

À l'origine de cette exposition, Alain Le Provost a souhaité sélectionner quelques œuvres de sa collection autour de la notion d'inframince. Inventé par Marcel Duchamp au début des années trente, l'inframince demeure un terme allusif. Il se garde de peser, mais effleure, dans une variation. Pour Marcel Duchamp, l'inframince échappe aux définitions scientifiques et se qualifie par des exemples essentiellement: « J'ai pris à dessein le mot mince qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire. Le bruit ou la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l'infra-mince. » (1)

L'inframince peut être pensé sous l'angle du performatif. Plus qu'une définition, il relève de l'action, et pour le surprendre, il s'agira pour nous de franchir le seuil de nos propres sensations. L'inframince, ce sont les manifestations de l'imperceptible, avec une certaine pesanteur volatile. La chaleur d'un siège qui vient d'être quitté, l'exhalaison de la fumée de tabac, la chute des larmes. Il ne se laisse actualiser dans aucune forme arrêtée, et suit son cours dans une lente transformation à peine mesurable, comme une émergence, sans crier gare.

Alain Le Provost a réuni des œuvres qui explorent le champ perceptif, se soustraient au regard. Blanches pour la plupart, elles sont conçues dans un principe de réduction. On serait pour ainsi dire dans la litote, figure littéraire d'atténuation pour laisser entendre davantage: dans les œuvres du collectionneur, la rétention accroît une intensité, et fait naître le désir de voir. Ces œuvres fonctionnent alors comme un mode de connaissance du monde qui permet de faire apparaître ce qui est donné, mais pas forcément visible. D'où le choix du titre par le collectionneur, qui en dit beaucoup sur ce qui (n'est) pas donné à voir. Sur le fronton du temple d'Apollon à Delphes, près de la fameuse inscription « Connais-toi toi-même », se trouve la mesure d'un principe stoïcien présent en quelques mots: « Rien de trop ». Justesse, mesure, équilibre parfait, le *Less is more* de la Grèce antique révèle une idée de la chose contenue, d'une retenue pour un effet maximum. On serait donc à la fois dans l'interstice, la ténuité des choses, mais également dans une posture d'économie de l'image. Est-ce le rien, est-ce l'invisible, est-ce l'imperceptible? Est-ce l'immatérialité, l'évanescence, la disparition? C'est une présence, un seuil, la jonction du relatif et de l'absolu réunis dans des entre-deux spatiaux et temporels. Alors, au « Rien. Peut-être. » de Duchamp, Alain Le Provost répond « Rien de trop ».

Il faut donc revenir à une expérience première, l'expérience perceptive, revenir au monde d'avant la science. L'inframince a une certaine épaisseur, il interroge ce qui fait le mystère de la perception, il est partout où il y a cet élément épars, sauvage,

onirique. L'inframince est temporel, sans poids apparent, ni mesure, niché entre la deuxième et la troisième dimension, il s'ajuste avec élégance dans l'irrésolu. D'où le point de départ de cette exposition qui est le tracé. L'œuvre de François Morellet fut choisie car elle rappelle le geste inaugural de la figure d'Apelle racontée par Pline l'Ancien. Le peintre se rend dans l'atelier de son rivale Protogène pour y examiner les œuvres du virtuose, et se mesure à lui en son absence par le passage d'une ligne ténue sur celle tracée par Protogène. Ce dernier, à son retour, reconnaît aussitôt l'habileté d'Apelle, et trace une seconde ligne, plus fine encore, sur la première. Apelle, quand il revint, « rougisant de se voir surpassé, refendit les lignes avec une troisième couleur, ne laissant nulle place pour un trait plus fin » (§ 81-82) (2). Ainsi, le trait donne tout à voir, mais il se fait oublier. Le trait comme ligne de partage, intervalle, ne se voit pas, il se soustrait à la vue.

Les artistes de la collection d'Alain Le Provost nous font explorer en creux, par contraste avec l'aspect saillant des choses, la sphère du visible et des formes de l'absence. Ils nourrissent pour certains un fascinant va-et-vient entre la vie et la fiction. L'œuvre *Afghanistan* (2008) de Christophe Viart incarne la dimension du vide, avec les bouddhas disparus de la vallée de Bâmiyân. Le regardeur prolonge ou non la matérialité de l'œuvre avec les hypothétiques contenus cachés dans *La lettre volée* (Christophe Viart, 2017) ou dans *Le geste de l'aruspice* (attribué à P. Deville, 1999). La question des limites, du cadre et de la ligne est présente dans les œuvres de Gerold Miller (*Monoform DADA*, 2015), François Morellet (*Seule droite traversant deux carrés dans deux plans différents*, 1978) ou Ksenija Jovišević (*In between*, 2014). La référence exemplaire aux phénomènes de l'inframince apparaît avec la couverture de la revue *View* par Marcel Duchamp, et dans les œuvres d'Ariane Yadan (*Waterproof*, 2018 et *Miroir*, 2018). L'inframince est injecté dans notre quotidien par Marine Provost (*Cartel, en cours d'acquisition*, 2018). Certains cultivent la mobilité, l'apparition, comme les œuvres d'Yves d'Ans (*Sans titre*, 1998), de Marianne Mispelaëre (*Palimpseste (stratégie d'évasion)*, 2018), ou de Paul Czerlitzki (*Ohne titel*, 2013). L'inframince est donc la condition d'une perception à vif, d'une attention donnée aux phénomènes simples et qui fuient dans le flux du temps et de l'espace. C'est la saisie d'un potentiel d'une situation, là où le sensible s'estompe au point de nous échapper. À travers ces œuvres, c'est une acuité du regard qui se dessine avec précision.

I

Marcel Duchamp dans Denis de Rougemont « Marcel Duchamp mine de rien », in *Preuves*, Paris XVIII, n° 204, p. 46-47, cité par Jean Clair, dans *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, p. 270.

2

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, trad. J-M Croisille, Paris, Les belles lettres, 1997, pp. 73-75.

Christophe Viart (1962–)

La lettre volée, 2017

La pratique de Christophe Viart repose sur des principes d'appropriation et de détournement. Il puise dans la littérature, la culture classique et populaire pour instaurer une analyse des images par le biais de la fiction et de l'humour. *La lettre volée* est une nouvelle d'Edgar Allan Poe publiée en 1844. Elle met en scène le détective Dupin, alors sollicité par le préfet de police car une lettre de la plus haute importance dérobée par un ministre dans les appartements royaux est introuvable. La lettre n'était finalement pas cachée mais placée, retournée «comme un gant» et posée bien en évidence dans le bureau du ministre. Par un détail, sa réversibilité, elle change tout en restant la même.

Christophe Viart semble utiliser avec ironie une phrase de la nouvelle d'Edgar Poe: «C'est la possession et non l'usage de la lettre qui donne la puissance. Avec l'usage, la puissance s'évanouit». Dans une boîte blanche qu'il n'est pas tenu d'ouvrir, le collectionneur cultive la fiction autour de l'œuvre. Il a la possibilité de connaître ou non le contenu de la boîte, et il s'engage de façon tacite à ne pas le divulguer le cas échéant. Aussi, la possession seule de la boîte lui suffit. Le secret bien gardé autour d'elle ne permet pas d'assurer si son contenu est réel ou non, mais la vérité réside dans sa manière d'exister, de circuler dans le monde de l'art: le potentiel de l'œuvre reste en veille, préservé par le collectionneur. L'action compte plus que l'objet lui-même. Dans *La lettre volée*, le désir du collectionneur prime sur l'objet du désir.

B

Anonyme, (attribué à P.Deville)

Le geste de l'aruspice, 1999

En 1999, un certain P. Deville aurait décidé de photographier le ciel chaque jour de l'année, à midi à l'aide de douze appareils jetables. Le rituel est précis: douze appareils pour les douze mois de l'année sont numérotés; dans la boîte qui les contenait était inscrit un simple mot, «aruspice». Un aruspice était un devin qui interprétait la volonté des dieux et tirait des présages en lisant dans les entrailles d'animaux sacrifiés ou bien en interrogeant le vol des oiseaux. Le titre donné par le collectionneur fait explicitement référence à une citation de Roland Barthes (1). L'art, pour Barthes, est lié au besoin de délimiter un champ, il est fait d'un ensemble de gestes de cadrage, comme celui de l'aruspice découpant du bout de son bâton un rectangle fictif dans le ciel. De l'acte d'étoiler le ciel et de le fragmenter pour connaître l'avenir, il reste dans ces boîtes noires une invocation visuelle, un possible état de devenir des images.

Le dispositif de l'image manquante prend une forme sérielle et conceptuelle, il permet d'offrir encore l'archive et toujours la possible imagination d'une œuvre en puissance. Ces images rémanentes qui dorment dans douze boîtes noires conservent une mémoire, le dévoilement de la pellicule ne déterminerait sans doute rien aujourd'hui, leur rendu s'apparenterait à de l'abstraction par des traces floues, évanescences. Le potentiel de l'œuvre reste alors précieusement conservé, le temps qui passe se dépose en condensé, dans un entre-deux éternel.

1

Roland Barthes «Le geste de l'aruspice»,
Roland Barthes par Roland Barthes (OC, IV: 627),
Éditions du Seuil, 2002

C

Gerold Miller (1961–)

Monoform DADA, 2015

L'œuvre *Monoform DADA* est la réponse de Gerold Miller invité par la GDM, Galerie de Multiples, à réaliser un DADA fétiche en référence à un projet d'édition de Marcel Duchamp qui n'a jamais vu le jour. En 1921, celui-ci écrit à son ami Tristan Tzara, depuis New York afin de lui proposer l'édition d'un DADA Fétiche. Son idée consiste en la réalisation de quatre lettres (D, A, D, A) en acier qui, portées en bracelet, scapulaire ou épingle à cravate protègent à la fois l'acquéreur et le sacrent DADA. Tandis que pour la plupart des propositions artistiques, l'insigne est traité comme un fétiche relatif à la société de consommation et peut être portée par son acquéreur, Gerold Miller interprète l'invitation de Duchamp par une approche minimale et détournée à contempler. L'œuvre se compose de deux angles anodisés d'aluminium, chacun gravé d'un DA. Montés horizontalement sur le mur d'exposition, ces objets soulignent dans un geste minimum l'idée du monochrome. Leur épaisseur rappelle celle de la toile. Habituellement, les limites tendent à n'être rien, elles se font oublier, elles ne comptent pas

comme objet. Dans *Monoform DADA* les limites de l'œuvre sont à la fois objets autonomes et geste renvoyant à l'infini de la représentation. Elles sont «seules, car séparées; ensemble, car unies par ce qui les limite, mais qui les met en contact»(2), comme deux lignes qui soulignent l'avènement d'une présence.

2

Tristan Garcia «Limite», *Forme et objet, un traité des choses*, Métaphysiques, Puf, 2018, p.146

D

François Morellet (1926–2016)

Seule droite traversant deux carrés dans deux plans différents, 1978

Pour François Morellet, l'emploi de la géométrie permet de réduire la peinture à sa plus grande neutralité. En chargeant la peinture du moins de sens possible, qu'il est donné au spectateur de faire advenir, l'artiste cherche avec humour à débarrasser son art de tout son potentiel de séduction. Juxtaposition, superposition, interférence et fragmentation constituent la base de ses systèmes qu'il crée pour limiter des décisions subjectives. Souvent le titre de ses œuvres indique son principe d'exécution afin d'éliminer plus encore toute tentation d'interprétation par le regardeur. L'artiste s'intéresse notamment au rapport entre la ligne et le support. Dans la série des *Seule droite* les toiles sont employées en tant que plans et formes. Une ligne traverse plusieurs châssis désaxés, basculés, provoquant une impression d'instabilité. L'artiste décline cette idée de la ligne traversant plusieurs plans de façon très variée. Dans *Seule droite traversant deux carrés dans deux plans différents*, le sentiment d'espace et de profondeur est perturbé. Les bords des châssis qui se rejoignent ne sont plus perçus comme bords mais comme ligne unique partageant deux plans. La droite est d'ordinaire considérée comme dotée d'une longueur mais non d'une épaisseur, elle décrit une séparation «sans paraître créer de lien avec quoi que ce soit d'autres» (3). Ici la droite à cheval sur les deux toiles se détachant du mur modifie la perspective vécue. Par son inclination inhabituelle, l'œuvre semble se projeter dans l'espace du spectateur.

3

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, éditions zones sensibles, 2011, p.11

E

Ksenija Jovišević (1988–)

In between, 2014

Ksenija Jovišević fait l'expérience de la couleur dans ses œuvres minimalistes où elle convoque la ligne, les formes géométriques, les tonalités franches. Une tension visuelle naît de projections contradictoires entre une structuration formelle simple et des irrégularités, des flous sur lesquels le regard s'oriente. Ksenija Jovišević joue ainsi sur le rapport à la ligne, à la frontière, et ses préoccupations deviennent autant de moyens de faire surgir une réflexion sur le visible, l'infini, le désir et le temps.

In between appartient à une série qui se rapporte au temps comme concept profondément relatif à chacun. L'œuvre sur papier consiste en un carré blanc réalisé au pastel sur un papier aux contours irréguliers. Avec simplicité et réduction extrême, l'artiste montre les tensions à l'œuvre dans l'avènement d'une couleur qui oscille entre discrétion et présence féconde. *In between*, c'est cet espace intermédiaire, le passage vers une transformation: l'artiste veut créer une surface sur le papier, tout en conférant à la couleur une puissante sensation d'espace infini. La question du cadre et des limites est accentuée par les contours nets du carré blanc tout proche de ceux du papier.

Ksenija Jovišević est attentive à notre sens de la réception, à la temporalité d'imprégnation de la couleur: «Comprendre la présence signifie être présent. Être présent, c'est observer ses émotions, ses pensées, ne pas y résister.». La présence est une intensité variable, et le présent un état d'être au monde maximal. L'intuition de la durée, de son flux continu apparaît dans la texture imaginaire de ce carré blanc pastel.

A

Christophe Viart (1962–)

Afghanistan, 2008

Cette œuvre appartient à une série d'images reproduisant des vignettes de programmes de télévision sélectionnées dans le journal *Libération*. Dans cette série, différents régimes d'informations se croisent, tels que le documentaire, la fiction, mêlant culture et trivialité. L'hétérogénéité de ces images révèle le brassage d'informations symbolique du zapping d'images disponibles à la consommation. L'œuvre de couleur brune tramée est d'une esthétique volontairement pauvre, afin d'en mieux saisir la provenance. L'agrandissement des photogrammes accentue leurs imperfections, des éléments parasites apparaissent en filigrane et laissent deviner la trame d'imprimerie d'origine du papier journal. Le plexiglas accentue la transparence du papier, met en exergue d'autres informations, et permet de découvrir à la fois le recto et le verso de l'image.

Afghanistan est une forme de mise en présence de l'absent. Cette photographie montre l'une des niches qui accueillait depuis quinze siècles dans la vallée de Bamiyân des sculptures monumentales à l'effigie de Bouddha. Elle est devenue la place vide et le contour d'une forme d'art universel perdue après le dynamitage des sculptures par les talibans en 2001. Paradoxalement, les talibans eurent besoin de rendre médiatique leur geste iconoclaste: l'invitation aux journalistes sur les lieux pour attester de l'anéantissement, ou l'autorisation de filmer la destruction donnée à Al-Jazira accentua l'effet d'une présence en creux de ces bouddhas ancestraux. Nous accédons malgré l'absence à l'art qui se trouve inscrit dans cette niche, la représentation du vide est devenue iconique, et une aura persiste.

F

View, mars 1945

(Première de couverture de l'édition courante) Le magazine *View* consacra un numéro spécial entièrement dédié à la personne et à l'œuvre de Marcel Duchamp en mars 1945. La définition de l'inframince est illustrée sur les deux plats de la couverture de *View*. Marcel Duchamp s'est lui-même chargé de réaliser la couverture du magazine, en mettant en scène une bouteille de vin argentée flottant dans un ciel étoilé. Bien que la bouteille semble fermée par un cachet de cire rouge, des bouffées de fumée sortent du goulot. Pour créer le nuage de fumée, Duchamp installa une pipe allumée sous la bouteille. L'étiquette de la bouteille avait été tirée du livret militaire de Marcel Duchamp, certains historiens de l'art y virent l'image de l'artiste en célibataire du Grand Verre, au-dessus duquel le ciel devient l'équivalent visuel de la Voie lactée de la mariée.

Sur la quatrième de couverture, huit lignes de lettres de différentes typographies portent le message suivant : « Quand/la fumée de tabac sent aussi/de la bouche/qui l'exhale,/les deux odeurs/s'épousent par/Infra-mince. ». C'est la seule notule apparue du vivant de Marcel Duchamp qui aborde la notion d'inframince. L'écriture de ses réflexions sur ce thème débute au milieu des années trente; il aura fallu attendre la publication du recueil de Paul Matisse en 1980 pour découvrir la quasi-totalité des quarante-six notes consacrées à ce sujet. Ainsi, la fumée et l'air évoquent le pouvoir de la métaphore des fluides atmosphériques qui passionnent Marcel Duchamp. Ils sont un interstice infime, volatile et qui ne peut être cadré. Cette note lui permet d'habiter l'écart en une définition qui signe une attitude, une vision intellectuelle, tout autant qu'une énergie créatrice.

G

Ariane Yadan (1987-)

Waterproof, 2018

Waterproof est un mouchoir de famille, présenté plié, autoportrait pudique de l'artiste en pleurs.

Ayant appartenu à son grand-père, il représente son attachement au passé et ses liens familiaux. Il est le reflet des émotions ressenties par l'artiste durant plusieurs mois. Dans l'histoire de l'art, les larmes de femmes célébraient les morts, les pleureuses affichaient de manière ostentatoire chagrin et douleur lors de funérailles. Dans *Waterproof* au contraire, le fluide est invisible à l'œil nu. Absorbé par le textile, il devient le catalyseur d'imaginaires, l'image invisible d'une récolte de larmes émotionnelles sur la durée. Le mouchoir passe de caché à exposé, épinglé comme un fétiche des émotions, un portrait discret d'un trop plein de larmes.

Les œuvres d'Ariane Yadan puisent à la fois dans l'iconographie chrétienne et dans le récit d'une histoire personnelle et familiale. L'artiste use de l'empreinte comme mode d'apparition de ses images: l'imprégnation y est le signe d'un heurt, d'un contact ou d'une proximité, suscitant des interrogations quant à l'identité, à la mémoire et à la persistance des choses. Le drapé est régulièrement convoqué dans son répertoire de formes. Sa série de lits miniatures (*L'endroit sacré*) se donne à voir frontalement, la malléabilité de la porcelaine y croise la légèreté des tissus dans un rapport à l'intime condensé et intensifié. Pour *Waterproof*, la fluidité des larmes et du tissu rencontre notre propre fragilité.

G

Ariane Yadan (1987-)

Miroir, 2018

« On devrait faire un trou dans une glace afin que l'objectif puisse saisir votre visage le plus intime à l'improviste... » (4)

Le moi est autant illusion de soi que fantasme d'autrui. Ariane Yadan pratique l'autoportrait, elle utilise son visage comme une matière foisonnante, unique et infinie. Son visage est régulièrement moulé ou photographié en polaroid dans des scènes quotidiennes et fantasmagoriques, accentuées parfois par un imaginaire spirituel. Avec la pratique du polaroid et du moulage, le modèle apparaît au plus proche d'une image naturelle, mais en inscrivant son visage dans la matière, elle le mortifie, comme pour souligner le caractère temporel du moi.

Dans ce miroir embué, on cherche en vain une forme d'expressivité. On y découvre à la place un visage nu, yeux clos, l'accès à une intériorité est empêché en l'absence du regard de l'artiste. Ariane Yadan s'est inspirée d'un moulage célèbre, celui de l'inconnue de la Seine, visage serein de femme moulé après qu'elle ait été repêchée sans vie dans le fleuve. Ce moulage a connu une grande diffusion auprès des artistes et chez les particuliers

au XIX^e siècle. Dans cette vision spéculaire, au creux de cette buée imprimée, le figé frais des traits de l'artiste apparaît comme un interstice entre reconnaissance de soi et impossibilité de se voir complètement. Une référence formelle à Marcel Duchamp est également présente. L'artiste citait comme manifestation exemplaire de l'inframince la présence de buée sur des surfaces polies; elle y est considérée comme une apparition discrète et ténue, une fixation à peine perceptible, à la limite de la disparition.

4

Picasso cité par Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p.147

H

Marine Provost (1987-)

Cartel, en cours d'acquisition, 2018

Le vocabulaire esthétique de Marine Provost s'inspire du monde rural et de l'univers mécanisé qu'elle aborde sous l'angle de l'histoire de l'art. Toute reproduction de forme industrialisée devient motif de l'abstraction géométrique tout en recevant un supplément de séduction, de physicalité qu'il n'avait pas jusqu'alors. La série des *Cartels* débutée en 2009 consiste à repérer, à nommer et à signer un élément présent dans un musée et non répertorié officiellement comme une œuvre. Par la simple pose d'un cartel, Marine Provost use des « contraintes de l'endroit » (5) et désigne comme œuvre d'art une forme élémentaire qui renvoie au fonctionnement du lieu et à sa transformation: prise électrique, grille d'aération, issue de secours...

La contemplation apparaît alors hors champ, le regard se déplace sur le sol, aux extrémités des murs. Marine Provost dédramatise ainsi la fonction de l'art, le syndrome de la création originale et inspirée. Elle pose les règles d'un jeu désinvolte en apparence, entre vandalisme et évidente beauté qui nous aurait échappé. Dans l'espace de l'Atelier dédié à la collection d'Alain Le Provost, une forme abstraite dans l'espace est mise en valeur par le positionnement d'un cartel qui la fait advenir comme œuvre. Par une simple opération de désignation, et non de déplacement de l'objet, l'artiste questionne la situation de discours qu'implique une présentation publique d'œuvre d'art. Le geste est aussi affirmé qu'il est discret, l'œuvre tient par une simple mise en acte.

5

Michel Gauthier définit les contraintes de l'endroit comme « celles que certaines œuvres d'art choisissent de se laisser imposer par le lieu où elles prennent place », *Les contraintes de l'endroit*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1987.

I

Yves d'Ans (1940-)

Sans titre, 1998

La lumière semble être ce qui donne à la fois du volume, un principe labile et une certaine théâtralité aux photographies d'Yves d'Ans. Dans ses photogrammes aux tons bleutés, une incertitude des limites est cultivée dans les volumes ombrés d'empreintes de livres à demi-ouverts, tandis que dans ses tirages photographiques noir et blanc, des découpes citadines sont tranchées à vif sous un lampadaire allumé. La lumière est présente de façon franche et donne un incessant relief à chacune de ses œuvres.

Avec *Sans titre*, l'artiste donne une approche monochromatique de la matière photographique. Une empreinte carrée apparaît tout en délicatesse sur un fond blanc. Imperceptible, elle remonte à peine à la surface. Sous le regard d'Yves d'Ans, la photographie n'est pas à proprement parler une reproduction: il s'agit presque d'une apparition, aux intensités variables. La surface sensible, l'opération d'imprégnation de l'image par le principe du photogramme fait apparaître une forme pour la faire advenir avec lenteur. L'image est latente, présente mais non encore visible.

En photographie, le terme technique d'image latente est employé pour qualifier la prise de vue avant sa révélation chimique. Dans cette œuvre, la réminiscence de l'image sera activée par le regard dans un temps d'observation prolongé. La trouble persistance rétinienne d'une empreinte sur fond blanc manifeste une abstraction rappelant des moments clés de l'histoire du blanc dans l'art, comme l'œuvre emblématique de Kasimir Malevitch (*Carré blanc sur fond blanc*, 1918). Par cette illusion de présence, Yves d'Ans élabore une stratégie de représentation qui redonne à l'image une forme de puissance.

J

Marianne Mispelaëre (1988-)

Palimpseste (stratégie d'évasion), 2018

L'œuvre de Marianne Mispelaëre est résolument engagée, inscrite dans le présent; agissant de fait comme forme d'analyse du monde et comme résistance de l'individualité face aux phénomènes sociétaux. Une iconographie de la disparition accompagne l'artiste de façon permanente, et comme un antidote, la collecte, l'enregistrement du monde, semblent être au cœur des enjeux de sa pratique. Dans la *Bibliothèque des silences*, l'artiste fait l'inventaire de la mémoire des langues disparues depuis 2000, tandis que dans sa série de cartes postales *Silent slogans*, elle récolte de façon encyclopédique tous les gestes codifiés des mouvements politiques contestataires, depuis le Printemps arabe jusqu'à nos jours.

Le principe de l'avènement, de l'impulsion, importent beaucoup dans son travail. De la feuille de papier à l'espace mural, ses actions performatives recherchent l'émancipation, la conscience d'être au monde. *Palimpseste (stratégie d'évasion)* évoque une action de réécriture libératrice. Ce qui pourrait être le signe du repentir devient le moyen simple et inattendu de faire œuvre. En reproduisant un rectangle à l'aide d'une gomme effaçable bleue sur le mur, l'artiste réalise une poétique de la matière en mouvement: effacer, faire apparaître, laisser des traces. Par la soustraction, le gommage devient instrument de projection, la poussière bleue forme l'écume de la disparition. Il en ressort une impulsion fondamentale de faire du monde une chose, de faire d'un mur blanc un monde. Effacer devient la possibilité de réfuter le néant, d'apercevoir la matière en ses mouvements les plus essentiels.

K

Paul Czerlitzki (1986-)

Ohne titel, 2013

Les principes de perméabilité et de fixation traversent les œuvres de Paul Czerlitzki. Son expérimentation du retrait se conjugue au pouvoir de l'improviste, et ce autant dans le recours à la technologie, au scanner et à la photocopie, qu'à la superposition de toiles, ou aux variations des intempéries. Contraintes techniques et aléatoire physique permettent une variation dans l'impression et sa répétition. Œuvres volatiles dans ses monochromes de poussière, les pigments purs sont répandus sur la toile et les murs, le temps en modifiera l'aspect. Œuvres traversantes dans d'autres séries où la matière s'immisce dans la trame de la toile par application de peinture à son verso.

La trace est une « fossilisation d'énergie » (6), comme une répercussion prolongée du geste de Paul Czerlitzki dans *Ohne titel*: en superposant deux toiles, la peinture s'immisce en partie sur le support, elle suinte à travers le tissu de lin. Par enlèvement, l'œuvre laisse découvrir une peinture aux densités de blanc variées. Il reste à voir la façon dont l'énergie a pu faire son chemin à travers la matérialité sensible de la toile. L'élosion, l'empreinte, la décantation sont la manifestation ténue du temps de l'œuvre. Le résiduel y trouve sa force d'expression, c'est l'espace possible où s'insinue la matière, c'est la présence de la peinture en chaque interstice, avec des variations inframinces d'une forme enrichie d'un voile dont personne ne peut prévoir le tracé.

6

François Jullien, *Cette étrange idée du beau*, Éditions Grasset, 2010, p.107