

documents d'artistes

auvergne — rhône — alpes

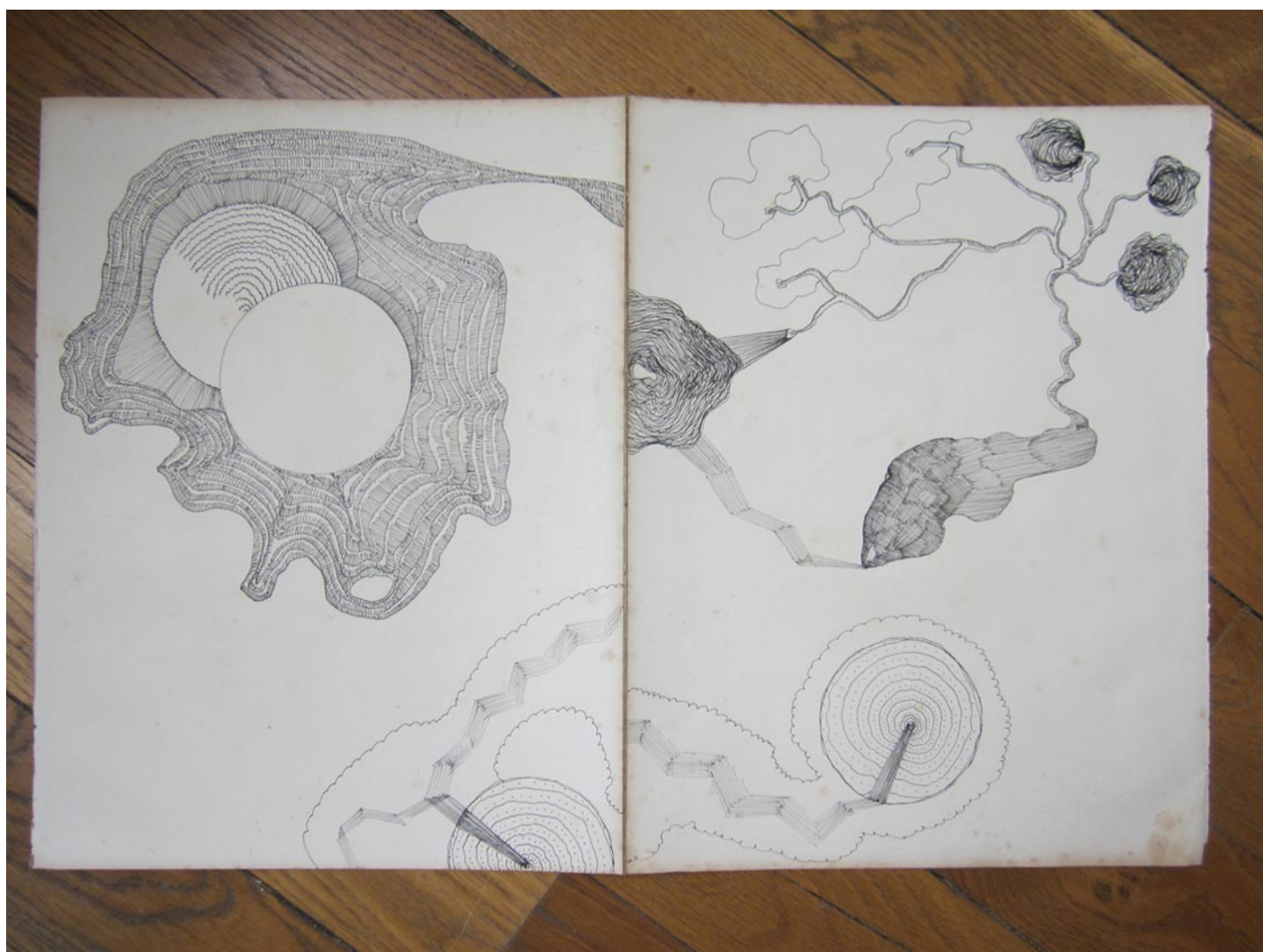
Frédéric KHODJA

Né en 1964 à Toulouse

Vit et travaille à Lyon

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

Dossier mis à jour le 13/09/17



Atelier : 503 avenue du 8
mai 1945
69300 Caluire-et-Cuire

06 11 13 72 39
<http://www.frederickhodja.org>
frederic.khodja@gmail.com

Frédéric KHODJA

Index des œuvres [extrait]

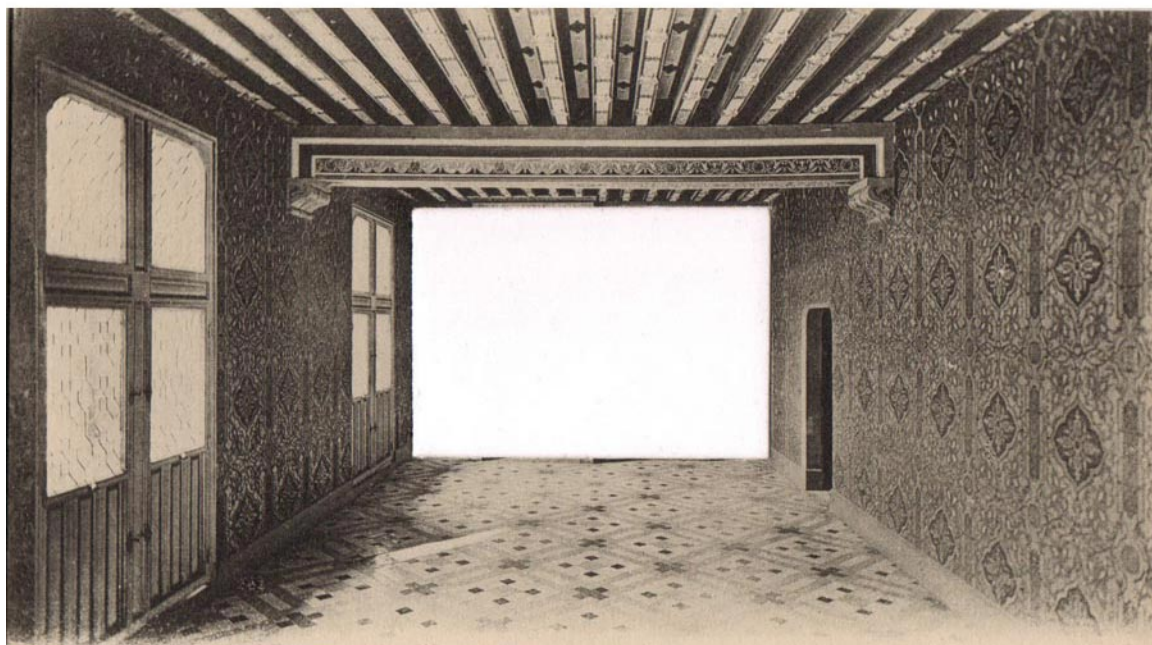


Vue de l'exposition **Une chambre à soi**, Le Polaris, Corbas, 2011

Photo : © Blaise Adilon

Vue de l'exposition **0110**, 2011, Centre d'art contemporain de Lacoux, Hauteville-Lompnes

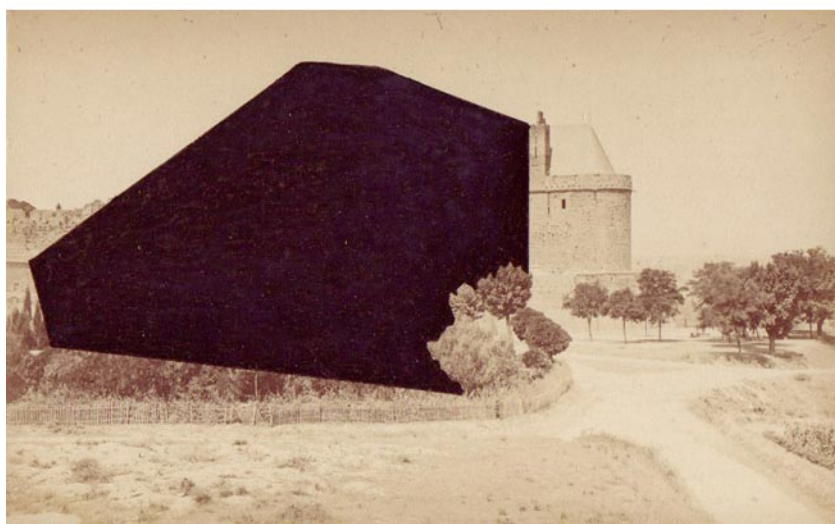
Photo : © Caroline Jean



Géométries écrans, 2002-2005 (extrait)

Cartes postales découpées, dessinées et contrecollées sur carton à dessin

Frédéric KHODJA
Index des œuvres [extrait]



Les visions du Prince de Car, 2011 (extrait)

10 dessins à l'encre noire sur photographies XIXe, 11 x 17 cm ; 12 x 19 cm

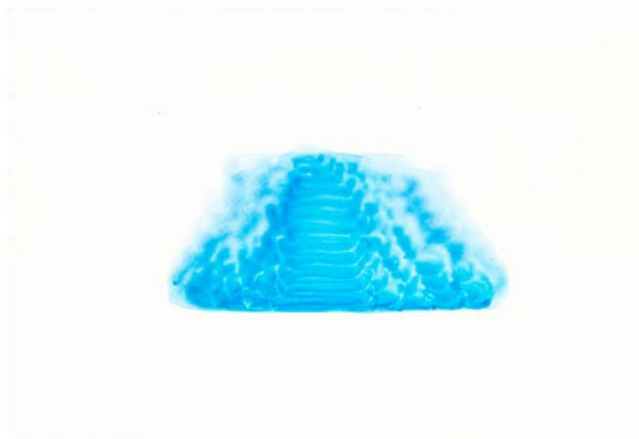
Frédéric KHODJA

Index des œuvres [extrait]



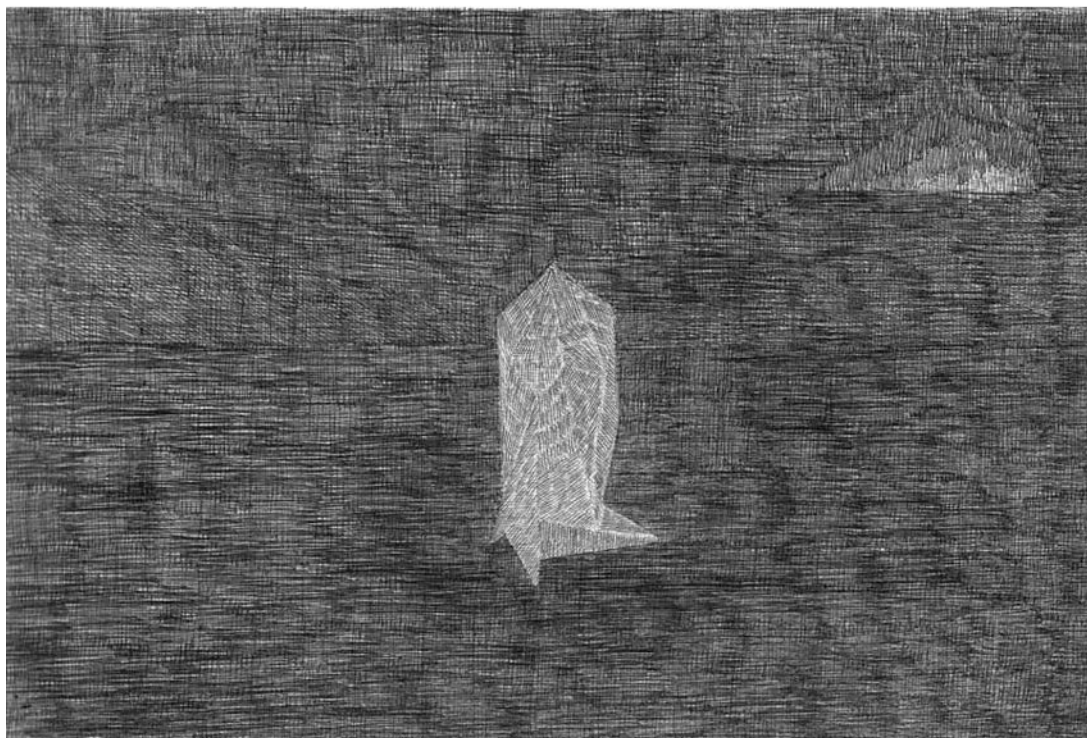
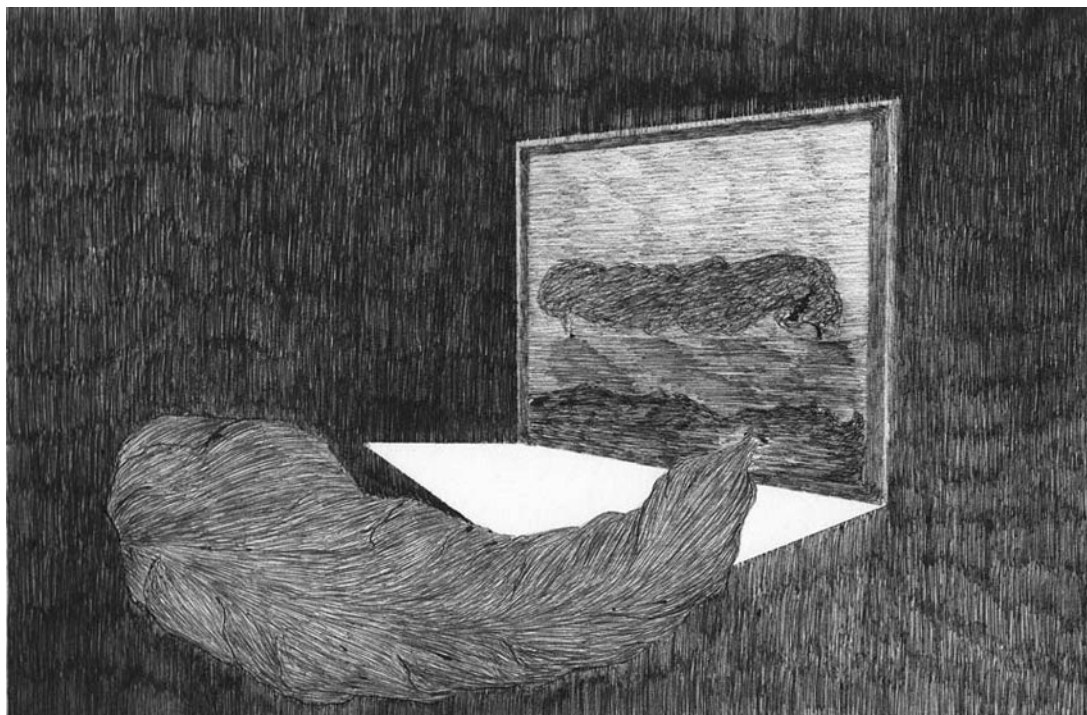
Com una illa (comme une île), 2013

Vues de l'exposition personnelle, Galerie Municipale d'art contemporain Tenyidor, Collioure



Architectures fantômes, 2013 (extrait)

Ensemble d'aquarelles sur papier photographique, 21 x 29,7 cm



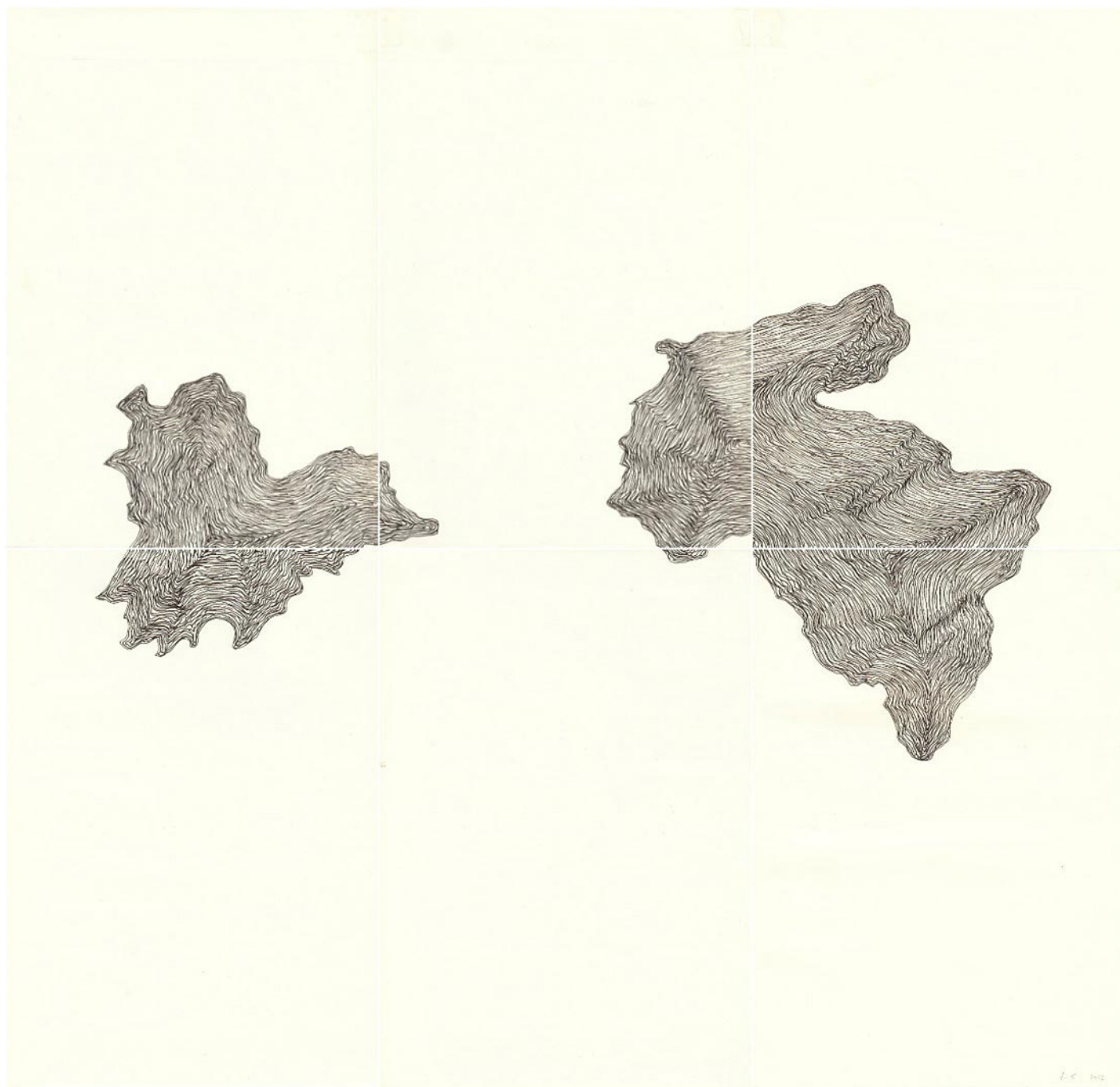
Dessins écrans, 2010-2011 (extrait)

Dessin écran 2, stylo bille sur feuille canson 300 gr, 21 x 31 cm, 2010

Cristal 2, mine graphite sur feuille canson 300 gr, 22 x 31 cm, 2011

Frédéric KHODJA

Index des œuvres [extrait]



Dessins-cartes 231, Îles-paysages 231, La mort des fantômes, Iwakura (extrait)

Ensemble de dessins au feutre pigmentaire sur divers supports : papier Calavas, feuilles de carnets et reliures d'albums photographiques, toiles de carnets, dimensions variables

Frédéric KHODJA

Index des œuvres [extrait]

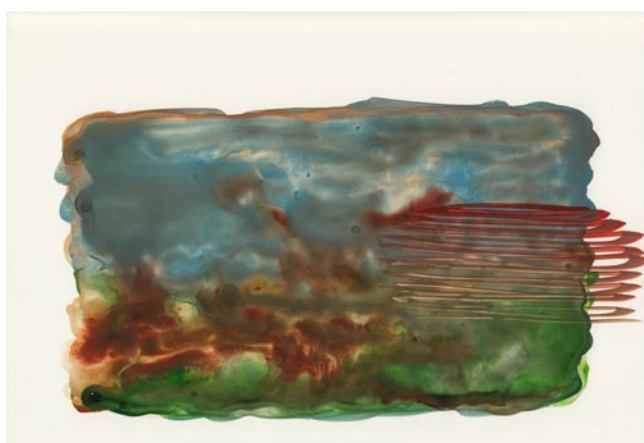


Diégèses, 2008-2009 (extrait)

À partir d'images trouvées sur la toile, des textes en cartouche apparaissent en sous titre et racontent quelque chose. Proches de photogrammes, ces images textuelles forment un ensemble de situations promises à une édition.

Frédéric KHODJA

Index des œuvres [extrait]

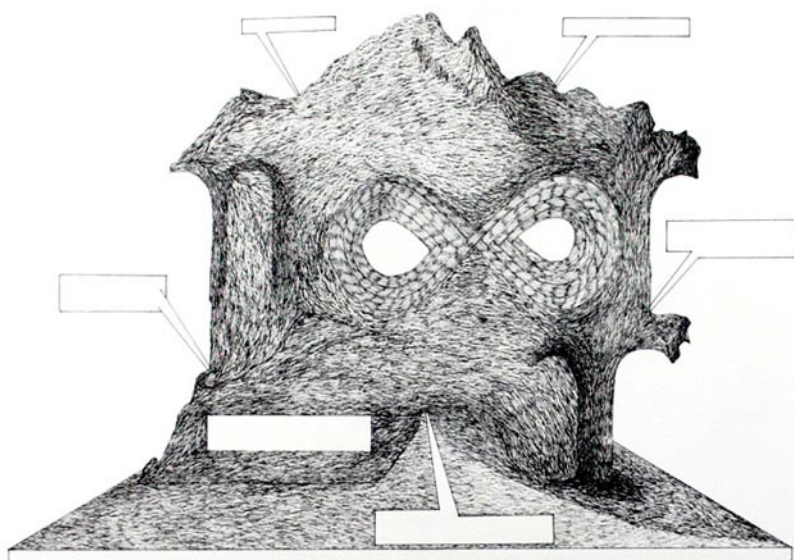
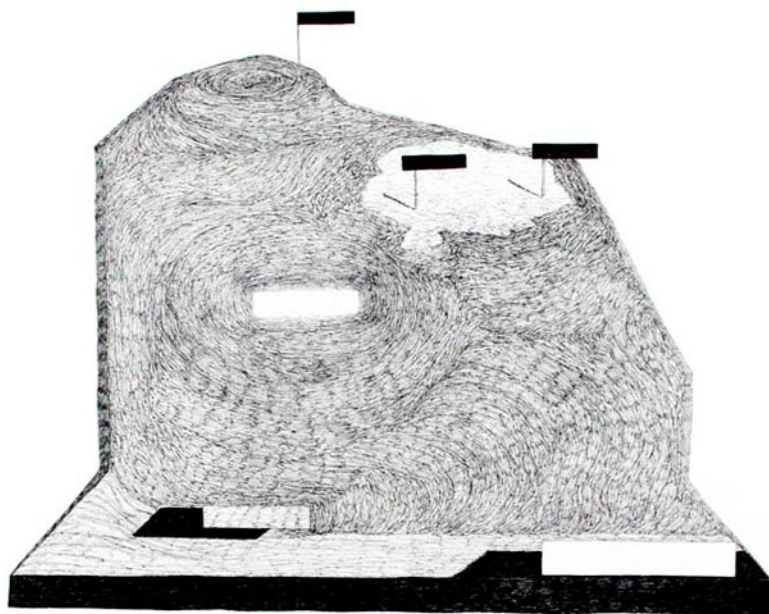


Architectures fantômes, 2013 (extrait)

Ensemble d'aquarelles sur papier photographique, 21 x 29,7 cm

Frédéric KHODJA

Index des œuvres [extrait]



Olmes, Écholalie, 2012

Dessins à l'encre noire sur papier canson 300 gr, 65 x 50 cm

Textes ci-dessous :

Françoise Lonardoni, 2021

Paul Sztulman, 2013

Jérémy Liron, 2012

Françoise Lonardoni, 2011

Autres textes en ligne :

Entretien avec Denis Cercllet, 2015

Jean-Emmanuel Denave, 2010

Gwilherm Perthuis, 2010

Denis Cercllet, 2007

Patrice Charavel, 2007

Figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie.¹

Texte de Françoise Lonardoni, 2021

Commandé par Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes et produit par le Réseau documents d'artistes

Voir la publication complète sur le site www.reseau-dda.org

Les usages de l'image.

On connaît le goût prononcé pour l'image de Frédéric Khodja, qu'il travaille et métamorphose comme une matière première. Il peut se contenter de les « présenter », à la manière laconique de Hans-Peter Feldmann², ou bien détourner des cartes postales anciennes en faisant des rapprochements et des syncopes au cœur de l'image, découpant des réserves blanches, opérant des changements d'échelle, se délectant d'aberrations visuelles. Ailleurs, il ajoutera des phrases, des fragments de récits, comme pour suggérer que la photo nécessite l'embrasseur du langage pour exprimer ses potentiels³.

Dans un projet récent, il déconstruit le discours qui recouvre l'image dans certaines éditions scientifiques. Ayant rassemblé en collectionneur averti plusieurs livres d'ethnographie, il n'en garde que les photos, souvent en noir et blanc, (masques, cimiers, outils, statuettes...) afin de les réimprimer isolément sur des feuillets repliés. Ce dispositif simple permet au lecteur de jouer des plis et déplis, et ménager subtilement des effets de progression et de surprise comme le ferait une exposition⁴. Parfois complétées par du dessin ou des collages, ces reproductions de reproductions sont coupées de leur contexte initial. Elles échappent au commentaire scientifique et à la classification qui, antérieurement, leur avaient assigné une place, et nous reviennent sous forme d'images déroutantes, puissantes, réinvesties par leur magie native.

Tous ces gestes et non-gestes autour de l'image : présenter, combiner, enlever et ajouter, soustraient l'image à son univocité iconologique. Au-delà de la propension naturelle de Frédéric Khodja à éveiller la fiction, cette partie de son travail révèle des enjeux d'usages qui sont liés à l'histoire culturelle de l'image, et qui se ramifient dans les dimensions anthropologique, scientifique, mémorielle, informative, ou vernaculaire.

Panorama réversible.

Ces travaux sur l'image montrent la constance de son intérêt pour une forme de récit à l'économie très particulière, variée, peu loquace, jouant fortement de la suggestion. C'est dans cette lignée que s'inscrit sa série de dessins *Panorama*.

C'est le pastel que Frédéric Khodja a choisi pour construire cette suite de paysages qui provoquent immédiatement la sensation d'un déplacement dans des poudroiements colorés. Pourtant, de simples indications spatiales de proche et de lointain, de ciel et de terre, constituent ces paysages. Parfois des masses viennent structurer la scène : une chute d'eau, une falaise, un squelette géant... Chacun de ces éléments apparaît aussi dans sa substance, c'est-à-dire comme un geste graphique ; des murailles de pierre, des tas de varech peuvent à tout moment redevenir des combinaisons de gestes avec la craie, les falaises lointaines, reprendre leur nature de stries verticales.

Cette propriété transposée à la littérature évoque Borges, et les territoires de Tlön qu'il imagine. Là-bas, les lieux doivent leur existence à la fréquentation que nous en avons : « Classique est l'exemple d'un seuil qui subsista tant qu'un mendiant s'y rendit, et que l'on perdit de vue à la mort de celui-ci. Parfois des oiseaux, un cheval, ont sauvé les ruines d'un amphithéâtre »⁵. On se prend à imaginer que les paysages *Panorama* réalisent ce prodige borgésien, tirés d'un oubli par la force d'une pensée.

Force des apparaissants.

Ce rapport de réversibilité de la figure, entre trace et figuration, très sensible dans ces surfaces colorées, n'est pas

commun à toute peinture ou dessin. Il ne correspond pas non plus à une recherche paréidolique⁶ de la part de Frédéric Khodja car l'environnement n'est pas abstrait, et de ce fait il n'offre pas un éventail infini d'interprétations.

Contempler ces dessins, c'est ressentir l'usure patiente de la craie par le papier, qui introduit cette réversibilité ; c'est deviner la lente fusion des couleurs par l'estompage, leur progression jusqu'à ce qu'elles aient recouvert la surface. C'est aussi mobiliser son attention sur des formes incidentes surgies de la craie, que l'artiste a accueillies et même nommées : elles sont des « *apparaissants* », dit-il, et certaines garderont leur indéfinition : des petites taches réparties dans le ciel, des zones de couleur contrastée, un rocher flottant, des nuages-cailloux...

Dans une dialectique subtile, les paysages et les *apparaissants* s'assemblent parce que la peinture a ce pouvoir de restituer des forces invisibles. Les paysages nous projettent dans la sensation du survol, certes, et constituent une véritable expérience du visible.

Mais les touches de hasard révèlent un réseau d'énergies qui dominant la chose représentée. Ces marques fortuites, discrètement glissées dans un univers figuratif, apportent une césure dans notre attention. Elles évoquent fortement ce que Francis Bacon nommait le diagramme : ce moment où surgissent des formes accidentelles, qui « soustraient le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui » ; des taches, ou des traits « a-signifiants » qui provoquent, dira Deleuze, l'expérience véritablement picturale.⁷

Ces paysages flous et leurs *apparaissants* sont donc la stase première des dessins *Panorama* ; des paysages sans anecdote, où geste et couleur combinent les conditions d'une illusion et la tirent en même temps du côté des énergies picturales sous-jacentes. L'artiste le formule ainsi : « la raison d'être du paysage serait (...) de *loger* le regard, le mien, celui du regardeur ; le loger pour me permettre l'hésitation, l'errance, le retournement, le pertinent et le non pertinent... »⁸

Objets de géométrie.

Comme venues d'une histoire parallèle, d'étranges figures géométriques sont installées dans les paysages, des panneaux sur pieds, des surfaces rectangulaires représentées en perspective, ou de simples lignes verticales. Elles tranchent - à tous les sens du terme - dans cette atmosphère d'indétermination figurale ; leur contour aiguë semble découper visuellement la surface.

D'un dessin à l'autre, quelques constantes viennent reprendre et légèrement modifier les scènes pour nous conduire du flottement enivrant jusqu'à la figure bien orientée, comme pour chercher un passage du signe à la textualité. Jérémy Liron évoquait ce lien visuel avec l'écrit dans d'autres dessins de Frédéric Khodja : « La ponctuation qu'ils dressent », écrivait-il, « les fait ressembler un peu à des caractères frappés ; de ceux que l'on trouve de plus en plus rarement sur les tables à casiers d'un typographe ou sur les tip‐on et emporte-pièces des tapissiers ».⁹

Ces objets géométriques organisent-ils l'espace par leur perspective ? En partie, mais il semble que leur fonction soit autre. Comme une éclosion d'objets, ils instaurent l'événement d'une narration en attente de personnages, renforçant l'ambiance onirique et inhabitée de cette série. Le rêve, ou encore le souvenir sont vraisemblablement au nombre des ascendants de cet ensemble doux et insistant. Les dessins jouent l'un après l'autre une partition répétitive reliant l'espace chromatique aux objets géométriques, comme pour évoquer un souvenir matriciel qui se renforcerait dans cette fragmentation. Ricoeur, dans *Temps et récit*, parle d'une histoire non racontée qui serait au fondement du sujet psychique. Nous aurions en nous une structure narrative primordiale qui resterait en attente et nous constituerait.

L'évanescence de ces paysages, les énigmes qu'ils présentent laissent indubitablement une place à la narration, une forme de narration très imaginaire, qui va jusqu'au fantastique. Il n'est pas étonnant qu'une partie des références littéraires évoquées par Frédéric Khodja penchent vers le réalisme magique : Bioy Casares, Silvina Ocampo dont l'ampleur de l'imagination s'ancre dans des fragments de réel, ou le Melville de *La véranda*, qui développe à l'envi spéculativité et illusion visuelle.

Cette idée prodigieuse qu'avance Borges pour décrire le mode de pensée qui a cours à Tlön, demande de ne se fier qu'à la perception, sans recourir au raisonnement.

Elle est latente dans l'étrange chevalet que Frédéric Khodja a conçu pour présenter *Panorama*. Ce meuble à taille humaine semble directement sorti des dessins, tant il coïncide avec la forme des écrans répartis dans les paysages. Il offre un système de vision autant qu'une solution d'accrochage : baptisé « FRED » (Feux Radeau Ecran Dessins), il offre une surface plane de présentation des œuvres, recto et verso, avec à l'arrière des fils tendus sur plusieurs niveaux parallèles, comme des cordes à linge. Des petits dessins étagés jouant avec un grand dessin sur la surface verticale créent un lieu de confrontation volumétrique pour l'ensemble des dessins.

Si l'on a compris combien les dessins *Panorama* sont reliés par un ensemble de modalités communes, on constate ici qu'il « ont à voir » entre eux. Ils forment ensemble un carrousel de dessins à parcourir et viennent multiplier les points de vue, détacher notre vision de son habitus de visée unique. Certains des petits dessins sont percés de découpes qui forment un cadre et une visée sur ce qui se trouve derrière... L'artiste parle alors de « méta-dessins », ouvrant par cette formule un au-delà du dessin qui embarque vers de nombreuses pensées. Jamais la même vision, jamais les mêmes récits... *FRED* l'écran-chevalet sorti du paysage désagrège notre pratique du regard, habituée aux images phatiques décrites par Paul Virilio¹⁰ en son temps, ces images qui s'imposent et modélisent notre vision. Beau

présage que celui d'une œuvre qui devient le vecteur d'un dépassement.

—

Notes :

1. Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, 1921. « *Je veux entendre le chant des colonnes, et me figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie* ». Au royaume des Morts, Phèdre retrouve Socrate, abîmé dans la contemplation du fleuve du Temps. Il lui rappelle le souvenir de l'architecte Eupalinos, constructeur du temple d'Artémis, avec lequel il s'était lié et qui réussissait, selon ses propres termes, à faire « chanter les édifices ».
2. Feldmann dans une de ses expositions a demandé d'ajouter cette phrase au-dessus du texte : « S'il vous plaît, ne lisez pas le texte. Rentrez et regardez par vous-même, vous êtes assez grand et intelligent. Vous n'avez besoin de personne pour vous expliquer le monde ». Collectif La bonne adresse - Exposition Hans-Peter Feldmann, La galerie des Galeries, 2016
3. Une sélection de ces collages a été publiée dans *Prêts de fiction*, édition en deux livrets sous emboîtage enrichie d'une impression numérique signée. A/over, Saint-Étienne, 2016
4. Frédéric Khodja, *Sept archéologies de papier*, feuillets pliés sous emboîtage. Conception graphique : Perluette & Beaufixe, 2019
5. Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* in *Fictions*, Gallimard, 1974 trad. Paul Verdevoye
6. Paréidolie : interprétation figurative d'une forme *a priori* abstraite
7. Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Seuil, 1981
8. *Whim-Wham*, Entretien avec Paul Sztulman, Journal Hippocampe n°9, juillet 2013. + Lire le texte
9. Jérémy Liron, *Sous le regard*, 2012. + Lire le texte
10. Paul Virilio, *La machine de vision*, Galilée, 1988

WHIM-WHAM

Entretien entre Frédéric Khodja et Paul Sztulman
In *Hippocampe* n°9, juillet 2013

Paul Sztulman : Peut-être faut-il commencer par dire que nous nous sommes connus enfants, au hasard des relations familiales, puis perdus de vue assez jeunes, avant de nous retrouver il y a un an, via facebook. Nous ignorions l'un comme l'autre que nos vies s'étaient engagées dans l'art. Tu m'as proposé de faire cet entretien. Une entrée parmi d'autres pour découvrir ton travail et renouer un lien, familial et lointain. Pour point de départ, tu m'as mailé quelques documents tournant autour de la fabrication du dessin qui s'expose à présent dans cette page. Ils étaient accompagnés de ces quelques lignes.

Frédéric Khodja : En guise d'introduction à rebours, je t'envoie un document que je qualifierai de scène primitive visuelle. Cette photographie de table basse montre le plateau / tableau sur lequel est gravé un paysage asiatique. Il me semble que ce paysage est le premier des paysages que j'ai pu observer fixement, il est la face imagée d'une table du salon de mon enfance.

Je l'accompagne d'un photogramme montrant deux hommes qui sortent d'un tunnel de Central Park dans une série américaine, *Person of Interest*. Je joins enfin un fragment de mon dernier dessin et une page de carnet qui lui est associé et qui date de janvier 2013.

Merci de ces envois. Je t'avoue que tout cela m'apparaît encore énigmatique. Je suis donc passé sur ton site pour me donner un aperçu de ton travail. Tu mènes visiblement plusieurs séries de front. Le dessin semble commun à la plupart d'entre elles. Premier constat : tes dessins exposent le tracer qui leur a donné forme. Selon une tradition bien établie de la modernité, le processus de formation ne se dissimule pas discrètement dans l'image constituée par les formes. Il s'égalise d'une certaine façon avec elle, la détermine tout en étant lui-même contenu et conduit par l'image mentale, plus ou moins vague, qui participe de sa structuration. Cet équilibre explique peut-être la récurrence de motifs autorisant l'imprécision du détail : masques, monstres, meubles, phénomènes atmosphériques, stratification géologique, etc. Le tracer semble découvrir la figure qui l'habite, chemin faisant. Tu me dis que le paysage japonais de la table basse est vécu par toi comme l'image originelle de ton attrait pour l'art. Peut-être la raison se trouve-t-elle dans la façon dont ce paysage loge les figures humaines dans les plis du dessin.

Ma première question est un peu bête : comment naissent tes images ? Ma seconde est cultivée, le choix d'un paysage de Central Park n'est probablement pas hasardeux et je me demande s'il s'agit d'une référence à la lecture du travail de Frederick Law Olmsted par Robert Smithson?

"Un homme se propose la tâche de dessiner le monde. À mesure que les années passent, il peuple un espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de baies, de navires, d'îles, de poissons, de chambres, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Un peu avant de mourir, il découvre que ce patient labyrinthe

de lignes trace l'image de son propre visage".

J.L. Borges, *L'auteur et autres textes*, Gallimard, 1960

Cet extrait que je veux bien m'accaparer me permet de mettre en place une possible approche de définition de ce que je cherche et cherche à faire. La raison d'être du paysage serait, pour reprendre ton terme, de *loger* le regard, le mien, celui du regardeur ; le *loger* pour me permettre l'hésitation, l'errance, le retournement, le pertinent et le non pertinent, un *whim-wham* caractérisé !

Ce photogramme est un document avec un statut de matériau à sédimenter qui tombe de l'écran au moment où je reviens de Paris avec en tête une peinture d'Edward Hopper de 1939 qui m'obsède, *Bridle Path*. Une recherche sur la peinture m'amène rapidement au théâtre de l'événement, l'action peinte et inquiète fixe trois cavaliers (deux femmes, un homme) à l'entrée d'un passage sombre dans Central Park. J'ai accumulé des images, notamment des photographies de touristes (albums Flickr) et recherché des situations, des points de vue afin d'utiliser un détail dans un dessin à venir. Lequel dessin était en construction avant mon passage à Paris avec un manque comblé par la découverte de ce tableau-montage. La détection et la traque de l'enchaînement des images est ma façon de faire (j'ai pensé quelque temps exercer le métier de détective privé...). Tous mes dessins se construisent ainsi. Un grand merci pour la découverte Olmsted / Smithson, j'imprime l'article.

Je relève si tu le permets la notion de "série" avec laquelle je ne suis pas à l'aise, et te propose celle d'"ensemble". Les ensembles restent ouverts comme des gisements de perceptions à travailler.

Comment naissent mes images ?

Je partirai de deux ancrages, la méthode et l'affect.

Pour ce qui concerne la part méthodologique, je prendrai en référence un extrait d'un entretien de Sandra Joxe avec Jurgis Baltrusaitis, "On me reproche souvent de ne pas avoir de théorie. Si, j'ai une théorie dans la mesure où j'ai une conviction. Mais il est vrai que je ne l'expose pas. Elle est là, toujours présente au moment où j'aligne les faits les uns à côté des autres. Cela arrive tout seul, naturellement ; la théorie surgit d'elle-même après, elle n'est jamais préconçue. Quand je commence une chose, je ne sais pas où cela va me mener et puis, brusquement, je m'aperçois que c'est toujours le même problème que j'aborde sur un plan différent. (...)"

D'un point de vue méthodologique cette exposition "enterrée" de gisements est mon terrain de travail. Le premier état, l'état au quotidien, passe par l'utilisation de cahiers sur lesquels je prends des notes, assemble et colle des images et avance des modifications ou des croquis puis des schémas d'images quand il s'agit parfois de (re)monter, d'évider ou de réévaluer les motifs.

Il est étonnant que tu emploies des métaphores géologiques et topologiques en parlant de "sédimentation" et d'une "exposition enterrée de gisements" comme "terrain de travail". Cela résonne avec le dessin dont nous parlons, et ses réminiscences fantomatiques de Central Park dont l'excavation artificielle fascina Smithson. Le tableau de Hopper est assez atypique et étonnant dans sa production. Il ne reprend pas ses scènes de prédilection décrivant l'absorption méditative de figures solitaires prises dans un lieu où le temps est à l'arrêt. Ni ne joue de la transcendance d'une lumière sécularisée venant révéler la splendeur du quotidien. Ici, la scène est un instantané qui fixe un arrêt dans le mouvement devant une frayeur énigmatique. C'est drôle de savoir que le MoMA l'a revendu chez Sotheby's lorsqu'il a acquis *Intermission* qui est plus conforme à l'œuvre célèbre de cet artiste et illustrateur. Les chevaux qui se cabrent ont-ils conscience de l'artificialité du parc dans lequel ils doivent pénétrer ?

Plusieurs choses me frappent en parcourant ton site. D'une part, les processus d'élaborations des dessins sont tout à fait visibles et reposent sur des modes de tracer d'une grande simplicité d'effectuation même si l'image est, au final, assez complexe. Ce que tu me dis de ta manière de travailler les enchaînements d'images trouve un répondant dans la réalisation de tes œuvres : il semble qu'elles se construisent pas à pas, par association. La photographie joue également un rôle d'importance dans ta pratique. Tu fais de nombreux collages à partir de vieilles photographies (quelque part entre John Stezaker et Ellsworth Kelly ou Joseph Cornell) et certains de tes dessins semblent évoquer des souvenirs, une charge généralement perceptible dans l'usage commun et privé de la photographie.

Dans tous les cas, tu travailles avec des matériaux et des moyens simples, pauvres ou modestes, mais sans prétention à un quelconque métier. Et si ton répertoire d'images se nourrit des plus anciennes comme des plus actuelles, ces dernières ne semblent pas apparaître dans les collages, comme si seules les vieilles photos trouvaient grâce à tes yeux. Pourquoi ?

L'affect, les tableaux, les livres d'images, la pièce abandonnée, la folle une nuit, fabulations.

L'absence d'album de famille du côté paternel fut comblée par la bibliothèque et les livres d'art ainsi que par les tableaux omniprésents de mon père. Il possède aujourd'hui une seule image de son propre père et la photographie où ils étaient en présence tous deux lui fut volée dans sa voiture lors d'une promenade commune, sur une plage déserte

du Midi. (Récemment lors d'un voyage à Toulouse où je partais pour visiter mes parents, je me suis rendu compte que ses premiers tableaux coïncidaient avec l'année de la mort de son père).

Il y a aussi la découverte, adolescent, dans une pièce abandonnée, inspectée lors de dérives, d'un fragment de photographie laissé au sol, une image fracturée et abandonnée. Quinze ans plus tard dans la nuit, rentrant d'un dîner chez des amis à Montpellier, je croise une femme clocharde assise à la porte d'un immeuble et qui méticuleusement déchire une à une les photographies d'un album trouvé dans une poubelle. Je conserve ces sensations événementielles comme des chantiers visuels, ils m'aident aujourd'hui encore.

Les premières séances de réalisations plastiques sont contemporaines de l'histoire nocturne de la clocharde, elles ont consisté à prendre des lots de cartes postales entassés à l'atelier et à extraire d'eux, rapidement, avec une paire de ciseaux, un lieu, une cible, un punctum si l'on veut. Cet ensemble d'une centaine d'images porte le titre de *Petites géométries de silence*. Une énergie de la nostalgie ?

Le dessin et les collages m'occupent en parallèle et régulièrement se croisent ; un montage-collage ou carto-montage (où le terme de "géométrie" est omniprésent) me donne souvent l'idée d'un dessin.

Fragments de la bataille sans titre *, le dessin choisi est dans ce cas précis, tout au moins dans sa première construction, un dessin dont la venue est antérieure à ma découverte de *Bridle Path*. Mais le tableau de Hopper a tout de suite influencé la poursuite de cette recherche.

Je ne peux que comprendre la manière dont ton travail se livre à toi dans le flux d'un récit biographique et dont la pratique artistique permet de modéliser le fonctionnement de la mémoire. Il y aurait plusieurs remarques à faire sur ce que tu me dis. J'en choisirais quatre.

La première est la façon dont tu peux considérer que les livres d'images / d'art peuvent être des substituts d'albums de famille manquants. Ce n'est pas une association qui va de soi. L'inverse est-il vrai ? Tes œuvres constituent-elles un album de famille ?

Ce qui me conduit à ma deuxième remarque, sur la filiation et plus précisément la filiation paternelle (la figure de la mère est absente). Cette filiation semble devoir se construire à travers des œuvres (peintures pour ton père, dessins / collages pour toi) pour pallier à une photographie de souvenir manquante. Est-ce que la place du père est à comprendre dans la perspective lacanienne du symbolique ?

Troisièmement, cette absence est associée à la puissance destructrice d'un monde situé au revers de l'univers bourgeois où, comme moi, tu as grandi : le monde déviant et obscur de la rue avec ses vols, ses errants et ses lieux abandonnés. Ta reprise du geste de la clocharde, mais dans une perspective apparemment inverse, celle de préserver un punctum en l'isolant et en lui donnant un autre environnement affectif est-elle une manière de réconcilier les deux mondes ? S'agit-il d'une entreprise de sauvetage comme celle de Kurt Schwitters ?

Quatrièmement, il me semble que le modèle de ta pratique est celui du cheminement et de la dérive. C'est ce qui fait que la fabrication de l'œuvre connaît des bifurcations inattendues en fonction de ce que tu trouves sur la route et qui vient perturber la première voie tracée. Peux-tu détailler un peu ce qui s'est passé dans ton esprit quand tu as découvert *Bridle Path* ? Comme ça nous pourrions cerner au plus près ce dessin sur lequel repose notre entretien.

Le jeu est en effet l'imprévisible de l'entrechoquement, chaque objet visuel transportant son amarre (...) sa racine (cet hapax qui sort du clavier dans l'agitation des mains qui pianotent), son récit, sa racine (je poursuis un ensemble de dessins réunis sous le titre d'*Éthique de la racine*) autant d'objets visuels que j'imagine flottants dans une baie et qui se rencontrent aux grès des courants de fond ; une baie, des embarcations, des courants et des sillages, peut-être suis-je encore sous le coup visuel de cette extraordinaire tempête en Méditerranée la semaine dernière. Je ramène dans mon sac quelques cailloux, un aimant, un fragment de mâchoire, une fleur de tissu envolée du cimetière de Portbou et quelques dessins en carnet. J'ai prélevé également sur un grand aloès mort quelques fragments de végétaux secs recouverts de signatures, de dates, de déclarations.

Mes recherches constituent un album de famille, et le terme de famille peut être pris dans son sens d'ensemble. Généalogies, pour sûr ! Réel-mère, symbolique-père. La figure de la mère n'est pas à proprement "parlée" absente, bien au contraire, je tiens d'elle un goût immodéré pour la collecte, l'enquête, les archives, les maisons, les musées et le cinéma (entre autres !). Oui, une manière de réconcilier les deux mondes. De me réconcilier avec moi-même.

Dans *Bridle Path* c'est l'organisation de l'image dans un premier temps qui m'a interpellé, cette scène urbaine et paysagère surmontée d'édifices, cerclée de rocailles peintes, cette entrée nocturne qui semble effrayer les trois cavaliers qui génèrent le mouvement arrêté du tableau, le premier plan sableux ou terreux qui porte sur son extrémité quelques rochers plantés comme une miniature de chaîne de montagne-mandibule qui accroche la texture du tableau. Après avoir dessiné le tableau une première fois, j'ai enlevé les protagonistes, ne laissant dans un dessin ultérieur que le premier plan et l'entrée du passage. La masse opaque et solaire et l'ombre intérieure. Le

rapprochement avec l'utilisation dans l'estampe de l'ukiyo-e du motif en suspension de la brume et des nuages qui cache et révèle les motifs des vues de l'archipel. Le dessin était commencé avant la visite au Grand Palais, une zone vibrante au tracé géodésique, au premier plan de ce dessin divisé en neuf feuilles reliées à l'avant. Une grande présence, une masse légèrement colorée qui embarquait la composition à venir par une obstruction qui révélait un paysage mental surmonté d'oculi, lesquels, outre les percées qu'ils devaient produire, présentaient des temps différenciés par le mouvement d'une petite sphère qui se mouvait comme une orbite de la lune.

J'ajouterai à ces notes qui peuvent paraître incohérentes ou brouillées, mon intérêt pour le *Wakefield* d'Hawthorne, où le terme de *whim-wham*, central quoiqu'employé une seule fois dans la nouvelle, revêt l'interrogation majeure de ce texte drôlatique. *Wakefield* devient le spectateur-enquêteur de sa propre vie par un *whim-wham*, "a long whim-wham" dans le texte, une dérive.

Une dérive d'un motif et son mouvement interne, un déménagement visuel et cognitif, c'est ce que j'essaie d'imaginer avec mes dessins...

J'écris à l'imparfait à propos de ce dessin qui s'est appelé *Bataille interne à propos du titre* puis *Fragments de la bataille sans titre*, en effet j'ai démonté le montage des neuf feuilles il y a quinze jours, et n'ai conservé que trois parties isolées et une partie constituée de quatre feuilles. J'espère que ce que je te dis là est en partie explicite.

Je le saurai en découvrant le dessin lors de sa publication. Il faut bien arrêter l'entretien au nombre de signes souhaités. Et ce n'est pas plus mal ainsi, les questions repoussent toujours incessamment.

* *Fragments de la bataille sans titre*, encre et crayons de couleur sur papier au verso de neuf planches d'héliogravure, 192 x 120 cm, 2013

Sous le regard

Par Jérémy Liron, 2012

Il est toujours étonnant de constater comme les choses les mieux établies, les plus fermes en apparence, en viennent parfois à gondoler, à onduler sous le regard pour se transfigurer et échapper finalement à ce en quoi on voulait les enfermer. Que l'on regarde longuement : c'est l'instabilité du monde qui se révèle à nous. Car les images, malgré leur fixité apparente, défient le regard dans ce qu'il pose de certitudes, dans son autorité. Elles font vaciller les jugements catégoriques qui construisent le monde, ceux-là que nous dressons à chaque instant pour s'y appuyer comme les chauves-souris sondent de leurs cris les volumes de la nuit.

Les dessins de F. K. ont quelque chose de sec, d'aride parfois dans leur frontalité brute, dans les silhouettes dures qu'ils assèment. La ponctuation qu'ils dressent les fait ressembler un peu à des caractères frappés ; de ceux que l'on trouve de plus en plus rarement sur les tables à casiers d'un typographe ou sur les tipons et emporte-pièce des tapissiers. C'est que la noirceur du crayon ou de l'encre s'inscrit sur la clarté du papier en un motif compact quoique réservé par endroit et modulé dans ses ombres, si bien qu'on en viendra à parler de silhouettes mêlées, de motifs, presque d'idéogrammes ; et dans leurs confusions végétales, anthropomorphes ou géométriques, rêveuses ou construites, de chimères. Mais voilà, aussitôt recensées les parties, observées les textures et jugé de l'ensemble, le sentiment bascule. Les certitudes fassent, avec notre aplomb, et offrent à voir un monde autre. Le dessin vous happe. On en vient à cette étrange sensation que dans votre regard, c'est l'image qui vous fixe, muettement. Est-ce le motif de la fenêtre, de l'ouverture qui fait office de seuil et porte vers son au-delà ? Le jeu enveloppant des ombres ? Les formes qui, dans leurs convulsions, vous deviennent attachantes ? Ce n'est pas tant l'oeil qui s'ajuste au monde que le regard, c'est à dire la relation que l'on entretient avec le visible. Progressivement, les dessins glissent de leur réalité froide, matérielle, vers une relation particulière qui en fait un abîme ou une figure amicale. Ça vous arrive parfois dans les couloirs des hôtels, à attendre dans des chambres ordinaires en fixant une de ces reproductions habituelles de peintres impressionnistes : un semeur de Van Gogh est venu à moi dans des circonstances analogues. Michelet avait déjà noté dans *La Mer*, comme l'immobilité morne d'une berge peut révéler, pour peu qu'on y arrête longuement le regard, une vie grouillante et riche. On en vient à se demander si les images, pareilles au *Portrait de Dorian Gray* de Wilde, n'en viendraient pas à vieillir à votre place pour peu que vous fassiez durer longuement le regard.

De mémoire de dessin

Par Françoise Lonardoni

Catalogue de l'exposition *Une chambre à soi*, Le Polaris, Corbas, 2011

Elaborés selon des moyens élémentaires et presque génériques, ceux du dessin ou du collage, les travaux de Frédéric Khodja construisent un univers de fiction à la fois littéraire, artistique et légendaire. Dans une variété extrême de

formats, passant de la carte postale aux feuilles vastes comme bras ouverts, l'artiste déroule une galerie d'images, un répertoire de sujets, dont une part importante peut être rapportée à la description de lieux.

Le vocabulaire qu'il utilise dans les dessins, monochromes noirs ou verts, avec quelques incursions dans des harmonies colorées à tonalité sourde, mais aussi et surtout le traitement graphique à traits serrés, confortent cette impression d'univers clos qui aurait une cohérence invisible, ou plutôt indicible. Le spectateur est invité dans un monde perspectif, donc codé et calculé pour représenter, mais est assigné à l'entrée : doit-il rester en marge de l'image - les marges du papier d'ailleurs étant fortement utilisées pour leur pouvoir d'encerclement ?

C'est que dans les intérieurs de Frédéric Khodja, peu d'échappées : l'écran lumineux au fond de la pièce décline sa planéité constitutive, son impuissance de surface projective. Souvent, la logique perspective se dérégulant, les illusions se contrarient. Un écran peut n'être qu'un rectangle transparent qui paradoxalement éclaire la salle. Un mur, devenir un rideau et s'assouplir - anamnèse du bâti.

De fortes pressions semblent pousser la construction bien charpentée de Frédéric Khodja vers sa dématérialisation. Ces forces qui créent et simultanément démentent la virtuosité illusionniste de la perspective pointent évidemment l'essence mentale du tableau. Le thème de l'écran, lieu de projection, est une autre manière de le signifier. D'autres familles de formes traversent les dessins géométriques de Frédéric Khodja : le pli, nouvelle manifestation de la mobilité structurelle ; ou lorsque la vision est ouverte vers le lointain, dans les paysages d'extérieur, des archétypes de figures (château, astre, montagne, rocher) dépourvues d'ancrage, formant exactement décor, prétexte, pour l'élaboration d'un récit mille fois dit dans toutes les cultures et pourtant frappant toujours dans l'intime de la mémoire.

C'est bien de mémoire qu'il s'agit, celle qui est infuse plutôt que celle qui est précise. Derrière les dessins sont tapies des réminiscences ou des hommages à l'histoire de l'art (Hercules Seghers notamment) au cinéma, ou à Aby Warburg. En commun avec le philosophe allemand, la collection d'images. Celle de Frédéric Khodja n'a pas le désir d'hétérogénéité de l'Atlas mnémosyne. Elle est un matériau plutôt qu'une manière de dire le monde, mais comme chez Warburg, elle s'empare de la part mémorielle de notre regard.

Et l'artiste découpe au cutter sa collection de cartes postales. Procédé non violent quoi qu'il en paraisse, car les cartes postales sont ré-assemblées en douceur entre elles : Le résultat est une démonstration de ce qu'est une intégration modeste mais rayonnante comme une victoire : cette rupture nette dans la continuité de l'image matérialise une sorte de point aveugle sur la rétine, une secousse, malgré l'échelle minuscule de la carte postale, suivie d'une "émulsion" entre deux réalités amalgamées, que le regard finit par accepter. L'iconographie sans personnages, sans presque de couleurs, des cartes postales du début du XXe siècle, bousculée, met au jour le décorum architectural dans un télescopage d'échelles et d'époques. D'autres sont caviardées à l'encre noire, ou ouvertes par des plans évidés en blanc qui brûlent leur chair d'image. Cette pratique cumulée du rapport et de la différence est concentrée dans l'espace de la carte ; elles nous entraînent en un lieu où plusieurs visions simultanées sont possibles, nous affranchit du cône visuel de la perspective de la Renaissance : "La peinture ce n'est pas la représentation [séparée] de la chose. C'est le rassemblement des proportions mêmes des choses extraites d'elles et transportées sur une même surface." (1)

Isolées dans la série, les photographies intitulées "archives géométriques" sont des photos de famille anonymes, que l'artiste a traversées de lignes géométriques et couvertes de son écriture manuscrite : une fiction qui ne se dérobe plus, tout en restant dans un style allusif et presque fantastique. A la manière d'une nouvelle de Borgès, les "archives géométriques" nous emportent de digression en digression, dessinées ou écrites, sans hiérarchie entre les deux modes d'expression. Le travail de Frédéric Khodja démontre là, après David Hume (2), que l'idée est inséparable de l'impression, qu'elle lui doit son existence, et qu'elles sont, ensemble, la meilleure manière de penser l'art.

1. Lucien Vinciguerra - *Archéologie de la perspective*. PUF, 2007

2. David Hume - *L'entendement. Traité de la nature humaine Livre 1*. (1739) Garnier Flammarion, 2007