Welles a filmé le Troisième, et le Premier est conçu par Jules Verne.

**[ ... Oui mais ils en sont les auteurs et parlent aussi d'eux-mêmes à une autre personne que la première sans doute ... ]**

– ... Il me semble que tout ce qui touche à la fascination relève des extrêmes. Pour rester immobile, il faut se mouiller. Dans une société où la fluorescence et la fluidité des signes priment, prolonger des moments de vide devient quelque chose de culotté. Car il en découle des éléments qui ne nous proposent aucune attache ou distraction sauf celle de nous confronter au

divertissement extrême : devenir une oreille avec ses yeux... si je me fais bien entendre ! Tu vois ?

**[ Non, pas vraiment ! ]**

**[ Dans ton idéalisme rhétorique, tu as évoqué, la nuit dans la voiture blanche, un état de "non-pensée"... ]**

– ... Ou devenir son propre décor, un champ d'expérimentations. Se voir devenir une plante verte (il faudrait sans doute étudier un peu plus les vertus des méthodes de l'Actor's Studio ou relire Lee Strasberg). Se voir devenir me fascine parce que c'est vraiment là qu'on devient deux. Soit comme projet. Ce petit miracle, ou paradoxe miraculeux, est exhaussé dans le jeu de l'acteur, mais il existe seulement si ce devenir-2 se concrétise dans l'être unique. Autrement dit, seulement parce que c'est elle, Delphine Seyrig, qui descend les escaliers du château, on peut la voir faire la vaisselle mais même là, elle continue de descendre les escaliers d'un château, n'est-ce pas ? Elle est devenue cette plante verte miraculeuse. Dans la fascination, on ne sait jamais si c'est bien l'autre qui est devenu un autre. La première phrase de *Détruire, dit-elle* pose d'ailleurs la question : "Qui parle ?".

**[ Et qui la pose ? Marguerite Duras ? ]**

– Moi, je prononce "qui parle ?" ... et on verra bien ce qui se passe !

**[ Ah oui ! donc Marguerite n'a pas entendu quelqu'un poser la question... ]**

– ... En fait, cette question m'émeut. Celui qui la pose dans le Tarot, c'est l'amoureux. Il s'adresse à toi : "qui parles ?", tu lui donnes un fragment de réponse comme "c'est moi qui parle", il peut alors surenchérir : "mais qui continue à me parler ?" et là il devient le diable ! On passe alors dans un autre tirage car il a posé une autre question !... L'amour c'est toujours la première question. La deuxième relève du démon,

c'est-à-dire du relationnel car dans toute relation il y a une part de dévoration, consentie ou pas, qui fait qu'on ne sait plus qui a posé la question. Henry James pourrait certainement y répondre car lui-même ne sait plus "qui parle". Dans ses romans inachevés et incohérents comme *Le Sens du passé*, le sens précisément importe peu car la vie reste inintéressante s'il n'y a pas d'incohérences. La vie se glisse dans des instants de fascination, là où la vie se décroche et se monte (au sens cinématographique du terme), par la confrontation d'au moins deux images ...  
Je ne suis pas d'un caractère fasciné...

**[... Tu ne pense tout de même pas que je vais te croire ? ]**

– Ce qui me fascine, c'est que l'on puisse se dire fasciné et que l'on puisse élaborer une hypothèse selon laquelle l'homme peut être fasciné. La fascination est, bien entendu, une hypothèse. Celle du présent. Si l'instant existe, c'est que l'hypothèse éternelle est posée en tant que dogme, un dogme à anéantir. Je ne crois pas au coup de foudre. Il y a des choses qui sont de l'ordre de la fragrance, nous sommes des réceptacles d'éléments, mais ces éléments ne sont tellement pas faits pour nous que lorsqu'on se trouve face à eux, on les reconnaît en tant que siens. Cette appartenance à de l'inconnu est proprement fascinante. J'aime ce que je ne connais pas parce qu'une fois que je suis parvenu à le connaître davantage, je ne me reconnais plus parce que j'ai reconnu cette part d'inconnu qui m'appartenait. Dans *Détruire*, dit-elle, il me semble que la première question ("qui parle?") est un concept, c'est pour cela que Duras a choisi de faire disparaître la hiérarchie dans la circulation. Nous sommes migrants par rapport au sentiment d'appartenance : être là n'est pas simple (genre les différents états de la vie), l'existence est quelque chose qui se sniffe, une vibration. Un peu comme le moineau sur le fil à haute tension, les vibrations des Beach Boys, etc... (smile).

**[ Tu as amené avec toi un petit King Kong en plastique. Il est resté tout l'été dans le white cube du Frac. Certaines personnes auraient même aimé qu'il reste dans l'exposition... ]**

– ... Sans doute parce qu'il a la position du penseur. D'ailleurs, la seule fois que j'ai failli mourir, c'était devant un retoucheur qui s'appelait "SapiensSapiens" près de la Place de Clichy, là où commence *Voyage au bout de la nuit*. Une bombe a explosé près de moi, c'était une 33'export lancée du 3e étage. Elle est venue s'éclater juste à mes pieds. Simultanément à cette explosion cosmique, j'ai lu "SapiensSapiens" et je me suis dit que c'était le début d'une odyssée, celle d'un monolithe qui traverserait le temps et non pas l'espace. Par analogie, ce gorille-là, c'est un peu le cheval de l'*Odyssée*, celui qui nous fait avancer à reculons pour aller de l'avant. On aurait peut-être dû le laisser dans l'expo !

**[ Quelle est ta couleur Jean-Luc Blanc ? ]**

– Le monochrome.

**[ Y a-t-il une vie après la photographie, les images photographiques qui t'appellent (comme l'image du renard retenue pour le carton et la couverture de ce livre, image rescapée du journal des années 60 Les Catholiques et la nature ) ? ]**

– La photographie est une mise à mort et la peinture une salle de réanimation. Il faudrait en parler à Bruno Serralongue mais je doute qu'il utilise la photographie en tant que mise à mort du réel ?! Je crois tout de même que la photographie est là pour prouver que nous sommes bien tous morts, avec ou sans flash. A partir du moment où la photo existe, c'est que nous sommes de l'autre côté, que l'on peut faire parler les images à notre place sans perdre un sentiment d'appartenance au monde, sentiment qui nous habite tous.

# Aphorismes / Efraction

Jean-Luc Blanc

—  
La fascination,  
c'est aimer avoir du sable dans les yeux  
pour mieux voir.

—  
Etre fasciné,  
c'est aimer beaucoup disparaître  
☞ on a l'impression de faire corps  
alors qu'on change de lieu par absorption.

—  
Le sable est une donnée de la fascination  
comme le désert (Robert Smithson a écrit  
que  
"le bac à sable est une maquette de désert"),  
comme le retour au zéro.

—  
Impossible de revenir en arrière  
avec la fascination. En non-stop.

—  
Un faux départ sans cesse affirmé  
comme un pic.

—  
Si tu es fasciné avec moi, tu es fichu(e).  
On est jamais seul au bal de la fascination :  
un slow sans orchestre mais sûrement avec  
un cœur antique à flanc de colline.

—  
J'aide à traverser les fantômes  
en jouant de la guitare.  
Ritornero insiemme a dopo.

—  
Etat de non pensée  
☞ ce que sait la fascination :  
une prise dans un ascenseur acoustique,  
une monte verita en sous-sol.

—  
Le pinceau. Comme pour prendre l'image  
au piège du masque.  
Un touche-touche calin avec sa propre mort  
érigée en chef-d'œuvre.

—  
Ne plus penser qu'au temps qu'il a fait,  
qu'au temps qu'il fait au temps qu'on fera ce  
peut.

—  
Il n'y a plus d'apprêt.

—  
Même dans la fascination, il n'y a pas de  
sens unique, un larsen sur Xénon en guise  
d'écho.

—  
Il n'y a plus de première personne,  
je n'est pas Adam.  
Les pleins pouvoirs de Clint Eastwood.  
Le bon, la brute et le truand sont une et  
même personne du singulier champ grammat-  
tical.

—  
Les autres existent mais où sont-ils ?

—  
Le premier pas comme une trahison  
en version originale non sous-titrée.

—  
La vie réelle comme avoir des souvenirs  
toujours différents chantés d'une voix  
blanche.

—  
Le grain de sable comme morsure unitaire de  
l'absolu. Un retour au degré cristallin du  
zéro.

—  
Dans la fascination, aucune arrière-cour.

—  
L'idée fixe serait le fil rouge, ou un fil dentai-  
re pour faire sourire un crâne inerte,  
like a puppet in the street.

—  
Idée fixe comme phrase infinie,  
un développé couché, un "longtemps  
je me suis couché de bonne heure"  
à l'aube de quoi l'aurore n'a pas de nom.

—  
Les chats ont même des notions  
de mathématiques.

—  
La préhistoire existe-t-elle ?

—  
Il y a l'histoire du spleen sur la commode  
ou bien celle du fumecigare  
dans la bouche du biker.

—  
Pas de fascination en dehors de l'amour  
mais ce mot est effrayant.  
Comment le taire sans mettre le feu à un  
cierge,  
prière de ne pas toucher au but ?

—  
"I confess" a été traduit en français  
par "la loi du silence".

—  
Traduction interdite.

—  
Le Syndrome de Stendhal,  
c'est être submergé par une chose  
au point de quitter le sol.

—  
Pour faire une image, il faut se mordre la  
langue. Tel est le statut de la métaphore,  
les statues se cherchent pour mourir.

—  
La plupart des légumes  
sont des opérations humaines.

—  
Les lettres sont luthériennes.

—  
Perdre conscience peut aller très loin.  
On devient musicien et on ne sait plus écrire  
son nom au-bas d'une partition inachevée  
pour piano forte.

—  
Grâce aux restaurations  
la Joconde a perdu ses sourcils.

**Depuis 10 ans, Jean-Luc**

**Blanc** développe un travail subtil et critique sur l'image. Des documents issus du cinéma, de la presse, de la carte postale, ou de simples prospectus constituent la matière première de ses dessins. La pratique du dessin ne se prête à aucune sorte de surenchère, le geste est proche de l'écriture, l'iconographie singulière, banale ou vulgaire retrouve une forme



de grâce que l'artiste situe volontiers «entre l'enluminure et la porcherie». ● *Jean-Luc Blanc, galerie Art Concept, 16, rue Duchefdelaville, 75013; tél. : 01 53 60 90 30; du 26 janvier au 3 mars.*

## Cimaises

### « Louise » ou une sélection de galeries de la rue Louise-Weiss

On ne présente plus la « rue Louise-Weiss », cette artère du 13<sup>e</sup> arrondissement où, depuis cinq ans, une dizaine de galeries d'art contemporain se sont implantées, multipliant les vernissages d'expositions à la pointe de l'avant-garde. Parmi les manifestations du moment réalisées en commun par ces galeries (onze en tout), voici une sélection qui touche à la fois la peinture, la photo, le design et les performances.

On peut signaler, par exemple, le travail de Jean-Luc Blanc chez Art : Concept. L'artiste propose ses récentes peintures à l'huile animées par une grande force gestuelle, portraits figuratifs, expressifs et inquiétants aux tonalités vives (notre photo). A la galerie Almine Rech, c'est la Japonaise



Miwa Yanagi qui présente une série de photos intitulée « My Grandmothers », clichés réalisés à partir d'une idée originale : Yanagi a demandé à des jeunes femmes la vision qu'elles auraient d'elles-mêmes dans cinquante ans et a travaillé et mixé des images par ordinateur pour arriver à des résultats à la fois drôles, oniriques, symboliques... Quant à la galerie Kreo, elle expose une sélection de meubles de design italien des années cinquante à nos jours. Chez Jennifer Flay, enfin, on pourra découvrir différentes manifestations « sens dessus-dessous » (performances, pièces sonores de Claude Closky, œuvres vidéo, œuvres éphémères...).

# SANS TITRE

ZONDER TITEL UNTITLED OHNE TITEL SENZA TITOLO

M A I - J U I N - 2 0 0 0

Bulletin d'Art Contemporain publié par l'A.C.R.A.C., Lille France N° 50

## PERLES À REBOURS (1)

On mesure aujourd'hui l'importance du dessin dans l'actualité artistique ; la modestie affichée, l'aspect récurrent de la technique graphique et peut-être aussi le fait que nous nous sommes tous retrouvés, un jour, sur le coin de la table de la cuisine devant une feuille blanche, un crayon à la main, avec la vague envie

de savoir faire nous aussi... Autant de faits qui rendent à nouveau à cette pratique toutes ses lettres de noblesse, toutes ses capacités à l'expérimentation et à l'innovation. Jean-Luc Blanc est de ceux que l'on retrouve régulièrement depuis 1992 sur ce terrain. C'est Olivier Antoine qui répond à nos questions à propos de

l'exposition qu'il organise dans sa galerie parisienne.

Yves Brochard

*Quand et comment avez-vous découvert le travail de Jean-Luc Blanc ?*

Il y a une dizaine d'années, alors que la galerie était dans un petit local à Nice, j'étais assez lié avec certains artistes de la Villa Arson mais je ne connaissais pas le travail de Jean-Luc Blanc car il était déjà parti à Paris. À cette époque, la programmation de la galerie était tournée vers le dessin et tout naturellement deux personnes, coup sur coup, m'ont parlé du travail d'un ancien étudiant de la Villa, Jean-Luc Blanc. Je suis donc allé à Paris rencontrer Jean-Luc et lui proposer de faire sa première exposition personnelle à Nice. Nous en sommes aujourd'hui à sa cinquième.

*Que pouvez-vous dire sur la constitution du stock d'images, des choix, des agencements, des regroupements, de la méthode ?*

Jean-Luc est un compilateur d'images. La collection qu'il a constituée depuis plusieurs années rassemble des images de toutes sortes. Je ne pourrais expliquer le choix de ces images car elles participent de la culture même de l'artiste. Mais elles ont été choisies consciemment pour leur charge propre. Chaque image est un réservoir culturel qui est en attente d'être éprouvé. Il n'y a pas de méthode pour comprendre son travail si ce n'est de se laisser aller aux jeux du langage et de l'esprit. C'est pourquoi ce travail trouve tout son sens dans la production artistique contemporaine. Il ne suffit pas de produire ou reproduire des images mais il s'agit de les recharger dans un espace temps. On ne regarde pas *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini aujourd'hui comme on l'a regardé à l'époque où il a été créé. De la même façon, les dessins de Jean-Luc Blanc auront un impact différent sur les générations futures. L'iconographie se charge au fur et à mesure des civilisations et comme l'image devient un vecteur incontournable de la pensée ; j'augure un bel avenir au travail de cet artiste.

*Et qu'en est-il du rôle du texte, des jeux de mots, des associations d'images ?*  
Jean-Luc Blanc associe des images qui

sé chargent par transpiration. Les séries sont exécutées pour créer des combinaisons autant formelles que sensibles. Mais encore une fois, rien est imposé, c'est au spectateur de faire un effort d'imagination, de mettre son esprit en éveil. De temps en temps, des textes apparaissent dans la production de l'artiste. Ils sont le jeu de deux esprits (Jean-Luc et Dragan) et jouent un rôle complexe d'abstraction/figuration. Par exemple dans un dessin sur lequel est écrit EMINENCE-GREASE, on peut distinguer une marque de slip, un titre de film, tout en pensant à un maillot dans lequel serait fiché un tube de vaseline, ou de la matière grise. De même pour OPENSTRING, SECHS JUNE, etc.

*Pensez-vous qu'on retrouve chez Jean-Luc Blanc le même climat tendu et le même mélange texte/image que chez Raymond Pettibon ?*

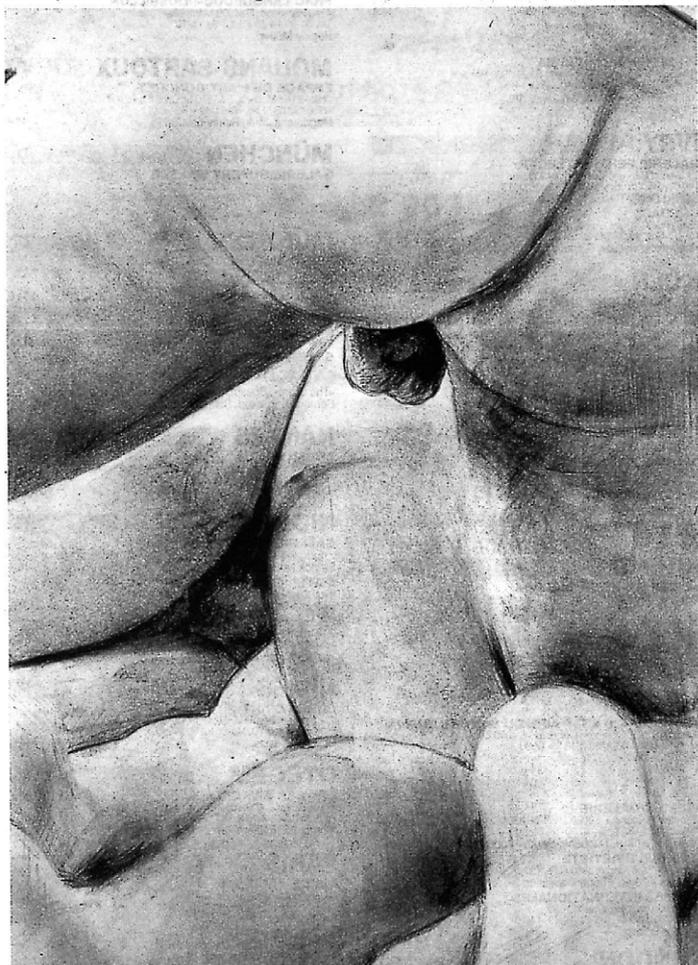
Le mélange dont vous parlez est constitué par ce rapport texte/image déjà décrit. Il est possible de trouver un parallèle avec les dessins de Pettibon mais la pratique de Jean-Luc Blanc est quand même assez éloignée de celle de l'artiste américain car la culture de Jean-Luc est plutôt européenne. Aussi, l'esthétique de son travail n'a-t-elle rien à voir avec la bande dessinée américaine. Les œuvres de Jean-Luc Blanc sont plastiquement « internationales », c'est-à-dire qu'elles agissent sur n'importe quelle culture d'une façon totalement neutre. C'est le langage international de l'image.

*Quel plaisir y a-t-il à présenter Jean-Luc Blanc ?*

C'est justement parce que les images de cet artiste sont lisibles par tous que la diffusion de son travail révèle des histoires insoupçonnées. Chaque personne réagit de manière différente et me fait découvrir une partie de sa culture personnelle et nationale au travers des dessins de Jean-Luc. L'expérience est très enrichissante et je souhaite à tous de la partager.

(1) Titre emprunté à un dessin de Jean-Luc Blanc reproduit dans le catalogue publié par les éditions Grégoire Gardette, Nice, 1999.

□ Jean-Luc Blanc, galerie Art Concept, Paris (voir calendrier page 4).



Jean-Luc BLANC, *Sans Titre*, crayon sur papier, 42 x 30 cm, 2000.