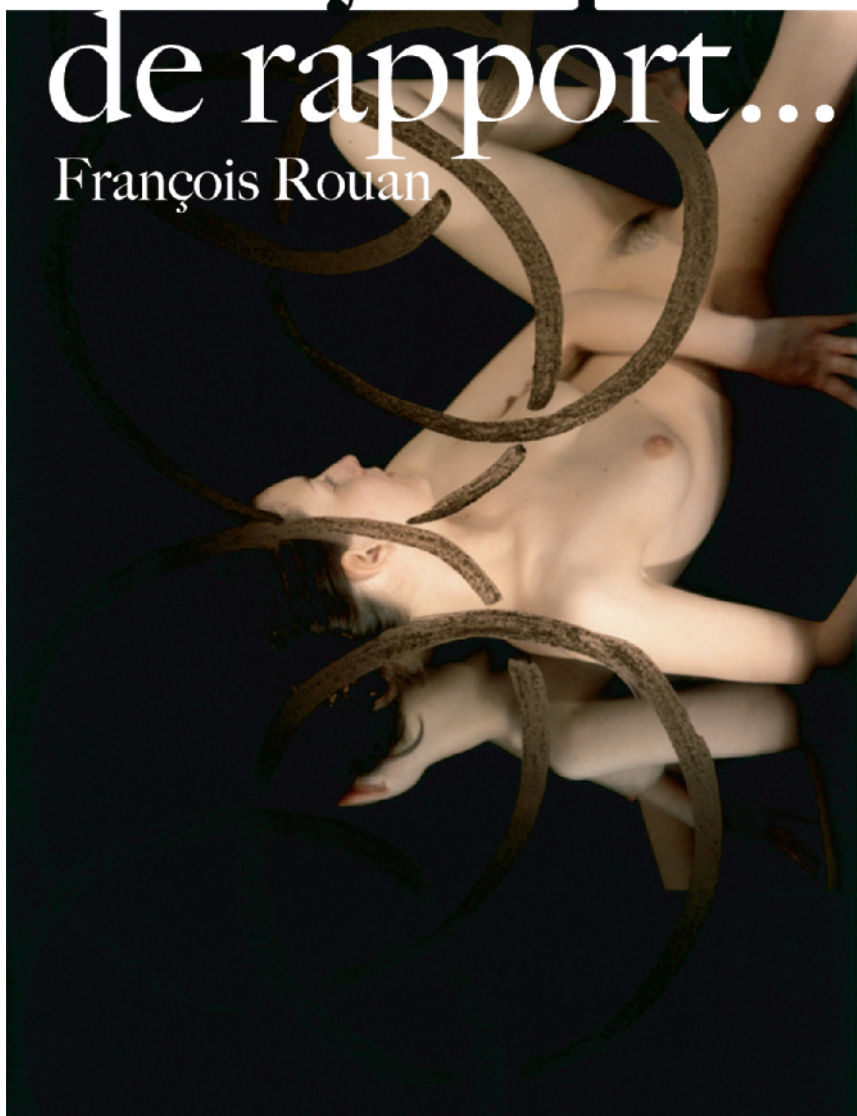


Il n'y a pas de rapport...

François Rouan



« François Rouan peint sur bandes. Si j'osais, je lui conseillerais de modifier ça et de peindre sur des tresses. La tresse à trois vaut d'être relevée¹. »

Le rêve ne m'a jamais rien appris, c'est une sente qui trace dans la configuration touffue des plaisirs égarés. Là-bas ou ici, forêt ou caverne, le moindre point de clarté fictionne et active un champ obscur qui s'étend. La peinture que je pratique est une expérience constellante qui embrouille la multiplicité des registres que le langage sépare. Elle implique une dislocation des positions rigides. Dans la durée, elle a pu, parfois, faire sauter les blocages, permettre les échanges entre les parties et le tout.

Programme

Je tente aujourd'hui – une autre manière de « peindre sur tresses »? – d'entailler, d'empreindre dans la couche argentique une multiplicité de traces hétérogènes sur la durée la plus longue possible. C'est une manière de me soustraire au positionnement athlétique de « l'instant décisif », à la vision surplombante de la taille directe (sculpture sur bois ou sur pierre) et de me placer davantage sur le chemin du modelage. Voir une note de Michelangelo, je la cite de mémoire, « per via di pore, per via di levare ». Soustraire / enlever: d'un côté le pouvoir tentateur de l'épure homogène, de l'autre l'érotisation des petits morceaux qui se supportent des jointures et des fractures mal ficelées.

Dans le champ photographique, surimpressionner plusieurs fois une même couche argentique revient à modeler à l'aveugle, amoureuxment un champ de durée. Coucher, superposer une multiplicité de temps, de lieux, de figures dans ce médium peut être envisagé comme le répondant exact à l'unicité effective des opérations de tressement.

L'étrangeté de ces images, leur côté cadavre exquis, et cette moiteur lilas qui vient s'empreindre dans le bleu du ciel quand le corps du modèle s'y superpose résultent de l'effectivité gestuelle de cette autre façon de « peindre sur tresse ». S'il y a cohérence, elle relève de la formalisation des déplacements du regard désirant dans un temps donné. Or, établir une profondeur de champ maximale, c'est choisir la sidération immobile d'un allongement du temps d'exposition.

Le résultat de l'image peut sembler relever d'une poétique du voile et de la nuance, pourtant l'effectivité de l'opération conceptuelle déterminée opère une réversion des images contacts dans le bain des images projection qui passent dans ma tête.

La première exposition est constituée d'empreintes contacts nouées les unes aux autres, sans séparation, sur la longueur de la bobine 120, à la manière d'un panoramique. Rembobinée, elle est ultérieurement reversée dans une autre situation vers une nouvelle empreinte sur la couche photonique. C'est pour mieux ferrailler contre les séductions envahissantes de l'image directe: celles-là même, saisies avec les outils performants d'aujourd'hui, qui viennent conforter notre conscience surplombante des faits du monde – *safe* –, mais qui sont absolument incapables d'indiquer quelque chose des trajectoires troubles de l'image projection.

La bande panoramique 120 des prises de vue du modèle dans l'atelier est ensuite tressée à divers paysages ou sur le lieu même du studio de tournage. Ces superpositions de plans parallèles séparés cherchent, dans leurs agencements « à l'aveugle » à instaurer quelques traces des « labyrinthes sans issue de la représentation comme telle² ».

Le plan d'images argentiques qui tresse une multiplicité de temps d'exposition lents est précipité ensuite dans la ligne de durée de l'image-mouvement par le passage d'une caméra Béta-numérique au banc-titre, ce qui permet aussi, dans la transversalité du passage d'un support à l'autre, de mesurer ce qui se gagne et tout autant ce qui se perd.

La notion de contre image³ participe d'une tentative d'évoquer cette question essentielle à mes yeux: jouer des parties et accepter l'insaisissable de l'unité. Ma pratique, agglutinante et concrète,



cherche à capter des traces d'effets de réel, dans le jeu de tiraillements mal foutus entre le perçu, la sensation, et la projection.

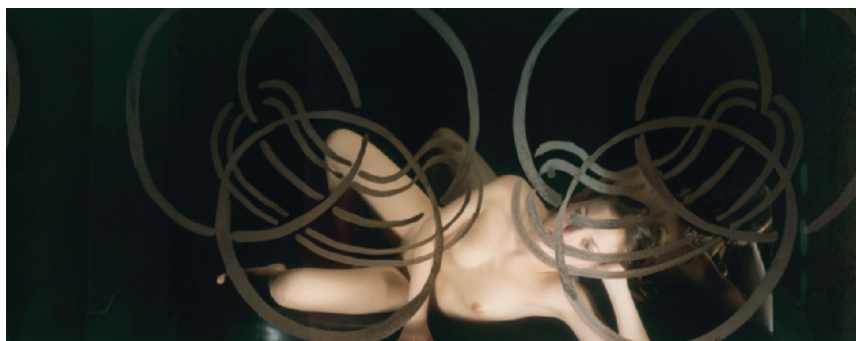
C'est à proprement parler « peindre sur tresse », une façon d'interroger ce qui interfère dans le plan de l'expérience et arrive du fond de la profondeur du temps. Les propositions figurales de la tresse – spatialisation de plusieurs figures sujets, chacune sujet de plusieurs figures – appellent dans le feuilleté du plan les traces filantes du double jeu « montrer/cacher ». Le troisième terme saisi dans le plan d'objet, ce peut être l'ombre planante de l'autolimitation du plaisir projectif, comme par exemple l'attention privilégiée de ce qui vient se retourner dans les nouages du miroir, tatoué en retour par l'imposition de dessins sur transparent: mise en abîme du reflet dans le reflet et mise à nu du dispositif.

La complétude du fait photographique ou filmique est liée à l'appréhension morcelée de la réalité. Le programme « peindre sur tresse » consiste à réagencer les fragments dans un espace projectif, aussi feuilleté que celui de la mémoire même.

Si ça marche – comme je le voudrais – c'est à la façon des trafics d'amour: des enlacements gestuels, corporels, qui retournent et spatialisent l'écart irrémédiable entre deux langues étrangères, celle de la fille, celle du garçon. C'est le recommencer de l'art, toujours soumis au désir qu'enfin la traduction commence...

Dispositif de tournage

La caméra Béta numérique est sur pied-caméra fixe. La prise de vue s'effectue au travers d'un cadre / fenêtre de 80 x 150 cm





sur lequel des dessins sur transparent peuvent être fixés (ces dessins sont réalisés à partir de 17 figures de tressements tracées par Jacques Lacan⁴).

Ces figures sont mises en abîme par retournement spéculaire, de manière à s'interposer à la façon d'une dentelle ouvragée sur le corps des modèles. D'autres dessins sur transparents seront réalisés à partir de libres citations des *Deux Dormeuses* de Gustave Courbet (Musée du Petit Palais, Paris).

Je travaille la prise de vue à distance, derrière le cadre fenêtre. La caméra actionnée de la main droite, la main gauche agissant la variation des intensités lumineuses sur différentes sources: blonde, mandarine, Fresnel, avec trois possibilités, un avant, un arrière, et sur la sellette aux modèles.

Là-bas, à trois mètres de la caméra, sur cette sellette circulaire et tournante, deux poteaux de chêne sombre, longs de 4 mètres, dressent leurs bras. Il s'agit de deux atlantes de la fin du XVII^e siècle, qui furent sculptés vraisemblablement pour porter un buffet d'orgue dans une église de la région de Beauvais, détruite aujourd'hui. Les deux atlantes sont séparés par un miroir sans tain de 150 x 80 cm, lequel peut aussi recevoir des dessins sur transparent, ceux-là mêmes qui à d'autres moments sont fixés sur le cadre fenêtre.

Ce dispositif est un feuilletage du plan de tournage, mais c'est le bras des modèles qui active la rotation de la sellette. Bonheur de la dépense en pure perte, nulle rhétorique constructive. Rien d'autre que le besoin d'accueillir et de chérir ce qui m'est offert – sans contrat ni promesse.

Scénario

Mettre deux modèles, M1 et M2, deux fois vingt ans, dans les bras de deux Atlantes couchés, vaincus dans leurs manteaux de poussière, remisés au placard après que toutes les lampes du ciel aient été éteintes, participe de mon désir de reverser l'image contact dans l'espace projection de ce qui se passe dans ma tête, une profusion, une générosité qui agit la mise en place du dispositif de tournage.

C'est une tentative de poursuivre par d'autres moyens – l'écran – l'épreuve du tableau: celle des poursuites et des recommencés livrés au jeu des métamorphoses.

Mise à distance du travail de l'art – derrière le cadre fenêtre –, mise à nu du dispositif – la tromperie –, dans l'attente de quelques effets de vérité dans le bouclage / montage de la piste son et de la piste image.

Sidération des yeux, des oreilles lors du tournage (huit jours pleins, dix-neuf bande de 40 minutes). Caresses du regard sur ces corps – certes –, mais éblouissement devant la sensation colorée: une profusion de noir, de perle, et d'or, comme l'inouï d'une peinture hispano-flamingante. Un tableau qui met en tension le désir du regard et l'autolimitation de la gestuelle, qui ouvre dans le plan unitaire une multiplicité de parties.

Il me faut à présent construire la durée d'un objet, autour de quelques fragments d'une vérité pêchée sur la piste son et sur la piste image du tournage. Dérusher, c'est comme mettre à bas la pathologie constitutive du regard – répétition – et espérer, avec ça, fabriquer un objet à partager: *Il n'y a pas de rapport...*

François Rouan

1. Texte de Jacques Lacan pour l'exposition « François Rouan, peintures, dessins », Musée Cantini, Marseille, juillet-septembre 1978.

2. Séminaire de Jacques Lacan « Encore ».

3. La notion de « contre image » est traitée dans le catalogue de l'exposition « François Rouan – Contre Image », Les Abattoirs, Toulouse, 2006.

4. Texte de Jacques Lacan pour l'exposition « François Rouan, peintures, dessins », Musée Cantini, Marseille, juillet-septembre 1978.

