

Au(x) fil(s) du temps :

Hervé DURAND, Jean LEMERRE, Patrice PANTIN.

Trois artistes de trois générations sont rassemblés en un seul lieu et présentés pour un temps donné ; une telle distribution pour un accrochage a tout d'une mise en scène classique dont la règle implicite serait qu'il y ait entre eux des liens suffisants et probants pour qu'ils conversent ensemble ou bien qu'ils se défient. Par le décryptage des œuvres, si ténues soient ces relations conjointes, s'opèrent quelques évidences qu'un pressentiment pouvait déjà attiser et que l'épreuve des juxtapositions révélera avant même que nous n'ayons exposé ces domaines partagés. Bien que toute exposition collective impose naturellement des rapprochements formels démontrant des logiques intuitives dans les appariements, et sans qu'une contre-argumentation n'apparaisse artificielle, il serait tout aussi important de poser en préalable à cette exposition que ces artistes aient pu être réunis ici sans d'autre volonté que de montrer leurs œuvres indépendamment les unes des autres.

Ainsi donc, deux photographes et un peintre, encore que ces catégories artistiques ne puissent recouvrir la complexité de leurs démarches, se côtoient, s'accordent et jouent une partition imposée. De ces échanges émerge ainsi une sorte de musique de chambre où les conversations entrecoupées de silence sont faites de chuchotements plus que de cris. Une manière feutrée d'établir des dialogues visuels entre des projets et des objets plastiques bien différents.

D'évidence à l'entrecroisement de ces œuvres nous pourrions donc construire un discours sur une confrontation des pratiques, cherchant en l'occurrence dans le dessin et la peinture des enjeux photographiques, et réciproquement. En préalable, faudrait-il pour cela dépasser le stade d'une perception immédiate des œuvres pour recourir à l'analyse des processus de réalisation, lieu même de l'inscription de cette relation.

Titrées *L'Hypothèse de la rue*, les photographies d'Hervé Durand contournent le système perspectif, l'arrêt sur un point de vue unique, « pour enregistrer avec un appareil photographique une image à la minute, au rythme de quelques pas dans la rue ». Les tirages présentés ici agglomèrent les expositions successives de négatifs que l'artiste a fait glisser dans le passe-vue d'un agrandisseur, marquant un temps d'arrêt sur chaque photo. Tel un cinéma archaïque, dans le rapport dialectique d'un mouvement et de sa suspension, les photographies condensent les étapes d'un ralenti qu'elles figent sur les feuilles de papier photographique qui seront ensuite montées, à l'accrochage, comme des séquences ouvertes à la lecture de chaque spectateur.

En ce qu'ils sont déductibles de l'enregistrement du réel sur des surfaces sensibles, les tirages d'Hervé Durand sont comme une somme de vibrations

archéologiques des espaces urbains. Pour avoir la peau des villes, saisir leur flux, l'artiste parcourt méthodiquement ces gisements citadins et traduit au-delà des formes appréhendées l'essence des choses ressenties plutôt que vues. Dès lors, cette ville n'est pas imaginaire, mais cette ville n'est plus réelle, non plus, elle est déqualifiée de sa consistance minérale et terrestre pour devenir immatérielle et générique. La photographie s'est acquittée de l'ici et du maintenant qui la charge depuis son premier face à face avec la réalité, sa concomitance aux lieux, aux faits, à un moment donné. Là ou ailleurs, avant ou après, le cliché s'inscrit dans un laps de temps indéterminé sur une zone imprécise. La photographie est devenue une durée qui s'étale sur l'espace qu'elle gomme, la lumière reste blanche, les ombres noires, mais le temps y est gris.

De même pour les séquences d'Hervé Durand, Jean Lemerre réfute l'idée de la frontalité de l'image photographique, tout comme Patrice Pantin insiste sur le fait que « le dessin ne se regarde pas de face ». Le montage photographique et le dédoublement des plaques photographiques des uns, les incisions du papier chez l'autre, pointent donc l'importance de l'emplacement ou du déplacement du spectateur, mais aussi du rôle actif de son regard. Avec les photographies de Jean Lemerre, l'épaisseur des verres insolés et leur superposition composent une déstructuration et reconstruction de l'image suivant l'incidence de la vision à la surface de l'œuvre. Les transparences révèlent le fond que les noirs partiellement obturent et dans les migrations de l'arrière-plan vers la surface se jouent un trouble qui relève autant d'une inversion des valeurs que de ces mutations de la profondeur. Comme les ambrotypes au milieu du XIXe siècle, ces images photographiques négatives sur verre qui se révélaient positives une fois posées sur un fond noir, les images de Jean Lemerre s'organisent sur l'accouplement des contraires, le

positif brouille le négatif, le plein renvoie au vide, le noir par miroitement devient la lumière. Le plan et la perspective s'enchevêtrent et remettent en cause les relations entre le fond et la forme, l'intérieur et l'extérieur.

D'un sujet délibérément choisi à la mise en œuvre de la représentation, l'accord est total. Celycée partiellement détruit est le lieu d'une quête obstinée d'images. La barbarie rôde dans ces ruines, comme une rémanence douloureuse des violences d'une guerre, vécue précisément dans l'enseignement. Remises en écho des déflagrations subies en Algérie, métaphores de tous les désastres guerriers, les photographies font état d'une expérience où l'image est soudainement entraînée dans un chaos qui relègue son excès de visibilité dans un espace diffracté. L'obturateur de l'objectif par une syncope visuelle responsable de l'éblouissement du négatif, provoque l'irradiation ou la sur-exposition, l'obscurité ou la sous-exposition. Cette procédure affecte l'œuvre dans la scission, la partition, le dédoublement des surfaces où les transparences composent une défocalisation constante du réel. L'œil, qui doit s'accommoder sur chaque plan disséquant les tranches de cette réalité, est pris dans un ralenti de l'espace.

Ce n'est qu'après une destruction que l'histoire peut recommencer. Par une présentation en séquence des images, la tentation d'une entreprise filmique apparaît. Alors on pense à l'un des premiers films des frères Lumière *La démolition d'un mur* (1896), projeté pour moitié à l'endroit puis à l'envers pour remonter le temps, remonter le mur...

Patrice Pantin active son travail dans un enchaînement de dispositifs et de gestes qui de prime abord échappent à l'instantanéité de la photographie mais s'absorbent dans la concentration d'une réalisation matérielle. Chaque stade d'exécution

participe à la concrétisation de l'œuvre, ni inachevée, ni aboutie, défiant la notion de permanence et d'unité tant il est possible de les imaginer autres sans que cela puisse dénaturer l'état de chacune. « Attaquer dans la patience », dit-il, sur une feuille de papier couché, entièrement tapissée de bandes de rubans adhésifs, Patrice Pantin incise un réseau très dense de lignes verticales qu'il réalise avec un cutter, à main levée. Les sillons entaillés avec précision exigent une concentration totale que l'artiste assume, comme le peintre Roman Opalka lorsqu'il inscrit son temps de passage au monde dans un temps d'exécution qui envahit l'ensemble de sa toile. Ce travail lent et résolu passe par une écoute permanente du terrain où « chaque nouvelle ligne doit s'inventer à partir de la précédente ». De vastes ondulations, plutôt qu'un dessin particulier, parcourent la totalité de la feuille. Par la régularité et la maîtrise de son geste, l'artiste les aura patiemment réalisées, au point de produire à ce moment-là un effet temporaire de moirage. Suivant l'orientation donnée aux incisions, la lumière s'accrochera différemment aux lèvres des entailles. Ensuite le travail est pris dans le risque d'une perte irréversible provoquée par un embrasement subit et volontaire d'essence sur la feuille. La minutie d'une mise en œuvre initiale affronte le vertige d'une destruction totale de l'œuvre, jouée dans l'urgence d'un geste d'extinction. Sauvée de l'autodafé, une couleur sans qualité vient alors, qui recouvre le support et s'infiltre dans les saignées faites au papier. Le passage se veut frustré au point que parfois une serpillière peut suffire à l'étendre afin qu'aucune préciosité ne vienne troubler cet acte qui procède plutôt d'un bain de révélateur qu'il n'est chargé d'intention picturale. Prise dans la désinvolture d'un « *fa presto* » de la peinture, la fusion de la couleur et du dessin peut s'opérer. En dernier lieu, l'artiste dépiaute le support de ses réseaux infimes de bandelettes d'adhésif, laissant pour partie ou totalité un papier à vif, mais désormais instruit de la vigueur de ses traitements successifs. Recouvrant

puis découvrant la superficie de ces lignes gravées puis gavées de couleurs indécises, si Patrice Pantin accorde aux gestes une dimension physique et psychique, il les produit surtout dans une intention interrogative. Dans cette quête clinique de sens, la déposition méthodique des actes irrémédiables et distincts (recouvrir, entailler, enflammer, peindre, dépouiller) fait donc ici œuvre ontologique.

« Il fallait que le travail et l'énergie soient en dessous de la peinture, dans le dessin secret et la concentration. Mais il ne fallait pas que le spectateur devine le travail »¹ dit Paul Louis Rossi de la peinture de Fra Angelico, sans être en contradiction totale avec ce propos, les œuvres de ces trois artistes ne sont-elles pas dévoilées surtout par les étapes perceptibles de leur mise en œuvre, laissant ainsi au temps un espace où s'infiltrer ?

Jacques PY, 10 octobre 2006

¹ ROSSI (Paul Louis), *La Vie secrète de Fra Angelico*. Paris, éditions Bayard, 1997. p.36.