

# Jean-Luc Blanc

Revue de presse  
Press review

## JEAN-LUC BLANC, LA PASSION DES IMAGES

L'artiste français puise dans des photographies collectées la matière noire de ses tableaux à l'atmosphère spectrale. Une série de portraits teintés d'étrangeté à découvrir à la galerie Art:Concept, à Paris.

**PARIS.** Des peintures et des dessins, voilà ce qui nous accueille dans la galerie : les unes sont d'assez grand format et vivement colorées, les autres sont en graphite sur papier A4. Et si les premières sont exécutées d'après photographie, les seconds sont d'imagination. Cela ne fait guère de doute tant s'y déploie un imaginaire singulier et cohérent, peuplé de figures sans âge, empruntées, vacillantes ou sur le seuil de la disparition, jouant, dans des intérieurs sombres ou des paysages désolés, des scènes qui restent, par leur dimension suggestive, ouvertes à l'interprétation. Sans doute la technique, découverte par accident, est-elle pour beaucoup dans cette atmosphère crépusculaire et fantomatique. La térébenthine, dont Jean-Luc Blanc imprègne le papier, lui confère un aspect translucide et une porosité accrue à toutes sortes de traces, mémoires de gestes, de textures, voire de dessins plus anciens. Dans ce voisinage, les tableaux gagnent en aspérité et en profondeur : on y perçoit mieux l'isolement des figures par le gros plan ou l'évacuation des éléments de décor. Et de leur présence face à nous émane davantage d'inquiétude que de certitude.

### «ENCYCLOPÉDIE TRAUMATIQUE»

C'est là tout le travail de la peinture à partir de la photographie. Pour chaque tableau, l'artiste puise dans ce qu'il nomme son « *encyclopédie traumatique* », laquelle lui tient lieu de carnets de notes ou de journal : une multitude d'images collectées, découpées dans toutes sortes d'imprimés et rangées dans

**Se déploie un imaginaire singulier et cohérent, peuplé de figures sans âge, empruntées, vacillantes ou sur le seuil de la disparition.**

des classeurs, suivant un ordre qui lui est propre, toujours par deux, en vis-à-vis. À le voir les manipuler, on comprend vite qu'elles sont choisies – il préfère dire « *sauvées* », renforçant dès lors la part d'affect qui le lie à elles. De cela, avec le temps que demande sa réalisation, la peinture ne peut que témoigner.

Ainsi, du bout de la galerie, *La Folie rouge* (2020) attire l'œil : sur un fond vide et sombre, une mariée en pied se détache vivement, comme incandescente. Le blanc de sa robe a viré au jaune, et son visage

surname, tel un masque troué, de cette surexposition malheureuse. Si l'appareil, en effet, s'est fait prendre à la trop grande luminosité – l'image de départ provient d'un guide pour ne pas rater les photographies de mariage –, la peinture parachève la métamorphose de la figure en statue habillée, entre kitsch et dévotion, en cascade lumineuse, en actrice d'une danse macabre ou d'un film de zombies. La diversité des registres possibles est à la mesure des raisons multiples et plus ou moins avouables qui font que l'on s'attache aux images, que l'on s'entiche d'elles, jusqu'à les collectionner et jusqu'à, pour Jean-Luc Blanc, tenter de les ramener à la vie, par différents artifices, le temps d'un tableau.

**GUTEMIE MALDONADO**

« Jean-Luc Blanc. *L'œil de la Dorade* », 4 décembre 2020-27 février 2021, galerie Art:Concept, 4, passage Sainte-Avoye, 75003 Paris, [galerieartconcept.com](http://galerieartconcept.com)

Jean-Luc Blanc, *La Folie rouge*, 2020, huile sur toile. © Romala Darnaud.  
Courtesy galerie Art:Concept  
CI-dessous : vue de l'exposition.  
Courtesy galerie Art:Concept



PLEIN CADRE

# COLS À LA COLLE

Par Judicaël Lavrador

— 15 janvier 2021 à 17:31



«Bouvard et Pécuchet», (2019) de Jean-Luc Blanc. ADAGP. Courtesy de la galerie Art: Concept.



Au vu de sa moue légèrement boudeuse, l'un des deux protagonistes de cette toile de Jean-Luc Blanc a l'air moyennement convaincu par le choix du déguisement dont son compère, plus fier, est alors sans doute le responsable. Ce dernier, le barbu, aurait donc convaincu le moustachu d'endosser, un soir de bal masqué au Palace, cet accoutrement au pittoresque comico-gothique, pour jouer les vampires de gala. Ou autre chose. Le mystère sur ce que ces deux-là tentaient d'incarner reste entier, mais c'est après tout le propre des meilleurs déguisements. Et sans doute des meilleurs portraits. Jean-Luc Blanc a peint celui-ci d'après une image minuscule, pas plus grande que celles qui figurent sur les boîtes d'allumettes, dont il a perdu (ou préféré perdre) la clef. Dans un premier temps, il a identifié ces deux énergumènes comme Bouvard et Pécuchet, titre de la toile. Qui devenait dès lors un autoportrait ou une explication de sa manière de peindre. Comme les personnages de Flaubert, érudits éperdus, il emmagasine des piles et des piles d'images découpées dans des publications de toutes sortes, les trie par style et nuances lumineuses, les colle dans des cahiers pour «*les laisser fermenter dans [son] encyclopédie*» qu'il qualifie de «*traumatique*».

Son corpus est massivement classifié beau bizarre, cruel et tendre, haut en couleur, saignant pour de faux, comme dans un giallo. Ce genre italien de films d'horreur à la plastique léchée dont précisément il discutait lors d'un dîner où sa consœur et hôte d'un soir, Nina Childress, avait cuisiné une daurade, que Jean-Luc Blanc ne trouva pas assez cuite. De là vient le titre de son exposition à la galerie Art : Concept, «*l'Œil de la dorade*» : du giallo, sujet de la discussion, et du plat servi, peu appétissant. Et le tableau, bien que daté de 2019, partage cette provenance du giallo, puisque ces deux hommes pourraient être les dignes personnages d'un Dario Argento.

Tout part surtout de leur collerette, faite d'un métal souple qui réfléchit les traits déformés de leur visage. De fait, ceux-ci sont bordés par les reflets de leur peau et de leurs cheveux argentés. Ces atours miroitants deviennent ainsi les lieux picturaux d'une anamorphose, déroulant chacun, en courbes divagantes et couleur chair, les visages des protagonistes. Ce qui fait dire à Jean-Luc Blanc qu'«*il y a du monde autour du cou*». Plus de monde que prévu. «*Peindre une image, glisse l'artiste, c'est toujours un prétexte pour vérifier ce qu'il y a dedans.*» Ou plutôt ce qu'on imagine s'y trouver. Peindre des images, ajouterait-on, revient à mettre la main dessus, à serrer l'étau. Et à démasquer le sujet déguisé. Jean-Luc Blanc s'est persuadé en contemplant sa toile finie que le moustachu était Paco Rabanne. ◆

Judicaël Lavrador

*L'Œil de la Dorade de Jean-Luc Blanc à la galerie Art : Concept (75003) jusqu'au 27 février.*

[Galerieartconcept.com](http://Galerieartconcept.com)



## 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*

## 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



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.

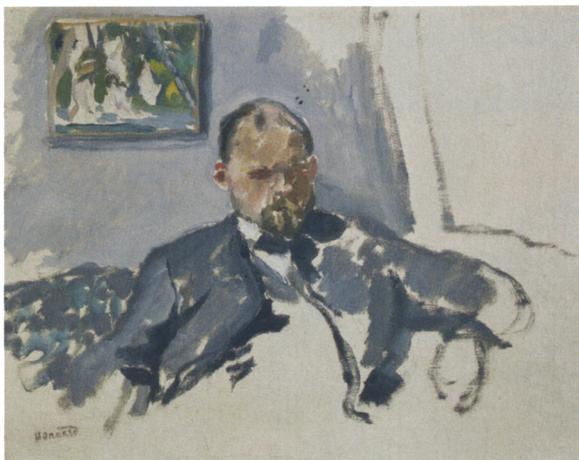
Sa peinture est habitée, sinon hantée. L'artiste peint en effet le plus souvent des personnages (mais pas seulement) qui incarnent autant qu'ils composent un univers particulier. Ces figures, familières bien que lointaines, semblent appartenir à un monde indéfini, interzone trouble où Eros et Thanatos 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.

ANALYSE

## «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 irréaliste 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, hamachées, 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, têtue, 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 •

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

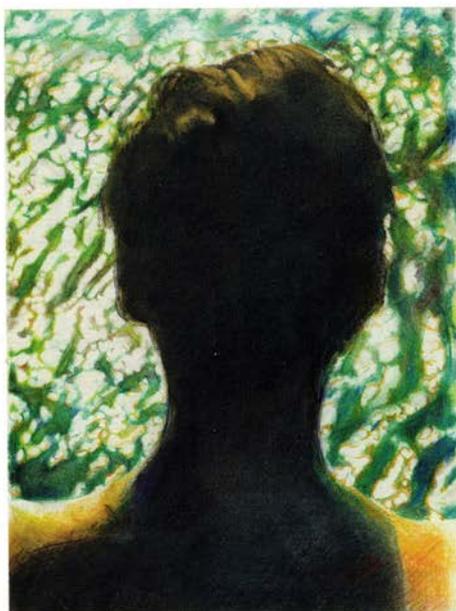
### « La beauté doit être proche de la profanation »

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.

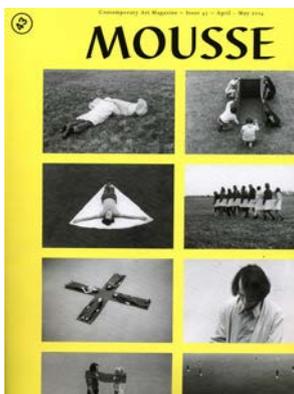
**Dans le traitement plastique parfois un peu brutal que vous faites de ces figures, y a-t-il une volonté de susciter un certain malaise chez le regardeur ? Il y a en fait quelque chose d'un peu grossier. Quand j'ai décidé d'être artiste, j'ai toujours eu besoin d'avoir du recul, une distance. Ces choses 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.

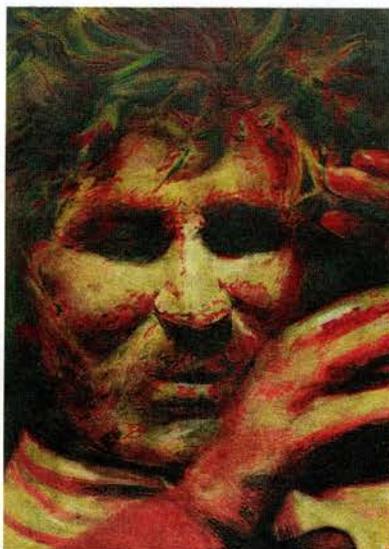
**Propos recueillis par Frédéric Bonnet**

**JEAN-LUC BLANC, FAUX-ROMAN VISAGE**, jusqu'au 23 avril, galerie Art : Concept, 13, rue des Archevêques, 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

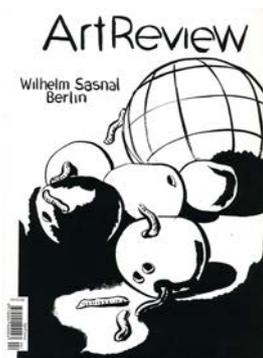
Jean-Luc Blanc  
Until April 23



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

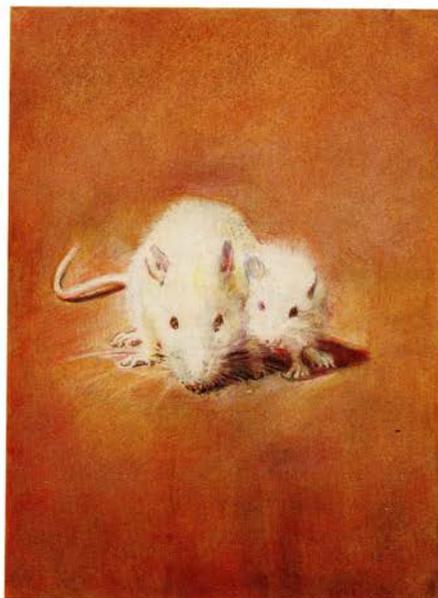
Points of View  
by Jonathan T.D. Neil,  
Oliver Basciano, Maria Lind,  
Mark Sladen, Mike Watson, Sam Jacob,  
J.J. Charlesworth, Hettie Judah,  
Jonathan Grossmalerman & Laura  
McLean-Ferris  
35

Juan A. Gaitán  
Interview by Raimar Stange  
52

James Lingwood  
Interview by Tom Eccles  
56

Patricia Phelps de Cisneros  
Interview by Joshua Mack  
60

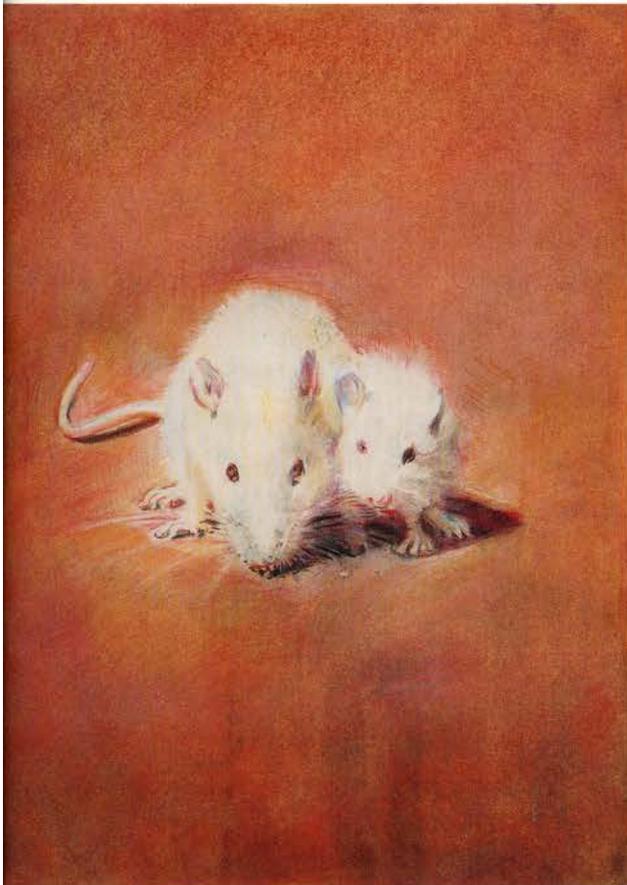
The Law and Its Ideas  
by Daniel McClean  
64



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

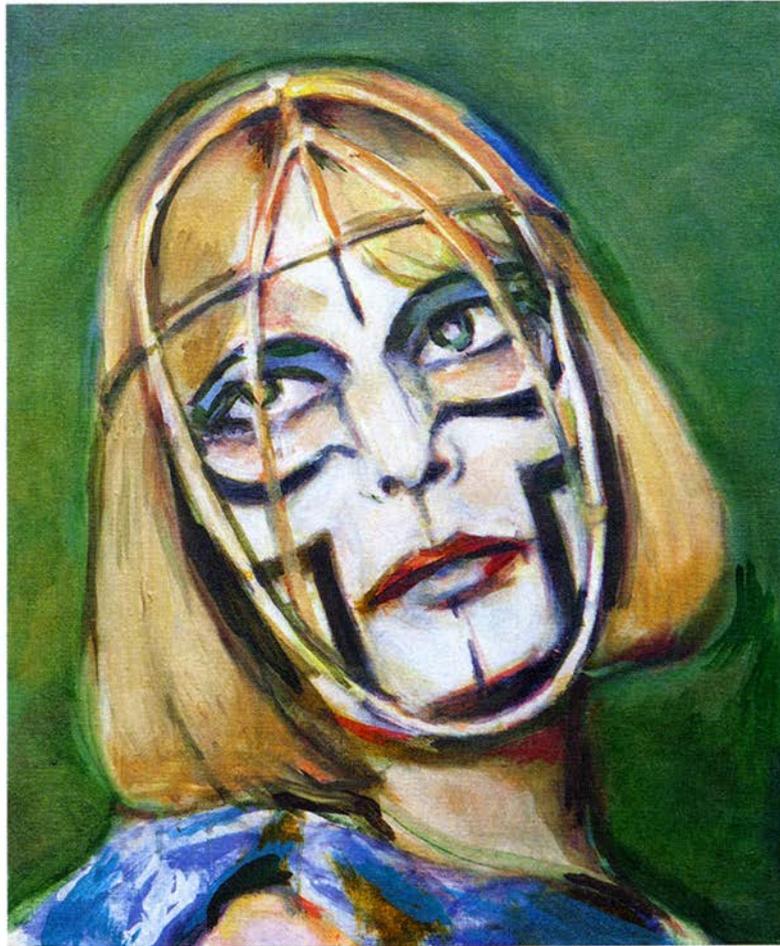
3 **Jean-Luc Blanc**, like Muniz, devotes himself to refreshing what's already there and known; or, perhaps, being productively haunted by it. For about 20 years the French artist has collected printed imagery – film stills,

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: 'squatted 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 A11 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 vogueish 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



*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 mouffles 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

**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

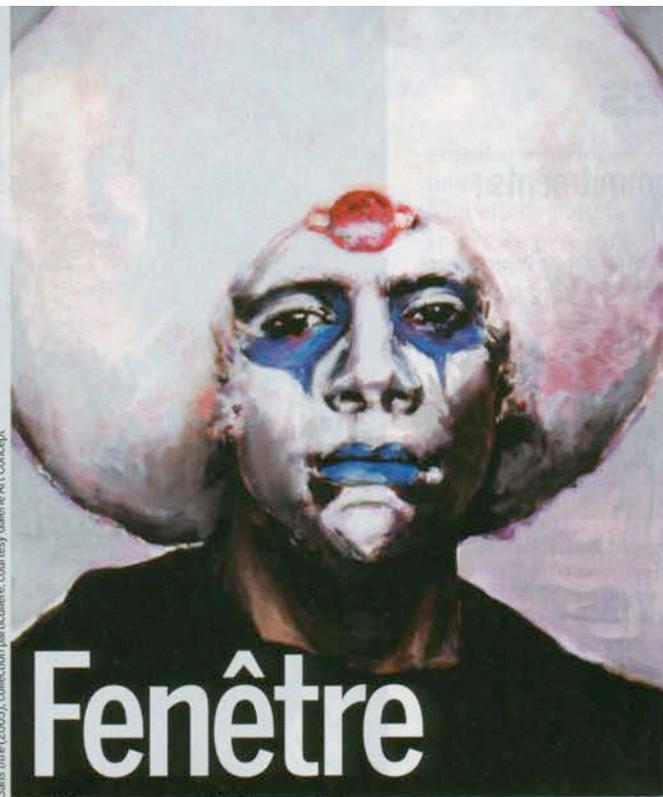


Jean-Luc Blanc. En haut : Vue de l'exposition au CAPC.  
Ci-dessus : Sans titre. 2005. Huile sur toile. 80 x 65 cm.  
(Court. galerie Art: Concept, Paris ; Ph. F. Gousset)

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**



# 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.**

Il 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 *Mnemosyne* 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.

RÉALISATION : 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 ? »**



# 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.

