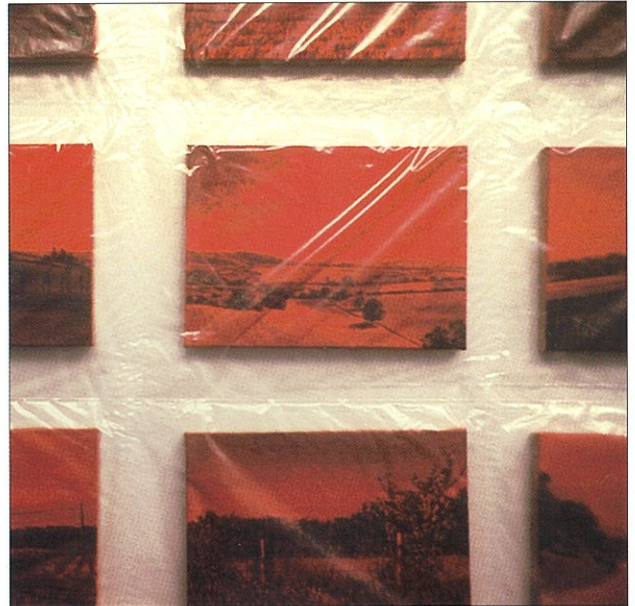




Edouard BOYER

Gwen ROUVILLOIS



14 novembre - 20 décembre 1998



UNE CONFRONTATION CHIASMATIQUE

Depuis l'inauguration de l'H du Siècle en 1996, les visiteurs de la galerie auront vu de nombreuses figures de confrontation, les animateurs ayant choisi le dialogue visuel comme mode d'exposition. Souvent, la rencontre est pensée en termes de parallélisme : les deux propositions se renforcent. Cette fois-ci, on sent qu'il s'agit d'autre chose. On peut ici penser la mise en relation de l'œuvre d'Édouard Boyer et de celle de Gwen Rouvillois en termes de *chiasme* visuel. Autrement dit, nous avons affaire, non pas à la répétition du même, ni à la juxtaposition de l'inopiné, mais à une série d'intersections croisées en χ . Quels en sont les principaux axes ?

D'entrée de jeu, on est frappé par l'inversion inattendue de symétrie. Photographe, Boyer s'inscrit dans une tradition picturale – appartenance qu'il souligne par l'emploi d'une palette de couleurs intenses, constituée non pas de pigments mais d'autres matières visqueuses, évoquant les gestes du peintre par l'étalement de la mayonnaise et divers enduits de circonstance. Rouvillois, quant à elle, se montre plus que circonspecte à l'égard de cette tradition à laquelle elle appartient comme malgré elle, peignant ses paysages en grisaille sur rose à partir des photos de campagnes anonymes, prises à la hâte au bord des routes. Boyer s'approprie sans complexe et de manière ostentatoire tous les codes, références et sujets de l'histoire de la peinture, qu'il intègre dans ses « décompositions » au même titre que n'importe quel déchet. Rouvillois, en présentant ses séries de toiles emballées dans du plastique, proscrit la picturalité presque autant que faire se peut ; l'acte de peinture – à savoir, ce qui témoigne de l'énergie du peintre à un moment donné – se voyant aussitôt annulé. Enfin, alors que les panneaux montrant le « jardinage » de Boyer esthétisent les déchets de la consommation, les peintures de Rouvillois, sans complaisance esthétique aucune, *anesthésient* le goût de consommer bien en amont de la déchéance...

INVENTAIRE APRES LIQUIDATION

Tout croisement suppose un point de jonction, et c'est l'ironie avec laquelle les deux artistes abordent le regard paradoxal porté par l'Occident sur la nature qui les réunit. Comment se fait-il en effet que notre perception idyllique d'une nature pure et virgine persiste bien au-delà de la liquidation pure et simple de son objet ? S'il reste, ci et là, quelques arbres non répertoriés, tout est décidé par l'homme : nous ne contemplons pas la nature comme si nous en faisons partie ; nous la regardons comme différence à apprivoiser et à approprier. Dans une certaine mesure, la main, toujours gantée, qui intervient – souvent à l'aide de tenailles – dans les images de Boyer est le symbole même de ce rapport, ses interventions se déclinant en trois gestes : monstration, enduction, pénétration.

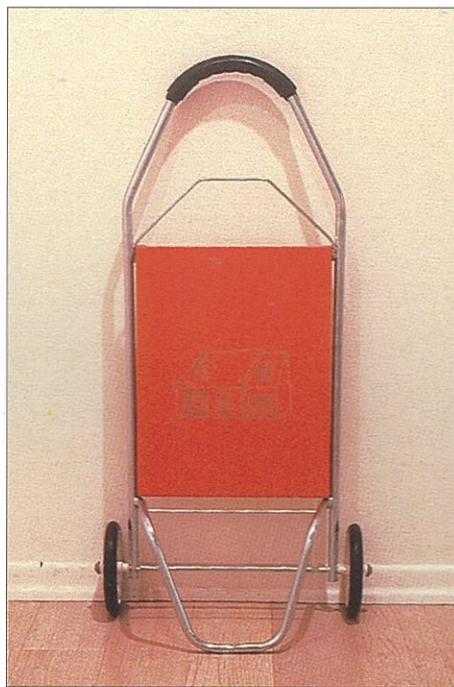
Penser voir dans les « natures mortes d'Édouard Boyer une dénonciation des dérapages de notre société de consommation, ce serait se borner à une projection convenue qui idéalise la nature sans tenir compte de l'esthétisation presque outrancière (mais tout est dans le « presque » !) des restes de la consommation qu'il arrache esthétiquement et *in extremis* à leur sentence de déchéance. Plastiquement fascinante, l'exhibition du déchu – sa parade et sa

juxtaposition avec d'autres matières incongrues – nous invite à revoir le statut et à repenser le destin du déchet, longtemps banni du domaine du Beau. La force de l'œuvre de Boyer repose sur l'équilibre précaire qu'il parvient à maintenir entre le dégoût et le kitsch.

Or en dépit de ses affinités formelles avec la nature morte, son travail n'inspire pas le moindre pathos. Il est significatif que dans ces images on ne voit ni de chair, ni d'objets rouillés : non seulement l'artiste veut-il rester dans le domaine du *plausible* (il va jusqu'à arroser le jardin de lait, pas au-delà), mais encore s'abstient-il d'introduire toute dimension qui serait symptomatique d'un rapport faussé au temps.

Pour nous, spectateurs, le gluant, le mol, le dégoulinant qui maculent les objets de la composition demeurent de simples signes inodores et impalpables. Dans cet écart entre monstration et effet réside l'*irréalisme* de Boyer : son œuvre relève de la performance d'images. D'ailleurs, il ne répugne pas à séduire par l'image ; mais il le fait pour vicier – éventuellement normaliser – notre représentation du goût et du dégoût. Il s'agirait de vivre, débarrassé de toute idéalisation et de toute mélancolie, en pleine conscience que tout doit disparaître.

QUEL TABLEAU ROSATRE DE PETIT FORMAT, EMBALLÉ DANS DU PLASTIQUE, ACCROCHÉ AU MUR ?



Gwen ROUVILLOIS "Chariot 7" – Acrylique / toile, acier, roues
88,5 x 44 x 28 cm – 1998 (Courtesy Galerie Zürcher)

Jamais identiques, mais suffisamment indifférenciés pour frustrer des tentatives d'identification descriptive (nous obligeant à les désigner par leur position sur la grille), les paysages de Rouvillois ne cessent d'entraver leur propre consommation : l'emploi des effets d'estompe systématiques nous empêche d'*en jouir* – et de la peinture de paysage, et du territoire qu'elle représente. L'artiste nous amène à réfléchir sur notre désir d'appropriation, et cela à double titre : appropriation consommatrice de l'art, appropriation visuelle du paysage comme site aménageable. La force critique de l'œuvre de Rouvillois, c'est de pouvoir fonctionner constamment sur deux registres : sur celui de la représentation comme sur celui du représenté.

La peinture de paysage est soustractive : le cadrage soustrait du tableau infiniment plus qu'il ne montre. Elle dépeint un territoire *moins* son contexte. Pour compenser ce déséquilibre inéluctable, véritable mensonge par omission, Gwen Rouvillois effectue une remise-en-cadre de ce qui est montré en contextualisant la peinture en tant qu'objet (par superposition de texte ou emballage) ce qui annule sa picturalité. La peinture, du

coup, devient une sorte d'énoncé négatif. Dans sa théorie de la religion, Freud considère la négation comme une sorte de travestissement utilisé pour dire, malgré la censure exercée par le surmoi, une affirmation correspondant à une pensée interdite. La négation, employée à dessein, devient une forme d'ironie au sein de laquelle perdure, en sourdine, la proposition initiale. C'est cette ironie que Rouvillois exploite pour dégrader du paysage le sens qu'il recelait.

Peinture affirmée, peinture infirmée : telle est la démarche de Rouvillois. De prime abord, on dirait qu'elle révèle quelque chose qu'elle annule aussitôt. Or du point de vue de la perception, c'est l'inverse : l'annulation contient la révélation en tant que position à annuler.



Edouard BOYER "Jardin" – Photographie / aluminium – 150 x 100 cm – 1994/98

UNE PROMENADE DANS LE JARDIN DES IMMONDICES

Au cours des quatre années écoulées depuis qu'il s'est mis à « jardiner » en 1994, le « vocabulaire » de Boyer s'est étendu – sans jamais que les images s'encombrent – et ses montages se sont différenciés. À bien observer, on distingue de différentes séries : de nouveaux éléments apparaissent, d'autres disparaissent puis réapparaissent reconfigurés. L'artiste considère ses « décompositions » des gestes, des saisons et de la matière comme une œuvre en devenir. Les configurations d'images ne sont que provisoires. Le nombre considérable d'images qu'il garde en réserve sont comme des briques picturales pouvant être assemblées de manières très variées.

La fascination visuelle de l'œuvre de Boyer est d'abord formelle, due à la luminosité des couleurs et aux effets de rupture importante, y compris d'échelle ; le sol du jardin lui sert de plan, de support pour la peinture, et les effets de profondeur de champ qu'il obtient relèvent uniquement du trompe-l'œil. Mais elle est également liée à un jeu de séduction et de frustration : les œuvres de Boyer jouent sur notre besoin de déchiffrer, laissant entendre qu'il y a autre chose à comprendre que ce qu'elles donnent à voir. L'artiste fait des clins d'œil aux traditions picturales : ici un camaïeu de gris-noir, là des pans presque cubistes ; telle œuvre ressemble à la peinture abstraite, telle autre s'approche plus du graphisme. Mais ce n'est ni en s'en approchant, ni en s'en éloignant qu'on déchiffrera le sens des œuvres. Leur extravagance compositionnelle nous fait induire qu'il y a un rapport entre les quatre images qui constituent chaque panneau (saisons ? narration ? etc.). Or il n'en est rien. Chaque panneau offre à l'œil une multiplicité d'itinéraires, s'organisant de manière à provoquer et à décevoir chacune de ses trajectoires interprétatives. Car les éléments si soigneusement colligés ne le sont pas en vue d'une synthèse ; ce sont des éclats de provenance disparate qui ne cessent de faire croire que,

au-delà de la profusion de micro-sens, se cache un sens qui les embrasse tous.

UN PAYSAGE N'EST PAS UN TERRITOIRE

L'art n'est certes pas la vie, pas plus que le portrait n'est la personne, ni le paysage le territoire. Et puisque Rouvillois peint à partir des photographies, ses peintures sont par deux fois éloignées du territoire. Ce qui ne l'empêche pas d'inquiéter le paysage pour lui faire révéler ses complexités avec le territoire. Contrairement à l'art, le territoire est sujet à une réglementation – dont l'artiste superpose les extraits, provenant du code civil portant sur le droit de la propriété, troublant ainsi l'appropriation visuelle du paysage.

En projetant les dessins de maisons – style Bouygues – sur un paysage, Rouvillois ne se moque-t-elle pas de l'individualisme possessif, devenu une véritable seconde nature dans nos sociétés où, pour paraphraser Adorno, nous aurions la liberté de voir et de penser comme tout le monde ? Sans doute. Mais à vrai dire rien dans l'œuvre ne vient étayer une telle interprétation qui s'appuie sur un mépris pour le rêve, par ailleurs légitime et partagé, d'avoir son propre espace. Encore une fois, l'œuvre tait la projection qu'elle engendre.

Le choix d'exécuter des paysages en anthracite sur fond d'un rose sobrement écoeurant (écho visuel d'une couleur industriellement définie comme ménagère renvoie aux gants dans les images de Boyer) pose la question de savoir si la peinture est encore capable de nous procurer du plaisir esthétique. Le choix de réaliser des paysages emballés dans du plastique déjoue le simulacre d'un monde aseptisé. Et le choix de réaliser des paysages *tout court*, en pleine conscience des enjeux esthétiques et politiques que cela implique, est une manière de replacer l'art, toujours tenté de chercher refuge dans le narcissisme et le subjectif, au centre d'un débat éminemment public.

Stephen Wright

ÉDOUARD BOYER

✉ 23 bis, Quai de l'Oise
75019 Paris (F)

Né en 1966 au Havre
Vit et travaille à Paris

- Beaux-Arts d'Aix-en-Provence – 1984
- Université d'Aix-en-Provence – 1985
- Agrégation d'Arts Plastiques – 1997

EXPOSITIONS

- Affichages anonymes dans la ville – 1997-98
- "Etats de rire" – C.A.C. de Rueil-Malmaison (expo. coll.) – 98
- "Épidémie" Synesthésie n° 7 – Métafort.com/synesthésie/ – 98
- "Exemplaire fabrique" – ADDC de Périgueux – Janvier 1999

PERFORMANCES

- "Sans Titre" – C.A.I.D., Théâtre du Rond-Point Paris – 1987
- "Décalcomanies" – Ecole Polytechnique Ile de France – 1987
- "Senza Titolo" – Piscine San Sebastian Barcelone – 1987
- "De la Fête au Cirque" – Autobus Ratp «L'Appareil» Paris – 1988
- "Ailleurs la Nouvelle Année" – Autobus Ratp «L'Appareil» Paris – 88
- "Les Couloirs" – Autobus Ratp «L'Appareil» Paris – 1989
- "Visite Guidée" – Textes Henri Michaux et Italo Calvino – Autobus Ratp, «L'Appareil» Paris – 1989
- "Rapt" textes Georges Perec et Edouard Boyer, Autobus Ratp – «L'Appareil» Paris, Festival d'Avignon – 1989

SCÉNOGRAPHIES

- "Fenêtres sur Rue, chorégraphie de Lydie Callier, Palace Paris – 1987
- "K. Von G." – Adaptation de Christa Wolf, mise en scène Ghislaine Dumont, Roseau-Théâtre Paris (en tant qu'assistant-scénographe) – 88
- "L'Offre et la Demande" – Mise en scène Ghislaine Dumont, Pantin, Roseau-Théâtre Paris / Théâtre Tolstoï Moscou – 1989
- "Cité-Concert" – Compagnie Kigel, Sevran – 1990
- "Dame des Noyés" – Mise en scène Eleonora Rossi, Théâtre Espace Carpeaux Courbevoie / Arènes du Festival de la Butte Montmartre Paris – 1992
- "Soirée Heiner Müller" – Mise en scène Eleonora Rossi, Studio-Théâtre de la Comédie Française, Paris, avec François Beaulieu, Christian Blanc, Muriel Mayette, Philippe Torreton – 1998
- "Du Monde Entier" – Textes écossais de Janice Galloway, Duncan McLean et Kate Atkinson – Mise en espace Eleonora Rossi – Traverse Theatre Edinburgh / Théâtre Gérard Philippe de Saint Denis

Lieu d'exposition : "L'H du Siège"
15, rue de l'Hôpital de Siège
F - 59300 Valenciennes
Tél & Fax : +33 (0)3 27 36 06 61

Exposition visible : du jeudi au dimanche
de 15 à 19 heures
sauf jours de fête
Entrée 15 F - Tarif réduit 10 F
Étudiants: gratuit

Couverture :

Gwen ROUVILLOIS : "La peau de l'ours après avoir été vendue" (détail)

44 sachets de polyéthylène contenant chacun une toile de 24 x 33 cm

Acrylique sur toile sous polyéthylène – 300 x 330 cm – 1997 (Courtesy Galerie Zürcher)

Édouard BOYER :

"Jardin" (détail) – Photographie / aluminium – 150 x 100 cm – 1994/98

GWEN ROUVILLOIS

✉ 224, avenue du Président Wilson
93200 Saint Denis (F)

Née en 1968 à Paris
Vit et travaille à Paris

- École nationale supérieure des beaux-arts, Paris – 1988-1993
- Diplôme supérieur d'arts plastiques – 1993

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- Galerie Crous – Beaux-Arts, Paris – 1993
- Galerie Zürcher, Paris – 1996
- Galerie Zürcher, Paris – 1997
- Galerie Zürcher, Paris – 1998

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

- "Un Printemps à Pékin" – L'Entrepôt, Paris – 1990
- Salon de Montrouge – 1993
- "Voir, noter, la visite au musée" – C.A.C., Orléans – 1993
- "In situ au 91, quai de la Gare" – Espace J-R de Fleurieu, Paris – 93
- Galerie Julio Gonzales, Arcueil – 1993
- Travaux des diplômés, félicitations du jury, Ensb-a, Paris – 94
- "GS'Art, prix de la Jeune Création, Ensb-a, Paris – 1994
- "11 autour d'un format" – C.A.C., Mont de Marsan – 1994
- Carte blanche à J-L Pinte, galerie Piltzer, Paris – 1995
- Propos d'artistes, Fondation Coprim, Paris – 1995
- Abbaye de l'Epau, Le Mans – 1995
- Bleu pour les filles, Ensb-a, Paris – 1995
- Art Strasbourg, Galerie Zürcher, Strasbourg – 1996
- Centre d'art contemporain, Louviers – 1996
- "Morceaux choisis" – Galerie Zürcher, Paris – 1996
- "Gratias" – l'atelier parisien, Paris – 1996
- FIAC, Galerie Zürcher, Paris – 1996
- Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison – 1997
- Morceaux choisis, Galerie Zürcher, Paris – 1997
- FIAC, Galerie Zürcher, Paris – 1997
- Exposition itinérante Chronopost – 1998
- "Ici tout est réel (tout est étrange)" – Galerie Anton Weller/ Tribeca 75 et cinéma Paris Ciné – 1998
- FIAC, Galerie Zürcher, Paris – 1998
- "Etats de rire" – C.A.C., Rueil-Malmaison – 1998

BIBLIOGRAPHIE

(Presse / périodiques)

- J.-L. PINTÉ, *Les enfants de Beuys et de Martial Raysse* - Figaroscope (94)
- S. DORÉ, *Gwen Rouvillois. Manière d'en jouer* - J^e des Expositions (96)
- J.-L. PINTÉ, *Gwen Rouvillois, Je manipule la peinture* - Figaroscope (96)
- Jean-Christophe DORNY, *On ne badine pas avec l'amour. Gw. Rouvillois* - Verso arts et lettres (avril 96) p. 18, 19
- Laurie ATTIAS, *Paris, Gwen Rouvillois* - Art News, the cutting edge (96)
- Françoise-Aline BLAIN, *Paris, Gwen Rouvillois* - Flash Art (mars-avril 97)
- Inès CHAMPEY, *Une réflexivité communicative* - Liber n°31- p12 (97)
- Françoise-Aline BLAIN, *Ici tout est réel (tout est étrange)* Tribeca 75 (98)
- V. FAZZOI, A. BOTIN, *Gwen Rouvillois* - Le Journal des Expositions (98)
- Jean-Louis PINTÉ, *Gwen Rouvillois, L'illusion de la peinture* - Figaroscope (98)
- Philippe DAGEN, *L'art au présent dans les galeries* - Le Monde (98)
- Alexandre GRENIER, *Gwen Rouvillois, Nature / Dénature* - Pariscope (98)
- J.L. PINTÉ, *Gwen Rouvillois, l'art du faux-semblant* - Figaro Madame (98)
- Laurie ATTIAS, *Freeze* (nov./déc. 98)
- Alexandre BOTIN, *Art Press* (nov./déc. 98)

REMERCIEMENTS : Ville de Valenciennes • Conseil
Général du Nord • Conseil Régional du Nord / Pas-de-Calais