

Philippe DROGUET

Né en 1967
Vit et travaille à Feillens (Ain)

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

Créé le 14/10/14



Vue de l'exposition *Blow Up*, Musée d'Art Contemporain de Lyon, 2013

© Blaise Adilon

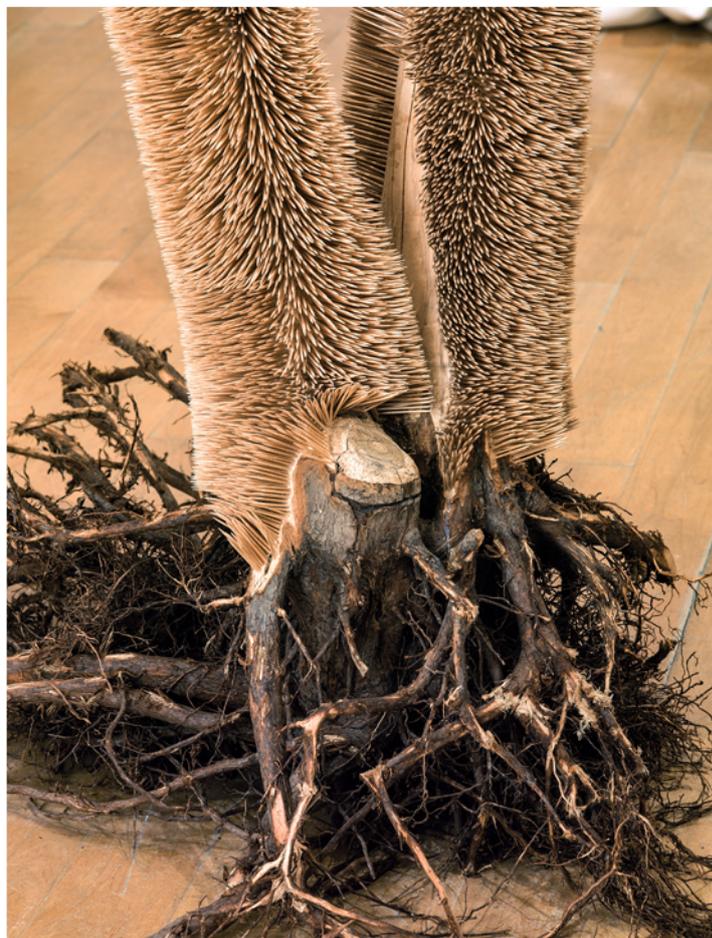


Y-z-s-o-k-a-r, 2005-2007

Crâne de bovin surmodelé, branche, plâtre, gesso, 180 x 80 x 85 cm

© Blaise Adilon

Philippe DROGUET
Index des œuvres [extrait]



Méduse, 2008

Arbres, cure-dents, 215 x 253 x 150 cm environ

© Blaise Adilon



Trophée CI, 2011

Bronze à cire perdue à patine turquoise, 26 x 24 x 22 cm

© André Morin

Trophées (A1-A2-A3), 2012

Bronzes à cire perdue à patine outremer, 18 x 15 x 22 cm

© Blaise Adilon

Philippe DROGUET
Index des œuvres [extrait]



Vectan, 2011

Poudre noire sur double-face moquette sur toiles

2 toiles de 300 x 150 x 3 cm, chaque

© Blaise Adilon



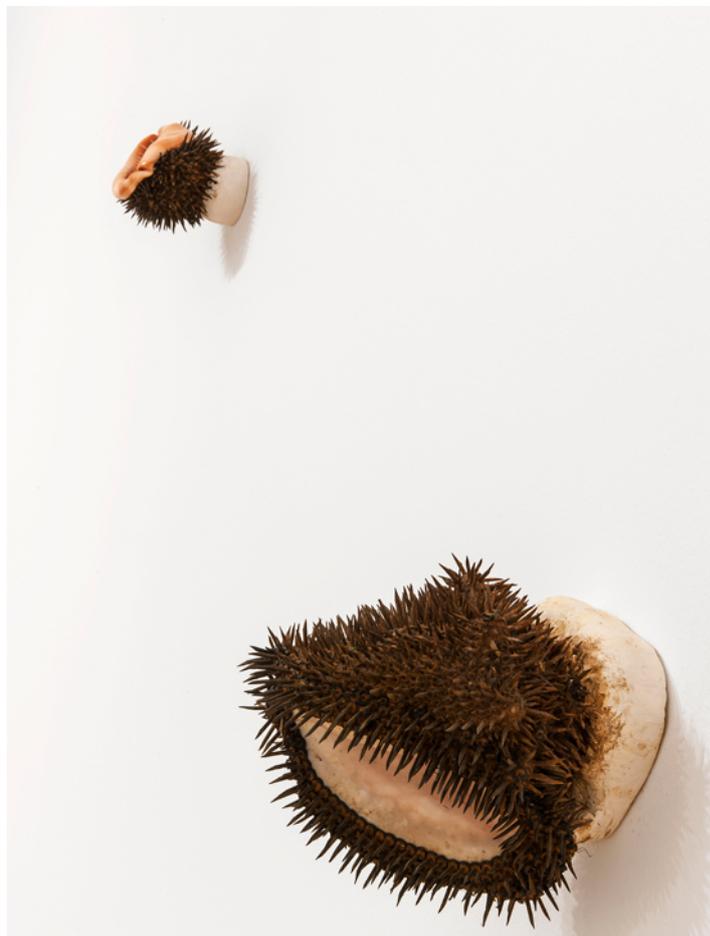
Marine, 2003-2005

Crâne de renard sur branche, cure-dents, plâtre

Socle, 170 x 70 x 140 cm

Vue de l'exposition *Witness*, Galerie Pietro Spartà, 2012

© André Morin



Sirènes, 2001

Coquillages, silicone, semences de tapisserie, plâtre, fibres, dimensions variables

Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon

© Blaise Adilon



The Black Cuve, 2008

Baignoire, silicone, semences de tapissier, 69 x 180 x 84 cm

Vue de l'exposition *Witness*, Galerie Pietro Spartà, 2012

© André Morin

Philippe DROGUET
Index des œuvres [extrait]



Entretien, 2000-2001

Vessies de boeuf, bureau, lampe, fauteuil, chaise, tabouret, bassine, lessiveuse, bitume

150 x 273 x 255 environ

Collection Musée d'art contemporain de Lyon

Vues de l'exposition *Blow Up*, MAC Lyon, 2013 - © Blaise Adilon



Fossiles, 1996-1998

Vessies de boeuf, plâtre, diamètres de 12 à 20 cm

Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon

Vue de l'exposition *Extrait*, Château de Taurines, Centrès, 1998

© Francisco Artigas

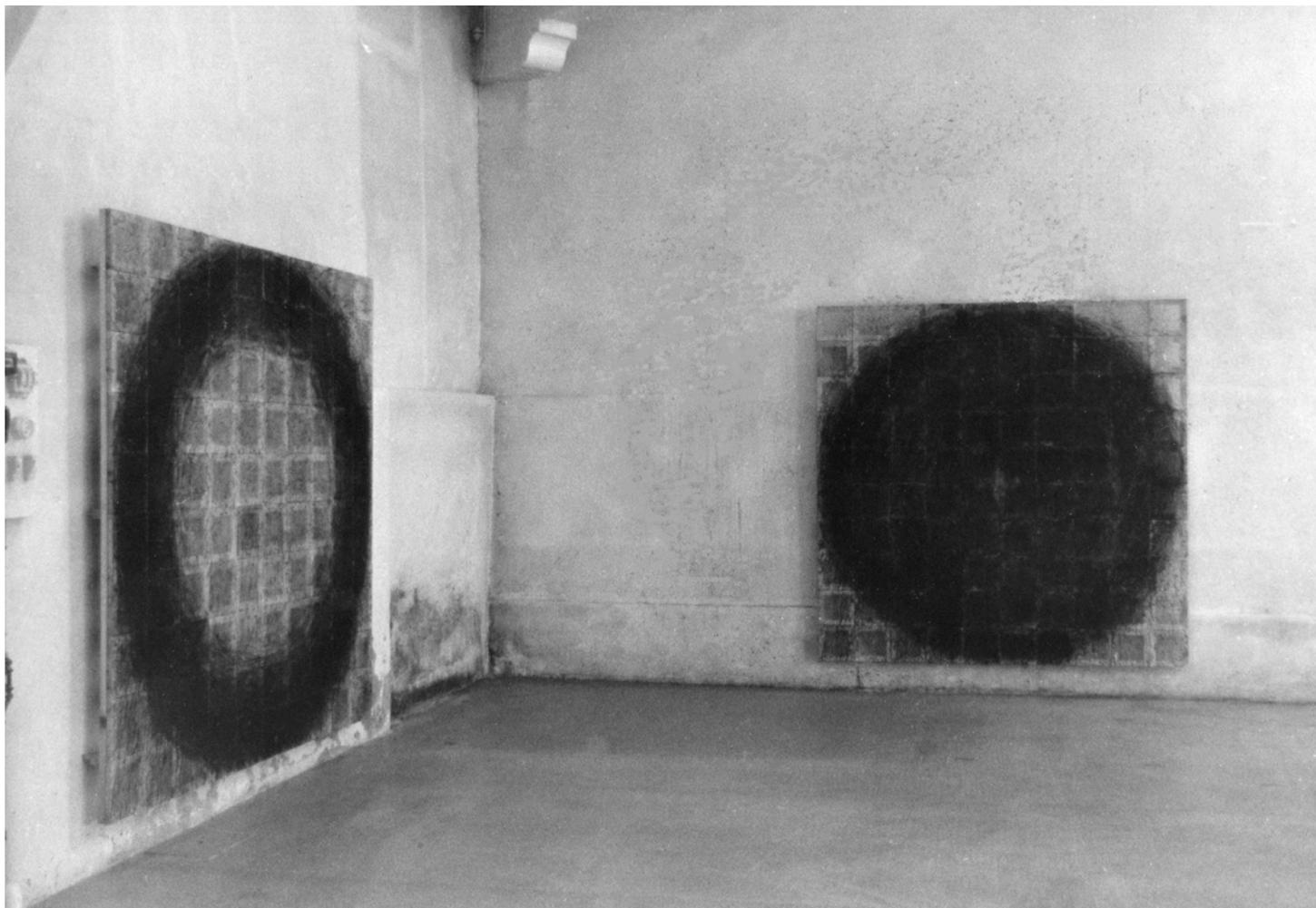


Transhumance, 1993

1450 vessies de boeuf sur châssis de 20 x 20 x 2 cm chaque

Collection Musée d'art contemporain de Lyon

Vue de l'exposition *Salon de la Jeune Peinture*, Quai Branly, Paris, 1994



Sans-titre, 1989

Vessies de boeuf sur châssis, sang, 230 x 230 x 2,3 cm

Vue d'atelier

TRAGIQUE

Par Thierry Raspail, 2013

Catalogue de l'exposition *Blow Up*, Musée d'art contemporain de Lyon, Liénart Éditions

Tout l'œuvre de Philippe Droguet lutte contre le Tragique.

L'Homme, ce mortel anonyme au visage de tous les visages, au visage aussi vite reconnu qu'oublié, ce corps qui est presque rien et pour pas longtemps, il le pétrit Philippe Droguet cet Homme... pour en faire un Reste.

En effet, c'est la règle du jeu, l'homme, ce mortel, pourrit, dégénère, bientôt bouffé par les vers. Il n'en reste rien. Certains le brûlent à sa mort, alors il s'échappe en fumée, puis ses cendres sont dispersées ou conservées en bocaux, mais il ne reste toujours rien.

Alors on croit !

Les milliers de victimes des camps, les hordes, les vies minuscules, tous ces êtres vivants un temps, ne seront jamais que des milliers de mémoires oubliées.

Au futur, consignés dans de vagues registres notariés, ou sur la Toile, on en fera rétrospectivement des arbres généalogiques, des traits verticaux et horizontaux, rattachés à des noms devenus étrangers. Tout l'œuvre de Philippe Droguet lutte contre ce destin. A perte. Mais tout cela affleure.

Au fusil.

De tous ces êtres, on ne sait rien. De l'Être non plus. La seule chose que l'on sache, c'est qu'il y a comme une enveloppe palpable, avant qu'elle ne disparaisse ; c'est un visage, un corps. Indistinct. Derrière la peau, il n'y a rien ou si peu. La vie ? Ouais, mais bon... ça s'estompe !

Il y a longtemps, dans les années quatre-vingt-dix du siècle dernier, on a vu Philippe Droguet tendre des vessies de bœuf sur des petits carrés minutieusement dressés, tout cela propre et minimal, pour les souiller d'un cercle d'hémoglobine bovine. Propre : Cercle et Carré corrigé à l'image des tortures de toujours et de partout.

La surface, comme la peau, s'oppose à la théâtralité. Michael Fried et Clement Greenberg en ont fait toute une histoire. Courte. On l'a nommée un temps : modernité.

Que faire entre l'objet qui est là et le tragique du monde qui est là aussi ?

Quelle continuité y a-t-il ?

Philippe Droguet travaille inlassablement le matériau, la vessie, la vis, la paraffine, autant de peaux dont il modèle les drapés, découvre le poids visuel et dessine la gravité.

Comment concilier la forme ici et le monde là-bas ? Joindre les deux bouts d'une présence et d'un oubli ? Quelle est la présence, quel est l'oubli ? Coquille ou baignoire, érotisme ou tabernacle, petits objets gentils tissés, façonnés, hérissés, concilient l'attraction et la répulsion.

Mais rien de hideux, rien de dramatique, car c'est la vie qui est dramatique, rien de hideux, que du joli ! Car c'est moins le Beau (qui n'existe pas), que le joli, que recherche Droguet. A moins que ces deux termes ne soient synonymes.

Ce joli visage avec un bouton de fièvre dessus, pas une cicatrice purulente, non, juste un accroc dans le bonheur des choses, juste un truc qu'on sait mais qu'on se cache pour ne pas l'affronter. Ce truc n'est rien, c'est juste un indice, un symptôme, mais il est bien au centre de ce qui gouverne notre vie, c'est un bouton, un petit drame, prégnant et visible, ou une fin annoncée pour ceux qui voudraient la voir. Pas de cicatrice violacée, pas de catastrophe, pas de marque de coups, pas de vacarme mais juste derrière la peau : rien ! La disparition.

Tout l'œuvre de Philippe Droguet lutte avec et contre l'innocence du monde. Le cynisme pour lui n'existe pas ; en ce sens Philippe Droguet n'est pas contemporain, c'est pourquoi il est pour un temps, pour un temps seulement, mais pour un temps au moins, d'aujourd'hui. "Accroître le bonheur d'une vie d'homme, c'est étendre le tragique de son témoignage. L'œuvre d'art (si elle est un témoignage) vraiment tragique doit être celle de l'homme heureux. Parce que cette œuvre d'art sera toute entière soufflée par la mort." (1)

1. Albert Camus, *Carnets, I.*, mai 1935 - février 1942, Paris, Gallimard, 1962, p.120

JANUS

Par Anne Bertrand, 2013

Catalogue de l'exposition *Blow Up*, Musée d'art contemporain de Lyon, Liénart Éditions

Janus est le dieu des seuils. Ils s'ouvrent ici sur un vertige. Rien n'est simple : chaque œuvre de Philippe Droguet procède/se joue en deux temps, contraires.(1)

L'artiste propose à la fois cette tension dynamique et son dépassement (plutôt que sa résolution). D'où le choix du titre de l'exposition du maCLYON, au printemps 2013 : *Blow Up*, en hommage évident au film d'Antonioni. Dans chaque image se cache une autre image, à découvrir.

En puissance

Or le parcours de l'artiste est d'un seul tenant. Sa détermination frappe, dès le commencement. Philippe Droguet ne saurait être autre chose qu'artiste.

Cette première exposition d'importance dans un musée réunit des pièces créées ces dernières années (depuis 2000 jusqu'en 2013), qui conservent en partie la mémoire du travail entamé à la fin des années quatre-vingt (2), voire avant, lorsqu'il fait le choix de s'inscrire aux Beaux-Arts de Mâcon. (3)

Ainsi, *Entretien* (2000-2001) résume tout un pan de son œuvre antérieur, caractérisé par l'emploi en sculpture d'un matériau singulier. "*Entretien* est constitué de divers éléments disparates reliés entre eux par une sorte de cordon ombilical dans lequel circule un flux électrique. Ce courant alimente une lampe de bureau dirigée sur une chaise lui faisant face. L'ensemble est recouvert d'une matière organique, la vessie de bœuf, récupérée aux abattoirs [...]. La vessie [...] enveloppe [le dispositif] d'une peau, ce qui lui confère une dimension anthropomorphique renforcée par l'articulation en réseau des différents organes qui le composent." (4) L'œuvre appartient au maCLYON depuis 2004. Sa fiche technique précise que la lessiveuse faisant office de poubelle, auprès du bureau, est remplie de bitume qui, "au contact de [la chaleur dégagée par] l'ampoule [...], fond et dégage une odeur entêtante".

D'emblée, certains éléments fondamentaux sont posés, qui vaudront désormais pour la plupart des pièces. Lorsqu'elles se fondent sur l'usage d'objets familiers, ceux-ci seront transformés, altérés, pour produire un effet de l'ordre de ce que l'on nomme en anglais *uncanny*, *Unheimlich* en allemand, le français ayant curieusement besoin de deux mots pour qualifier l'"inquiétante étrangeté". Celle-ci renvoie presque forcément à l'imaginaire surréaliste, référence que reconnaît l'artiste, la précisant lorsqu'il cite, proche de la revue *Documents*, le photographe Eli Lotar, pour sa série des *Abattoirs* (1929). Intervient aussi l'esprit du *ready-made* inventé par Duchamp, ce qu'il assume évidemment. L'art de Philippe Droguet dès l'origine est réfléchi, cultivé – même s'il peut aussi se voir, se lire sans un recours obligé à une histoire de l'art moderne et contemporain qui le nourrit, qu'il prolonge. (5)

Entretien montre comment il aborde les notions de sculpture et d'installation, traite l'objet, le matériau, enfin suggère, sans l'imposer, un sens parmi ceux qui pourront apparaître aux yeux/dans l'esprit des spectateurs. Un entretien suppose au moins deux interlocuteurs, il est clair ici qu'un rapport de force régit leur relation, l'un, soumis au pouvoir de l'autre, doit répondre à ses questions. Il s'agit des conditions de l'exercice d'un pouvoir, du décor et des moyens d'une pression, violence. L'idée de torture affleure. L'enjeu de la pièce est dans sa charge. Tous nous savons ce que sont un bureau, une lampe, une chaise... Tous nous pouvons imaginer l'abattage en série des bêtes, leur dépeçage, le sang, les restes, la puanteur. Tous nous avons en tête l'image plus ou moins vague, associée à une histoire récente, à des faits actuels, d'interrogatoires à l'issue dramatique. *Entretien* doit sa force autant à son efficacité formelle qu'à sa puissance d'évocation.

Le même principe est à l'œuvre dans *Cadeau* (2000-2001) – baignoire pour fakir ? Qui sait comment l'artiste en est venu, partant de cet objet trouvé qu'était une baignoire en fonte Belle Époque aux flancs peints vert pâle, ornés de roseaux, à recouvrir (à nouveau) l'intérieur de clous appelés "semences de tapisier". Après l'intuition, l'impulsion, vient le temps de réalisation, pas infini mais presque, des mois à coller une à une chaque pointe à côté des précédentes, pour que pousse sur cette forme à peine animale (ses pattes de lion) un pelage d'un noir brillant, fourni, qui fascine et met le spectateur au défi de toucher, caresser ce qui ne peut, acéré, que blesser. *Cadeau*, tout d'attraction/répulsion, eût ravi Meret Oppenheim. Il rappelle, autres temps, autres lieux, *Under the Skin* (1994) de Tony Cragg, œuvre héritière elle aussi de fétiches du Congo, au XIXe siècle.

Une dimension nouvelle apparaît avec la série des *Tombés* (2003-2005). Le sens du toucher y est sollicité autant que celui de la vue, le principal tenant pourtant à l'image créée pour le spectateur, à la perception qu'il peut en avoir. Ces drapés blancs, lisses, savants, évoquent autant le tissu que le marbre, l'art que la nature. L'un posé sur une palette à la verticale, l'autre débordant d'une bassine au fond rouillé, ils font un hommage à la sculpture baroque du Bernin comme à tant de dessins, toute une tradition classique, Ingres... Ce legs subverti par l'effet de trompe-l'œil, le trouble né d'une texture opaque et translucide à la fois, qui intrigue et ne se laisse pas reconnaître. "La paraffine [explique l'artiste] passe à l'état liquide avant de se figer. Elle peut être moulée ou appliquée sur un support en fines couches, comme le plâtre." (6) Il dit aussi : "[Elle] fossilise la vie dans les plis [...]." (7) Les *Tombés* valent également pour ce qu'ils introduisent l'idée, féconde, de variation.

Dès ses débuts, l'artiste instaurait un mode de travail patient, une discipline, une persévérance. Cette ascèse le soutient ; elle fait partie de son identité.

En souffrance

Dans l'atelier le travail se développe, évolue. L'endroit est essentiel à l'artiste, qui y mène recherches, expérimentations, production (8), en parle comme d'un "laboratoire", un "chantier".

S'y pose la question du rapport entre l'ordre et l'invention, à laquelle il répond : "Le contexte dans lequel j'ai évolué

Philippe DROGUET

Textes

dans ma toute première jeunesse n'était pas étranger à une certaine conception de l'ordre, de la rigueur ou encore du contrôle. Je viens d'un univers formaté, militarisé, celui dans lequel travaillait mon père.

Ce vivier dans lequel j'ai mariné jusqu'à mon adolescence aurait pu être fatal pour mon épanouissement personnel si l'éducation parentale ne s'était pas juxtaposée à ce quadrillage savamment délimité. Mes jeunes parents [...] se comportaient bien souvent de façon décalée, surprenante, et provocante à bien des égards ; souvent dans un total esprit d'inconscience. Je pense que mon travail s'est développé sur ce type de schéma. D'un côté, l'ordre et la rigueur comme canevas, de l'autre des jeux de perturbations aptes à créer des surprises ou encore des décalages. La séduction apparente des objets et des installations ne s'établit qu'à partir d'une palette lisse et ordonnée, plutôt familière. Ce qui m'intéresse, en somme, c'est de créer des microfissures, des failles dans des dispositifs plutôt conventionnels, pour en interroger les fondements." (9)

Regarder, voir, même, scruter les œuvres, ne saurait être inutile pour ce qu'elles expriment du vocabulaire de l'artiste, de sa syntaxe, de son langage. Important bien sûr le choix des matériaux, le processus de réalisation des pièces et leur présentation dans l'espace, y compris pour les rapports entre elles... mais il est vite évident que le souci formel de Philippe Droguet va de pair avec sa préoccupation d'un contenu, du sens de ses créations. "Les titres ne sont jamais anodins. Ils fonctionnent en général comme un signe supplémentaire capable d'ouvrir ou d'infléchir le sens de l'œuvre [...]. La relation du titre à la proposition plastique partage la même complémentarité que celle existant entre le matériau et la forme, sans toutefois en oblitérer l'autonomie. [...]

En fait, je ne peux concevoir une pièce sans penser à son contenu potentiel. La forme pour elle-même ne m'intéresse pas. Elle est envisagée plutôt comme véhicule d'une "pensée en acte". Mon rapport au langage est un rapport tendu. Je cherche à atteindre une certaine précision dans l'articulation des codes et des signes." (10)

Marine (2003-2005) participe du même procédé d'hybridation qu'avant elle *Cadeau* : une branche morte, dans l'élan de sa courbe, dessine un animal courant. Hérissee de centaines de cure-dents, elle offre à l'œil un pelage épais, fauve. Au bout, un crâne de renard est greffé. La bête trotte et file au sol, un socle de métal la met à hauteur des yeux, nous confronte à la cruauté des orbites creuses, à l'aigu de l'os, dents serrées. Il y a peu, l'artiste l'a dotée d'un collier de métal doré qui lui donne un côté bling-bling. Se méfier de la séduction qu'elle peut exercer. L'évolution politique en France ces dernières années ne fait que confirmer la menace initialement décelée, le danger de la créature, qui va, inexorable.

Dans un autre registre, *Y-z-s-o-k-a-r* (2005-2007), chimère anagramme, se distingue d'abord par son élégance. Une autre branche en est l'âme, debout sur trois pieds grêles, se rejoignant en un tronc mince, enduite à mi-hauteur de plâtre et de gesso, qui se termine, mi-torse, mi-tête, par un crâne de bovin surmodélé. Bizarrement on songe à un animal sous-marin, espèce de poulpe jailli hors de l'eau, face à nous, apparemment fragile et néanmoins solide sur ses extrémités. Il y a là une délicatesse étroitement combinée à une image de mort redoublée, animale/végétale, qu'accentue l'aspect nu des matériaux – squelette jamais vu, danse macabre à soi seul.

Quant au triptyque *(1-2-3)*, en 2008, il rappelle que le sculpteur est aussi, depuis longtemps, peintre, qui cite, parmi les quatre artistes pour lui cardinaux, avec Brancusi, Beuys et Nauman, Pollock. Mais si la relation qu'entretient l'œuvre avec le maître du *dripping* s'impose, dans le lacs serré, dense, à la surface, Philippe Droguet parle ailleurs du *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, des *Achromes* de Manzoni, de Ryman. *(1-2-3)* surtout manifeste autrement que dans de précédentes pièces l'intérêt de l'artiste pour ce qu'il nomme le "tégument". Il s'agit d'"une membrane qui enveloppe et qui protège le vivant et, par extension, d'une fine paroi entre l'intérieur et l'extérieur, qui simultanément révèle et soustrait au regard". L'œuvre est parente d'une autre, *Antalia* (2008), qui tient son nom du médium employé, originellement conçu pour les routes, la nuit. "[Dans le cas de *(1-2-3)*] la texture micro-granuleuse de la peinture la rend littéralement instable puisque [elle] a la particularité de réfléchir la lumière dans l'axe de son rayonnement. Il suffit que le spectateur sorte de cette trajectoire pour que l'éclat de la blancheur disparaisse au profit d'un blanc mat et terne." (11) Comme ses illustres aînés, Philippe Droguet affronte le monochrome blanc. Une fois encore il met le spectateur au défi, exigeant de lui une curiosité, une attention soutenue, un investissement sans lequel il pourrait bien ne rien voir/percevoir du raffinement sauvage, de la subtilité de l'œuvre – tout, ou rien.

En majesté

Une violence mine l'esthétisme des pièces, donnant à qui les voit, dans la plupart des cas, l'impression d'une agression potentielle ou passée. "Je veux [dit l'artiste] créer une présence forte capable de déclencher chez le spectateur une émotion porteuse de sens. Je veux induire une gêne, un doute, et susciter des réactions paradoxales. Je veux que le dispositif mis en œuvre soit comme un écho, une résonance au contexte sociopolitique dans lequel il est produit ; que le contexte sous-tende le travail, le nourrisse, sans pour autant lui conférer une dimension narrative. [Il y a bien une alternance entre douceur et violence dans mes sculptures], l'alternance de la douche écossaise, chaud/froid, comme un écho tangible à la violence du monde." (12)

Les panneaux de *Rit* (2009-2012), carrés, petits, montrent le net impact dans du plomb de balles de 11/43 – pour faire taire qui, éliminer quoi ? On croit entendre à chaque fois la déflagration, sa sécheresse définitive, quand on ne

saurait concevoir celle, unique, lointaine, fracassante, de *Big Bang* (2011). L'œuvre évoque avec brio l'idée du commencement de tout – d'où son installation, sentinelle brillant de tous ses feux, à l'entrée de l'exposition.

Au contraire, avec *Aurore* (2010) et *Vénus* (2011), il s'agit d'un étouffement. La paraffine s'applique cette fois sur un/des coussin(s). *Aurore* a quelque chose d'élémentaire, frontal... quand *Vénus* alterne gonflement, pointes dressées, épiderme marmoréen et prolifération stoppée – sculpture féminine résultant d'un fantasme masculin comme autrefois certaines pièces de Duchamp (*Prière de toucher*, 1947), ou comme des sculptures masculines de Louise Bourgeois résultent d'un fantasme féminin.

Quant à *Vectan* (2011), le projet, assourdi, a son origine il y a longtemps, dans une pratique de l'artiste alors étudiant en école d'art. Il aurait dû prendre une forme plus complète, qu'il prendra peut-être un jour : celle d'un environnement constitué de panneaux analogues aux deux présentés, plongeant le visiteur dans l'atmosphère étrangère d'une *black box* aux parois veloutées, noir complet, murs de poudre – pas n'importe laquelle : la "vraie" poudre de cartouches, explosive, offensive. Une fois encore, donc, danger, partout, tout contre.

Battes (2012) surprend par son aspect *cartoon*, pop. La pièce est faite de "chaussettes, bois et plâtre de moulage". Chaussettes, pourquoi pas, après lampe de bureau, baignoire, cure-dents... Mais chaussettes non seulement noires ou grises : jaune poussin, rose bonbon, bleu ciel, vert pomme, à rayures, à losanges, à motifs, des personnages de dessin animé, l'univers Disney ?? Ce décrochement inattendu réjouit chez un artiste jusqu'ici très *straight*, adepte d'une économie stricte des matériaux, des couleurs. "C'est pour mieux te manger, mon enfant", répond le loup du conte. Qui dit *Battes* dit coups, et non seulement jeu, sport, surtout de ce côté de l'Atlantique où le base-ball, sa culture, nous sont moins familiers. *Battes* dont la forme aurait pu demeurer bénigne, mais par son usage, s'avère meurtrière – ici multipliée. L'œuvre peut s'exposer de deux façons au moins. Chacune debout sur son socle de bois carré, l'ensemble formant masse ; ou bien en tas, couchées, au sol : un désastre ? Une troisième option serait de les aligner, de rapprocher de l'autre chacun des pieds dans sa chaussette. Effrayante, effroyable armée de membres amputés – tous conflits d'aujourd'hui.

Évoquant l'œuvre de Philippe Droguet dans sa préface à ce catalogue, Thierry Raspail y voit une "beauté tragique" à laquelle l'artiste souscrit.

Couvre-feu (2013) est l'une des dernières pièces qu'il ait produites et l'une des plus importantes montrées à Lyon, magistrale. Elle se présente sous la forme énigmatique d'une double, longue rangée de nichoirs à oiseaux, simples boîtes de bois brut, chacune son trou rond ou carré, toutes les mêmes, ou presque, alignées au même niveau, en hauteur, occupant tout un pan de mur d'une présence modeste, répétée, fantomatique. Car il n'y a plus d'oiseaux. On ne sait pas si c'est depuis longtemps, combien il pouvait y en avoir ni pourquoi ils ont disparu, dans quelles circonstances. L'œuvre est en deux parties, la seconde bien plus discrète, que l'on risque même de manquer : une ardoise d'écolier est accrochée elle aussi assez haut, sur une paroi perpendiculaire ; elle porte quelques chiffres tracés à la craie, une sorte d'opération dont le sens demeurera crypté. Voilà ce que l'on peut voir.

On peut rapprocher cette pièce d'une image récente elle aussi, qui faisait le carton de la précédente exposition personnelle de l'artiste à la galerie Pietro Sparta, au printemps 2012. Parmi cinq autres, une perruche bariolée, vert vif, jaune vif, bec rouge-orangé, encapuchonnée de noir (à la différence des autres, plus pâles, et de profil), vous regardait en face. L'ensemble avait pour titre *Witness*. On peut y repenser – ou pas.

On peut enfin avoir la chance d'entendre Philippe Droguet raconter que, pendant quelques années, il a travaillé dans son atelier juste à côté d'un élevage de ces oiseaux : de l'autre côté du mur, leur pépiement, leurs chants, tout le jour – ce son, cette musique, cet accompagnement constant. Cette présence d'un autre invisible, parlant une langue inconnue, pas un bruit de fond, une vie multiple, cette adresse reçue, laissée sans réponse ? Sauf qu'un jour l'éleveur meurt, les oiseaux sont vendus, très vite tout se tait. Ne restent que ces habitats déserts, et le silence, le souvenir. La cité n'existe plus quand ceux qui la peuplaient s'en vont. L'image demeure de ces maisons vides, chacune son trou noir. La rejoint le poids d'un silence lourd de tous les chants passés, toutes les voix distinctes, révolus. Du fait de cette pièce, la présence voisine n'a pas disparu. Elle est la trace d'une histoire, l'évocation du politique. Une forme d'archive, éloquente de sons, d'une vie, perdus.

1. "Une bonne partie de mes œuvres fonctionne sur ce mode paradoxal, jouant précisément des ambivalences ou des antagonismes entre des aspects contradictoires. La forme proposée est élaborée sur le modèle d'une chose plutôt familière, masquée par des effets de matières – douces, soyeuses, irisées, étincelantes – que l'on aimerait approcher, même toucher. La première lecture est faussée par l'aspect trompeur de la surface. Il faut regarder de plus près et à deux fois pour comprendre la véritable nature de l'objet. Il y a un décalage entre l'image annoncée et la réalité de ses constituants. Un leurre pour la vue, qu'il suffit d'interroger pour en comprendre toutes les articulations." (Entretien par mail de l'artiste avec l'auteur, du 12 mai au 16 juin 2013)

2. Cf. *Philippe Droguet. Matière à doute*, catalogue de l'exposition du centre d'Art contemporain de Lacoux, textes d'Anne Bertrand et Philippe Grand, coll. Varia, Fage éditions, Lyon, 2006.

3. "1984 fut un moment très important pour moi puisqu'il marquait la fin de mon adolescence et le début d'un engagement sur la voie que j'avais choisie. Cette décision était d'abord et avant tout motivée par le fait de vouloir quitter un environnement bien trop circonscrit, qui laissait entrevoir peu d'ouverture sur le monde, mais aussi de rompre avec un schéma de vie, pour mener celle que j'avais décidé de vivre. Sans connaître véritablement ce qu'était le monde de l'art, je me sentais irrésistiblement attiré par le peu que j'en connaissais alors.

Le premier artiste que je rencontrai grâce à l'école [des Beaux-Arts de Mâcon] fut Daniel Buren. [...] Luciano Fabro et Richard Deacon furent parmi les suivants [...] Du côté de la théorie, je me souviens avoir été très impressionné par une conférence sur l'Arte povera donnée par Germano Celant, répondant à l'invitation de Jean-Louis Maubant au Nouveau musée de Villeurbanne [...].

Dès 1989, j'ai eu l'opportunité de participer au montage de l'exposition "La Couleur seule. L'expérience du monochrome" au musée d'art contemporain de Lyon. Non seulement j'y rencontre Thierry Raspail et Thierry Prat, assiste à une intervention de Maurice Besset [commissaire de cette exposition], mais je découvre de très près des œuvres majeures du XXe siècle. Je suis définitivement conquis et sais à ce moment-là que je serai, sans aucun doute, artiste." (*Ibid.*)

4. Entretien de l'artiste avec Hervé Percebois, mars 2013.

5. "Ma culture visuelle m'a permis au fil des années de dresser la cartographie d'un paysage qui constitue l'arrière-plan de mon travail. Cet arrière-plan fonctionne comme une matière en tant que telle. Je parlais [...] des associations d'idées possibles autour d'un matériau, et aussi de la façon dont ces associations sont contenues ensuite par la forme issue d'un processus. Je peux dire en quelque sorte la même chose concernant une "histoire de l'art proche", à savoir celle peinte en toile de fond par Duchamp, Bataille, Painlevé, Lotar, Dali... sur laquelle vient se superposer, dans une sorte de fondu-enchaîné, une deuxième [histoire] qui pourrait cette fois comprendre des artistes plus contemporains, tels que Beuys, Louise Bourgeois, Cragg..., puis une troisième... [...]

Je suis resté bouche bée devant certaines installations de Beuys sans en comprendre véritablement le sens, touché par la puissance de l'œuvre et interrogé par la singularité des dispositifs et des matériaux. Les œuvres de Louise Bourgeois m'ont intéressé pour leur forte charge érotique et par le rapport que la forme entretient avec le contenu, mais gêné toutefois par leur dimension autobiographique parfois trop prégnante. Aussi par la parenté de certaines avec le travail de Brancusi, pour lequel j'ai un intérêt particulier, [étant donné] sa quête acharnée pour extraire, à travers des matériaux d'une grande sensualité, l'essence des choses – ce qu'on retrouve dans certaines œuvres de Penone, notamment la série des Arbres." (Entretien par mail de l'artiste avec l'auteur, op. cit.)

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. "[Le matériau] a toujours été plus ou moins un déclencheur du travail à venir. [...]

En fonction d'une idée que je veux développer, j'opte pour un ou plusieurs matériaux. Ensuite ces mêmes matériaux me fournissent une palette d'informations que je combine avec des références littéraires ou historiques, philosophiques ou encore iconographiques ; palette qui me permettra ainsi d'élaborer une "pensée en images". (Entretien de l'artiste avec Hervé Percebois, op. cit.)

9. Entretien par mail de l'artiste avec l'auteur, op. cit.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. Entretien de l'artiste avec Hervé Percebois, op. cit.

PAR-DELÀ, EN DEÇÀ, LA SURFACE

Par Hervé Percebois, 2013

Catalogue de l'exposition *Blow Up*, Musée d'art contemporain de Lyon, Liénart Éditions

Virage iconique

Dans le domaine des sciences de l'image et des sciences sociales, s'est fait jour l'idée d'un *Iconic Turn*, un virage fondamental de nos cultures, occidentales surtout, qui les ferait basculer dans l'hégémonie de l'image au détriment du langage. Ainsi, nombre sont aujourd'hui ceux qui constatent la prépondérance des images dans nos sociétés modernes. Omniprésentes et profuses, les images auraient détrôné le texte dans la hiérarchie des modes de communication. Elles sont désormais produites mécaniquement, technologiquement et diffusées industriellement : photographie argentique puis numérique, cinéma, télévision, vidéo, infographie, sans oublier l'imagerie scientifique, de la représentation graphique des données à la simulation numérique, et l'imagerie médicale, de l'échographie à l'imagerie par résonance magnétique. L'intervention de la machine les démultiplie, les rend faciles, leur donne

Philippe DROGUET

Textes

l'apparence du papier glacé et de la limpidité. Elles finissent par paraître naturelles et bénéficient du postulat de la véracité qui s'attache aux choses visuelles. Le regard est devenu le sens hégémonique, le rapport privilégié aux choses qu'adoptent les urbains. Signalétique, design des corps et publicité, mode et médiatisation spectaculaire l'emportent.

Ailleurs

Si les œuvres de Philippe Droguet sont bien des images, l'artiste est ailleurs, car il n'utilise pas les moyens qu'offre la technologie. Il choisit d'en rester au bricolage traditionnel de l'artiste, celui qui, encore dans un atelier et non dans les pérégrinations planétaires hyper connectées, travaille le matériau. Non qu'il omette de déléguer les tâches répétitives à d'autres, ou qu'il ne sache pas que parfois la forme n'a pas besoin d'être produite, mais précisément, il lui est essentiel d'éprouver la consistance du matériau pour en extraire la forme authentique. Il introduit avec une économie précaire un doute dans le régime dominant des images. Cette incertitude transparaît dans chaque œuvre, voire dans chaque dispositif de mise en scène. Il s'agit d'un doute responsable de l'artiste sur sa propre activité, sur son résultat, les formes qu'il donne aux choses qui émergent de son imagination. Artisanement, il fabrique des images qui suscitent la perplexité. En maintenant le regardeur sur le fil entre perception et signification, entre apparence et sens, l'artiste le place dans une tension réversible entre la séduction et l'inquiétude, entre le plaisir visuel et la répulsion tactile, entre la certitude d'un donné à voir solide et l'interrogation d'un réel fragile ou dangereux. Car les images de Philippe Droguet sont d'abord des objets qui mettent en doute leur propre statut d'images.

Modalités

Ses œuvres, de prime abord attirantes, organiques et pour certaines charnelles, se révèlent étranges, voire menaçantes. Les formes qu'il crée relèvent de la peinture et de la sculpture dont il ne garde que deux paramètres qui leur sont communs : la surface et l'image.

Plan de la toile pour la peinture, enveloppe ou texture pour la sculpture, la surface participe de leur continuité. Le poids, l'équilibre, le volume, la texture et la lumière pour la seconde, la surface et le recouvrement pour la première. Philippe Droguet ne choisit pas entre les deux registres, il travaille ces paramètres avec sa subjectivité propre, nouant autour de la notion centrale de "tégument" l'écheveau de ses présupposés, de ses partis pris et des conséquences formelles qui en découlent.

Cette membrane singulière, organe enveloppant muni de poils, de plumes, d'épines ou d'écailles, présente la propriété d'être la seule partie visible du corps qu'elle protège et dont elle circonscrit le volume. Elle est ainsi ce qui lui donne son apparence à plus d'un titre. C'est la peau, la surface, ce qui couvre et dissimule, ce qui attire et leurre, ce qui s'affiche et simultanément soustrait au regard. Cela ne pouvait qu'intéresser l'artiste qui au premier chef est concerné par l'image, par sa production comme par sa perception.

La sculpture cependant domine dans les formes produites, peut-être parce que cet art mène l'artiste plus sûrement à incarner sa présence dans le réel – la peinture présentant la caractéristique d'un retrait distant dans le domaine de l'imagerie et de la narration. C'est aussi que le matériau est un paramètre déterminant de son art. Droguet affirmera toujours qu'il le prend par nécessité, mais il le trouve aussi pour ce qu'il a à dire et ce qu'il suscite chez le regardeur. La baignoire ou les clous de tapissier sont certes récupérables dans les décharges de notre société, ou achetables à vil prix dans les supermarchés du bricolage, mais ils réfèrent aussi au bain, à la torture, voire à la crucifixion. Ils suscitent aussi des rappels d'images, d'expériences vécues de tous, quotidiennement par tous.

L'artiste choisit par exemple ses matériaux pour ce qu'ils opèrent dans l'œuvre, le projet qu'il formule pour elle. La liste en est longue, disparate et potentiellement infinie, mais elle fait toute la richesse des textures et l'étrangeté des formes : les vis, les semences de tapissier, les baignoires et autres meubles sanitaires, les nichoirs, les bombonnes de gaz, les chaussettes, les baguettes à brochettes, mais aussi les ossements d'animaux, la peinture d'autoroute ou la poudre pour cartouches de chasse. La paraffine fige un drap en plis, la semence de tapissier au lieu d'être plantée adhère à la surface et présente sa pointe acérée au spectateur, l'écorce de l'arbre, peau parmi les peaux, se voit elle-même protégée d'une couche de paraffine délicatement passée au pinceau... Pourvu que le matériau puisse exprimer quelques propriétés du tégument. Dans l'œuvre de l'artiste, il s'incarnait autrefois dans la vessie animale, de bœuf le plus souvent, parce qu'il s'agit d'un matériau organique. La vessie intéressait l'artiste pour sa ressemblance avec la peau, pour son statut de produit industriel et pour sa capacité à donner forme à la matière qui venait l'emplir. On en retrouve le souvenir dans *Battes*, pièce dans laquelle la plasticité du plâtre coulé dans des chaussettes donne par gravité sa forme spécifique à chaque objet.

Droguet joue du volume, de la surface et du matériau pour explorer incessamment la visibilité et la latence des choses. L'albâtre est paraffine. La poudre à munitions devient pigment. Le matériau n'est pas seulement ce dont on extrait la forme, mais une unité sémantique choisie, sa signification. Il en déplace les points d'achoppement, comme il le fait de la distinction entre statuaire et ornement. La première réfère au corps, le second au décor et en cela à la superficialité des formes. En réalité, Philippe Droguet est inquiet de la chair sous la peau, de ce qui précisément fait corps.

S'il ne fait pas de statues, nombre de ses œuvres occupent l'espace d'une même présence de corps dressés, sans être

Philippe DROGUET

Textes

pour autant des figures. Selon les cas, l'enveloppe donne sa forme au volume, ou bien l'épouse par recouvrement. Dans *Battes*, des chaussettes reçoivent une coulée de matière qui en les emplissant engendrent des jambes absentes. Elles sont empilées ou disposées seules dans l'espace ; ce sont les corps qui finissent par manquer. Dans *Cadeau*, en revanche, les semences de tapissier couvrent d'une fourrure soyeuse le fond d'une baignoire. Le corps est alors ce qui habite l'enveloppe. Corps de l'objet mais aussi corps qui aurait pu se pelotonner dans l'objet.

L'ornement souligne la même ambiguïté, y participe. Les surfaces lisses et chatoyantes, les matières dures et pourtant moelleuses, les textures qui accrochent, réfléchissent ou absorbent la lumière, composent une séduction. Ce ne sont que bijoux, beaux objets, moirures de métal, de bois ou de peinture, drapés, plis, seins marmoréens, coussins à la texture diaphane. Les œuvres s'installent ainsi sur le fil entre perception et conscience, image et corps réel, celui du sujet et celui de l'objet.

Sources, liens et références

Les œuvres de Philippe Droguet ne renvoient à rien, car elles sont avant tout présence. Elles sont comme la licorne. Du jamais vu. Mais à la différence de l'animal fabuleux, elles sont là, leur propre référent iconique, vraies. Au-delà de cette présence cependant, au regard habitué les sources abondent. Car les œuvres sont pétries de mémoire visuelle, d'histoire de l'art et d'histoire tout court. Elles éveillent entre autres et, en désordre, les images des pratiques gestapistes, de la sculpture hellénistique, de l'urbanisme sériel des banlieues, de Niki de Saint Phalle ou Franck Stella, les représentations du virus du sida, Man Ray ou Louise Bourgeois, des camps de la mort... Jamais, cependant, ces liens n'apparaissent explicites, et pourtant ils sont, restent toujours évidents.

À regarder les *Tombés*, il vient par exemple à l'esprit certains aspects de la sculpture hellénistique, dans laquelle le drapé et le voile mouillé jouent le rôle de rendre visible ce qui ne l'est pas, mais plus encore, de dévoiler ce qui précisément doit être caché, interdit au regard. La paraffine fige le drap dans un moment qui ne laisse rien au temps. Ce qui donne vie dans la sculpture grecque prend ici la couleur du linceul. Le pli s'arrête. Que l'on songe aux représentations d'Aphrodite, des Néréides, de Niké, ou des Aurai, voire que l'on s'interroge sur le voile de la mariée. "Voilée ou dévoilée, la mariée avant tout exhibe son voile" (1). Les tissus plissés prennent chez Philippe Droguet l'apparence de tripailles jetées au sol ou dans une cuvette d'abattoir. La beauté classique et la boucherie s'y côtoient, s'y mêlent inextricablement. Il n'y a rien de sacré dans ses sculptures, le matériau l'affirme suffisamment, mais un désir de transcendance, certainement. *Big Bang*, forme hiératique d'une bouteille de gaz couverte d'écaillés en munitions, exposée comme le serait la statue d'un dieu dans un temple, domine de ses feux et de sa masse le spectateur, juste ce qu'il faut pour ne pas l'écraser, mais assez pourtant pour que l'on comprenne le besoin d'absolu. Parce qu'il utilise quelquefois des objets industriellement fabriqués, la référence au *ready-made*, par trop fréquente dès que l'objet manufacturé est employé, est évidemment invoquée. Philippe Droguet choisit en réalité de faire un art rétinien, et s'il n'ignore pas les formes de ses prédécesseurs, rien ne renvoie dans ses œuvres à la réduction sémiotique duchampienne, sinon juste l'icone de sculpture possible. Plus latente peut-être, parce que précisément contredite par le chatoiement et l'organicité des formes, est la référence à l'art minimal et à certaines formes de l'art américain. On pense à Eva Hesse, ou à Bruce Nauman, à Richard Serra également ; en France, il y aurait Toni Grand. La mise en situation des œuvres de Droguet n'est pas sans faire appel, évidemment, à cette culture de l'espace. Ce qu'il appelle la mise en tension de ses sculptures dans le contexte de leur exposition crée aussi la distance nécessaire pour que le regardeur s'interroge. Philippe Droguet ne laisse rien au hasard : intervalle entre les œuvres, blanc du mur, lumière, composent autant que les objets eux-mêmes et contribuent à une poétique de la matière que les techniques employées affirment déjà. À la façon d'une rose, telle conque marine se hérissé de poils acérés. Placée à proximité de *Ça*, elle réagit à la texture nervurée d'une écorce couverte de sa peau paraffinée et douce. *Vénus* dialogue avec *Méduse*, *Aurore* donne le contrepoint à *Rit*. Cet écheveau de liens s'étend jusqu'aux titres. Il n'y a pas forcément à dire de *Rit* qui est le verlan de "tir", l'indication du procédé, ou de *Vectan*, qui n'est que la marque de la poudre à munition utilisée. Il n'en est pas de même d'*Entretien*, *Cadeau*, *Big Bang* ou *Couvre-feu*, voire de *Marine*, titres qui tous indiquent quelque chose de l'intention de l'artiste. Le procédé n'est pas à chaque fois le même. Ces titres peuvent relever d'un humour grinçant (*Big Bang*), orienter le regard pour une révélation (*Marine*), ou le perdre par un retardement (*Entretien*), décrire l'œuvre elle-même (*Black Cuve*), appeler le souvenir d'une autre (*Cadeau*).

Il y a ainsi, dans les œuvres de l'artiste, des allers et retours constants entre la surface et le sous-jacent, l'image et la profondeur. L'œuvre tourne autour de cette certitude qu'il y a, par-delà l'apparence, une autre réalité qui ne demande qu'à être dévoilée pour peu que l'on interroge l'au-delà de la surface.

La surface soumise au doute

La surface, Philippe Droguet ne cesse de l'approfondir, de la nuancer, de l'éprouver. Elle s'entend pour lui comme membrane qui implique l'échange et le passage, mais aussi comme épiderme, comme apparence et comme tactilité. Il prend à la sculpture ce qu'elle peut avoir d'haptique et à la peinture ce qu'elle peut avoir d'optique. La surface s'entend aussi comme plan de l'image, l'endroit où le phénomène visuel apparaît, cette localisation particulière entre matière et mental, entre physique et pensée. L'artiste pourrait faire siens les mots de Georges Didi-Huberman : "Il y

a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images. Mais il se passe quelque chose d'intéressant lorsque notre savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, est mis en pièces pour un moment – qui commence avec l'instant où l'image apparaît" (2). C'est précisément ce que Philippe Droguet souhaite toucher, ce qui le préoccupe, le rôle réel de cette membrane (le tégument), à la fois immatérielle et matérielle, par laquelle transitent tous les échanges entre le réel et le symbolique, la matière et le sens. Il la travaille par tous les moyens, la fait réagir – *Rit* ou (1-2-3) – ou la saisit dans son incroyable versatilité (*Pain*, *Cadeau*). On sait que l'image est faite de codes et qu'un code est fait pour être manipulé. Il distancie du réel autant qu'il en rapproche. Philippe Droguet doute, cherche l'authenticité de ses images parce qu'il sait que les images mentent. Si elles nous mentent, c'est qu'elles sont faites pour cela. Comme tous les codes, elles servent à révéler, à reconstruire le réel, autant qu'elles le dissimulent, le subvertissent et le font échapper à l'intelligibilité. Face à cela, les œuvres de l'artiste sont des actes.

Actes d'images

Philippe Droguet a une conscience aiguisée de la responsabilité de celui qui fabrique des images. L'art pour lui ne peut être autre chose qu'un ensemble d'actes longtemps mûris avant d'être perpétrés. Rien n'est gratuit. Les images ont un pouvoir sur le corps et l'esprit. C'est pourquoi il faut soumettre au doute le tégument, l'image. Cette conviction forte concerne aussi bien ce que les sociétés font de l'apparence et de la chair des corps que chaque conscience intime d'habiter une enveloppe qui ne peut être quittée. Chaque œuvre s'inscrit dans une logique purement visuelle. Elle est "proférée" comme un acte d'image (comme il y a des actes de langage). Même si force nous est d'utiliser le verbe pour en approcher les mécanismes de l'image, la résonance de l'œuvre n'est pas dans le logos mais dans le monde.

Ainsi, *Cadeau* déjoue-t-il très rapidement la première impression. De prime abord, une baignoire au fond habillé de fourrure invite à se lover en son sein, qui, cependant, met à distance le spectateur dès lors qu'il s'approche, avec ses pointes d'acier hérissées, agressives et presque tranchantes. L'artiste espère, par le mouvement double d'attraction-répulsion qu'il provoque, susciter chez le spectateur un doute quant à l'apparence et à la réalité des choses. Telle boule hérissée d'épines, évoquant l'oursin (*Fléaux*), s'accumule en tas comme des armes de jet potentielles, tel coquillage somptueux aux résonances sexuelles s'avère inapprochable (*Sirènes*). Mais ce jeu des apparences ne concerne pas seulement un au-delà de la surface qui serait cruel. Il prend également la forme d'un épiderme à la surface duquel tout est texture et lumière. Pelage et épines, mais aussi surface diaphane de la paraffine dans les *Tombés*, *Vénus* ou *Ça*, chatouillement de *Big Bang*, patine sophistiquée bleue ou verte ou même irisée de *Trophées* et de *Pain*. Dans tous les cas, l'œuvre ne manque pas d'appeler du déjà vu, de susciter une réminiscence visuelle, de provoquer des associations d'idées, d'expériences, tandis qu'elle modifie aussi nos habitudes visuelles, offre des possibles nouveaux. Elle le fait sans passer par le mot, sans susciter une description verbale, sans appeler l'interprétation discursive. Inutile de mettre en discours les nichoirs de *Couvre-feu*, ou de préciser la nature réelle de *Big Bang*. Ce que vous voyez est bien ce que vous voyez ; mais ce que vous voyez se construit des expériences visuelles déjà vécues et qui forgent votre regard sur le monde. Philippe Droguet en introduit de nouvelles avec l'intention d'infléchir les consciences. Il ne peut en réalité y avoir d'autre logique que visuelle pour répondre à ses actes d'images. Ils sont eux-mêmes une contribution à des échanges purement visuels, iconiques ou non, puisant dans l'univers symbolique ou dans le monde réel. Ils s'inscrivent dans le continuum qui nous relie aux choses, au réel, un réel fait d'images autant que de choses.

1. Voir l'intéressant article de Françoise Frontisi-Ducroux, "Comme un rêve de pierre.", in *Ouvrir Couvrir*, Editions Verdier, 2004, pp. 9-40, p.27.

2. Georges Didi-Huberman, "*La condition des images*", in Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'expérience des images*, INA éditions, Bry-sur-Marne, 2011, pp. 81-107, p.83.