

## Frédéric HOUVERT

Né en 1980 à Toulon  
Vit et travaille à Amplepuis

<http://www.dda-ra.org/HOUVERT>

Dossier mis à jour le 03/03/22



**Anthurium**  
Exposition personnelle à La Serre, Saint-Étienne, 2018

<http://frederic-houvert.com>  
frederic.houvert@gmail.com



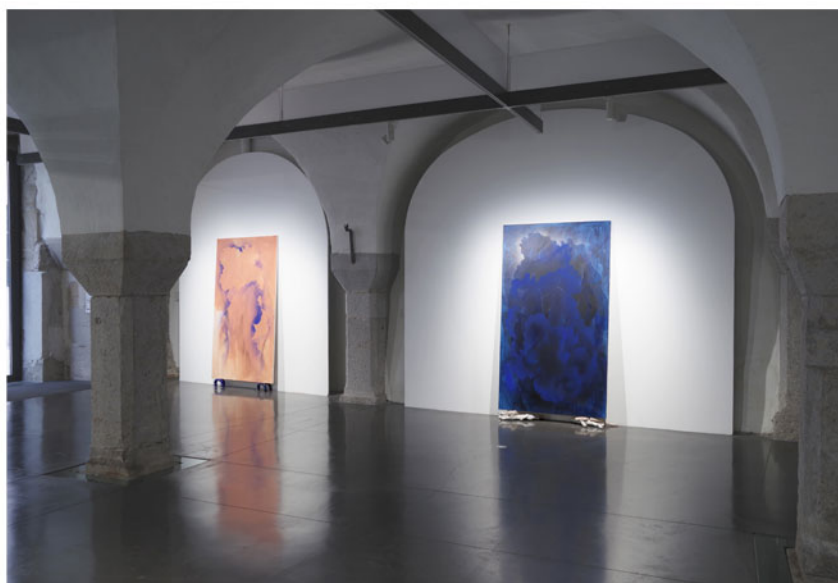
Vue de l'exposition *Onagadori*, l'Orangerie du Parc de la Tête d'Or, Lyon, 2021

-

*Onagadori*, 180 x 250 cm, paravent peint, peintures découpées, pochoirs en porcelaine, 2021

© Adagp, Paris

**Frédéric HOUVERT**  
Index des œuvres [extrait]



Vues de l'exposition *Fibre, fibres et chenets*, en duo avec Simon Feydieu,  
Centre d'art contemporain La Halle des bouchers, Vienne, 2021-2022 - Photo 1 : Blaise Adilon



Vue de l'exposition *Herbe aux Perruches (Asclepias Syriaca)*, Ateliers Vortex, Dijon, 2018

-

De gauche à droite :

*Anthurium bleu de Prusse*, 140 x 110 cm, 2018

*Anthurium skin light*, 140 x 110 cm, 2018

*Anthurium Corinthe*, 140 x 110 cm, 2018

*Anthurium Prusse virgin green*, 140 x 110 cm, 2018

© Adagp, Paris

**Frédéric HOUVERT**  
Index des œuvres [extrait]



Vue de l'exposition *Ronce*, La Centrale, 2020



Vue de l'exposition *All show are temporary*, Kunstgebäude, Stuttgart, 2019

- 
- De gauche à droite :  
*Orchidée burnt Sienna*, 50 x 40 cm, 2018  
Détail, *Quercus Mondrian / Pinus Houvert*, bois moulurés, 2017-2018  
*Lys Mondrian*, 40 x 30 cm, 2017



Vue du festival *Sillon*, Parcours d'expositions dans la Drôme, 2019

-

De gauche à droite :

*Succulentes chrome*, 200 x 120 cm, 2019

*Succulentes nénuphar*, 200 x 120 cm, 2019

© Adagp, Paris



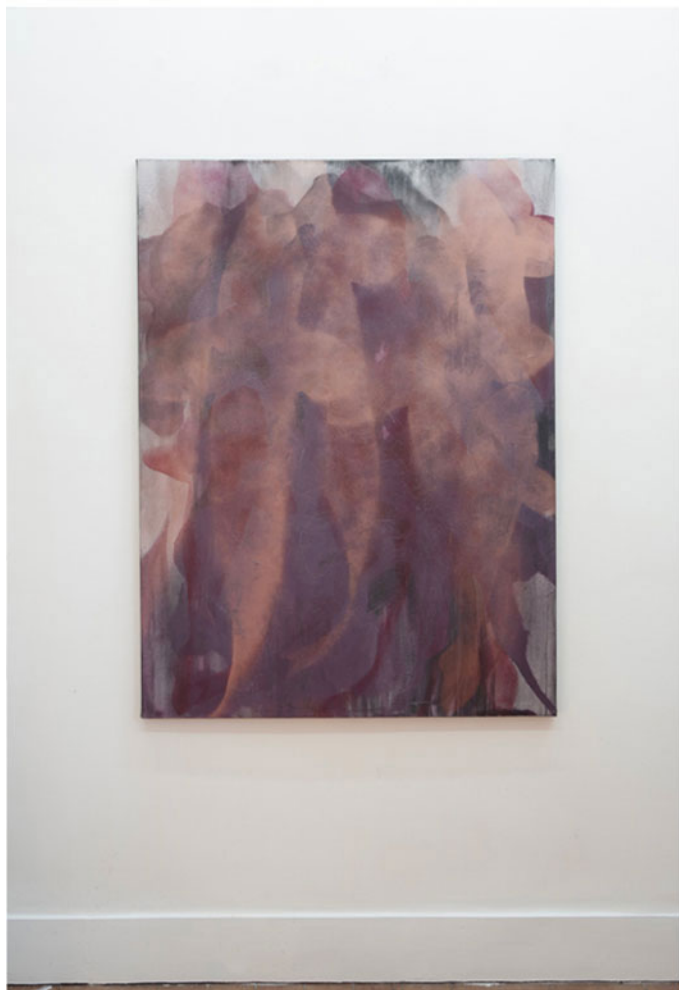
De gauche à droite :

*Begonia*, 170 x 140 cm, 2020

*Begonia gala*, 170 x 130 cm, 2020

© Adagp, Paris





De gauche à droite :  
*Koi cuivre*, 130 x 97 cm, 2021  
*Dahlia cuivre*, 130 x 97 cm, 2021



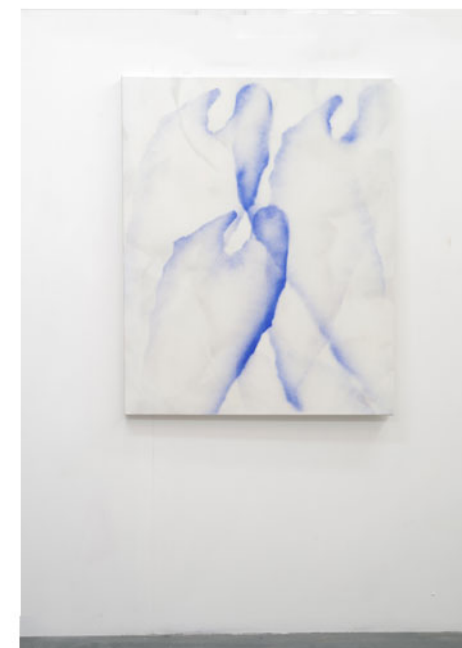
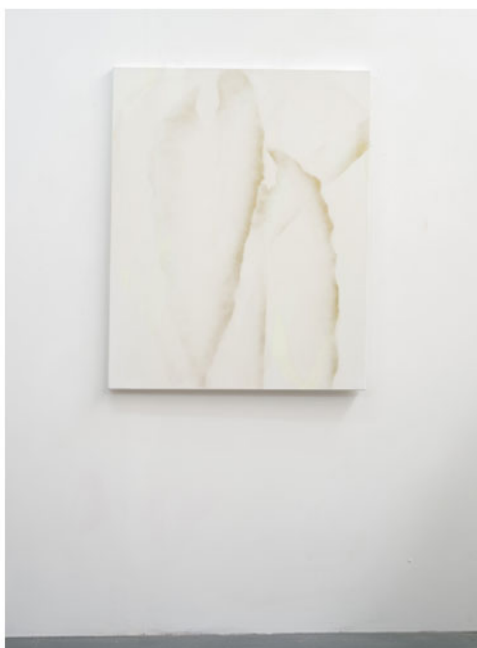
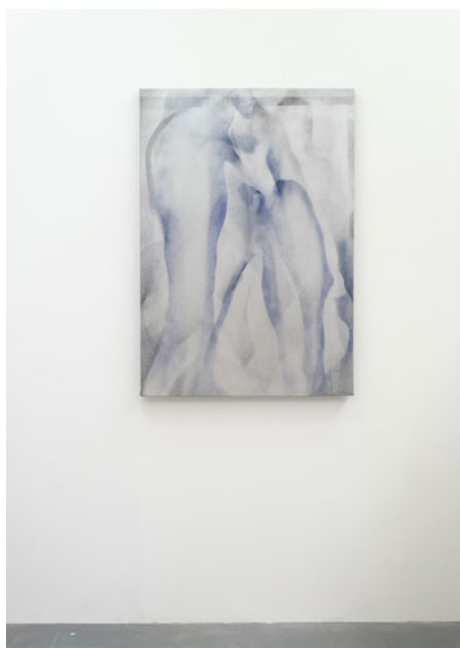
De gauche à droite :

*Anthurium C*, 200 x 120 cm, 2018

*Anthurium cobalt*, 200 x 120 cm, 2018

*Anthurium Kerguelen*, 195 x 114 cm, 2017

© Adagp, Paris



De gauche à droite :

*Monstera chrome*, 140 x 110 cm, 2017 - *Coton blanche*, 150 x 110 cm, 2016 - *Serrulata chrome*, 150 x 110 cm, 2018

*Anthurium chrome*, 90 x 60 cm, 2018 - *Philodendron gold*, 90 x 60 cm, 2018 - *Philodendron cobalt*, 90 x 60 cm, 2017 -



Vue d'atelier

-

De gauche à droite :

*Lys Istanbul*, 130 x 97 cm, 2014

*Philodendron Kerguelen*, 194 x 112 cm, 2016

*Laurus NB*, 200 x 120 cm, 2013

© Adagp, Paris

**Textes ci-dessous :**

*Bonjour Mr Houvert !*, entretien avec Hugo Pernet, 2021

*Des fantômes picturaux ou poétiques*, Vincent Romagny, 2020

*Contre la lassitude*, Hugo Pernet, 2017

**Autres textes dans le dossier :**

*Black Box* au centre d'art Le Manoir, Cassandre Ver Eecke, 2021

*Ronce* à La Centrale, Magali Brénon, 2020

*Frédéric Houvert et le baroque*, Philippe Perrin Pique, 2018

*Les ramifications de Frédéric Houvert*, Jean-Emmanuel Denave, 2017

*L'art de Frédéric Houvert, entre désidérialisation et réenchantement*, Pierre Tillet, 2015

*Le travail artistique de Frédéric Houvert*, Clothilde Morette, 2013

*L'ampleur des liens*, Vincent Romagny, 2013

**Bonjour Mr Houvert !**

Entretien avec Hugo Pernet. In *Frédéric Houvert*, monographie réalisée à l'initiative et avec le soutien de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, Éditions deux-cent-cinq, Lyon, 2021

Hugo Pernet : Salut Frédéric. Je sais qu'en ce moment c'est compliqué pour toi de travailler. Tu aménages ta maison et ton nouvel atelier et t'occupes de tes filles. Mais justement j'ai l'impression que le fait d'avoir une maison, un jardin et des animaux a un rapport avec ta peinture. Le monde végétal et animal est-il le sujet de tes tableaux ? On dirait que tu pars de l'art décoratif pour revenir vers l'origine de ces motifs.

**Frédéric Houvert** : Bonjour Hugo. Oui, nous venons de déménager à la campagne. Comme beaucoup de peintres, j'ai eu envie de vivre avec mon sujet. J'ai l'impression que pour moi, et j'ai mis longtemps à le comprendre, le sujet est la Nature. L'ornement a été une façon d'entrer plus facilement et de trouver des moyens d'exécution simples, et aussi une compréhension plus rapide de ma peinture par le monde de l'art. On cherche tous un moyen historique pour commencer, comme ces écrivains qui commencent leur livre par une citation.

*H.P* : Un certain nombre de peintres ont construit leur sujet pour y avoir accès de manière permanente et pratiquement sans contrainte. Je pense aux bassins de nymphéas et au pont japonais de Monet. En ce qui te concerne, les outils que tu utilises, en particulier les pochoirs, semblent te donner un équivalent formel de ces motifs aménagés. Mais si les sujets et la technique sont toujours les mêmes, qu'est-ce qui te donne envie de faire une nouvelle peinture ?

**F.H** : Plus que l'outil, c'est la compréhension de la forme qu'il crée et la capacité de cette forme à suggérer le sujet. Quand je fais un nouveau pochoir, j'aime l'utiliser. La forme que me donne le végétal va suggérer le reste de la peinture, un peu comme dans un bouquet. Il y a d'abord le Lys, et on construit le bouquet autour.

*H.P* : Ah, donc tu fais de l'Ikebana ? Tu t'intéresses aux conceptions asiatiques de l'art ?

**F.H** : Quand j'habitais en Corée du Sud, j'étais particulièrement intéressé par une partie de leur histoire qui se situe bien avant l'invasion japonaise : la première période Joseon. Pendant cette période, les peintres vivaient détachés d'un marché et travaillaient pour instruire le peuple ; la pression religieuse n'était pas trop importante, ce qui a facilité une peinture beaucoup moins figurative et plus légère. Les peintres cherchaient moins un sujet qu'une forme, le travail sur papier participant aussi à la liberté du tracé.

Dans la période d'après guerre (à partir des années cinquante), la peinture coréenne a considérablement changé, et la Corée est certainement devenue le pays asiatique le plus intéressant dans ce domaine. Avec plusieurs mouvements comme Dansaekhwa, qui dès les années soixante propose une peinture extrêmement radicale. L'histoire de l'art a mis longtemps à se rendre compte de l'importance de ce groupe...

*H.P* : James Abbott McNeil Whistler (j'aime bien citer son nom en entier) organisait des expositions qui étaient un peu des réceptions. Il choisissait la couleur des rideaux, la tenue des serveurs, la couleur du cocktail et bien sûr celle des bouquets de fleurs. Par ailleurs, il donnait des titres comme "Arrangement en gris et noir" ou "Arrangement en noir et or". Il plaide clairement pour le formalisme en choisissant de ne pas mentionner le sujet du tableau. Est-ce que cette question du formalisme te paraît encore une problématique actuelle ? En l'occurrence, qu'est-ce qui différencie "l'art pour l'art" de la décoration ?

**F.H** : J'ai l'impression que les peintres ont digéré cette problématique, en partie mise en lumière par un artiste comme Marc-Camille Chaimowicz. La position de Whistler était extrêmement intéressante pour l'époque. Vouloir

mettre en avant un agencement de couleurs et non un sujet. Dans ma peinture, le sujet n'est souvent qu'un prétexte à peindre et les formes établies par mes pochoirs me permettent de ne pas rentrer dans une réflexion trop lourde. J'essaie de réduire au maximum les problématiques formelles : les couleurs sont choisies sur un nuancier BTP, la peinture se construit d'abord comme un choix de couleur et de formes.

*H.P : Alors que ton travail paraît très poétique, ton approche est paradoxalement vraiment pragmatique. J'ai l'impression que les formats, les couleurs (et leurs noms qui deviennent des titres), les formes délimitées par les pochoirs (plantes, serpents, poissons), les outils (le pinceau ou le spray) commandent à ta pratique. Est-ce que tu sens que tu vas dans une direction ou est-ce que tu te laisses conduire ?*

**F.H :** Souvent j'ai en tête une couleur ou un format associé à une forme, pensés pour une série ou une exposition. Mais le résultat se crée par la peinture. J'aime suggérer une nouvelle image grâce au dessin préétabli du pochoir, le tremblement d'une couleur sur une autre va me permettre de remettre en question l'image que j'avais en tête. J'ai plus l'impression de me laisser conduire.

*H.P : Je trouve toujours très mystérieux ce processus chez les peintres. Il n'y a pas les idées d'un côté et les œuvres de l'autre. Tout est superposé comme des ombres sur un mur. Il y a ce qui est sous contrôle et ce qui reste ouvert. Ton univers est vraiment contemplatif, éthéré, précieux parfois, et en même temps si on regarde les outils que tu utilises, on est dans le monde de la décoration d'intérieur. Quand tu parles du « tremblement d'une couleur sur une autre », ton sujet n'est plus la nature, mais la peinture. J'ai parfois le sentiment que ta peinture est dénuée d'intention. Ou est-ce que ce sont des intentions qui ne se formulent pas par des mots ?*

**F.H :** Je ne sais pas si elle est dénuée d'intention, disons qu'elle m'aide à comprendre, comme si j'avais un casque qui lit dans mes pensées. Elle me surprend, on est dans un dialogue perpétuel. Comme dans *Her1*, je ne sais pas si c'est elle qui fait ce que je veux ou elle qui me dicte ce que j'ai à faire.

*H.P : Ah oui. Comme une sorte d'application avec laquelle on est en interaction. C'est une idée assez expérimentale de l'art finalement.*

**F.H :** Une application créée à la préhistoire alors. Tu connais la série *The Queen Gambit* ?

*H.P : Non je ne connais pas.*

**F.H :** Sur une joueuse d'échec. L'art pour moi est fait d'expérimentation et d'échec.

*H.P : Je vois la série dont tu parles mais je ne l'ai pas regardée. Tu parles de l'échec en tant qu'insatisfaction ou de l'idée de mettre en échec ?*

**F.H :** Cette série parle d'une joueuse d'échecs, le début de son apprentissage met l'accent sur le fait de rejouer les parties des grands joueurs (comme on copie les maîtres) et la fin sur l'aspect instinctif du jeu. Les influences, et le travail qu'il y a à faire pour s'en libérer. Les stratégies pour arriver au tableau fini.

*H.P : En même temps ton travail n'a jamais vraiment ressemblé à celui d'autres peintres. Au départ on sent l'influence de Christopher Wool, avec les pochoirs et les couleurs. On pense aussi à Cy Twombly, mais sans la grandiloquence. Tu donnes l'impression d'avoir mis une distance assez grande entre toi et l'histoire de l'art.*

**F.H :** Oui ce sont les principales influences que j'ai eues. Il m'a fallu un peu de temps pour les digérer. Je pense qu'arrivé à une certaine période, l'intérêt principal et l'obsession est de peindre, et pas d'arriver à reproduire l'idée ou le sentiment qui nous a conduit à la peinture.

*H.P : Cela me fait penser à la phrase de Cézanne « Je vous dois la vérité en peinture ». C'est une lettre à Émile Bernard et quand il écrit cela, il veut dire par là que le langage ne peut décrire un territoire qui est celui de la peinture. Donc par l'expression « en peinture » il veut dire « en pratique ». Il y a cette idée de territoires qui ne se recoupent pas totalement. Tu as organisé des expositions en Franche-Comté, à Mouthier-Haute-Pierre. Exposer le travail des autres, c'est une manière de prolonger ce dialogue sans les mots ?*

**F.H :** J'ai toujours aimé inviter et organiser des expositions.

*H.P : C'est juste une manière de se croiser sur le chemin alors ? Bonjour, Monsieur Courbet !*

**F.H :** Ce qui est intéressant à Mouthier, c'est l'espace de la Black Box. J'ai repeint les anciennes cuisines de ce manoir avec une couleur noire créée pour le nuancier Chromatic. Ce qui me plaît est l'absence de volume produit par le noir, comme dans certains tableaux de Matisse : on a l'impression que les tableaux sont suspendus dans l'espace. Montrer de la peinture dans ce lieu paraissait évident, car il se situe dans la vallée de la Loue, tout près du musée Courbet.

*H.P : Ce qui me fascine chez Courbet, qui est quand même un peintre assez étrange, c'est sa manière de peindre la*

*neige. La facture de ses tableaux, quand elle mime celle des rochers ou de la mousse, est une espèce d'encodage reconnaissable entre mille. Mais ce qui est étrange, c'est qu'il peint la mer de la même façon. La réussite de ses tableaux a l'air de dépendre du degré d'imprégnation de la chose en lui. Avec tes pochoirs et tes couleurs, j'ai la sensation que tu maintiens à distance ce genre de naturalisme, mais qu'en même temps tu crées un code qui construit un monde tangible, comme le décor d'un jeu vidéo.*

**F.H** : Comme De Vinci avec son sfumato.

*H.P* : Oui le sfumato, très vrai.

**F.H** : Un décor oui, virtuel je ne sais pas. Je trouve fascinantes les personnes qui arrivent à s'approprier ce qui les entoure pour en faire autre chose, comme le concert de Travis Scott sur Fortnite<sup>2</sup>. Fascinant.

*H.P* : Je veux parler d'un territoire justement. Quelque chose qu'on peut arpenter. Les rappers se rapprochent de Tolkien dans un sens. Quand on voit un de tes tableaux, on comprend qu'il fait partie d'un tout.

**F.H** : Le hip-hop et Tolkien c'est comme Wool et Twombly, deux choses très importantes pour moi. J'aime l'idée d'être absorbé dans un monde et un travail. Une singularité complexe propre à chaque individu. Parfois, c'est incompréhensible et ça paraît sans complexité, mais quand on commence à s'y intéresser ça regorge de mystères.

*H.P* : J'adore quand une œuvre se situe entre art et divertissement (ou art et décoration, dans le cas de ta peinture). C'est souvent le signe d'une grande compréhension du monde, et aussi d'une forme d'empathie.

**F.H** : Merci Hugo. Je vais chercher mes filles dans dix minutes. Toi aussi ?

*H.P* : Non, à 16h50.

—

1 Film de Spike Jonze (2013) dans lequel un personnage en manque affectif (Théodore Twombly !) s'éprend de la voix d'une application virtuelle.

2 Jeu vidéo en ligne édité par Epic Games (2017). Travis Scott est un rappeur américain, son live sur Fortnite, le 23 Avril 2020, en plein confinement, a réuni plus de 12,3 millions de joueurs. D'une durée de huit minutes, on pouvait y voir un avatar géant du rappeur interprétant ses titres dans des décors de parcs d'attractions en flammes, de mondes aquatiques et de ciels étoilés.

### **Des fantômes picturaux ou poétiques**

Par Vincent Romagny, 2020

In *Frédéric Houvert*, monographie réalisée à l'initiative et avec le soutien de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, Éditions deux-cent-cinq, Lyon, 2021

Les peintures de Frédéric Houvert sont à la fois familières et totalement inédites. Elles sont composées principalement d'aplats de couleurs, et reprennent chacune le contour d'une plante dont la forme est reproduite avec un pochoir de grand format. Dans un beau texte écrit pour accompagner une des expositions de l'artiste, l'historien de l'art Pierre Tillet évoque tout autant Robert Ryman (en ce que leurs tableaux "révèlent les éléments constitutifs de la peinture") et Christopher Wool (en ce que leurs coulées de peinture "soulignent la matérialité du processus pictural et défont partiellement l'iconicité des motifs, leur capacité à faire image"), qu'Henri Matisse (tant l'usage des pochoirs par Frédéric Houvert lui rappelle les papiers découpés du maître). L'art de Houvert maintient la tension entre ces deux types de références, postmoderniste et moderniste. Les superpositions et impositions de traces de pochoirs, effectuées d'abord par des aplats tantôt mat, tantôt brillant, puis, plus récemment, par de la peinture en bombe, sont fonction des possibilités concrètes de la peinture. On se penchera ici sur les motifs que reprend l'artiste pour en proposer une autre approche, et d'abord en comparant deux de ses peintures.

Une des premières peintures<sup>1</sup> que Frédéric Houvert a conservées suite à ses années de formation aux Beaux-Arts de Dijon, où il eut notamment comme professeur Marc-Camille Chaimowicz, consiste en répétitions d'un même motif d'inspiration végétale, stylisé, peint en blanc sur fond blanc. Un ajout de médium acrylique à la peinture leur donne une relative épaisseur. Ils couvrent un fond blanc et rose, réparti de façon peu uniforme. Le rose se densifie en certains endroits, jusqu'à donner lieu à des coulures dont la chute est alors masquée par les formes se répétant à intervalle régulier. On y verra le fragment d'un mur de salle de bain, frise de stuc couvrant un mur qui se désagrège ou papier peint ayant pris l'eau : comme un prélèvement direct d'un espace intérieur, clos, étanche à

l'extérieur, image d'une vie inorganique, instable, composée de matériaux synthétiques se détériorant.

À l'heure où je commence ce texte, la dernière peinture qu'il a réalisée consiste en un aplat d'un vert intense, volontairement imparfait, conservant la trace du passage de la main, de la pression sur le manche du pinceau. Elle garde la mémoire des gestes qui ont créé des effets de masse et de profondeur. Apparaît alors en négatif un unique motif, dessiné au trait, non en ajoutant de la matière, mais en grattant la fine couche de matière picturale, composé de deux feuilles de bégonias dirigées chacune dans une direction différente. L'effet est saisissant : la toile absorbe le regard du spectateur, des densités variables couvrent la surface de la toile. On trouve là l'image d'une profondeur végétale, en transformation, indubitablement vivante.

Cette "dernière" peinture pourrait sembler l'exacte opposée de la "première" : la forme dessinée n'est pas répétée, elle remplit tout l'espace du tableau. Elle apparaît en négatif et non pas en superposition. La tonalité est passée du rose "salle de bain", proche du magenta, couleur primaire, au vert, couleur secondaire, à l'intensité de forêts tropicales. À l'effet repoussant des aplats roses sous acrylique dense, s'oppose l'effet absorbant des moments d'éclaircissements / obscurcissement du vert délavé. La "première" invoque la dimension décorative de motifs floraux répétés sur le papier peint d'un intérieur bourgeois ou petit-bourgeois. Les répétitions n'en sont pas moins accompagnées de variations dues à la matière picturale. La "dernière", pour sa part, évoque l'élan vital de la plante. Pourtant, en dépit de ces oppositions, ces deux peintures participent d'un même continuum. Elles sont l'effet d'un même jeu, entre le fond et la forme, entre la forme et la contre-forme, entre la ligne et l'aplat. Elles ont la même matérialité industrielle – Houvert utilise systématiquement une même peinture industrielle, pour laquelle il a d'ailleurs créé une couleur<sup>2</sup> – et les mêmes références visuelles : des plantes, dont il reprend les formes par des pochoirs ou dont, plus récemment, il redessine la ligne. Peut-être sont-elles même plus proches que l'on aurait pu l'imaginer : la forêt tropicale, telle qu'elle peut exister sous nos latitudes, à laquelle semble renvoyer la peinture la plus récente, n'est-elle pas aussi artificielle que les motifs floraux en stuc de la première ? Car les motifs végétaux de plante verte qu'il utilise depuis bientôt quinze ans ne sont pas un appel naïf à une nature authentique ou primaire, mais au contraire, un jeu avec un référent "nature" depuis longtemps perdu, et l'on ne saurait pas distinguer qualitativement les référents visuels des traitements picturaux auxquels ils soumet, en dépit de leurs différences formelles.

Les plantes dont Houvert reprend les motifs de feuilles sont toutes des plantes d'intérieur : monstera, anthurium, succulentes, colocalia, palmier phœnix, etc. Elles sont l'indice de la domestication d'un certain type de vivant par la culture occidentale, autant de réalités "enserré[es] dans [un] ensemble de liens"<sup>3</sup>, et dont Houvert étend encore l'ampleur.<sup>4</sup> Les plantes dont il reprend les formes ont été en particulier cultivées et développées pour leurs vertus ornementales. Leur sens est éminemment paradoxal : elles sont le résultat d'une domestication d'une nature exotique et tropicale, comment seraient-elles le signe du retour à une nature perdue ? Elles sont des effets de traduction, "hybrides de nature et de culture".<sup>5</sup> Les idées de nature et d'artifice ne sauraient, dès lors, être distinguées - ce dont le traitement pictural de Houvert est la métaphore. Camille Lorenzi explique que la multiplication des plantes vertes, en particulier au XIX<sup>e</sup> siècle, est le signe que "l'homme réclame [...] une nature artificielle, originale, qui n'est plus le reflet d'une nature perdue à travers l'urbanisation, mais celui d'une nature marquée par cette évolution".<sup>6</sup> De fait, "ces plantes exotiques ont participé dès lors à la création de tout un imaginaire, fondé non plus sur la nostalgie, mais essentiellement sur la richesse de la marchandise".<sup>7</sup> De chères et rares, elles sont devenues omniprésentes et bon marché : elles sont l'image d'une nature originelle, mais également la preuve de son absence.

De cette époque charnière, Houvert emprunte également le cadre de présentation qui fut employé pour offrir, entre autres, à ces plantes un cadre de vie et de développement artificiel. Au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'intention originelle d'observation scientifique des fonds marins, l'aquarium en vint à remplir deux fonctions qui se distinguent par leur échelle. Il évolua ainsi entre le "pur bibelot des intérieurs distingués [auquel cas] l'aquarium était même souvent perçu comme un tableau, une composition de formes et de couleurs, toujours recrée par les mouvements des plantes et des animaux aquatiques dans le réservoir"<sup>8</sup>, et les immenses aquariums géants de l'exposition universelle de 1867, auquel cas il "peut être rapproché de machines optiques d'un nouveau genre, telles que le kaléidoscope ou le panorama, en tant que fabrique d'images, mais aussi, à en croire les réactions des spectateurs et les reconstitutions des journalistes, comme source d'illusion, voire d'hallucination".<sup>9</sup> L'aquarium de nos aquariophiles actuels (dont fait partie Houvert) est alors l'indice d'une nature qui fut à la fois sauvage, rare et chère, un fétiche marchand dont la fantasmagorie qui l'anime perdure. Les toiles d'Houvert sont comme autant de vues dans des aquariums géants, depuis leur face la moins large, et dont les plans en profondeur se reportent sur un même plan. Les peintures et expositions de Frédéric Houvert peuvent alors être lues à l'aune de cette (trop) rapide histoire sociale des plantes d'intérieur et des aquariums. Quand il en reprend les formes, il ne s'agit pas d'en exploiter les vertus ornementales (géométrie, régularité, croissance, etc.), ou d'invoquer un retour à la primitivité de la Nature, mais d'effectuer un retour critique sur une forme qui dénote moins un monde stable et rassurant qu'un certain degré d'opacité - métaphore de la dérégulation de notre monde.



On ne saurait alors percevoir dans l'utilisation par Houvert d'un motif unique pour chacune de ses peintures la résurgence de l'idée d'une plante originaire, l'*Urpflanze*, du même type de celle à laquelle Goethe consacra une "rêverie passagère".<sup>10</sup> Ici, la plante originaire est déjà galvaudée. Le poète et homme savant romantique espérait qu'"avec ce modèle et sa clé, on [puisse] découvrir à l'infini des plantes qui présentent un caractère logique : c'est-à-dire que, si elles n'existent pas, elles peuvent exister, non pas comme des fantômes picturaux ou poétiques, des apparences, mais comme dotées d'une vérité et d'une nécessité internes".<sup>11</sup> Dans les plantes de Houvert, nul autre signe que celui de la dispersion, de l'absence d'origine. Nulle logique, nulle nécessité interne, et donc autant de "fantômes picturaux ou poétiques". Il s'agit ici non pas de retrouver ou répéter un modèle, une plante originaire, contenant dans sa perfection toutes les formes possibles qui n'en seront que de pâles expressions : comment, à partir de l'image de plantes à ce point hybrides, pourrait-il suivre un tel dessein ? Il s'agit plutôt, au contraire, d'en faire l'outil, le ludant<sup>12</sup>, l'opérateur ludique d'un jeu savant et intuitif dont il fait évoluer les règles, et dont la présente publication indique les quatre modifications qu'il a connues. Et qui ne présagent pas pour autant de celles à venir.

Les peintures ne sont pas produites par déclinaison de cette forme originaire, reportée par les pochoirs mais plutôt par leur abrasion, leur usure. Un mode négatif, anti-révolutionnaire, involutif de la production de la forme. Houvert ne cherche plus à atteindre une forme originaire, il perpétue le mécanisme d'opacification de catégories inopérantes qui a présidé à leur perception mais pas à leur développement. Elles sont moins des formes que des souvenirs de formes, elles en créent de nouvelles par les effets d'association et superposition. Houvert réalise d'ailleurs également des pochoirs en céramique qui reprennent les silhouettes de plantes. Ces pochoirs ont alors leur vie propre, loin de l'illusion de pureté du tracé qu'ils permettent de reproduire. La forme que ces pochoirs permettraient de reproduire est alors modifiée par les réactions de la plaque lors de la cuisson. La fragilité de la céramique, ici en fine couche, nous renseigne en filigrane sur le statut que Houvert accorde à ces motifs : nullement figés, aucunement gravés dans le marbre ou la perfection de la formule mathématique qu'ils vérifieraient à chaque nouvelle itération. Ils sont soumis non seulement aux lois de l'organique, mais également à celle du marché, qui leur a conféré puis retiré une valeur, ce qui n'a pas été sans affecter la perception que nous pouvons en avoir. On est ici aux antipodes des mots de Hans Arp : "Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire".<sup>13</sup> Mais il n'est aujourd'hui plus possible de séparer la croissance de ce type de plante des conditions culturelles, sociales et économiques, liées au Capital, qui expliquent leur diffusion. En dépit de leur aspect naturel, elles n'en sont pas moins totalement artificielles. Leur croissance est fonction de mutations industrielles à grande échelle. Notre hypothèse est que les peintures de Houvert révèlent ces traces indélébiles à même leur reproduction picturale, qui en mime le processus de production véritable : la plante ne fait pas que produire, elle est produite, elle est un produit. Rien ne sépare l'image de la dernière peinture de l'artiste, dont les densités n'évoquent pas tant celles de forêts d'émeraude que de fonds verts utilisés pour incruster des images, rien ne les sépare de la première : elles sont tout autant des images de plantes d'un intérieur pourrissant.

C'est alors l'idée de dessin qu'il faut invoquer pour cerner la façon dont Houvert contrevient et se conforme tout autant à la remarque d'Henri Matisse selon laquelle "il n'y a pas de ligne qui serait naturelle". Pour le grand peintre, "prêter aux choses et aux visages des traits serait faire violence à la nature."<sup>14</sup> C'est l'artiste qui en retrace une *Gestalt*, forcément arbitraire, mais dont, par le travail d'observation, il tâche de s'en rapprocher de façon asymptotique : au plus près mais sans jamais l'atteindre. Matisse signifie ainsi l'arbitraire de la décision de l'œil humain quand il trace une ligne. La ligne, dans les peintures de Houvert, par les jeux de répétition, répète de façon paroxystique l'incapacité du trait de l'artiste à rendre compte des effets de transformation que subit l'idée de Nature. La ligne en perd d'autant plus tout caractère triomphateur. Sa tâche est un échec que jamais l'observation ne saura compenser. Elle peine à définir un espace stable et déterminé. Elle est un seuil constamment franchi, et non une limite instauratrice de sens et rassurante. La ligne se perd dans les aplats, comme elle se perd dans les fonds.

Quant aux pochoirs, qui dessinent les traits, utilisés avec la peinture, ils donnent lieu à un subtil jeu de formes et contreformes, avec plusieurs degrés de contrastes et à plusieurs échelles : entre le fond uni et les formes reportées au pochoir, mais également entre les formes et contre-formes du pochoir, le spectateur percevant plus ou moins rapidement que les "motifs" sont parfois inversés. Des coulures de peinture rejouent l'effet pictural, quand il n'est pas rejoué par l'effet de quasi-monochrome des superpositions. Il arrive alors également que le peintre continue le dessin de la forme du pochoir au pinceau. Aplat et ligne contribuent alors à faire surgir la forme, qui est moins fixe qu'en cours de dissolution.

Quand il utilise la bombe aérosol, Houvert s'en tient aux bords des pochoirs. La peinture projetée les suit et devient évanescence au fur et à mesure qu'elle s'en éloigne. Les feuilles n'apparaissent pas par un aplat franc, mais par le velouté de leurs limites. Les feuilles deviennent perméables les unes aux autres. Il ne peint alors pas tant une "végétation" que la sensation d'une végétation : à la fois sa perte, son souvenir, et son nouvel état, derrière les vitres d'un aquarium sur lequel la toile nous offre une vue. Une autre façon de nous dessiler les yeux sur le mythe de la

nature, à l'instar des *Paradis artificiels* d'Anne Laure Sacriste et des photographies de jungle de Thomas Struth, qui en font autant de rideaux.

Dans les peintures les plus récentes de l'artiste, la forme des pochoirs est dessinée en enlevant la peinture appliquée rapidement en aplats de densités inégales. De la sorte, la ligne apparaît en contreforme, et les formes qu'elle dessine entrent en contradiction avec les aplats inégaux de couleur, cette fois très vive, du fond. Le peintre inverse ici les logiques qui ont présidé à ses précédentes séries : le dessin n'est pas la limite extérieure d'un aplats, mais apparaît par une ligne, sans résonner avec les effets de profondeur dus à l'imparfaite répartition d'un fond monochrome. Les motifs, s'ils sont plus "nets", n'en sont pas pour autant plus visibles. La ligne sereine se dérobe au regard qui tente de la suivre tant les aplats dont elle émerge semblent enragés. Bien qu'effets et produits d'une nature transformée, comme le rappelle la peinture industrielle qu'il utilise, les peintures de Houvert n'en sont pas moins des vues sur des aquariums que la vie toujours anime, une vie hybride dont on peine encore à prendre la mesure.

1 - *Begonia Tibet*, 130 x 100 cm, 2020

2 - Il s'agit de "noir Houvert" dans le nuancier Chromatic de la société Seigneurie Gauthier (PPG Industry)

3 - Samir Boumediene, *La colonisation du savoir : une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde (1492-1750)*, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2016, p.21

4 - Notre texte qui accompagnait la première exposition de Frédéric Houvert dans le lieu d'art lyonnais Bikini, intitulé « *L'Ampleur des liens* », faisait jouer un autre logique de liaison entre vivant et non-vivant et entre différents types de vivants hétérogènes, une poétique de la greffe, telle que pensée par des auteurs grecs et latins relus par Jackie Pigeaud.

5 - Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Éditions La Découverte, 1991, p.21

6 - Camille Lorenzi, « Les plantes de Salon en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Hypothèses*, 1-18, 2015, p.45

7 - *Ibid.*

8 - Camille Lorenzi, « L'engouement pour l'aquarium en France », *Sociétés & Représentations*, 2-28, 2009, p.259

9 - *Ibid.*, p.263 ; Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. fr. Frédéric Maurin, 2016

10 - Eric de Chassey et Rémi Labrusse, *Henri Matisse - Ellsworth Kelly : Dessins de plantes*, Paris, Gallimard / Centre Pompidou, 2002, p.35

11 - Johann Wolfgang von Goethe, cité in Rémi Labrusse, « Le désir de la ligne », p.39

12 - Stéphane Chauvier, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Paris, Éditions Vrin, 2007, p.48

13 - Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p.183

14 - Cité par Rémi Labrusse, « Le désir de la ligne », in E. de Chassey et R.Labrusse, *Henri Matisse - Ellsworth Kelly : Dessins de plantes, op. cit.*, p.24

### **Contre la lassitude**

Par Hugo Pernet, 2017

Frédéric Houvert est un poète. Ça pourrait être une espèce de vanne, mais c'est un peu l'image que je me fais de son travail. Pourtant, je déteste absolument qu'on emploie le mot "poète" - et l'adjectif "poétique" - à propos d'autre chose que de poésie à proprement parler. C'est une de mes obsessions, et je mépriserais aussitôt quiconque ferait cette erreur à ma place. Mais je comprends maintenant qu'il n'y a pas d'autres mots pour désigner sa nature d'artiste : les peintures, sculptures et photographies qu'il produit ont une qualité "poétique" indéniable (je vais crever si j'emploie encore ce mot).

Depuis des années, il se sert des mêmes pochoirs en carton de formes végétales épurées - un peu comme s'il les avait découpé directement dans les dessins de plantes d'Ellsworth Kelly. Au départ, le résultat était assez décoratif, à la frontière de l'univers du papier peint ou de l'ornement, mais avec déjà une qualité picturale qui le faisait clairement basculer du côté de la peinture : couleurs imprégnées dans la toile non-enduite, coulures, reliefs, recouvrements... Ces effets de style Painterly venaient redoubler l'aspect séduisant de ces motifs. Et c'était peut-être le seul défaut de ce travail : celui de faire du tableau une forme de sur-décoration (étant entendu que l'expressionnisme abstrait et ses signes extérieurs d'authenticité font depuis longtemps déjà partie du décors).

Un défaut peut devenir une qualité, tous les sites de rencontres le disent. En répétant les mêmes gestes, avec les mêmes outils, en déclinant les mêmes gammes chromatiques, Frédéric Houvert a fini par mener ses tableaux vers un

équilibre subtil. Les éléments végétaux se sont dissous dans des variations de gris et de noir, dans la lumière de teintes colorées presque blanches (parfois rehaussées de peinture argentée ou cuivrée), ou se sont à l'inverse détachés plus nettement du fond par contraste. Ce que nous voyons nous apparaît désormais instable et changeant, éblouissant ou imperceptible, comme des formes qu'on devinerait à travers un rideau ou des ombres portées à la surface de la toile. Ce travail contemplatif - associé à une espèce de narcissisme pictural très maîtrisé - procure un vrai bonheur à son spectateur : celui de revivre par le regard le plaisir de l'artiste à laisser la peinture se faire, lentement, jusqu'au point où elle semble s'arrêter dans une forme - qui n'est qu'une pose choisie dans un nombre infini d'apparences possibles.

À ce moment de sa carrière, la préciosité froide des tableaux de Frédéric Houvert me paraît retarder la réception de son travail. Certes, cette qualité le tient à l'abri du cynisme et de l'opportunisme qui ont accompagné le revival de la peinture sur le marché de l'art, mais je crois qu'elle conduit aussi un bon nombre de ses spectateurs à sous-évaluer sa hauteur artistique (au nom - comme toujours depuis le procès de Whistler en 1878 - du formalisme invoqué pour discréditer toute œuvre ne semblant pas traiter de "véritable" sujet). Dans un sens, on pourrait reprendre la formule de Ruskin à l'encontre de Whistler pour décrire littéralement la facture de certains tableaux de Frédéric Houvert, pas gêné de nous jeter "un pot de peinture à la figure". Car F.H. utilise réellement de la peinture en pot, de celle qu'on achète pour la décoration d'intérieur et dont les teintes s'accordent aux plantes vertes, aux meubles design et aux œuvres d'art contemporain. Les couleurs en question sont délicates mais pas des plus plaisantes. Elles sont souvent appliquées ton sur ton, à la limite de la monochromie, ou au contraire dans un jeu de clair-obscur, le plus souvent sur des formats verticaux (grands ou petits, quelquefois carrés, et plus rarement de grands formats horizontaux). Elles portent des noms qui font voyager (Kerguelen, Istanbul, Morzine, Crimée) et qu'on retrouvera dans les titres des œuvres, parfois associés à celui de la plante figurée au pochoir (du genre : *Lolium Morzine*, ou *Laurus IstanbulG*). Ailleurs, de la peinture appliquée à la bombe viendra projeter l'image floue de feuilles de palmier, à moins qu'il s'agisse d'une fougère ou d'une *Monstera* quelconque (je n'y connais rien et je n'ai pas la main verte, contrairement à Frédéric, qui lit aussi des magazines sur les aquariums - ça vaut le coup de le préciser). Il est difficile de distinguer les tableaux les uns des autres. De ce que je sais, beaucoup ont disparu, ont été dégrafés et roulés ou simplement détruits.

Cette nature éphémère, on la trouve également dans les sculptures, photographies et dessins qu'il réalise. En réalité, bien qu'il semble soucieux des catégories traditionnelles de l'art à travers ces dénominations, chacune de ces pratiques renvoie directement à l'autre : les sculptures sont presque toutes des objets abstraits à demi peints (Jupiter ou Platane), les photographies sont des sculptures "trouvées" ou des mises en scène de sculptures dans un milieu naturel (Au commencement), et les "dessins" sont plus clairement des peintures sur papier. Dans *Féroé*, il photographie sur une plage une structure de pilotis en bois blanc évoquant un squelette post-apocalyptique de la Villa Savoye, un peu à la manière dont le buste de la Statue de la Liberté surgit du sable à la fin de *La planète des singes* (celui de 1968). Une apparition fantomatique qui rejoint l'esthétique de ses peintures de plantes, adoptant une forme de passivité qui tranche avec le dogme de l'efficacité en peinture, comme le temps végétal se distingue du temps animal (c'est justement dans ses œuvres sur papier, plus vite réalisées, qu'on trouve quelques animaux : serpents, oiseaux ou poissons). Et c'est peut-être cette temporalité mouvante qui fait toute la poésie\* de l'œuvre de F.H., ce flou artistique qui entoure sa pratique et dont lui même s'amuse, en prenant soin de dissiper la ligne qui sépare la naïveté du romantisme, la décoration de la beauté.

Les œuvres d'art ne poussent pas dans les salles d'exposition, mais elles devraient en donner l'illusion. A plusieurs reprises, F.H. a tenté cette analogie horticole ; dans l'élaboration d'un dispositif d'exposition à base de tasseaux de bois et de bâche plastique transparente (Serres), ou dans les sculptures *Greffe et Herbier* (un "tuteur" peint greffé à une souche d'arbre pour la première, des répliques en porcelaine de ses pochoirs végétaux présentés sur un socle vitré pour la seconde). En tant qu'artiste, je me suis toujours demandé comment Frédéric faisait pour ne pas se lasser de ces thématiques. Je n'ai pas de réponse à cette question, mais je comprends en regardant sa peinture et ses autres réalisations que leur temporalité est différente de celles qu'on a l'habitude de voir, que son œuvre croît lentement en elle-même, que des causes identiques produisent un nombre infini de conséquences. Que l'art, dans sa plénitude, rejoint la beauté de ces choses dont on ne se lassera jamais : les miroitements du soleil sur la mer, la course des nuages dans le ciel, la surprise de la première neige tombée sur la ville...

\* (Je suis mort)