

Johann RIVAT

Né en 1981
Vit et travaille à Grenoble

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

Dossier mis à jour le 07/04/21



« **SAVE** », 2019
Peinture à carrosserie et huile sur toile, 190 x 250 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Camicie Rosso, 2014

Peinture à carrosserie et huile sur toile, 160 x 200 cm

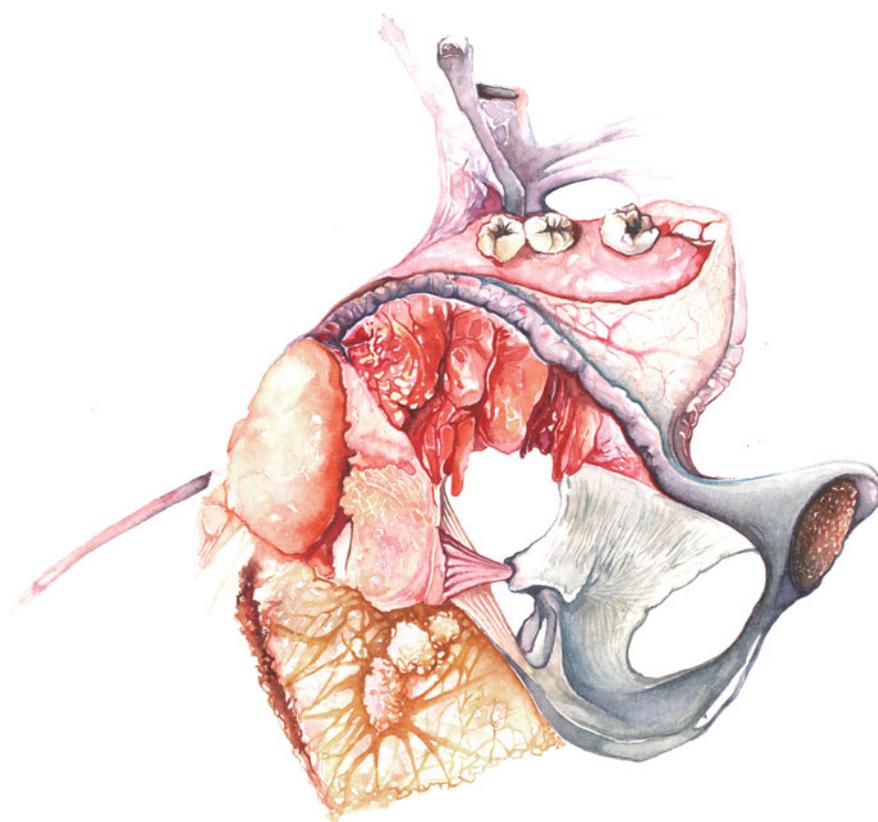
Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Le repent, 2016

Huile sur toile, 200 x 280 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Avec les dents, 2019
Aquarelle sur papier Sennelier, 26 x 36 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Néo-Noé, 2019
Huile sur toile, 100 x 70 cm

Johann RIVAT

Index des œuvres [extrait]



Verruckte Tiere

Peinture à carrosserie et huile sur toile, 200 x 140 cm

Vues de l'exposition, galerie Sabine Bayasli, Paris, 2020

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Les Géants - WILL YOU BITE THAT HAND THAT FEEDS, 2019

Huile sur toile, 100 x 70 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Monument #1, 2012

Huile et peinture à carrosserie sur toile, 114 x 146 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



No Hope, No Fear, 2013

Vue de l'exposition, Galerie Metropolis, Paris

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Me and the Colonel, 2009
Alkyde et huile sur toile, 300 x 220 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Knights of the Round Table, 2008
Alkyde et huile sur toile, 340 x 230 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



La Suisse, 2010

Alkyde et huile sur toile, 150 x 100 cm

Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



House Of Light, 2012
Huile sur toile, 146 x 114 cm

Johann RIVAT

Index des œuvres [extrait]



***Walk the line*, 2012**

Exposition au Centre Culturel de Flaine

Commissariat : Anthony Lenoir

Photos : Gilbert Coquard

Johann RIVAT

Index des œuvres [extrait]



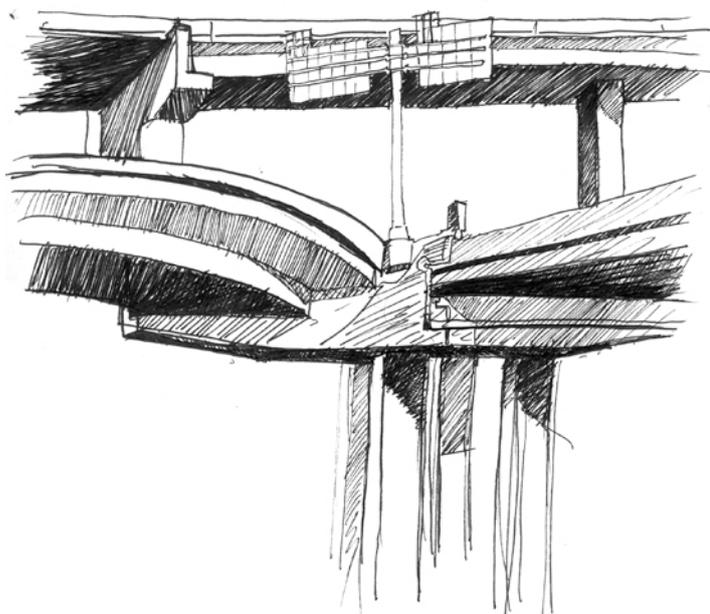
Lithuanian's Journey, 2010

Aquarelle sur papier, tirées d'un carnet format A4

Beau Château

Murder's green barn

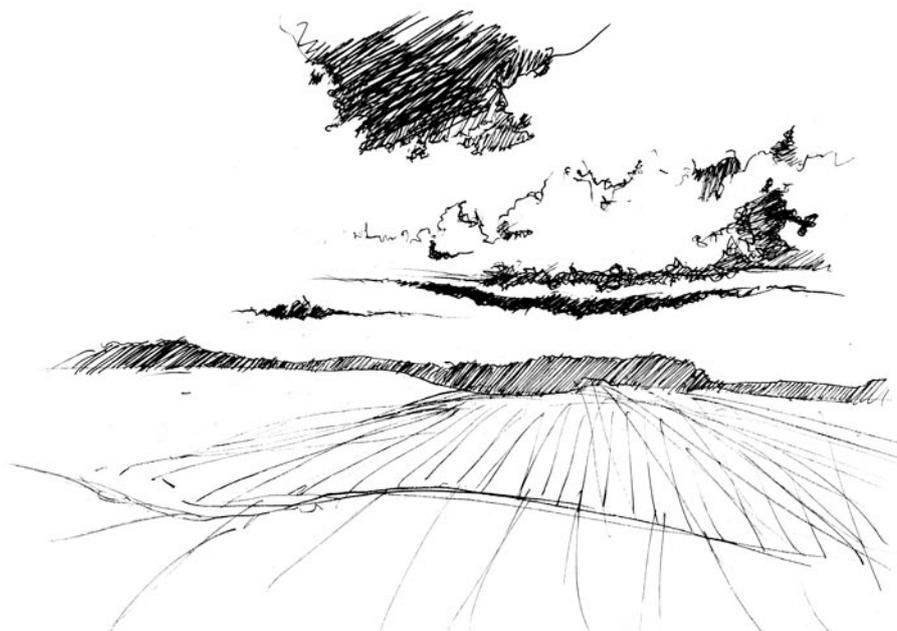
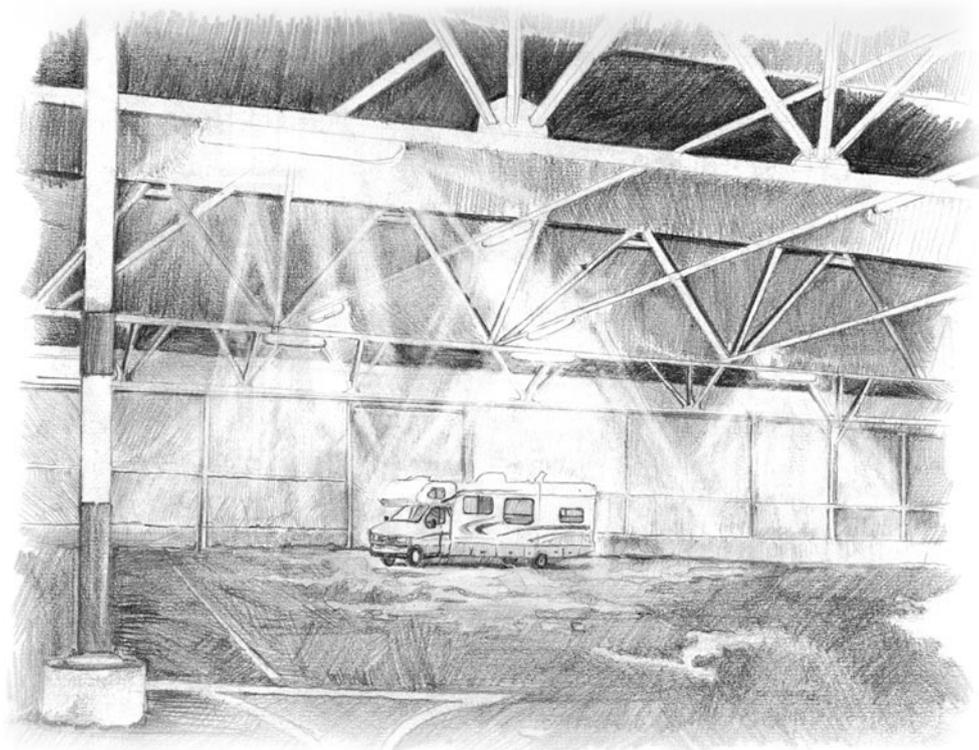
Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Dessins sur papier, 2008
21 x 29,7 cm



Johann RIVAT
Index des œuvres [extrait]



Dessins sur papier
21 x 29,7 cm

— Mots clés

Paysage
Lumière
Figure
Lieux labiles
Présence/Absence
Solitude
Disparition
Divagation
Errance
Tension
Point de rupture
Résistance
Ruines
Terrains vagues
Couleurs
Coulures
Aléatoire
Ordonnancement
Fantastique
Décors
Grands formats
Recyclage
Silencieux
Temps suspendu
Irradiance
Strates

— Techniques et matériaux

PEINTURES

Peintures à carrosserie, Alkydes, Huiles, pigments, vernis, essence de térébenthine, sur toiles sur châssis.

DESSINS

Graphite, crayons de couleurs, aquarelles, gouaches, sur papier Canson Montgolfier.

EXCESS

Chiffons cousus ensemble, bâches polyanes, tendus sur châssis.

— Champs de références

- Littérature et cinéma :

Albert Camus, Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, René Girard, Jacques Ellul, Cormac McCarthy, André Malraux, René Barjavel, Pierre Michon, Jack London, Blaise Cendrars, Henry Guillemin, William Burroughs, Henry Miller, Henry G. Thoreau, Paul Audi, Bernard Charbonneau, Matthew Crawford, Lu Xun, Sun Tzu, Lao Tseu, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, John Steinbeck, David Cronenberg, Jim Jarmusch, David Lynch, Katshuiro Otomo, «The Walking Dead», «Westworld»

- Musique :

The Fall, Wire, Joy Division, Pylon, Pixies, Buzzcocks, The B-52's, Ludus, Frustration, The Cure, Louis XIV, The Rapture, Le Tigre, Sonic Youth, Liars, The Clash, Jet, The Chameleons, She Wants Revenge, New Order, Queen of the Stone Age, Rammstein, NIN, Nick Cave, Tom Waits...

- Repères artistiques :

Mark Rothko, Kasimir Malevitch, Francisco Goya, Philip Guston, C.D. Friedrich, Jérôme Bosch, Peter Doig, Marc Desgrandchamps, Théophile Schuler, Ludger Gerdès, José de Ribera, Joaquim Mir, Barnett Newman, le Greco, Felix

Valloton, William Turner, Blinky Palermo, Wilhelm Sasnal, Simon Hantai, Brice Marden, Neil Jenney, Katarina Grosz, Sam Francis, Thomas Scheibitz, Mickaël Andrews, Joseph Beuys, Dennis Oppenheim, April Tillman, Oscar Schlemmer, Sol Lewitt, Stephen Shore, Chris Burden, Michelangelo Merisi da Caravaggio

— Collaborations

Anthony Lenoir, docteur en histoire de l'art et commissaire d'expositions

Amandine Roulot, médiatrice culturelle

Jérémy Cheval, architecte

Textes ci-dessous :

Comme au cinéma, Marie-Claire Sellier, 2012

Entretien avec Johann Rivat, 2008

Autres textes en ligne :

Texte de Gérard Amiel, 2021

En route vers le PARADIS, Marie-Claire Sellier, 2020

Présence, texte de Marc Desgrandchamps, 2018

Le dernier homme, Entretien avec Anthony Lenoir, 2017 (FR)

The Last Man, Interview with Anthony Lenoir, 2017 (EN)

Une belle obsession de la désolation, Charlotte Poisson, 2013

Poltergeist, Judicaël Lavrador, 2013

Quelque part, le paradis, Anaëlle Pirat-Taluy, 2012

Walk the Line, Anthony Lenoir, 2012

Du point de vue du collectionneur, Gabriel Nallet, 2012

Johann Rivat

Par Anthony Lenoir, pour Le Quotidien de l'Art, 30 mars 2016, n°1033

"Dans ses grands formats peints comme dans ses dessins au graphite, Johann Rivat développe une imagerie issue de notre quotidien. Les compositions sont familières et les sujets connus mais une identification précise est impossible. Ce n'est pas l'événement qui intéresse l'artiste mais plutôt la posture de l'homme. Une fois l'image sélectionnée, il la recompose et la décontextualise pour dépasser la notion de discours et l'ouvrir au propos personnel sur l'universel. Avant d'être groupe, l'homme est une individualité qui se dresse par ses choix et ses actes." [...]

COMME AU CINÉMA

Par Marie-Claire Sellier, 2011

In *Johann Rivat*, Editions ESAD Grenoble-Valence, 2012

Il en va de la peinture comme du reste : l'art parle de son époque, enfin, pas toute la peinture, ni tout l'art non plus. Pourtant le sentiment de la temporalité affleure dans les tableaux de Johann Rivat et cela vient, non seulement des signes contemporains saisis dans les paysages ou du traitement autant violent que raffiné dans la matière, mais aussi par la perception insidieuse d'un drame possible, d'un impalpable flottement de l'air du temps.

Un sentiment étrange prend notre regard et se maintient d'œuvre en œuvre avec l'idée d'être face à la représentation d'une question plutôt que dans le développement d'un instant. Le tableau livre son énigme, déployant les indices d'une scène de crime plongeant le spectateur dans l'exhortation à élucider la raison de la désertion du lieu, mais malgré la désolation ressentie, il poursuit cette contemplation parce que l'attraction de la peinture se fait ainsi. On peut être mal à l'aise devant une scène aveuglante, transi d'effroi et dans le même moment, ravi de voir le traitement subtil et maîtrisé de la couleur, de la lumière, matière même du tableau. Cela va dans le sens de l'affrontement, dans l'idée d'un vis à vis constituant une sorte de pellicule prélevée du monde et chaque fois déployée suivant des modalités se confirmant et redisant le sentiment de l'ultime désespoir.

Devant la toile ou le dessin comme au pied d'un mur qui nous rejetterait, seul dans l'univers, nous cherchons la bonne distance pour nous préserver d'une vision effrayante et, pourtant, appréhender ce que l'artiste nous raconte. C'est là le lieu actif et le rôle de la peinture aujourd'hui : embarquer le spectateur dans un moment où le travail pictural et le geste s'appuient sur des sujets développés comme des prétextes dépassant la maîtrise de la technique sophistiquée.

L'affrontement du tableau organise le regard pour comprendre l'enjeu de la peinture, de sa mise en tension. On est pris dans un face à face, dans une distance afin de trouver sa juste place et de mesurer le rapport qui ne s'exerce pas seulement à l'intérieur de la surface mais dans une vision qui nous tire hors de nous. On regarde ces formes, on les identifie et réalise le message contenu dans l'œuvre, on prolonge la vision par l'entrée dans une réflexion et déjà, on rebascule dans l'appréciation des couleurs. Toute la question de l'histoire de la peinture interroge cela. Déjà la Renaissance propose d'investir l'espace comme une scène de théâtre, de croire à la représentation d'une histoire se figeant à l'instant T (la perspective en établit d'ailleurs les lois), jusqu'à l'idée du "passé à travers" de Marcel Duchamp, sans oublier la troisième dimension des Impressionnistes pointant le spectateur pour l'englober jusque dans l'idée d'un dispositif encore largement interrogé au XXe siècle. La question de la surface d'un tableau impose la prise en compte de l'espace dans lequel il se voit. Par la position verticale du support dont la hauteur de l'accrochage

détermine le déplacement du corps du spectateur, il devient une surface impliquant l'investissement d'une tension du regard comme une articulation des plans. Au spectateur, le déplacement horizontal prescrit par la verticalité du support peint. Il suffit de regarder les scénographies aléatoires des visiteurs dans une exposition. Quelques pas, on s'arrête. Un regard, on recule puis on se rapproche pour observer les détails et savourer des vibrations de couleurs, les transparences, des empâtements ou les coulures, puis de nouveau, on s'écarte pour embrasser d'un seul regard l'ensemble et intégrer l'impression livrée par l'image.

Parfois chez Johann Rivat, le tableau accroché un peu haut fait lever les yeux, et par cette position autoritaire du registre haut, il faut lever la tête et cela implique la sensation qui prolonge l'intuition d'une séquence cinématographique éternellement figée dans une image largement déployée. Regarder de la peinture rejoint l'expérience esthétique engendrant une réelle confrontation physique ne pouvant jamais se résigner à la consultation d'une reproduction d'image. La toile du tableau joue comme l'écran sur lequel se racontent nos histoires, elle reçoit la projection de nos attentes au moment où tout vient de basculer. Si l'homme de la Renaissance, par les indices contenus dans l'image pouvait interpréter l'histoire, la tournure des événements, en comprendre l'éthique, Johann Rivat se plaît à nous retirer tout signe rassurant afin de nous plonger dans un lieu abyssal. Peu d'éléments, la figuration s'impose dans une confrontation évidente. Il ne reste que quelques éléments épars, décor d'un film à venir ou passé. L'aridité de la scène se dispute la somptuosité du traitement. Car c'est ainsi, les tableaux posent dans un temps infini un décor en cinémascope où les personnages ont disparu ou semblent abandonnés. Pas de tremblement du temps, juste des éléments indiquant un moment ultime. C'est la fascination devant ce vide qui se creuse, devant la béance des histoires interrompues par on ne sait quel fait, ou plutôt on préfère ne pas savoir lequel, qui est la formidable liberté que donne la peinture. Dans le va et vient du regard, dans ce tremblement du temps et du plein cadre, chaque élément retenu par la figuration le fait glisser dans un rôle. Le toboggan du square devient une figure, personnage potentiel d'une séquence tout comme le halo magnifique de la station service tel un mirage. Les choses, les objets s'investissent d'une histoire et oublient leur sinistre banalité.

Actualiser l'envie de comprendre ce qui est de l'ordre du quotidien, ce réel dans lequel on bute dès que l'on devient conscient de l'étrangeté de ce qui nous entoure, voilà une ambition qui va bien au delà d'une simple narration figurée. Le quotidien est banal mais en peinture sa représentation ne l'est pas.

On a tous croisé ces instants incertains, ces moments où la lumière descend, où les néons du petit bâtiment de la station service scintillent jusqu'à sembler un mirage salvateur. Mais en faire un sujet de peinture, une variation, s'y frotter jusqu'à trouver le rapport juste entre la lumière crépusculaire et la brillance de l'éclairage, l'isolant dans une flaque colorée, voilà posée la question présente. On peut aller loin dans l'interprétation du miracle, dans la nostalgie des énergies perdues mais il demeure que la singularité de la représentation nous conduit à voir la mise dans l'espace du tableau, le dépassement du réel ordinaire. L'humanité n'aurait plus lieu d'être, et chaque tableau redirait une apocalypse reprenant des images fluctuantes permettant de réactualiser l'idée de Roland Barthes : "ça a été".

Cette œuvre intrigue parce qu'elle constitue des imbrications conceptuelles entre l'apport d'une image prélevée, extraite d'un réel comme avec le cadre photographique, créant ainsi un hors champ et une notion de temps suspendu comme l'image supplémentaire d'un film. Au confins de ces phénomènes, mêlant les caractéristiques de tout ce qui est de l'ordre du visuel, s'appuyant sur les propriétés de la mémoire de l'image, le peintre propose un traitement extrêmement contemporain puisque cela nous parle de ce qui a constitué notre regard aujourd'hui. Surprenant et pourtant dans l'évidence de ce registre comme lorsqu'il peint une foule au regard aspiré dans la contemplation d'un phénomène étrange, architecture, image holographique, projection ? Qu'en est-il dans ce tableau intitulé *La vie meilleure*, ce n'est pas sans nous rappeler le dispositif du *Bar des Folies bergères* de Manet. Regardant ce tableau, on est un spectateur de plus dans cette foule, comme si la scène nous incluait dans la toile.

Comme au cinéma, on ne peut s'empêcher de se projeter et de buter dans le réel du tableau.

En jouant sur des formats différents, sur des toiles ou des papiers, de la transparence des aquarelles à l'épaisseur de l'acrylique sur la toile, sans oublier les brillances des peintures de carrosserie, Johann Rivat précise et resserre son intuition. Chaque rencontre repose l'ultime questionnement comme la seule solution possible, comme la seule qui vaille. Peindre revient alors à mettre en place le sujet et trouver les moyens matériels afin de parvenir à l'équilibre entre l'émergence du propos et les artifices de la technique. Alors, les couleurs s'ordonnent allant de l'harmonie au discordant afin d'éviter de tomber dans le séduisant, jouant des coulures pour ne pas sombrer dans une élégance qui amoindrirait l'impact du sujet. Ces bavures soutiennent l'ambiance sordide, les ramures du bosquet flamboient mais c'est sur un ciel sale. Tout va mal et c'est bien. *The last gazoline* ruisselle juste ce qu'il faut pour ne pas paraître trop esthétisante. Sur un fil, l'artiste maintient l'équilibre entre les belles formes et leur traitement contradictoire. Si la peinture n'épouse pas le sens, elle perd son ambition, il faut maintenir la tension et la manière de représenter le monde pour imposer ce qu'il s'en dit.

Même si la peinture a vécu son agonie, sa rhétorique l'enfermant et la libérant par rapport à la place de la figure, elle resurgit toujours en inventant d'autres nécessités. Parfois, elle a semblé réanimée en allant rejoindre les positions conceptuelles avec un certain bonheur et pourtant, exsangue, elle est demeurée l'un des moyens utilisés par l'art contemporain pour parler de lui. Sachant cela, tout est possible en peinture actuellement, et on pourrait même dire, à

partir de ces principes, la peinture rejoint ce qui constitue les enjeux de l'art. Face à chaque tableau de Johann Rivat se vérifie l'assignation à voir au delà, à saisir cette question de l'actualité d'un désespoir se précisant au fil des peintures. Encore aujourd'hui, l'actualisation de l'enjeu pictural se revivifie et sidère par l'invention des moyens de représentation faisant oublier la condamnation de ce support dans une liberté retrouvée.

Il s'agit de poser le spectateur face à ce qu'il ne voit plus au profit d'une reformulation qui élève le banal au niveau de la présence de signes inquiétants comme à l'horreur de scènes de guerre, transposition d'un autre quotidien. Les stations services rutilantes, flottantes, lumineuses dans des couleurs crépusculaires au lieu de nous rassurer comme des havres semblent le lieu ultime, elles sont défaites de toute humanité se résumant à leur structure architecturale. Là s'opère la transformation liée à la mise en œuvre, à la question du vraisemblable dans la représentation. A partir de la vision de ce lieu désolé, plus aucune pompe à essence ne pourra se défaire de la sensation inopportune liée à ce tableau. Toutes viendront raviver ce qui nous étreint et s'apprécieront à l'aune de la vibration picturale, lieu où surgit un encore possible. Comme le bosquet d'arbres sur la colline, il n'est pas grand chose. Une plantation qui résiste à la culture et aux éléments, pourtant dans cette densité isolée se construit une métaphore de solitude allant jusqu'au sentiment mélancolique.

Enfin, la magie de la peinture opère encore et plus qu'un dispositif complexe, lourd, elle procure avec des moyens requis depuis longtemps, la possibilité d'agir sur la compréhension d'un monde en voie de disparition. En nous montrant cette voie, cette issue, le peintre nous replante dans un aujourd'hui questionnant, nous renvoyant entre perte et plaisir de voir, la peinture se rangeant toujours du côté de la jouissance s'adossant au désespoir de l'humanité.

ENTRETIEN AVEC JOHANN RIVAT

Comment es-tu arrivé à faire de la peinture ?

C'est somme toute assez banal, j'ai toujours aimé dessiner, et plus particulièrement de la bande dessinée ; mais très vite je me suis rendu compte que faire de la bande dessinée demandait une très grande rigueur et un sens de la narration très développé, ce qui me déconcertait et m'ennuyait beaucoup, car il m'a toujours été très difficile de raconter des histoires.

Alors j'ai continué à dessiner, mais de manière plus "expressionniste" ou du moins plus libre. Maintenant après ces quelques années à brasser de la couleur, je pourrais dire aussi que pour moi c'est la pratique qui réunit le mieux le geste et la pensée.

Que représente pour toi le territoire du dessin ?

J'ai toujours pratiqué le dessin. C'est la raison première qui m'a poussé à entreprendre des études en école d'art. Les possibilités du dessin m'ont toujours fasciné, et j'ai toujours trouvé quelque chose de mystérieux et d'absurde (mais pas vain) dans la volonté et les efforts déployés par l'Homme pour représenter simplement et fidèlement le monde qu'il habitait.

Très vite, mon rapport au dessin s'est alors défini comme une pratique de formation du regard. Dessiner est devenu pour moi un moment de concentration extrême, comme peut l'être la préparation à l'aïkido avant le combat. Une forme de méditation sur soi-même et de contemplation du monde ; pour se positionner face à celui-ci.

Je n'ai que très peu essayé de considérer le dessin comme un médium à part entière dans mon travail. Il reste pour moi un exercice et une mise en condition, une pratique qui sert à préciser mes intentions. Le dessin, finalement, me permet de comprendre plus profondément ce qui m'intéresse et me touche dans les images que je choisis. Il est pour moi outil analytique et globalisant.

Il possède aussi la capacité à s'adapter à toutes les situations, et devient le parfait outil de terrain. Sa simplicité de logistique et d'exécution, sa spontanéité, sont importantes dans mon processus de création. C'est le dispositif le mieux adapté pour relever, pointer les images qui m'intéressent autour de moi et me permettre par la suite de les exploiter. C'est la pratique de la confrontation, de l'immédiateté, qui donne la mobilité nécessaire à mon travail.

Pour ces raisons, je me suis mis à utiliser de plus en plus le dessin dans la fabrication de mes toiles. Il me permet de construire la toile très rapidement, de me rendre compte de quels éléments sont superflus, et de définir grossièrement comment les espaces picturaux vont s'articuler, ainsi que les espaces chromatiques dialoguer.

Cette pratique du dessin n'est pas "neuve", et je n'ai aucunement la prétention d'être le seul à penser ceci du dessin. Beaucoup d'artistes ont considéré bien mieux que moi le dessin de cette manière, dont Gustave Courbet qui serait peut-être le premier à l'affirmer.

"Pour peindre le paysage, il faut comprendre le paysage". G. Courbet

Simplement, il me paraît important dans un monde contemporain où l'image est partout et où le regard a tendance à s'homogénéiser, de prendre le temps d'observer et de se confronter aux choses, de donner le temps à son regard de se former, et cette pratique du dessin me paraît le meilleur moyen d'y parvenir.

En résumé, je considère volontiers ma pratique du dessin comme une "jurisprudence du regard", débouchant sur une image autonome qui, si elle donne matière à une peinture, reste une image à part entière, image clarifiant ma pensée et mes pulsions, me permettant des tentatives.

Quelles ont été tes influences ?

J'ai toujours eu une grande fascination pour Joseph Beuys. Beuys le penseur, Beuys le pédagogue, l'artiste qui parle. Ses discussions avec Volker Harlan, ou ses tables rondes avec Yannis Kounellis, Anselm Kieffer sont des ouvrages qui m'ont beaucoup marqué et sur lesquels je reviens fréquemment.

J'ai toujours été surpris par la justesse des mots, la densité de la conversation, et le pouvoir qu'ils avaient de nous faire réfléchir sur des questions complexes, mais plus que tout, ce que j'apprécie chez lui c'est qu'il ne fait pas contre, mais pour. Il a toujours été pour moi un stimulant artistique, cherchant toujours l'accord parfait, la simplicité et la pureté des choses, sans jamais user d'une relation de confrontation, cherchant à se mettre au centre des choses toujours, et à agir avec elles.

La phrase qui me reste toujours en tête est : "l'art est ou n'est pas". Ce fut une incroyable découverte quand j'avais une vingtaine d'années, et cela m'a permis de comprendre certaines choses ; et de me lancer dans des études artistiques.

Je suis aussi très sensible au travail de personnes comme Hamish Fulton, où la pratique artistique se manifeste par une chose très simple, reproductible par tous, une expérience générique, que tout le monde a vécu, et qu'il arrive à réactiver de façon très poétique et méditative.

Ce sont des artistes très proches de la pensée zen, je parlais tout à l'heure de ma pratique de l'Aïkido, Beuys par certains points ressemble à un senseï d'Aïkido, et les marches de Fulton sont très proches de la vie du poète Japonais Basho.

De quels peintres te sens-tu proche ?

La peinture est, pour son bonheur et son malheur, la pratique qui possède l'histoire la plus fournie.

Pour son malheur, car souvent on entend "Mais vous ne pensez pas que cela a déjà été fait ?" ou le fameux "Machin l'a déjà fait".

Pour son bonheur, car le chemin est balisé, ou plutôt éclairé par des milliers de tentatives, qui sont des appuis solides pour une jeune pratique de peinture.

Je ressens une proximité plastique avec le travail de Peter Doig, du point de vue des couleurs, des sujets abordés, de cette "résistance mélancolique", résistance à la disparition et à l'utopie, et ce refus de l'idéologie du progrès qui s'est imposée à l'art.

Je regarde aussi beaucoup de jeunes peintres allemands, tels que David Schnell, ou Daniel Richter. Les couleurs de Richter me fascinent, j'ai encore beaucoup de mal à savoir comment il procède. Chez Schnell, c'est bien sûr le rapport qu'entretiennent la nature et l'architecture dans ses peintures qui m'intéresse.

Quelle est la signification des grands formats ?

Au début, j'ai commencé sur des formats standards, 100 x 150 cm, ne dépassant pas 200 x 200 cm, et très vite je me suis rendu compte que j'avais besoin d'un rapport physique à la peinture, que ces formats ne me le permettaient pas.

Ce rapport physique découlait de mon geste de peindre, et très vite je me suis aperçu que ce geste était lui-même soumis à la peinture que j'utilisais.

Maintenant, je me rends compte aussi que ces grands formats de 230 x 340 cm m'intéressent aussi par leur capacité d'absorption. Absorber le spectateur, comme on peut être absorbé par un paysage, comme peut l'être aussi la peinture par la toile.

Enfin les grands formats permettent des rapports d'échelles différents. Ce qui de loin figure un nuage, de près se révèle n'être que matière et couleur.

Tu parlais de ton rapport physique à la peinture, qui découlait de ton geste, qui lui-même découlait de la peinture que tu utilises, est-ce de là que viennent les coulures ?

Les coulures sont apparues pour la première fois sur “entre le ciel et les pylônes électriques” en 2005.

Elles sont intimement liées à la matière picturale utilisée : la peinture Glycéro.

Cette peinture possède des particularités très singulières, dont sa densité et son incroyable adhérence. Elle ressemble à de la résine d'arbre ou du miel.

Cette texture si singulière entraîne des réactions, elles aussi particulières, et assez surprenantes lors d'une pratique naissante. C'est comme cela que les coulures sont apparues, par accident, ou du moins pas par volonté, mais à cause d'un certain penchant que j'ai pour une peinture dense en matière et profonde en couleur, couvrante et hypnotisante.

Ce désir et cet attrait pour cette qualité de peinture m'a amené à utiliser une peinture glycéro très dense et très colorée que j'essayais d'appliquer en aplats. Petit à petit, la couche de couleur se mettait à couler, comme lorsque du plastique fond, ou que du miel s'écoule lentement d'une cuillère. J'essayais plusieurs fois de récupérer l'aplat mais rien à faire, la peinture était trop dense et subissait les lois de l'attraction terrestre. J'ai alors essayé de la mettre à plat, de peindre de différentes manières, d'utiliser de l'essence pure sur la peinture que j'avais déjà appliqué, mais rien n'y fit, et la peinture continuait à descendre, de plus en plus lentement. Je me résignais à la laisser sécher et à attendre le lendemain pour aviser de la décision à prendre.

Et le lendemain, je me rendis compte que les possibilités n'étaient pas nombreuses. Une des phrases de "L'art de la guerre" de Sun TZU me revins : "Face à votre ennemi, faites lui croire que vous êtes fort là où vous êtes faible, et faible là où vous êtes fort, ainsi vous serez assuré de la victoire".

Cette métaphore martiale peut s'appliquer à la situation ; il fallait accepter les coulures, faire avec, les prendre comme un élément constructeur de la peinture.

Alors avec les coulures j'ai construit le ciel de cette toile, un ciel profond, nuageux, orageux, transparent, qui tel la pluie coule et se transforme. Ce fut la première fois que j'utilisais la coulure pour construire la peinture.

Petit à petit, je me suis mis à l'utiliser dans quasiment chacune de mes toiles, laissant aller la peinture au gré de son désir et de la gravité. Je ne savais pas trop quelle place cette "technique" prenait dans mon travail, elle me paraissait aller de soi, être une réponse à une construction de l'espace pictural, donner cette dimension "sans espoir et sans peur", ou "désespérément romantique" que j'essayais de transcrire. Elle devenait un peu comme le son "low-rock" de "God speed you black emperor", ou "noisy-punk" de "Sonic Youth". Faisait écho au "gai savoir" de F. Nietzsche et devenait une image du temps et de l'inscription de l'Homme dans une durée (temps) et à l'intérieur du paysage (espace).

Mais surtout, ce que je découvris plus tard, c'est que la présence de la coulure induisait toujours un retour à l'espace peint. Qu'elle affranchissait la peinture de ce qu'elle représentait, qui n'était qu'une porte d'entrée, le prétexte de la véritable peinture ou encore des règles que l'on s'impose pour pouvoir explorer plus profondément la peinture.

Les coulures me permettent alors d'agir comme un voile sur la figuration, de rendre flou et indistinct ce qui pourrait être vu comme une banale représentation d'un espace réel, et de me consacrer uniquement à l'espace peint. La coulure est ce qui reste une fois la figure apparue, le négatif de la figure, et je dirais alors que les coulures et la figure se partagent le sujet, c'est toujours un va-et-vient entre la réalité tactile et la réalité visuelle.

Pour figurer la lumière nous avons besoin de représenter un support qui nous permette de la rendre visible.

Tu viens de décrire comment la réalité tactile et la réalité visuelle se partageaient le sujet dans tes peintures, qu'est-ce qui t'inspire ?

Beaucoup de choses, et pas seulement la peinture. J'ai beaucoup d'influences extra-picturales, comme le cinéma, la musique et les paroles de chansons, qui pour moi sont vraiment la poésie contemporaine. Des textes de groupes comme Alias, Sole, Nick Cave, King of Convenience, Sonic Youth et beaucoup d'autres encore sont des mondes inépuisables.

Sinon beaucoup de choses que je vois, ces choses surgissent, au détour d'une marche, sur l'écran d'une salle de cinéma, en levant les yeux au ciel ou à travers la vitre d'un train. Elles viennent au devant de moi, me pointent et je me laisse assez facilement clouer par certains phénomènes de la réalité que je peux voir, c'est de là que viennent les peintures de ciel par exemple.

Après rentre en compte le dessin, comme je l'ai dit précédemment, qui me permet d'ébaucher et de préciser ce qui m'interpelle dans ces situations.

Il m'est arrivé de mettre sur pause des films pour avoir le temps de dessiner une image, mais la plupart du temps je préfère faire "l'expérience de la réalité".

Comment abordes-tu la notion de paysage ?

Je n'ai jamais considéré le paysage comme un genre. Je me méfie des genres et des classifications. Je ne cherche pas à représenter un morceau de nature, mais bien à créer un espace uniquement peint à l'intérieur duquel quelque chose

va se passer, cristalliser le moment où "un drame se joue".

Dans cette perspective, je considère volontiers mes toiles comme des "décors". Les perspectives sont approximatives, les objets ne sont pas ancrés au sol et semblent flotter dans le paysage, les couleurs sont invraisemblables, saturées à l'extrême parfois, les coulures désagrègent la construction du paysage, prenant parfois le dessus sur le représenté, faisant naviguer l'image entre ce qu'elle représente et sa nature profonde de peinture, ce qui permet alors à notre regard d'osciller entre l'impossibilité de fixer un point et une focalisation absolue. Comme je l'ai déjà dit : la figure et la peinture (au sens matériel) se partagent le sujet.

Le résultat est alors un paysage de strates de peinture aux couleurs de dessins animés, ou tout bouge, pouvant parfois se simplifier à l'unique rencontre de la ligne d'horizon.

Le paysage détient cette propriété d'être une pure invention de l'Homme. C'est à dire qu'il existe par le simple fait qu'il y ait quelqu'un pour le regarder, le cadrer, le composer, enfin le reconnaître en tant qu'image singulière.

Cette particularité n'est pas très éloignée de ma manière de penser la peinture : un espace peint réactivé par le regard du spectateur, lui seul déterminant s'il y a ou non quelque chose à voir.

La question du paysage en tant que forme picturale est donc apparue logiquement dans mon travail, s'imposant comme la manière la plus cohérente d'aborder la peinture.

Et qu'en est-il dans tes peintures ?

Le plus souvent ce sont les traces d'une certaine activité humaine, obsolète ou non, ce n'est pas vraiment la question. Ce sont des lieux génériques, reconnaissables par tous, qui ont l'air de flotter dans une nature indécise. Des lieux où tout est possible, c'est pour ça qu'il y a très peu de représentation humaine je pense. Rendre disponible l'espace pictural pour le spectateur, je reviens ici à cette idée de la peinture comme décor. La peinture ne contient pas de narration, seulement une invitation à pénétrer la toile et à lui donner un sens ou non. Il y a cette idée d'absurde liberté, de l'affranchissement spatio-temporel que l'on peut trouver dans le terrain vague, ce lieu perdu, sans indication ni fonction précise, qui donne accès à une liberté trop rare et ce profond sentiment d'appartenance au monde.

Est-ce que l'on pourrait parler d'une nature qui reprend ses droits sur l'Homme ?

Bien sûr, on peut y voir cette image de la vanité de l'esprit humain, mais ce n'est pas vraiment le point. Au contraire, on peut y voir aussi une harmonie dans la construction du paysage par la main de l'homme. Ces questions m'intéressent finalement très peu, on pourrait aussi parler d'une certaine psychologie enfantine au sujet de "Knight of the round table", mais là encore ce n'est pas plus intéressant. Ce qui, je trouve, est plus motivant est d'essayer de faire apparaître l'absurdité de toutes ces choses, comment ces constructions ont conquis notre paysage et quels rapports nous créons et entretenons avec elles. Ça a été le point de départ de ma série des "Highway", c'est la chose la plus absurde que j'ai rencontré lors de ma vie passée à Shanghai, et dieu sait s'il y en a là-bas, mais de voir ces cathédrales de béton drainer tous ces flux jour et nuit, aux pieds desquelles on aménage des parcs comme pour rééquilibrer le rapport nature/construction, m'a amené à penser le paysage autrement, et quelle place nous tenons à l'intérieur du paysage.

Et quelle est la place que tu considères tenir ?

Pour moi, tout ça ressemble à un immense "playground". J'entretiens vraiment un rapport presque ludique avec ces paysages post-urbain. Je m'y sens bien, je me sens exister au milieu de toute cette absurdité, ces paysages me font sentir que je ne suis presque rien, et heureux de le savoir.