

Le petit Chaillieux

Maison d'art contemporain Chaillieux - 94 Fresnes

5, rue Julien Chaillieux 94260 Fresnes



Diana Quinby
Anthony Vérot

de face



Exposition
du mardi 16 mars
au samedi 15 mai 2010

Vernissage
le samedi 13 mars 2010
de 14h à 20h

de face

L'idée de réunir Diana Quinby et Anthony Vérot diffère du propos tenu habituellement par la Macc à l'occasion des « duos ». Marcel Lubac porte un nouveau regard sur l'actualité d'un artiste déjà présenté, comme cela s'est fait pour Bernard Boyer, Jean Laube et cette année Jean Rault. Anthony Vérot expose pour la deuxième fois à Chaillieux, en six ans d'intervalle. Mais surtout, il s'agit de réunir deux artistes de même génération qui traitent des mêmes questions, voire des mêmes sujets : le portrait. D'ordinaire, les duos présentés s'attachent à mettre en exergue des différences thématiques et techniques. Ici, des similitudes s'observent tant dans le sujet que dans la démarche. Peindre comme on dessine et dessiner comme on regarde à partir d'une mise en route photographique ; se débarrasser d'un apprentissage en n'adhérant à aucun mouvement ni au réalisme photographique.

De face, car il est question du visage et du corps, à l'heure où une rétrospective de Lucian Freud au centre Pompidou va ouvrir ses portes à l'un des maîtres du portrait et du nu au vingtième siècle. D'une adresse : posséder le sujet par la peinture ou le dessin avant qu'il ne fasse illusion. À travers le portrait, Diana Quinby et Anthony Vérot s'interrogent sur les caractéristiques de leurs médiums. Le dessin versus la peinture nous

renvoie à une surface de travail, celle de l'écran de reproduction. Car le mystère des modèles n'est pas percé à jour sans cette mise à plat du réel. Les grands adolescents dessinés par Diana Quinby ne nous livrent rien de leurs soi-disant « intérieur ». Ce qui fait d'eux des êtres présents à nous et à la représentation ne réside pas dans la tentative qu'aurait eue l'artiste d'interpréter leurs expressions comme des indices de leurs personnalités, de leurs pensées du moment, pendant la prise de vue photographique qui sert d'ébauche et de support au travail. C'est plutôt l'inverse. L'agrandissement de l'échelle de représentation, où les corps dépassent le format déjà grand de la feuille et approchent les deux mètres et nous englobent, agit de telle sorte que des limites semblent nous atteindre et distendre le sujet.

À cette constance de l'être, du passage de l'enfance à l'adolescence puis à l'âge adulte, Diana Quinby propose d'apprécier les sujets portraiturés dans leur impermanence d'individus offerts au regard.

Passages, gonflements et changements physiques qui les rendent inaliénables à toute image et tentent de les présenter tels qu'ils sont : l'artiste a décidé qu'ils poseraient et leur image va la suivre et la renvoyer à son travail graphique. Une fois seulement un objet du mobilier les accompagnera, ce piano

autour duquel s'installent trois jeunes filles. Sinon, ils restent en groupe : ils font écran, tant par les jeux de gris et les jeux de lignes de leur accoutrement que par les formes imposantes de leurs corps.

Diana Quinby semble avoir déformé la vision normale du visage et des membres et certaines parties deviennent exagérément présentes. Les hanches et les cuisses sont disproportionnées. Que les modèles soient filles ou garçons, ils semblent se cacher derrière la masse de leurs vêtements et avoir gonflé en certains endroits, mais très légèrement, comme sous l'effet d'une nécessité physique, celle de s'imposer au regard et à l'autre. Cette nécessité renvoie aux modifications que vivent ces adolescents, non de l'intérieur, mais à l'extérieur, en relation avec leur apparence. Ils sont comme engoncés dans des corps dont ils ne savent peut-être encore que faire, qui les gênent par leur présence accrue et intrusive au sein du réel, entendu comme leur propre image. Comme s'il y avait inadéquation entre leur conscience et leur corps. Un décalage temporel et matériel, physique, conséquent.

Car les individus sont saisis dans l'étrangeté de leur désir de faire corps avec les autres et en même temps d'être, de rester,

de devenir. Aussi la tenue vestimentaire, dans cette série de portraits, est traitée avec un soin tout particulier par l'artiste. Le souci des plis du pantalon, du jean ou du pull trop lâche laisse néanmoins transparaître l'attitude physique. Les rayures, dessinées unes à unes, du petit débardeur ou ce motif imprimé en « smile » sur un t-shirt que l'on retrouve en pendentif accroché au cou de la copine, participent de ce trop plein de surface qui nous rend ces corps visibles et ouverts, comme si on pouvait lire à travers. Ils prennent eux aussi fonction de motif, dans leurs déformations visuelles. Perçus à travers une lentille grossissante, ces corps retracent la genèse de leur face-à-face avec l'artiste et sa mise en œuvre.

D'ailleurs, avant d'entreprendre cette série d'adolescents habillés, Diana Quinby a travaillé à se portraiturer, seule et avec son nouveau-né, puis son conjoint, nus. Il lui a suffi pour commencer par dessiner ce qu'elle percevait d'elle-même, en se regardant directement ou en utilisant parfois aussi un miroir, sous ses pieds, plus rarement devant elle. Et ce corps a changé au fil de la grossesse, puis l'enfant a été dessiné avec elle et sans elle, seul, debout ; enfin, son mari est venu, cette fois donc un homme, à représenter en tant que tel, d'un autre sexe. Son dessin s'est d'abord développé dans l'observation de la surface des plis de la peau, tendue à certains endroits, à d'autres repliée, comportant des lignes, des arrêts, des ramollissements. Traitement de la chair qui n'est pas sans rappeler les portraits d'un peintre américain rangé parmi les hyperréalistes, Alfred Leslie, notamment un autoportrait de 1966-67.

Mais surtout, dans la difficulté inhérente à toute représentation d'un corps que l'on observe de ce corps même, grâce à des raccourcis risqués, où la torsion du buste vu du dessous, au moyen du miroir, lui confère des apparences pachydermiques, caricaturales. Ces autoportraits sont déjà déformants : ils étirent ou tassent le corps, modèle de distorsion qui amène le trait à se courber et à se plier au travail du papier. Au demeurant, l'artiste a appris la gravure et la pratique toujours. De nouveau, le corps, tel qu'il est modelé par le trait, fait écran : il s'offre à la surface du sensible et de l'observable, dans la sincérité que met l'artiste à retranscrire chaque détail, du point de vue qui est le sien, où son regard se porte. À contre-courant d'une notion un peu bourgeoise du portrait, c'est dans le foyer que Diana Quinby compte transgresser les modes et les apparences et c'est face à ses proches qu'elle se dévoile, sans s'encombrer des techniques par trop bruyantes de l'atelier.

Anthony Vérot ne va pas vous peindre pour ce que vous êtes mais va vous peindre une autre vie : ce que vous représentez pour lui, c'est-à-dire aussi un modèle, une rencontre. Autrui, quel qu'il soit. Pour cette raison, il ne va pas partir à la recherche des gens, en quête du réel, à vouloir saisir qui est quoi. À de très rares exceptions près, dont l'un de ses premiers portraits, repris plus tard en couple, qui représente la figure de son boucher, assis, seul, puis dans un tableau récent, assis avec sa femme. Ses tableaux sont des rencontres avec des gens qu'il a l'occasion de côtoyer. Une demande s'ensuit, savoir si la personne accepte d'être prise en photo dans le but de devenir modèle à peindre. Parfois l'artiste a recours à un modèle professionnel, mais là aussi, c'est fait d'exception. Notamment pour aborder la question du nu. Depuis peu, la technique du dessin est également apparue dans le travail, sur des petits formats papier et aux crayons de couleur, pour s'exercer au portrait sans s'attarder sur la couleur du fond ni sur celle des éléments peints à l'huile, non plus sur le travail de lissage et de sélection avancée des détails. Le trait, c'est plus incisif et plus primitif aussi. Cela renvoie plus directement à l'histoire et à la méthode, sans





5



7

passer par la construction successive de l'image.

Lorsqu'Anthony Vérot a décidé de s'essayer aux crayons, il est allé revoir les portraits de François Clouet et les dessins de Hans Holbein le jeune. Il a lu *Savoirs secrets* le livre de David Hockney sur l'utilisation des appareils de projection chez les peintres et de la chambre noire chez Holbein. Le dessin est indubitablement présent dans les peintures, d'autant qu'il sert à ébaucher les traits du modèle et à cerner l'espace dans lequel il va être représenté, souvent réduit à un fond uni et à une chaise, parfois du mobilier, une lampe et plus récemment à un miroir qui reflète la personne sous un autre angle.

Dans ce travail de peinture, on pense au cinéma. Le cadrage

d'une part, qui renvoie au plan américain ou au plan rapproché. Et, dans une certaine manière d'agencer les aplats afin de recréer un espace pictural en lien avec la figure, on pense peut-être aussi à l'esthétique de la nouvelle vague. À rebours, car à l'époque il n'était ni question d'esthétique ni d'école. Mais on retrouve dans la « caméra-stylo » concept inventé par Alexandre Astruc et repris plus tard par François Truffaut et les autres, cette idée que le film n'est plus un spectacle et peut se réaliser de façon légère et simple, de manière personnelle, comme un roman ou un essai. C'est aussi l'époque des architectures et des objets au design épurés ; la beauté consiste alors à filmer la rue, un escalier en colimaçon et son clair-obscur au

milieu d'une pièce, un déplacement de quelques pas dans une robe d'un seul tenant, un appartement en banlieue, la joie des acteurs, une chevelure, le reflet de Jean-Pierre Léaud *Antoine Doinel* se regardant dans la glace de l'armoire à pharmacie de sa salle de bain.

C'est peut-être dans son rapport à la photo que cette affinité se manifeste, photo prise à la va-vite bien que souvent, un rendez-vous spécifique avec la personne soit nécessaire, mais cela peut avoir lieu n'importe où, du moment que la personne se laisse prendre et que l'artiste puisse repartir avec un ensemble de prises de vues du visage, du corps dans une posture donnée, soit assis, soit debout, sans jamais être trop mis en scène, des

détails comme les mains, fondamentales, et prises de très près, croisées, l'une posée sur l'autre, pour imiter des marques et des attitudes déjà présentes dans la tradition picturale du portrait. Il suffit d'aller voir les portraits de gentilshommes, leurs mains croisées et leur regard franc quelquefois rêveur ; le portrait que fait Ingres de Mr Bertin dont les mains aux crochets de rapaces, nous rappellent également les déformations étranges effectuées par Diana Quinby. Autant qu'à la monstruosité des mains peintes par Anthony Vérot, elles aussi grossies et parcourues les plis de l'âge et de la transformation du corps, même chez une enfant de huit ans.

Pourquoi donc cette comparaison avec la nouvelle vague, pétrie de pictural ? Du fait de cette attention à l'autre, potentiellement à peindre, quelqu'un qu'on pourrait croiser dans la rue, à partir du moment où la rencontre, par un concours de circonstance où les relations de l'artiste jouent un peu mais pas tant que cela, devient une connaissance, et, dans la relation cordiale qui se met en place, tout simplement lui poser la question. Du modèle. Est-il d'accord ?

Le travail du cinéaste Eric Rohmer fait de l'extraordinaire le lot quotidien, là où tout le monde a sa part, y interprète un rôle, quotidien resitué grâce à des couleurs et des tonalités communes, dans le jeu des acteurs, dans les costumes et le décor, dans les thèmes abordés et dans leur partage. C'est

un peu pareil pour Anthony Vérot. Nous sommes des sujets intéressants parce que nous participons du monde de la façon la plus collective et la plus régulière qui soit, dans nos particularités respectives.

Anthony Vérot est profondément attaché à ses contemporains, avec les moyens traditionnels de la peinture. Pour autant permutable. On n'ignore pas que la peinture actuelle se nourrit du cinéma et vice-versa. De la sorte, les aplats de couleurs monochromes qui correspondent à certaines parties du tableau, dans les portraits de l'artiste, zone du fond, fragment de porte, ligne du fauteuil ou de la chaise, bandeau sombre des cheveux, eye-liner, revers de la veste, évoquent les affiches de cinéma des années 60. L'artiste a accroché sur un mur de son appartement celle de *Ma nuit chez Maud*. Une imagerie en appelle une autre. La méthode cinématographique nous ramène à l'image peinte ; la nouvelle vague fait partie du vocabulaire contemporain et s'inscrit dans une épuration toute classique de la forme vue ! Simplifiée aussi. On est loin du travail de Chuck Close, cet autre hyperréaliste américain, dont certains portraits peints à l'acrylique entre 1968 et 1970 imitent la netteté et la brillance du rendu photographique.

La relation à l'écran apparaît maîtresse : la présence du cinéma exprime l'absence de psychologie de cette peinture. Les faces à faces d'Anthony Vérot sont saisissants et traduisent le même

intérêt pour le faciès que celui de Clouet ou d'Holbein à appréhender les visages. Quoiqu'il en soit, il devient de plus en plus rare que nous nous subordonnions au rituel de la pose longue pour un portrait. À moins que chez le photographe, quelques ustensiles ne viennent agrémenter la prise de vue : décor exotique, jouet ou objet amusant, chapeau... Mais le portrait posé est devenu dans les pratiques courantes pour le moins désuet et délaissé. Au profit de la photo prise sur le vif, à différentes occasions, celle, surtout, qui laisse entrevoir toute la spontanéité du regard, du geste, de l'expression. Mise en scène de soi véhiculée par les nouveaux appareils que sont les téléphones, les ultra portables et les numériques. La photo n'est plus solennelle, elle se veut le reflet de la personne à un moment donné, imitant une attitude prise aux médias et à la mode : un mouvement de cheveux, un décadage faussement défilé, le temps d'une action, déjà passée et révoquée, propre à soi.

Ce regard-là, porté par Anthony Vérot, est contemporain : il scrute les images à travers les gens qui les utilisent. De face, ou à côté : tels les adolescents de Diana Quinby. Jamais tangibles, toujours arrêtés, ils regardent l'objectif mais s'attendent à être dessinés.

Céline Leturcq, février 2010