

# Philippe Perrot

Revue de presse

Press review

ARTS

## GALERIE DE FANTASMES POUR GALÈRES DE FAMILLE

Par [Judicaël Lavrador](#)  
— 1 janvier 2017 à 17:26

«La Perle», chez Art : Concept, expose photos intimes et croquis troubles.



«Temperature», 2016, de Sanya Kantarovsky. © Dorn. Courtesy the artist  
& Art : Concept



Après les fêtes et les retrouvailles familiales, virant à l'engueulade collégiale puis à la réconciliation générale, la visite de l'exposition «la Perle» à la galerie Art : Concept a la vertu cathartique d'une pièce de théâtre tantôt comique tantôt érotique. Les œuvres, nettement séparées par un accrochage qui ménage entre elles de longs espaces blancs, y délivrent chacune des secrets bien gardés et des fantasmes à peine avouables. A l'image de ceux qu'Eugène von Bruenchenhein nourrit dans les portraits érotiques de sa femme posant, à moitié nue, et pour le reste vêtue des dessous que cet autodidacte cousait pour elle. Relevant d'une pratique amateur de la photographie, ces clichés ne furent découverts par le monde de l'art que sur le tard, après la mort de l'auteur, et seulement grâce à la décision de son épouse.

De même, les polaroïds de sa (trop) jeune voisine, Anna Wahli, pris à la fin de sa vie par Balthus, à l'époque où il vivait en Suisse, ne furent révélés qu'après la mort du peintre, par sa fille, Harumi Klossowska de Rola. Dans la même famille, le frère de Balthus, Pierre Klossowski, est là aussi, avec une œuvre deux en un, deux dessins occupant, à dix ans d'écart, les deux côtés d'une même feuille. Au recto, *l'Esquisse pour le Petit Rose* (1974), montre la silhouette d'un éphèbe au torse colorié en jaune et les mains retenues dans le dos par deux maîtres d'une cérémonie SM, à peine esquissés et comme calfeutrés dans l'ombre.

Mais ce qui se calfeutre pour de vrai, au dos de ce croquis illustrant une scène des *Cent vingt journées de Sodome* du Marquis de Sade, c'en est un autre, invisible donc (sauf dans le catalogue raisonné de l'artiste) et qui représente deux personnages allongés tête-bêche l'un contre l'autre. Plus que pour leur qualité plastique, les dessins de Klossowski valent pour ces jeux subtils et littéraires de dédoublement. Le milieu de l'art faisant montre d'une hospitalité assez mesurée à l'égard de l'auteur de *Roberte, ce soir*, il est toujours difficile de leur donner la réplique. L'expo s'en sort bien en les acoquinant avec les portraits de groupes peints par Philippe Perrot. Des tableaux au fond rose chair à la surface tamponnée de mercurochrome, sur laquelle glissent des protagonistes flous et instables, incapables de s'entendre entre eux et de faire corps.



L'exposition « **La Perle** » à la galerie parisienne Art : Concept réunit six artistes autour du thème des rapports familiaux : Balthus, Ulla von Brandenburg, Eugene von Bruenchenhein, Sanya Kantarovsky, Pierre Klossowski et Philippe Perrot. A travers la multiplicité de leurs démarches et médiums respectifs (peinture, dessin, photographie et film) sont explorés les questions de la famille, du couple et de la filiation.

### **Les rapports amoureux au cœur des œuvres d'Eugene von Bruenchenhein et de Pierre Klossowski**

Les photographies d'Eugene von Bruenchenhein ont pour centre d'intérêt la relation amoureuse, dont elles révèlent de façon franche et volontaire la dimension sexuelle. Ainsi sur le cliché *Untitled (Marie Nude With Swags Of Pearls)*, datant des années 1940, s'expose lascivement la femme de l'artiste, assis nue au milieu de tentures florales, seulement parées de plusieurs colliers de perles. Il s'agit d'une des nombreuses œuvres d'Eugene von Bruenchenhein dans lesquelles sa femme, mise en scène et costumée, occupe un rôle central, à la fois muse et modèle favori.

Dans les dessins de Pierre Klossowski, réalisés à partir des années 1970, c'est aussi la femme de l'artiste qui est au cœur des compositions et devient la clef d'une exploration de l'érotisme et de la sexualité féminine. Ces dessins illustrent de façon crue l'intimité de rapports amoureux.

### **Critique de la société et du cercle familial chez Sanya Kantarovsky et Philippe Perrot**

La sexualité omniprésente chez Pierre Klossowski est abordée moins frontalement dans les tableaux du jeune artiste russe Sanya Kantarovsky. A travers un style pictural inspiré de l'illustration et faussement naïf se devine une critique non dénuée d'humour de nombreux sujets d'ordre sociétal et politique, comme dans le tableau *Effacement*, peint en 2016, où des plumes de paon jaillissent des fesses d'un personnage dénudé.

Les toiles de Philippe Perrot abordent la question de l'intime sous un angle autobiographique mais sans faire appel à des représentations directes de membres de sa famille. Dans ses œuvres comme celle intitulée *Les petits pois*, où un jeune enfant est assis à la table du repas familial, à côté d'un adulte que l'on devient être son père, est évoquée la violence du cercle familial. L'huile et la gouache mais aussi des antiseptiques sont utilisées pour exposer de façon abrupte les innombrables secrets et non-dits qui gangrènent la sphère intime.

Le film *Chorspiel*, réalisé en 2010 par Ulla von Brandenburg s'éloigne de la dimension autobiographique pour s'intéresser à la famille sous l'angle du rôle que joue chacune de ses figures et des rituels qui la structurent. De façon très théâtrale, l'œuvre montre l'arrivée d'un voyageur au sein d'une famille. Elle met ainsi en scène la façon dont l'introduction subite d'un élément étranger dans une cellule familiale en bouleverse profondément le fonctionnement.

## 'La Perle' at Galerie Art: Concept, Paris

BY PAUL DURAND | DECEMBER 05, 2016



Eugene VON BRUENCHENHEIN, Untitled (Marie nude with swags of pearls), 1940s. Gelatin silver print, 25,4 x 20,3 cm 10 x 8 in.  
(Courtesy: The artist and Art: Concept, Paris)

### RELATED

ARTISTS  
Balthus

Galerie Art: Concept in Paris is exhibiting a group show featuring artists [Balthus](#), Ulla von Brandenburg, Eugene von Bruenchenhein, Sanya Kantarovsky, Pierre Klossowski, and Philippe Perrot. The show titled "La Perle" is on display from December 15, 2016 to February 4, 2017.

Despite the diversity in the practices, languages, and the mediums used, the works united here explore, question, and dissect familial relationships and what one may learn from them. In a manner light or disturbing, subtle or brutal, each of the works reveals something familiar, intimate, and hidden. The artists explore dimensions of love, sexuality, brotherhood, and reunion in the context of familial relations, while also exploring more negative themes like secrets, violence, cruelty, dismissal, and secrets.

*The exhibition is on view at Art: Concept, 4 passage Sainte-Avoye 75003 Paris.*

*For details, visit: <http://www.galerieartconcept.com/exposition/la-perle/>*

*Click on the slideshow for a sneak peek at the exhibition.*

## Kunst ist wie Reisen

Eine Privatsammlung mit besonderem Charakter

Alle Welt interessiert sich heutzutage für zeitgenössische Kunst: Museen und Kunstmesse verzeichnen Besucherrekorde, die großen Auktionshäuser wetteifern um Rekordpreise für Werke von Gerhard Richter, Jean-Michel Basquiat und Andy Warhol, und selbst #Braxit Follower spekulieren lieber über die Aufteilung der Kunstsammlung von Brad Pitt als über das Sorgerecht der Kinder. Doch während Sammeln ein Grundzug des menschlichen Wesens ist und der Zugang zur Kunst heute leichter denn je, wird der Kunstkauf noch häufig als Privileg der Reichen angesehen. Aber warum sich mit Reproduktion von Ikea begnügen, wenn der Schritt über die Schwelle zur Luxemburg Art Week so leicht ist?

Das Luxemburger Sammlerehepaar Erpelding hat OPUS Einblick in ihre Sammlung gewährt, sie mit ihrer Leidenschaft für die zeitgenössische Kunst angesteckt und ganz nebenbei den Beweis dafür geliefert, dass man auch abseits der schnelllebigen Glimmerwelt eine attraktive und wertbeständige Privatsammlung aufbauen kann.

Als Jeff Erpelding am Beginn seines Studiums in Deutschland auf seine kunstbefis-senen Medizinkommilitonen trifft, steckt er sich mit dem Sammlervirus an und kauft gemeinsam mit seiner Gattin Originalgrafik von Miró und zeitgenössischen Künstlern. Drei Jahre später entschließt sich das Paar, die Grafiksammlung zu verkaufen, um sich in der Luxemburger Galerie Horn ein erstes Ölgemälde zu kaufen. Der Escher Apotheker Joseph Pauly, mit seinem Engagement für die Künstler der École de Paris, wurde für die beiden ein wichtiges Vorbild.

Natürlich gehört zum ernsthaften Sammeln auch die Kenntnis der Materie. Die Erpeldings vertiefen sich in die Kunstgeschichte bis hin zur Gegenwart. Mit der Kenntnis wächst die Leidenschaft für die Kunst und die Freude an der Sammlertätigkeit. Über die École de Paris hinaus wendet man sich den 1970er Jahren der Art Brut und der europäischen Cobra-Gruppe zu.

Weniger der Aspekt der Wertanlage steht im Zentrum der Sammlerinteressen der Erpeldings, sie interessieren sich mehr für die ästhetischen, emotionalen und spirituellen Implikationen der Kunst. Die ganze Familie lebt mit der Kunst. Dass diese mitunter überraschend, kompliziert und mitunter unbequem sein kann, wird als inspirierend empfunden. Bestens informiert zu sein, ist beim Sammeln genauso wichtig wie Leidenschaft. Die Erpeldings kaufen in Luxemburger, aber auch in ausländischen Galerien und auf Messen. Die Marktusan-zen, die lancierten Preise für zeitgenössische Kunst und der Einfluss der wichtigen Galerien sind ihnen bestens vertraut. Ein Händchen zu haben für die möglichen Wertsteigerungen junger Künstler, ist oftmals ein Glücksfall. Erpelding, der die ost-deutsche Schriftstellerin Cornelia Schleime bereits früh für sich entdeckte, freut sich heute, dass sie auch als Malerin großen Erfolg hat. Und er erwähnt die Luxemburger Galerie Kutter, die in den 1990er Jahren Zao Wou-Ki zeigte, jenen Franko-Chinesen, der heute Platz 19 des vom Luxemburger Professor Roman Kräussl herausgegebenen Manager-Magazin-Kunstindex belegt. Im Jahr 2000 wollte Erpelding mit dem Sammeln aufhören. Aber das Kunstgeschehen ließ ihn nicht in Ruhe. Er erlebte eine zweite Initialzündung mit den Malern



Ein Gemälde von Philippe Perrot, flankiert von und einer Figur der Henba aus Zentralafrika © Stefanie Zutter

der Dresdner Schule der Generation seiner Kinder. Aber auch für zentralafrikanische Stammeskunst ist ein Platz bei Erpelding, denn der Sammler liebt es, unterschiedlichste Werke miteinander zu konfrontieren.

Heute, im Ruhestand, kauft er weniger, aber viel gezielter als früher und vor allem sehr junge Kunst. Gemeinsam mit seiner Frau gelang es ihm in rund 50 Jahren, jenseits der millionenschweren Inkunabeln der Moderne eine Sammlung von Originalkunstwerken hoher Qualität zusammenzutragen. Man muss sich schließlich nicht darüber wundern, dass der Kunst-Virus und die Sammlerleidenschaft auch die nachwachsende Generation erfasst hat.

Stefanie Zutter

PHILIPPE PERROT

# LA PEINTURE



Philippe Perrot, *La Fête des pères*, 2003.

Photo : Didier L'Honorey.

Courtesy galerie Art:Concept, Paris.

**BIOGRAPHIE** / Philippe Perrot est né en 1967. Venu à la peinture par son intérêt pour le cinéma, il présente sa première exposition personnelle en 1993 à l'Espace Jules Verne (Brétigny-sur-Orge). En 2002, son travail est montré à la Galerie Edouard Manet de Gennevilliers. Sa dernière exposition personnelle en France a eu lieu en 2004 à la galerie Art:Concept (Paris). Philippe Perrot vit et travaille à Paris.

> EXPOSITION DANS LE CADRE DE LA FORCE DE L'ART,  
GRAND PALAIS, PARIS, DU 24 AVRIL AU 1<sup>er</sup> JUIN 2009.

Artiste discret, rarement exposé en France, Philippe Perrot peint peu. Multipliant les personnages, son œuvre forme une histoire fragmentaire centrée sur la famille, ses secrets et ses béances.

## COMME CHAMP DE BATAILLE



Philippe Perrot, *La Migraine*, 2004.  
Photo : Didier L'Honorey.  
Courtesy galerie Art:Concept,  
Paris.

Les expositions de Philippe Perrot sont rares. Voir ses peintures relève de l'exception car Philippe Perrot peint peu. Pour être plus juste, peindre lui demande beaucoup de temps et d'énergie, alors les œuvres, si attendues, s'élaborent lentement.

Philippe Perrot est un artiste qui fonctionne à contre-pied du marché de l'art contemporain, ce qui est tout à son honneur. Cela a certes quelque chose de paradoxal car il fait partie des rares artistes français à qui la célèbre revue anglaise d'art contemporain *Frieze* a consacré un article de plusieurs pages (en 2005), et dont l'un des tableaux (*Ta mère*) a fait la couverture d'un catalogue de ventes chez Christie's en 2008.

Contrairement à d'autres, Philippe Perrot n'aime pas parler de son travail. D'ailleurs, il parle peu, et ne livre aucune explication quant à l'élaboration ou au contenu de ses toiles. Il ne cherche pas non plus à maîtriser son appareil critique. Il laisse le commentateur libre de son discours. Cela pourrait en compliquer l'approche, mais, au contraire, cela la simplifie. ➤



## Chaque peinture s'apparente à un fragment de *story-board* aux personnages interchangeables.

➤ Philippe Perrot est venu à la peinture par le cinéma ; des études menées dans la perspective d'intégrer l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques) et qui l'engagent à réaliser de courtes vidéos dans lesquelles, grîmé, il rejoue des scènes de famille. L'image vidéo abandonnée, les scènes de familles sont, elles, restées pour devenir, depuis le début des années 1990, le sujet de sa peinture. L'une des premières toiles s'intitule *Le Secret de famille* (1993), et la thématique de la filiation continue, d'une manière ou d'une autre, à figurer dans son travail.

En un peu plus de quinze années de création, ce qui n'a rien de surprenant dans la carrière d'un artiste, sa manière de peindre s'est modifiée, mais il demeure néanmoins des invariants. Les personnages sont toujours représentés sur ce même fond jaune soufre que l'artiste a choisi parce qu'il rappelle la couleur de la poudre jaune jetée aux pieds des murs des immeubles pour empêcher les chiens d'uriner. Ils conservent aussi un caractère morcelé qui s'est déplacé de la forme (leur composition) au fond (leur représentation). Ils ont cependant perdu cette carnation rose tirant vers un rouge éteint qui les apparentait à la couleur de la viande pour être, depuis ces dernières années, couleur rose chewing-gum. Quand on regarde, d'ailleurs, les corps à moitié dénudés des tableaux de cette période, on ne sait pas très bien ce qui relève de la chair et ce qui n'en est pas. La famille, chez Perrot, n'a rien de paisible. Elle semble plutôt préfigurer l'origine d'un massacre ou y participer. Elle est porteuse d'histoires refoulées, de non-dits que l'artiste révèle et dissèque avec une précision et un acharnement remarquables. « *Il est un fait*, précise Philippe Perrot dans l'un des rares entretiens qu'il ait donnés, *que par exemple, ce côté sanglant, ces plaies, cette chair qui souvent déborde, se liquéfie et envahit le tableau est un aspect qui correspond bien à ce que j'entreprends vis-à-vis de ces tabous : j'ouvre la plaie, je charcute gaiement dans ce qui ne se dit pas de l'histoire familiale.* »<sup>(1)</sup>

Au regard de ces corps morcelés, on pense à la peinture de Francis Bacon, que Philippe Perrot affectionne, et à ses représentations du corps en tant que chair ou viande ; image, selon Deleuze, du corps souffrant<sup>(2)</sup>. Cette comparaison n'est pas de l'ordre du détail. Philippe Perrot ne peint pas qu'à l'huile. Il utilise aussi de l'éosine, de la bétadine et du bleu de Milian : des antiseptiques colorés dont il aime la couleur et la texture, et qui rappellent certains fluides corporels – le sang, la lymphe – dont ses toiles sont peuplées à travers la présence de ces bols desquels sort un liquide rougeâtre ou jaunâtre, et de ces taches indéterminées qui viennent maculer le corps de ses personnages et le fond de l'image. On imaginerait volontiers que c'est là un moyen

symbolique pour l'artiste de soigner ses tableaux et donc ses personnages, qui portent en eux une multitude de plaies et de blessures. Certes, cela relève de l'interprétation subjective, mais il est difficile de ne pas y songer quand on sait que l'une de ses dernières œuvres s'intitule *Assèchement des zones humides* (2008) et montre des fragments de corps constellés de plaies béantes et de clous. Le Christ du retable d'Issenheim de Grünewald semble resurgir.

Philippe Perrot crée une peinture de sentiments et de ressentiments, de sensations aussi. C'est une histoire de corps où les sensations permettent de dépasser la figuration et de délaissier toute illustration. « *La peinture doit arracher la Figure au figuratif* », disait Deleuze au sujet des toiles de Francis Bacon. La phrase s'applique assez bien au travail de Philippe Perrot. La matière des toiles est épaisse et possède une texture onctueuse. L'artiste procède par recouvrements, laissant parfois affleurer à la surface une sous-couche de couleur ou bien le repentir d'une forme. Il dessine, grave les motifs à même la pâte. La peinture n'est donc plus une affaire de visible, c'est aussi une histoire tactile. Les toiles de Philippe Perrot se situent du côté de l'haptique, c'est-à-dire du regard qui éprouve le désir de toucher.

Une multiplicité de personnages, centraux et secondaires, compose les toiles et forme les différents moments d'une histoire. C'est une narration défragmentée qu'on prend, patiemment, le temps de reconstituer, de décoder, et qui relate de grandes épopées cruelles et violentes dans lesquelles le trouble de la part cachée de la famille (l'inceste, le viol, la filiation...) est mis à nu. *La Fête des pères* (2003) est à ce titre emblématique. Elle montre sur fond d'un paysage incandescent, ponctué d'allumettes géantes dont certaines se consomment, un jeune garçon au regard menaçant qui interpelle le spectateur en brandissant une allumette. La fête du père – au sens propre – a bien eu lieu. Son crâne apparaît dans un bûcher devant la petite fille (la sœur ?) qui observe la scène, horrifiée. Non loin de là, une pierre tombale et une fleur bleue sortent de terre. La mère tourne le dos à ce spectacle. Elle est couchée, à moitié dénudée, et regarde de l'autre côté, vers un personnage qui, la culotte en bas des jambes, se cache derrière un arbre. La toile fait pendant, avec plusieurs années d'écart, à *La Fête des mères* (1997), peinture sur foulard où la figure de la mère (unique sujet) est tout aussi mal en point. La sérénité est rarement présente dans l'univers du peintre où un humour grinçant rend encore plus implacable la violence et la haine qui s'en dégagent, comme si l'artiste était en guerre contre son médium, comme si la peinture était une lutte avec lui-même. Certaines de ses œuvres dégagent l'expression d'un désir exacerbé. Les hommes habillés sont représentés le sexe visible (*Le Jour du Seigneur*, 2003-2004) et les femmes nues le sexe grand ouvert (*La Chute*, 2002). Parfois, les querelles s'estompent et une quiétude s'installe, comme dans cette

ronde, entre fleurs et grappes de raisin, que forment les personnages de *La Migraine* (2004), et qui est peut-être l'expression d'un bonheur de vivre moderne. Cette toile est l'une de celles au format cinémascope, réminiscence de ses premières amours, que l'artiste utilise en 2003 et 2004, pour ce qui reste à ce jour la période la plus aboutie de son œuvre. Pourtant, on se plaît à imaginer que si l'on réunissait toutes les peintures réalisées par Philippe Perrot depuis ses débuts, elles montreraient, sous la forme d'un long travelling, les différents moments d'une histoire familiale comme autant de séquences et de photogrammes d'un film. On comprend ainsi pourquoi la narration tient dans cette œuvre une place centrale. Chaque peinture s'apparente à un fragment de *story-board* dans lequel les personnages, que l'artiste précise ne plus voir, sont interchangeable et génériques. Il y a le père, la mère, la grand-mère, la sœur... et chacun y

mettra ce qu'il a envie de voir du père, de la mère, de la sœur... qui tous se détachent ou sont absorbés par ce même fond jaunâtre.

Difficile de ne pas être interpellé par ce monde singulier auquel Philippe Perrot a donné naissance. Un monde qui ne semble pas avoir de lois – hormis celle de régler ses comptes – et dans lequel la complexité des compositions défragmentées conduit à une transcendance de la réalité, à son fantôme aussi, à l'image de la femme enceinte dans *L'Homme invisible* (2007) qui porte en elle la transparence d'un monde meilleur.

Valérie Da Costa

1. Voir l'entretien avec Xavier Franceschi dans le catalogue de l'exposition à l'Espace Jules Verne à Brétigny-sur-Orge en 1993.
2. Voir à ce sujet le texte magistral de Gilles Deleuze, Francis Bacon, logique de la sensation, éditions de La Différence, Paris, 1981.



Philippe Perrot, *L'Homme invisible*, 2007.  
Photo : Raphaël. Courtesy galerie Art:Concept, Paris.

## PHILIPPE PERROT

### Des vies qui ne tiennent qu'à un fil

Une ribambelle de personnages à la peau rose chair peuple les tableaux de Philippe Perrot. Jeu des sept familles où se repère parfois le fils, la fille, le père et sa maîtresse, la mère et son amant, *Mamie (qui) attend un bébé* et *l'Homme invisible*, les œuvres peuvent se voir comme une saga interminable digne des telenovelas brésiliennes, tant les situations dépeintes fourmillent de scènes de ménages, de séparations et de rabibochages successifs. On caricature: le scénario n'est pas aussi littéral. Les personnages aux contours liquides, imbibés d'éosine [antiseptique orange rosé], flottent sur la toile en s'ignorant. Ce qui les relie tient à un fil: à une ligne tirée de la côte de l'un d'eux, qui serpente jusqu'à la bouche d'un autre, qui bave une femme alitée, dont la tête donne naissance à un champignon. De fil en aiguille,

la peinture fait son chemin, et avec elle la représentation d'un monde turbulent, véhément, décadent. Mise à sac des règles rigoureuses des scènes de genre façon grands maîtres, les tableaux de Philippe Perrot ont liquidé perspective et hiérarchie au profit d'un effet boule de neige. C'est la peinture qui pelote, roule et mousse sur les bords, à la commissure des lèvres des personnages et au bout de leur sexe. De fait, dans le petit ensemble de six toiles récentes que montre l'artiste à «La force de l'art», la crudité des scènes et des teintes peut vous prendre à la gorge. Pourtant, tout le travail ici consiste précisément à faire que ce monde irrémédiablement divagant tienne dans le cadre (de la vie normale). À tenter de sauver les apparences.

Judicaël Lavrador



Philippe Perrot est né en 1967 à Paris.  
Il vit et travaille à Paris. Galerie art: concept, Paris.

*La Sœur inversée* 2007, peinture à l'huile et antiseptique sur toile,  
114 x 146 cm, collection Carlos & Rosa De la Cruz, Key Biscayne,  
courtesy galerie art:concept, Paris



---

Philippe Perrot  
Exposition à la galerie Art: Concept,  
Paris, 2004

# Philippe Perrot

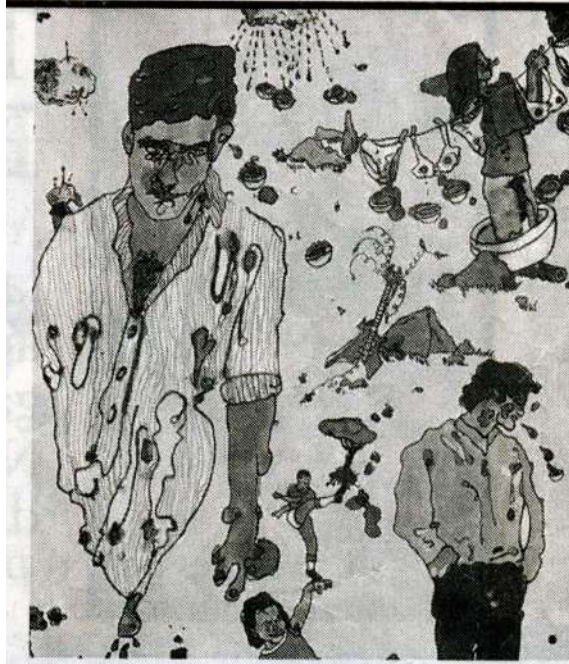
Par Didier Ottinger

Le jaune dont Philippe Perrot barbouille ses tableaux ressemble au produit utilisé pour éloigner les chiens prompts à lever la patte. La dimension répulsive dont il dote fictivement ses tableaux vaut comme un garde fou, voué à préserver Perrot d'une pratique idolâtre (celle de la peinture pour elle-même). Pour ceux qui découvrent ses œuvres, ce jaune ressemblerait plutôt à la poudre qui, au fond des assiettes paysannes, séduit et empoisonne les mouches. Pour ce qui est de la séduction, Perrot ne ménage pas sa peine. Ses tableaux accordent les verts les plus printaniers aux roses les plus bonbons. Avec eux, il réinvente les souvenirs sucrés, le bonheur fantasmé du temps du bac à sable. Ces chatolements flatteurs ont la perversité du leurre. Ces fleurs multicolores sont toutes carnivores.

Les sucettes que nous tend Perrot sont d'un goût bien amer. Ce bonheur rutilant est bien une illusion, le masque de Mickey posé sur la nausée. Exit Mary Poppins; voici M. le maudit! Dans chaque recoin des tableaux de Perrot, c'est lui qui lorgne l'innocent, affute son grand couteau. La cruauté, la vraie, est le dernier mot de l'art de Philippe Perrot. Francis Bacon, l'héritier des œuvres de Jack L'éventreur, lui a légué cette science unique, capable de magnifier l'infamie, d'orchestrer le chant de la douleur. Ce génie est celui d'une lignée de « bad boys ». Caravage l'inventa, en faisant admirer à ses contemporains des saints aux pieds crottés, une vierge morte, au bord de la putréfaction.

Perrot invente le réalisme du troisième millénaire. Caravage contestait une religion de confiseurs, dégonflait les baudruches de saints et de divinités gonflées à l'abstraction.

A l'âge des familles décomposées, au temps de la vulgarité établie comme norme des loisirs de masse, Perrot dissout le rêve des feuilletons télévisés, le monde enchanté des parcs de loisir dans des tableaux transformés en marmites, où bouillonne l'acide sulfurique.



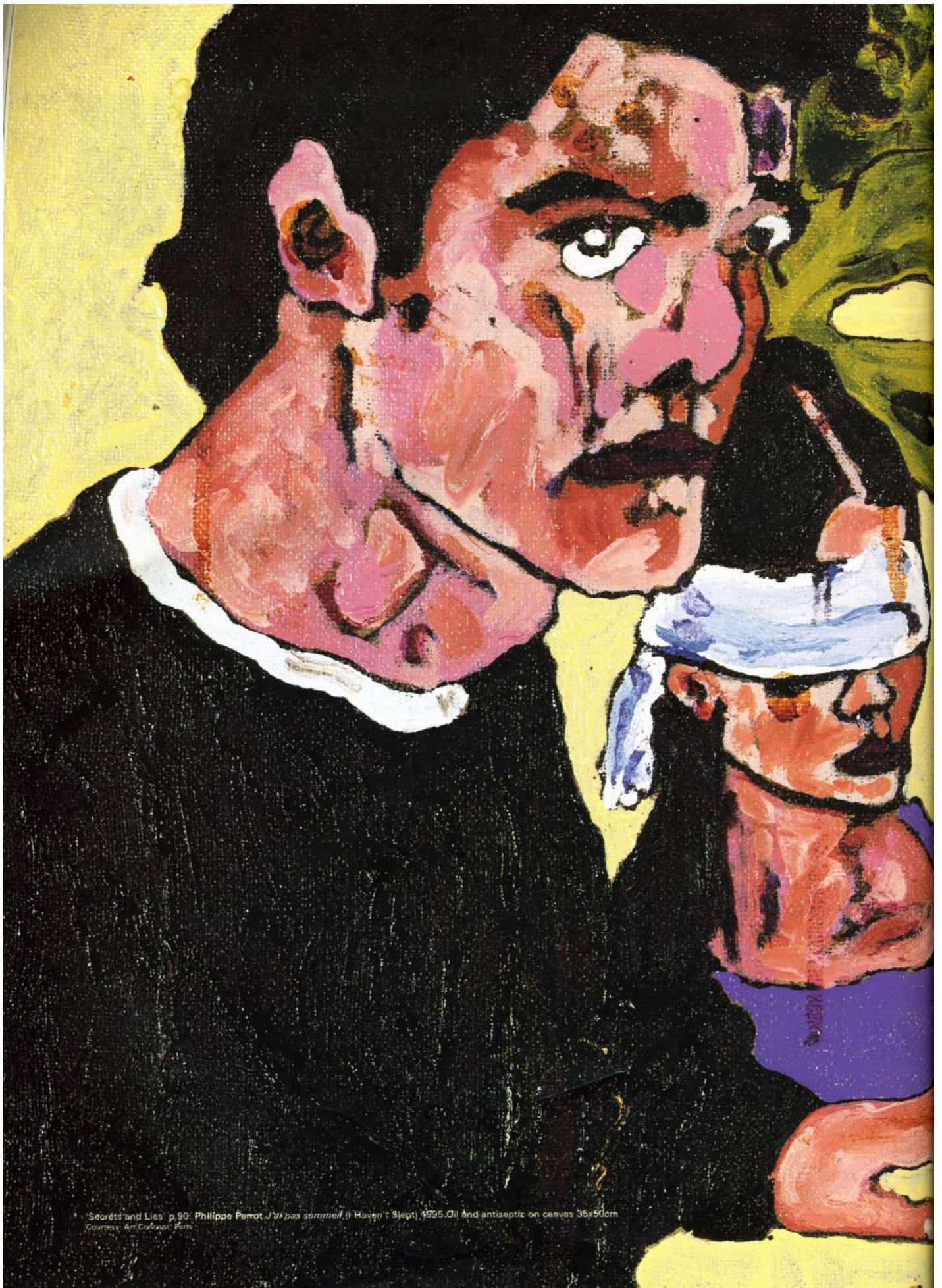
Philippe Perrot, *Sans titre* 2006

lot, conseiller de François Pinault, est resté coi devant le grand Rudi Stingel chez Massimo de Carlo (aussitôt réservé à 250 000 \$). Frédéric Laroque, collectionneur devenu galeriste chez Hauser & Wirth, vient voir et revoir l'huile et les deux dessins du Français

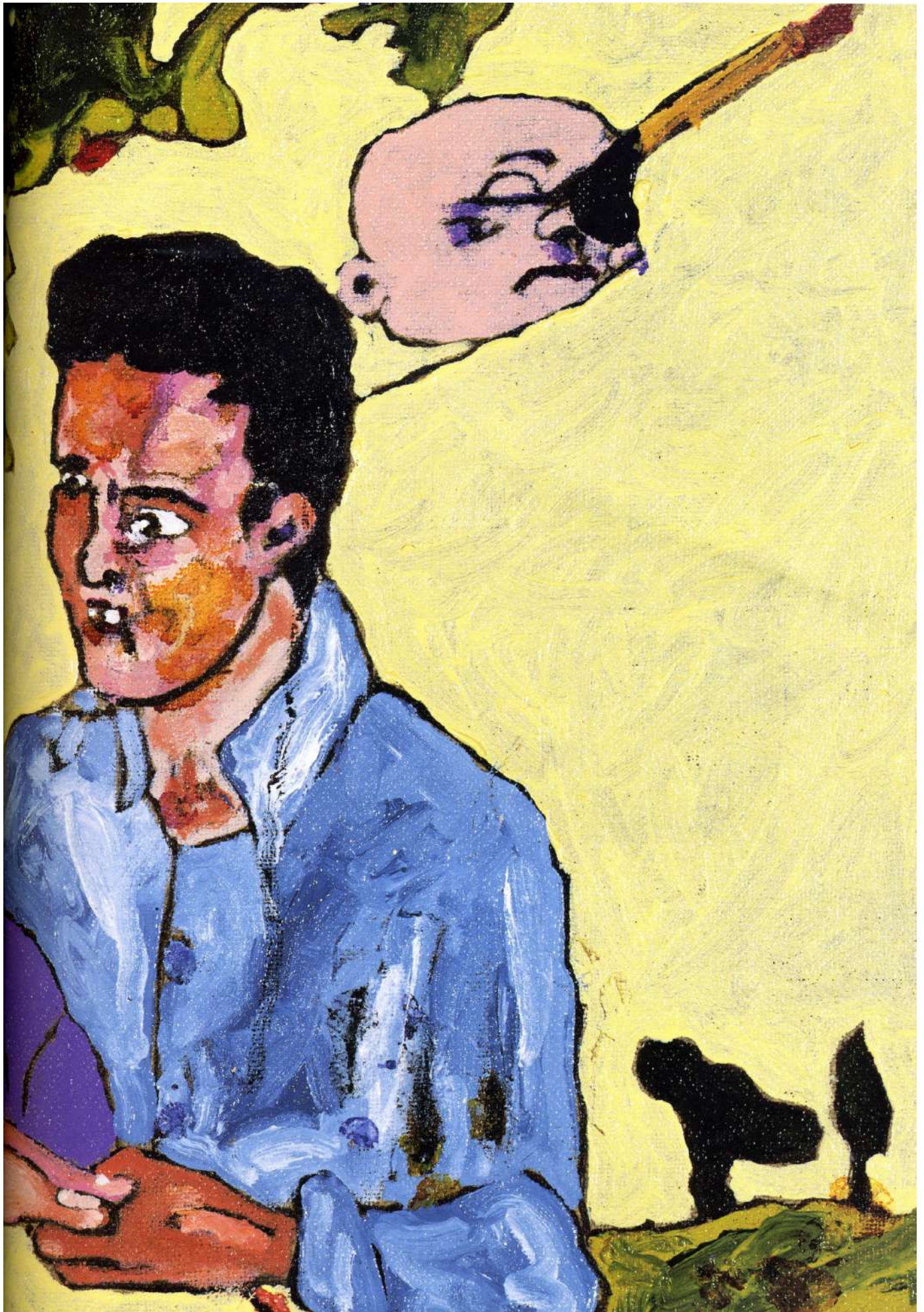
Philippe Perrot chez Art : Concept, artiste rare et prisé des grandes collections de New York.

De l'autre côté de Central Park, dans le bâtiment respectable qui s'appelle aussi l'Armory Show, The 19th Annual Art Show propose, jusqu'à lundi, sa moisson de 70 galeries américaines de l'Adaa (Art Dealers Association of America). Un Willem de Kooning à 3,5 M\$ chez Margo Leavin, l'*Autoportrait* en bocal de Marcel Broodthaers chez Marian Goodman, un sublime Paul Klee « *spécial* » de 1922 à 1,7 M\$ chez Achim Moeller, un petit collage épatant d'Alexandre Rodchenko vers 1925 chez Adler & Conkrigh (150 000 \$), un Fenton russe chez Kraus Junior (250 000 \$), une encre merveilleuse de Jaspers Johns chez Matthew Marks... On a l'impression de rentrer chez les parents.

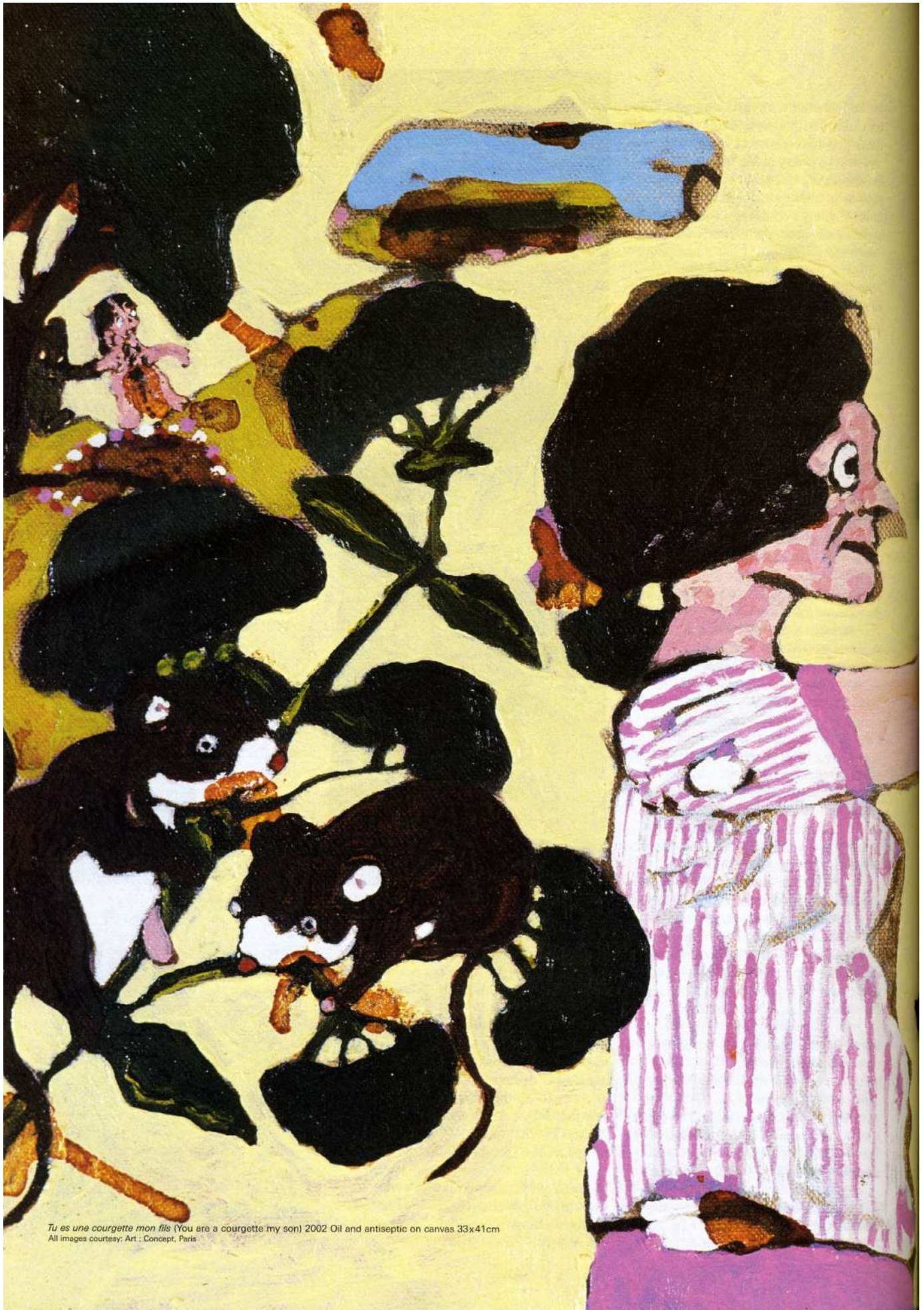
**VALÉRIE DUPONCHELLE**



'Secrets and Lies' p.90: Philippe Perrot *J'ai pas sommeil* (I Haven't Slept) 1995. Oil and antiseptic on canvas 35x50cm  
Courtesy: Art Coconcept, Paris







*Tu es une courgette mon fils* (You are a courgette my son) 2002 Oil and antiseptic on canvas 33x41cm  
All images courtesy: Art : Concept, Paris

# Secrets and Lies

by Tom Morton

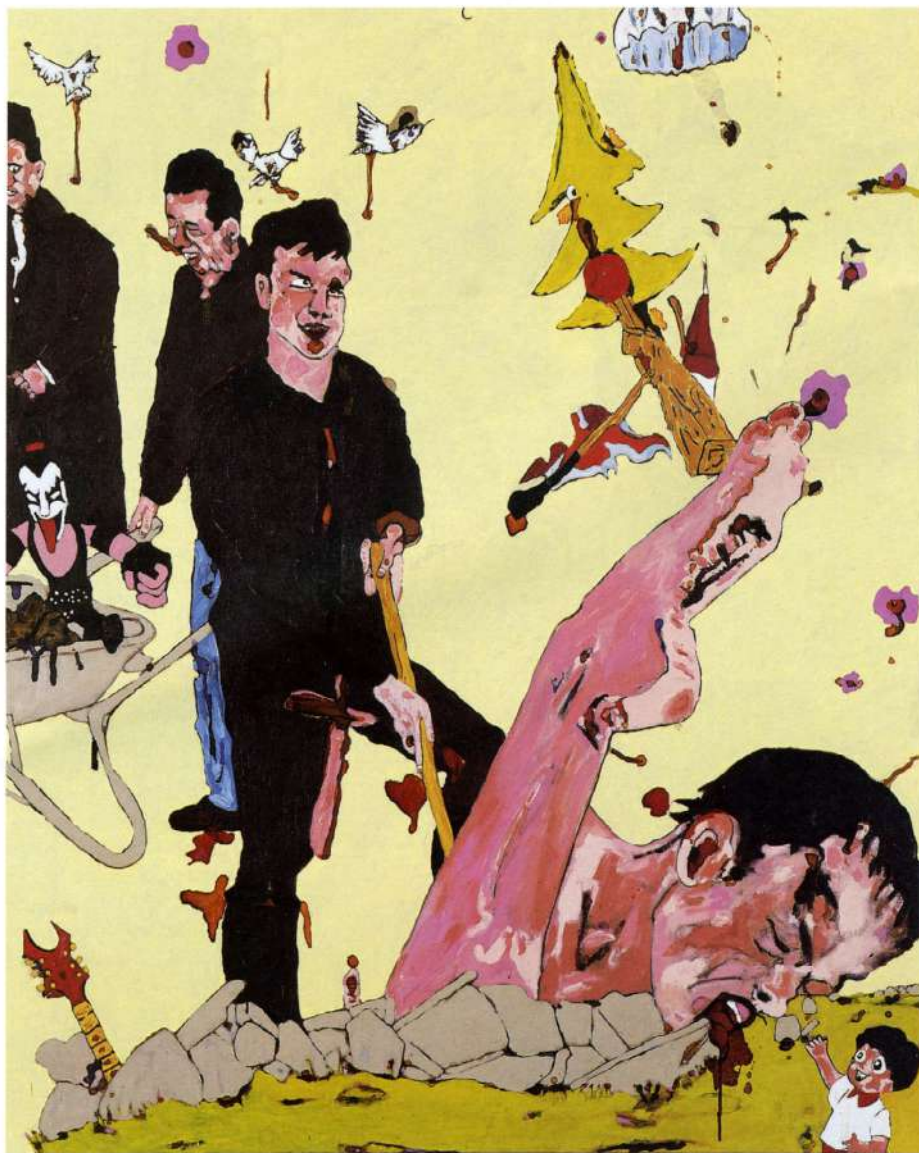
Vegetables, families and psycho-sexual behaviour jostle for position in Philippe Perrot's paintings

These are paintings about families (the way they make us and un-make us, the way they fuck us up), so perhaps it's best to begin with some background. Since 1992 Philippe Perrot has primed his canvases with a loud, acidic-looking yellow pigment. Based on a powdery compound that's scattered about the bases of lampposts and public buildings to repel dogs, this colour works a magic that is both worldly and (in its resemblance to the gold-leaf backgrounds of Byzantine icons) divine – the visual equivalent of an incantation composed of pee-deprived canine yelps, with backing vocals by the heavenly host. In Perrot's paintings it operates as both a protective charm (viewer, don't relieve yourself here!) and a guarantee of value. It also provides a common backdrop to the uncommon stuff that unfolds in his work, corralling it into a shared universe of urine, industrial chemistry and gold.

Perrot has written that 'the hazy impression one has on waking up is the nearest possible state to the floating feeling that marks the working out of my subjects. At such moments, what real difference is there between a father and a vegetable?' Not much, I guess, if the genetic inheritance implied by the title of his *Tu es une courgette mon fils* (You Are a Courgette My Son, 2002) is anything to go by. Here, as in all Perrot's paintings, a family scene plays itself out in front of a sulphurous yellow plane. A mother, her eyes an emulsion of disappointment and compassion, places her hands on her son's shoulders and delivers a terrible verdict: he is not a man but a zucchini. His mouth stopped up by a carrot, he is unable to argue – not that arguing would do him much good anyway, what with his warty tube of a body and fibrous, stalk-like hair. To the left of the canvas two raspberry-nosed rodents chew on a piece of foliage, careless of the nearby human drama. (What use have animals for the tatty emotional hand-me-downs of failure, regret and guilt?) Here

91





Kiss 2004 Oil and antiseptic on canvas 146x112cm

## Do fungi make a journey from innocence to experience? Do children flourish in the dark?

and there pieces of Renaissance landscape appear to poke through the lemony backdrop, offering a passageway to a mental comfort zone or a place of infinite hurt. It's tempting to dismiss *Tu es une courgette mon fils* (for all its painterly merits) as 'all very Freudian', but that would be both to miss and to amplify its point. The piece is 'all very Freudian', and what's surprising is not Perrot's portrayal of the family – an institution he has described as the 'matrix of all fiction [...] the projection room of all our phantasms'<sup>2</sup> – but the fact that after a century or so of therapy our species still remains so hung up on Mum and Dad, sex and death. If this is a tragedy (and Perrot's paintings are as tragic as a scar shaped like a smile), its comic flipside is that psychoanalysis, for *Homo sapiens*, is no longer solely about healing, or enlightenment, but about light entertainment. It's not hard to imagine the courgette kid appearing on David Letterman with his emerald hide waxed and polished, telling the host that, if there's one thing he's learnt from life, it's 'that you've gotta laugh, David, you gotta laugh'.

Perrot's work does not wear its influences on its sleeve. Rather, it seems to carry them, willingly or not, in its art-historical DNA (it's

worth remembering here that none of us can choose our parents). Titian and Giorgione are present, as are Egon Schiele, Francis Bacon and Philip Guston. The latter in particular seems important, with his semi-private iconography made up of Klansmen's hoods, French fries and fuggy cigarettes. Like Guston, Perrot has his stock of repeated motifs, all of which are both readable and ineffably obscure: grapes, cartoon-faced aubergines and mushrooms, matches, candles, bowls, crucifixes, gobbets of 16th-century Italian painting and various phallic comestibles that seem to be being not so much eaten as enthusiastically fellated. However, while in this system of objects a cigar is never 'just a cigar', neither is it always a universal symbol of the male principle. Take the mushrooms. In Perrot's paintings they are proxy children, but it's hard to work out exactly how he arrived at that decision. Do fungi make a journey from innocence to experience? Do children flourish in the dark? Perhaps the answer is a lot like a family secret, something that is too general to be genuinely unspeakable (most of us share similar shames) but that still tugs on too many specific heartstrings to be anything but taboo. For examples of such household skeletons we have only



*La Pipe: mamie attend un bébé* (The Pipe: Grandma's Expecting a Baby) 2002 Oil and antiseptic on canvas 146x114cm

to look at Perrot's work. After all, what would the neighbours of the mother of the giantess in *La Chute* (The Fall, 2002) say if they knew her daughter had drowned a town in an avalanche of vaginal discharge, or those of the father of the guy in *Kiss* (2004) if they discovered that his son had been sodomized by a bunch of soft-rock fancying Mafia goons?

In the foreground of *La Pipe: mamie attend un bébé* (The Pipe: Grandma's Expecting a Baby, 2002) a black-bearded patriarch reads a book while pulling on a pipe. A penis plunges towards its smouldering bowl, sucking up the smoke and in the process making an art-historical knob gag that manages to encompass both René Magritte's *The Treachery of Images* (1929) and the French slang for a blow job: *une pipe*. Above his head, like the product of a fever dream, lies the painting's eponymous grandmother, attended by a white-coated medic and an airborne flock of mushrooms, from a fold in her pillow, and while she's all tender maternal smiles, in truth the baby is a monster, half-human, half-fish. Fish, of course, get us thinking about Freud's sex-suffused 'fish dream', as well as pre-

crucifix Christian symbolism and the figure of the foul-mouthed, sagging, naggingly libidinous 'fishwife' of European folklore.

However, it is not the psychological terrain mapped by Perrot's visual and verbal punning that is interesting here (one might glean something similar from half an hour spent listening to pub banter); nor is it his diagonal bifurcation of the image into male and female zones. These tactics, as old as art history itself, are really only decoys, there to draw the viewer into a space that, because it is fictive and absurd, is also curiously safe and free. If there is no real difference between a father and a vegetable, it follows that we may as well locate the roots of our psycho-sexual anxieties in an aubergine or a Brussels sprout. Against Perrot's protective yellow backdrops, dealing with the fall-out of such transference seems as easy as peeing in the street.

*Tom Morton is a contributing editor of frieze.*

<sup>1</sup> Extracted from a text written by Philippe Perrot on the occasion of an exhibition at Hiroma Yoshii Gallery, Tokyo, Japan 2003, p. 1

<sup>2</sup> Ibid



Philippe Perrot. «Migraine». 2004. Peinture à l'huile, bétadine et bleu de Méthylène sur toile. 97 x 197 cm. (Coll. Moca, Los Angeles).  
Oil paint, betadine and methylene/canvas

paris

## PHILIPPE PERROT

Galerie Art : Concept  
6 mars - 17 avril 2004

Les personnages des récentes toiles de Philippe Perrot sont entourés d'objets de mise à feu (briquet, allumettes, bougies) et de signes ou d'images évoquant la mort (pierres tombales, croix, pendaison...). Sur le tableau *Kiss* (2004), le visage d'un homme crachant du sang se trouve curieusement associé à un pied qui, dressé, résiste à son inhumation en poussant en direction du fossoyeur un dispositif flanqué d'une allumette enflammée. Ce motif du feu hante la peinture de Perrot depuis qu'il a réalisé en 2003 la toile intitulée *la Fête des pères*, où l'on voit un jeune homme, révolté et menaçant, brandir une allumette géante et défier du regard le spectateur. Une autre œuvre, *le Jour du Seigneur* (2003-2004), représente, en bordure d'image, un personnage à la chevelure embrasée : il tourne le dos pour regarder hors-champ et semble sur le point de sortir du tableau sous le regard d'un homme chaussé de bottes noires (la figure du père ?). Perrot continue donc de peindre encore et encore des «histoires de famille». À son habitude, il ne cesse de briser la fonction narrative de l'image et représente sur la même toile de multiples saynètes sans

rien dévoiler cependant des secrets de famille – tout en suggérant néanmoins par sa manière singulière de peindre les signes et les images quelque chose de leur poids et de leur influence sur l'organisation de l'espace pictural. Les formes d'échelles différentes contribuent à altérer l'homogénéité de ce dernier. Il s'agit de décentrer le regard pour l'obliger à chercher de nouveaux repères et d'inviter le spectateur à inventer des cheminements de pensée aléatoires. Pour que le geste artistique se prolonge au-delà de l'objet qui le contient, Perrot s'applique à établir une relation d'égal à égal avec le regardeur. C'est en entretenant une dissemblance permanente entre le visible et sa signification et en suscitant une disjonction entre l'image et son référent que le défi lancé au spectateur (et évoqué plus haut) prend tout son sens. C'est en tenant la position de l'insurgé à l'égard de la doxa du Père (*la Fête des pères*), ou celle du fils qui sort du champ de l'image en mettant le feu à ses idées (*le Jour du Seigneur*), ou celle du personnage qui résiste à l'inhumation de sa subjectivité (*Kiss*), qu'une expérience singulière de la famille peut devenir une expérience esthétique partageable où, selon les mots de l'artiste, «chacun suivant sa propre histoire y retrouvera qui son père, qui sa mère, qui son frère, etc.». Perrot imprime cette fluidité du sens qui circule entre les signes et les images (et aussi entre les tableaux) dans le mouvement de la matière picturale elle-même. Celle-ci est constituée d'une superposition de diver-

ses couches de peinture, qu'ensuite, ici ou là, il désépaisit ou grave de sillons afin de dévoiler des sous-couches, de déterrer des bribes de saynètes, d'exhiber des repentirs, d'affirmer des recouvrements, des zones d'oubli et aussi d'inconnu... Lorsque Perrot peint des substances organiques mouvantes – les sécrétions des corps blessés, désirants, et tout simplement vivants –, il accomplit encore et autrement le travail de la mémoire. Les mêmes couleurs (dont le fameux jaune soufre acide) glissent d'une œuvre à l'autre et vont habiter d'autres formes : sur le nouveau tableau *Migraine*, l'iconographie du feu et de la mort a disparu et la tête rouge des allumettes laisse place à celle, inattendue, d'un bourgeon de pavot – lequel s'ouvrira sans doute bientôt sur une prochaine toile.

Évence Verdier

The characters in Philippe Perrot's recent canvases are surrounded by fire-starters (lighters, matches, candles) and signs or images evoking death (tombstones, a cross, a hanging, etc.). In one painting, *Kiss* (2004), a man's face spitting blood is curiously associated with a stiff foot that resists being buried by shoving at the gravedigger some sort of device flanked by a flaming match. The motif of fire has haunted Perrot's work since last year when he made a canvas entitled *La Fête des pères* (Father's Day) where we

see a rebellious young man defiantly brandishing a giant match in our face. In another work, *Le Jour du Seigneur* (The Lord's Day, 2003-2004), at the edge of the canvas a character with his hair on fire turns his back on another character and looks somewhere "off screen." He seems to be about to leave the canvas as the man wearing black boots (the father?) looks at him. Perrot's paintings are always about the family. But he constantly interrupts the narrative function of the image, with each canvas suggesting various skits without really divulging any family secrets. Nevertheless, his singular way of painting the signs and images suggests something of their weight and their influence on the organization of the pictorial space. The varying effects of scale contribute to altering the latter's homogeneity. The point is to disconcert the viewer's gaze and make them seek new reference points and follow aleatory lines of thought. Perrot is anxious to establish a peer-to-peer relationship with the viewer so that the effect of his art goes beyond the object it contains. It is by maintaining a permanent non-resemblance between the signs and their signification, creating a disjunction between the image and its referent, that this challenge to the viewer attains its full meaning. By assuming the position of the rebel against the orthodoxy of the Father (*La Fête des pères*), that of the son who walks out of the picture

while setting fire to his ideas (*Le Jour du Seigneur*) or that of a character resisting the burial of his subjectivity (*Kiss*), the singular experience of the family can become a shareable aesthetic experience where, as Perrot puts it, "everyone, following their own story, finds their own father, mother, brother, etc." He imprints this fluidity of meaning that circulates between the signs and images (and also between canvases) onto the movement of pictorial raw material itself. Materially his paintings comprise a superimposition of various layers that afterwards are thinned out here and there or grooved so as to let the underlying layers be seen, uncovering fragments of anecdotes, exhibiting regrets, admitting the things covered up or forgotten and even the obscure. When Perrot paints moving organic substances – the secretions of bodies that are wounded, full of desire and quite simply alive—he is carrying out once again, and in another way, the work of memory. The same colors (including his famous acid sulfuric yellow) slide from one piece to another and inhabit different forms. In the new canvas *Migraine*, the iconography of fire and death has disappeared and the red match head has given way, unexpectedly, to a scarlet poppy bud that will surely blossom in a future painting.

Évence Verdier  
Translation, L-S Torgoff

# Dans la famille Perrot, je voudrais...

«Et j'y mettrais mon père, ma mère, mes frères et mes sœurs, oh oh, ce serait le bonheur...»<sup>1</sup>

Il fait plutôt chaud en ce début du mois de juillet à Paris. L'atelier de Philippe Perrot est situé dans le XX<sup>e</sup>me arrondissement, petite rue sinueuse, caractéristique de Ménilmontant. Le lieu, en fait la pièce, est très petit, le plafond est bas, les volets sont fermés, Philippe Perrot travaille à la lumière d'une simple lampe d'architecte; la porte est close par un marteau, Philippe Perrot travaille dans le silence. Sur l'un des murs une grande peinture en suspens, sur l'autre des formats plus petits attendent? Sont terminés? Ce jour-là, la toile a presque la taille du mur et l'atelier fait plutôt penser à une crypte ou une chapelle. Une table sert de support aux couleurs étalées dans des couvercles de boîtes. Sur une étagère, on voit un bloc compact de peintures séchées de la taille d'un pavé aux facettes multicolores, sorte de palette en volume. Philippe Perrot nous indique que c'est encore frais en dedans et qu'il suffit d'y enfoncer la brosse.

Le chevalet n'est rien d'autre qu'un ancien support de télévision mais après tout n'y a-t'il pas dans ce meuble comme une gouttière et quatre roues? Dans *Nach Kippenberger*<sup>2</sup>, une photo nous montre l'artiste au travail dans son atelier espagnol de Carmona, il est torse nu, en short, la toile est posée verticalement, cette fois deux tabourets renversés font office de chevalet. En dehors des aspects anecdotiques, bricoleurs, qu'est-ce que cela nous apprend? Dans le cas de Philippe Perrot, cela peut-il évoquer la métaphore du parcours de l'artiste, des premiers films vidéos à la peinture, et l'insistance de l'image dans cet univers qui s'est défini et s'est donné les moyens de sa représentation dans toute sa complexité?

Dans chaque tableau un personnage principal peut être au premier plan, autour de lui une ou plusieurs scènes, saynètes singulières. Chaque fragment de paysage forme un monde autonome qui peut être perçu comme une sorte de rêve, d'échappée (vers l'enfance?). Les éléments qui le composent, toujours les mêmes, n'ont pas pour fonction de situer les personnages dans un lieu. La direction des regards entre les personnages est opposée: l'un regarde un livre, l'autre une femme allitée. Du cœur du livre émerge un paysage avec maison en feu, lac et allumettes-personnages. Une forme de pénis s'égoutte dans un récipient, ailleurs, une forme sexuée au gland nettement marqué assure la liaison avec le foyer d'une pipe.

Un petit personnage (manga?) regarde la scène, caché par un champignon à tronc humain. Des organes reproducteurs féminins tels des oiseaux semblent voler. Une allumette grillée borde le cadre. Du sexe d'une femme nue qui chute s'écoule un paysage avec maisons, lac et cyprès; un visage d'homme avec coucher de soleil regarde par en dessous (un voyeur?). Dans le paysage en forme de colline, on distingue des petites maisons au toit rouge, renvoyant autant à la maison du monopoly qu'aux architectures peintes dans les tableaux de la Renaissance, des récipients (bols de nourriture, de peinture, calices?) qui reçoivent des liquides ou laissent s'échapper des fumées, on reconnaît également un édifice religieux: église italienne à dôme. Un doigt pointé vers le haut émerge de ce mont. Régulièrement des doigts, tantôt isolés, tantôt pointant, tantôt comme écrasés viennent marquer l'espace. Un jouet d'enfant, convoi de wagons tractés par une locomotive à tête de chien va sortir du cadre. Un homme et une femme sont enlacés, accompagnés d'une aubergine. Ils regardent des fleurs d'où s'envole un papillon. Le cœur d'une fleur évoque une pomme coupée en deux? un sexe féminin? ou des yeux? Un enfant en culottes courtes, un portable à la main, derrière les jupes de sa mère, semble effrayé par ce qu'il voit. Au premier plan une jambe comme un poteau. Dans cet univers, les vêtements sont intemporels: les hommes ont des chemises à rayures, les femmes des robes à motifs rouges ou roses (cœurs, vichy...); des légumes animés viennent régulièrement, en ronde, farandole, observer ou déranger la scène.

Philippe Perrot semble commencer tous ses travaux (toiles, dessins) par le ou les personnages principaux. Leur position structure l'espace et leur posture renvoie parfois à des figures de la dévotion. On peut distinguer plusieurs types de composition: en profondeur, verticale, en panoramique. D'une masse centrale (un corps humain), se détachent différents éléments éparpillés qui tantôt veulent quitter le tableau, tantôt converger vers cette masse. Une force centrifuge ou centripète semble animer la scène. Les éléments constitutifs de cet univers sont rarement totalement isolés: un réseau de lignes, volutes, coulées, tâches, traces de repentis les relient entre eux. Là intervient aussi l'éosine ou la bêtaïne. De nombreux artistes, de Joseph Beuys à Fred Tomaselli, ont associé des moyens picturaux à des produits issus de la médecine. C'est devenu chez Philippe Perrot comme une signature: cette pharmacopée s'associe aux peintures à l'huile traditionnelles. Les liquides viennent régulièrement marquer les aisselles, les zones érogènes des personna-

ges. La chair est tourmentée, maltraitée, non sans rappeler Egon Schiele ou Oskar Koschka. Jamais unie, elle est décomposée en morceaux, lambeaux, tâches, faisant apparaître des protubérances, des excroissances. De curieuses formes peuvent en sortir ou y pénétrer. La chair s'affiche comme souffrance. L'éosine voudrait-elle panser la plaie? Les strates du travail sont visibles: les repentis laissent la trace de la première naissance des personnages. Une façon de travailler qui nous rappelle cette phrase d'Alain Bergala à propos du montage dans le cinéma moderne: « (...) ce qui a été enlevé reste d'une certaine manière dans ce qui est conservé, et cela avec une légèreté retrouvée. »<sup>3</sup>

L'univers de Philippe Perrot c'est aussi une palette bien particulière, à commencer évidemment par ce jaune soufre (*souffre*) qui viendra toujours terminer le tableau, ceimer une dernière fois ces chairs et ces éléments, un jaune dont Patrick Javault rappelle très justement les relations avec «le fond d'or infini des icônes»<sup>4</sup> et Richard Leydier tout aussi justement: «cette poudre que l'on disperse le long des murs afin d'empêcher les chiens d'uriner»<sup>5</sup>. D'autres couleurs récurrentes définissent cet univers: un vert anglais qui évolue, une terre d'ombre qui vient se frotter à la chair, un rouge entre mars et rubis, des couleurs qui évoquent l'enfance: rose, bleu turquoise, des tâches, des trous blancs (*troubant*) qui ponctuent le tableau. Comme la plupart des peintres travaillant l'image, Philippe Perrot donne des titres à ses tableaux et ils sont importants. Tout commence en 1992 de façon sévère avec *Un père*. Dans cette oeuvre les titres évoluent: des situations familiales *Le Secret de famille* (1993) jusqu'à des énumérations *Soeur, champignon, navet* (1993), sans oublier plus récemment des titres au langage direct, imagé comme on en trouve dans les expressions populaires *Tu es une courgette mon fils* (2002).

Philippe Perrot semble avoir fait un arrêt sur image.

Le mouvement est arrêté mais nous en saisissons la dynamique et la direction comme des entrées et sorties de champ au cinéma. La scène se poursuit bien au-delà de la limite du cadre ou des quatre tranches de la toile. L'origine de la scène est elle aussi ailleurs. L'action a déjà eu lieu, le mal est déjà fait. Comme dans le cinéma de Pialat, nous assistons à un drame dont l'origine nous est inconnue mais semble —comme dans toute histoire de famille— remonter à très loin (l'enfance?). Une famille qui fait penser à



Philippe PERROT «Sans titre» 2000 crayon aquarelle sur papier 65 x 50 cm Collection privée, Courtesy Art-Concept, Paris

«Régulièrement des doigts, tantôt isolés, tantôt pointant, tantôt comme écrasés viennent marquer l'espace. Un jouet d'enfant, convoi de wagons tractés par une locomotive à tête de chien va sortir du cadre.»

«la grappe humaine» dont parle Alain Bergala dans son hommage au même réalisateur: «Comment les personnages de Pialat en arrivent-ils là? (...) Chacun d'eux a l'intuition fulgurante, au premier contact avec l'autre, au premier échange de regard, au ton du premier mot prononcé, que le combat est vain tant l'issue en est déjà assurée.»<sup>6</sup> Mais Philippe Perrot sait aussi dramatiser la situation: d'une part nous ne sommes pas les seuls spectateurs de ce drame; le tableau joue souvent avec une mise en abyme des regards: un personnage regarde lui aussi, plus ou moins discrètement la scène. Celui de l'enfant apeuré, interloqué, nous évoque l'étonnante interjection de Philippe Guston qui, retrouvant l'atelier le matin et découvrant ses travaux achevés la veille s'exclame: «Bon...Alors c'est à ça que ça ressemble-

rait.»<sup>7</sup> D'autre part cet observateur peut être un légume ou un petit objet animé. Ces éléments burlesques permettent de supporter la tension. C'est aussi une caractéristique importante de l'oeuvre de Philippe Perrot: ce jeu constant entre le dramatique et le burlesque, une sorte de précipité de la nature humaine.

«Mon fils tu n'peux pas, tu n'peux pas faire ça car cette fille est ta soeur et ta mère ne le sait pas.»<sup>8</sup>

Catherine Laubier et Yves Brochard

<sup>1</sup> «Si j'avais un marteau», les Surfs, Claude François... 1963

<sup>2</sup> Catalogue *Nach Kippenberger*, MUMOK Vienne, Vanabermuseum Eindhoven, 2003-2004

<sup>3</sup> In René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris, 1996

<sup>4</sup> Catalogue Philippe Perrot, Bretigny sur Orge, Espace Jules Verne, 1993

<sup>5</sup> Catalogue Philippe Perrot, *Ramasser les morceaux*, Gennevilliers, Ecole Municipale des Beaux Arts-Galerie Edouard Manet 2002-2003

<sup>6</sup> Les Cahiers du cinéma, Pialat 1925-2003, n°576 février 2003

<sup>7</sup> Philippe Guston, *Peintures 1947-1979*, Centre pompidou, 2000. Signalons que le commissaire de

l'exposition, Didier Ottinger, est également l'auteur de deux textes sur l'oeuvre de Philippe Perrot

<sup>8</sup> «Scandale dans la famille», Sacha Distel, Dalida, Bernard Menez... 1991

# les secrets de famille de Philippe Perrot

## *Family Secrets*

DIDIER OTTINGER

■ L'académisme bénéficie d'un nombre croissant de photos et de vidéos, l'exotique intransigence des derniers chantres du formalisme pictural frappent d'obsolescence l'antagonisme de la transparence et de l'opacité qui fut à l'origine même de la modernité. Cette dichotomie usée s'efforce de survivre chez quelques nostalgiques. Elle désigne, d'un côté, l'image comme lieu de projection d'un monde chimérique ; de l'autre, elle fait de l'œuvre un espace ouvert au réel le plus tangible et le plus vérifiable. La «tradition moderne» s'est identifiée au projet réaliste, rationaliste, qu'incarne son premier tableau. Dans le projet de Brunelleschi de peindre la «vérité» du baptistère de Florence (1425), les philosophes ont vu l'entrée de la culture occidentale dans son âge scientifique. De réalisme visuel en progrès de l'«art concret», l'épopée picturale moderniste est l'histoire d'une conquête positiviste. (Le renvoi de la peinture surréaliste aux temps prémodernes, le refoulement du «mysticisme» néoplasticien ou suprématiste sont le prix payé par cette histoire à sa propre doxa.)

Le cinéma, comme s'il était à l'abri des regards manichéens des historiens de l'art, ignore cette dichotomie de la transparence et de l'opacité. Si les premiers films semblent maintenir les catégories des anciennes images fixes, le réalisme des frères Lumière se pare, malgré lui, des charmes du fantastique, les chimères de Georges Méliès se voient en retour dotées de l'autorité du réel. Le cinéma transforme le tableau en un écran sur lequel apparaît l'image paradoxale d'un réel façonné par le fantasme et l'artificialité. La culture de l'image acquise par Philippe Perrot est celle du cinéma. Au milieu des années 80, il envisage d'intégrer l'Idhec. Plusieurs stages de vidéo lui permettent de maîtriser la réalisation de ses premiers films. Ils rejouent des scènes de famille, dont la banalité s'avère n'être que le couvercle d'une marmite où bouillonnent fantasmes et passions. Perrot joue tous les rôles, distribués entre les membres d'une famille d'archétypes. Ce burlesque intime et un peu pathétique aurait pu ouvrir à l'acteur-réalisateur une honorable carrière d'artiste vidéaste ; il a fallu que Perrot voie deux



«Pour l'amour de l'art - Ma grand-mère aime beaucoup l'art moderne». 1986. Vidéo N/B. (Court. galerie Art : concept, Paris). "For the Love of Art - My Grandmother Loves Modern Art." B/W video

expositions pour qu'il troque ses films et ses caméras contre brosse et pinceaux. Il découvre les tableaux de Bonnard, leur univers louche, intime et confiné, proche en tous points de celui de ses fictions intimes. Plus tard, c'est dans les dessins d'Artaud, dans la peinture des expressionnistes qu'il devine comment la figure peut dire les vertiges de l'âme. Au début des années 90, Perrot peint ses premiers tableaux.

### Le témoin oculaire

Les figures de Philippe Perrot tentent par tous les moyens d'échapper à leur propre forme. Aucun cerne n'est à même d'en bloquer les contours. Elles s'écrasent sur le fond du tableau, comme des moustiques projetés sur un pare-brise. De l'art de Francis Bacon, Perrot retient la violence d'aplatissement qu'impose le tableau moderne. Ce qui subsiste de ses figures dialogue, joue la scène d'un dîner, d'une rencontre. Tous ses efforts s'appliquent alors à brouiller ce qu'il reste de sens, de liens narratifs entre ses personnages. Les titres parlent d'un après-coup (*les Époux terribles, le Témoin oculaire...*). L'horreur a toujours eu lieu. Ailleurs, l'action se joue, se prolonge hors-champ. Comme des œufs qui glisseraient sur le fond d'une poêle, bien chaude et bien huilée, les figures ripent, s'efforcent de sortir du cadre.

■ The plodding academicism of so many photos and videos made nowadays and the exotic intransigence of the last upholders of pictorial formalism together mean that the old transparency-opacity dichotomy that was the origin of Modernism is now well and truly obsolete. However worn and faded, though, that dichotomy still has its nostalgic defenders. It defines the image as the screen on which we project a chimerical world, and the artwork as a space open to the real in its most tangible and verifiable forms.

The "modern tradition" identified with the realist and rationalist goals embodied in its inaugural work, Brunelleschi's rendering of the Baptistery in Florence (1425). Philosophers have seen his determination to paint the "truth" as marking the beginning of the age of science in the West. From increasing visual realism to concrete art, the pictorial adventure of Modernism is the history of positivist conquest. (The Surrealist return to pre-modern times and the repressions of Neo-Plasticist or Suprematist "mysticism" are but the price this history had to pay to its own doxa.)

Cinema seems somehow to have escaped the Manichean glare of the art historians and remained untroubled by this dichotomy of transparency and opacity. While the first ever movies apparently maintained the categories of the old still images, the realism of the Lumière couldn't help but be tinged with the charms of the fantastic while, conversely, the fantasy worlds of Georges Méliès took on the authority of the real. Cinema transforms the

Le brouillage par superposition est une autre des stratégies adoptées par Perrot pour pourrir ses histoires. Les scènes se télescopent. Une farandole de Betty Boop ou de légumes rigolards s'invitent dans une histoire où on ne les attend pas. Le principe «réaliste» d'un espace sans profondeur, une pudeur durable à l'endroit de la narration, prévalent à la création de chacune de ses œuvres.

## Un jour mon prince viendra

Au cinéma, la toile est un écran, le lieu d'une projection. Les psychanalystes ont vu dans l'image du septième art, l'analogon parfait de notre «enveloppe visuelle». Pour les psychologues, le cinéma, par le statut ambigu de ses images artificieusement réelles, met en évidence la dimension hallucinatoire de notre perception du monde. Que toute image créée soit chargée des «états d'âme» de son auteur, c'est ce que n'a cessé d'induire la théorie romantique de l'art. A l'époque moderne, l'image «projetée» a même vu son usage prescrit par la psychanalyse (Pollock dans le cadre d'une cure psychanalytique eut recours à cette méthode). Rien d'étonnant à ce que Perrot, l'ancien cinéaste, surévalue cette acception d'un tableau-écran, lieu de projection. Il y inscrit ses souvenirs d'une famille où germent et s'épanouissent névroses et fantasmes. Les regards troubles des papas pervers, l'exhibitionnisme domestique, les touche-pipi en tous genres constituent le fonds de son iconographie. Le cinéma, ses personnages, ses scènes d'anthologie se superposent à ses propres souvenirs. Une semblable iconographie, pleine de baisers de happy end, d'images fragmentées, brouillées par télescopages et superpositions, apparaît dans les peintures de Francis Picabia quelque temps après son expérience cinématographique (*Entr'acte*, réalisé en 1924 par René Clair). Pour les peintres qui s'y frottent, le cinéma transforme l'image en un kaléidoscope condensant souvenirs, fantasmes et temps hétérogènes.

La régression au trauma de l'enfance qu'entendent assumer les images de Perrot se dit formellement par l'informe de matières qui s'épanchent, par une palette qui emprunte aux excréments sa gamme chromatique. L'autoanalyse a, dans l'histoire récente, des antécédents glorieux. Beuys a produit son quota d'objets malades ou souffreteux, d'œuvres qui exhibent leurs cautères. Les tableaux de Perrot sont eux aussi des plaies ouvertes. L'Eosine et la Bétadine qu'il y déverse au litre ne parviennent pas à les cicatriser.

Philippe Perrot emprunte au cinéma la structure de ses images complexes. Son «réel halluciné» dialectise ce qu'une histoire de l'art oppose, par paresse ou par opportunisme. Lucide et fasciné, présent et absent à sa propre histoire, dans l'abri provisoire de sa

cabine de projection, Perrot peut être à la fois le raconteur d'histoires, et celui qui exhibe la trame de ses récits. Il peut être le peintre de figures pilonnées sur des surfaces opaques... Aux nostalgiques de Mac Luhan, qui veut encore confondre le médium et son message, qui font de l'usage des nouveaux médias le seul gage de la modernité, Perrot rappelle qu'à pied, à cheval, en photo ou en vidéo, les secrets de famille sont les mêmes, toujours répétés, des Atrides d'hier aux Groseilles d'aujourd'hui. ■

*Didier Ottinger est conservateur au Musée national d'art moderne, centre Georges-Pompidou, Paris.*

### PHILIPPE PERROT

Né en / born 1967 à / in Paris. Vit à Paris / lives in Paris  
Expositions personnelles :  
1993 espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge (catalogue avec texte de Patrick Javault, «Le peintre des familles»)  
1998 galerie Art concept, Paris  
1999 galerie Jean Boucher, Centre culturel, Cesson-Sévigné (catalogue avec texte de D. Ottinger, «Parlez dans l'hygiaphone»)

painting into a screen on which what appears is the paradoxical image of a reality shaped by fantasy and artifice.

Philippe Perrot's visual culture is movie culture. In the mid-'80s he considered going to Idhec, France's national film school, and the video training courses he did take made him sufficiently conversant to master the production of his first films. These recreate family scenes whose seeming banality is but the lid placed over a boiling cauldron of fantasies and passions. All the roles in this archetypal family unit are played by Perrot himself.

With these intimate and somewhat pathetic burlesques Perrot looked to be set up for a fair career as video artist. But it was not to be. Soon he soon downed camera and film in favor of brush and paint. This move was prompted at first by his discovery of the murky, intimate and confined world of Bonnard, which he found so congenial to his own. Then, later, the drawings of Artaud and the paintings of the Expressionists taught him how the figure can be fraught and freighted with the anguish of the soul. His lesson learnt, Perrot made his first paintings in the 1990s.

Perrot's figures seem hell-bent on escaping their own form. No line can hold them as they are crushed against the ground like flies on a windscreen. The artist has gleaned from Bacon the violence of flatness. What's left of his figures engages in dialogues, plays out a dinner scene or a meeting as the artist concentrates his efforts on blurring the vestigial meaning and narrative links between his characters. The titles (*Les Epoux terribles*, *Le Témoin oculaire*) belong to a time after the event: the horror has already taken place, or continues and is extended out of frame as, like eggs sliding around a well-oiled pan, the figures skid and strive to get out of the picture.

Another way Perrot messes up his stories is by blurring the figures with superimposition. Scenes run into one another. Thus a story

may be incongruously interrupted by a farandole of Betty Boops or mirthful vegetables. All these works are created out of a "realist" principle of a space without depth, and an enduring reticence with regard to narration.

## One Day My Prince Will Come

At the cinema, the canvas is a screen, a place of projection. It did not take long for psychoanalysts to start reading its moving images as a perfect analog of our "visual envelope." For psychologists, the ambiguity of cinema's artificially real images shows us the hallucinatory dimension of our perception. The romantic theory of art read images in terms of their creator's mood or soul. More recently, "projected" images were even prescribed for psychoanalytic purposes (for example, Pollock's talking cure also involved a "watching cure"). It is not surprising, then, that as a former filmmaker, Perrot should insist so much on this idea of the painting as place of projection. On it he inscribes memories of a family and the germination and blossoming of its neuroses and fantasies. His imagery musters the strange expressions of perverse daddies, domestic exhibitionism and all kinds of doctors-and-nurses games. Famous characters and scenes from the seventh art are printed over his own memories. A similar iconography full of happy-ending kisses and images fragmented and scrambled by telescoping and superpositions can be found in the paintings Picabia made not long before his own foray into film (*Entr'acte*, directed by René Clair in 1924). For painters, the movies transform the image into a kaleidoscope of memories, fantasies and disparate moments of time.

Perrot's images signal the regression to childhood trauma by the formlessness of their uncontained matter and the fecal tones of their palette. His glorious forebears in the recent history of self-analysis include Joseph Beuys, who made more than his share of sickly, poorly objects that exhibit their sores. Perrot's paintings, too, are open wounds. The Eosine and Bétadine poured onto them by the liter may be real pharmaceutical products, but of course they will never heal anything.

Perrot borrows the structure of cinema's complex images. His "hallucinatory real" dialecticizes what, out of laziness or opportunism, art history opposes. Lucid and fascinated, both present and absent in his own story, in the temporary shelter of his protective cabin, Perrot can be both the storyteller and the de-creator of his narratives.

To belated MacLuhanists who still insist that the medium is the message and that use of the new media is the only passport to modernity, Perrot serves notice that, whether on foot, on horseback, in photographs or in videos, from the Atrides of yore to the Simpsons of today, family secrets are always the same and always repeated. ■

Translation, C. Penwarden.

*Didier Ottinger is a curator at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.*





«Père, aubergine, navet, carotte». 1999. Huile et bétadine / toile. 146 x 114 cm. "Father, Aubergine, Turnip, Carrot." Oil and bétadine