

les éclats photographiques de François Rouan

C'est un événement. Cela fait maintenant quelques années que François Rouan développe parallèlement à ses tableaux une pratique de la photographie dont les réalisations ont été jusqu'à présent très peu montrées. Pour être plus précis, il faudrait plutôt dire que Rouan fait un certain usage de la photographie pour créer des images dont il serait difficile d'affirmer la nature exacte, d'autant que ces travaux jouent sur l'inversion et l'opposition : photographie/peinture, abstraction/figuration, vrai/faux... Deux séries d'œuvres – les Épreuves négatives (1998-2002) et les Tressements/collages (2001-2002) – sont ainsi exposées à la galerie Daniel Templon (Paris) du 11 janvier au 22 février 2003.

RICHARD LEYDIER

Les *Tressements/collages* sont en apparence plus proches du corpus pictural de Rouan. Ces œuvres résultent du découpage de plusieurs photographies en noir et blanc figurant des corps de femmes nues, puis du tressage et du collage des fragments ainsi obtenus. Par la suite, un modèle (mais pas uniquement) vient déposer sur cette image hétérogène une empreinte de son corps (souvent son siège) préalablement enduit de matière picturale (cire ou kaolin), affleurement que Rouan exploite depuis la série des *Stücke*, puis des *Coquilles*. Cette tache blanche et translucide, qui recouvre une grande partie de l'image, évoque immédiatement la laitance féminine, la sécrétion d'une humeur sous l'empire d'une forte excitation. Et pourtant, difficile au premier abord de proclamer la nature érotique de ces images, car le découpage empêche une identification immédiate du sujet, les femmes nues n'apparaissant que par fragments : bouts de fesses, jambes, sexe, seins, ventre...

Miroirs de lames

Ce tranché des corps par le découpage du papier amène d'autres considérations. Derrière son extrême élégance, l'art de Rouan m'est toujours apparu comme quelque chose de très violent : quand bien même il s'agit de peinture et d'images, donc de représentation, la réduction de corps en lanières – à la manière de l'écorchement de Marsyas –, puis leur réassemblage dans une seule surface par le tressage m'ont toujours semblé des pratiques très symboliques et évoqué les mythes d'Osiris et de Frankenstein : dépeçage, dispersion, réunion et renaissance. Plus précisément, il y a cette composition en croix de saint André, omniprésente dans l'œuvre de Rouan : d'une part, elle apparaît sous la forme d'empreintes de corps féminins, jambes et bras écartés (comme dans les récentes *Figures de Venise*) ; d'autre part, elle surgit du maillage du tressage (comme dans plusieurs photographies des *Tressements/collages*). Cette croix en X m'évoque une image particulièrement horrible : celle, fameuse, du supplice chinois du *Leng-Tch'e* («découpage en morceaux») infligé en 1905 au régicide Fou-Tchou-Li, image que Georges Bataille publia dans ses *Larmes d'Éros*. Le corps crucifié et réduit du malheureux pourrait effectivement s'apparenter à cette croix si fréquente chez Rouan. Avec les photographies, cette obscure part bataillenne unissant érotisme et horreur deviendrait encore plus visible : la chair, exaltée par Éros, mise en pièces par Thanatos.

Ces photographies, par leur effet kaléidoscopique, semblent plus proches des papiers tressés des années 1960 que des peintures plus récentes où Rouan reprend la technique du tressage. Alors que dans les tableaux, l'œil interprète les tesselles comme des touches de peinture, et donc comme les différentes parties abstraites d'une hypothétique image qu'on tenterait de reconstituer, les fragments photographiques sont immédiatement perçus comme étant chacun une image (quand bien même difficilement identifiable) participant à l'élaboration d'une composition abstraite. Chaque fragment amène avec lui ses motifs, ses fonds, donc différentes profondeurs de champs dans une même image finale. L'empreinte déposée par le modèle semble alors atténuer ces distorsions, unifier et rendre l'image plus abstraite encore. Comme si son rôle était de forcer le spectateur à une position de voyeur, de l'inviter à regarder au travers d'elle qui est un ectoplasme, un «voile d'impudeur». Or, ce spectateur aura du mal à reconstituer les corps des femmes nues. Déçu, il se rabattra sur le «formalisme» de l'image (son efficacité visuelle et son processus d'apparition) : chez Rouan, la chair est toujours mise à distance par les procédures techniques.

Dans les *Tressements* comme dans de nombreux papiers tressés, le regard est dispersé. L'effet est celui d'un diamant aux multiples facettes ou encore d'un miroir éclaté : un miroir qui aurait figé une scène, puis qu'on aurait brisé au mar-

teau. On aurait par la suite tenté d'en recoller les morceaux comme pour un puzzle, mais selon des principes qui pourraient évoquer Braque et Picasso.

Un tressage de négatifs

Alors qu'il vaut pour métaphore de la photographie dans les *Tressements*, le miroir participe réellement et littéralement à la prise de vue des *Épreuves négatives*. Ici, il s'agit de clichés que l'artiste a réalisés en cadrant sur le sexe du modèle, et en faisant intervenir un miroir circulaire. Puis le travail commence véritablement dans la chambre noire où Rouan superpose les négatifs, les retourne, les fait pivoter, les peint ou les gratte avant impression... Dans ces images saturées d'informations, le feuilletage est virtuel, ce tressage de négatifs se fait autour de l'agrandisseur. La plupart des images sont tirées en négatif. Toutes sont imprimées sur film transparent, ce qui leur confère l'aspect des radiographies médicales. Mais on pourrait aussi évoquer les images des lointaines galaxies vues au télescope ou, à l'inverse, les portraits au microscope électronique de quelques créatures bactériennes ; ou encore ce qu'une caméra endoscopique révèle de l'intérieur des corps. Comme dans les *Tressements*, un modèle vient déposer une empreinte sur le transparent, tache dans laquelle l'imagination, comme dans un test de Rorschach, va discerner autant de visages, apparitions presque surnaturelles qui, bien sûr, en appellent au voile de Véronique. Mais parfois, cette empreinte est véritablement «dans l'image» (et non devant, ou derrière), car elle a été rephotographiée d'une première épreuve sur laquelle elle avait été posée ; d'une manière similaire, dans les *Tressements*, certains tressages ne sont que la reproduction photographique de tressages antérieurs. Plus que jamais, dans ses photographies, Rouan joue de l'illusion et du trompe-l'œil entre vrais et faux tressages, vraies et fausses empreintes venant s'affronter de part et d'autre du miroir (qui est lui-même dans l'image).

Retourner le miroir

Ces photographies sont parcourues et saturées d'oppositions, de face à face dont le vrai et le faux sont loin d'être les seuls protagonistes. Par exemple, le mariage entre photographie et peinture (les empreintes) ne va pas de soi. Car dans l'imaginaire contemporain, cette union contre-nature n'est acceptée que lorsqu'elles fusionnent... et on préfère généralement que la photo en sorte victorieuse. Or, la peinture vient ici «souiller» de ses humeurs bassement humaines la lisse et divine photographie (elle est *acheiropoiete*, c'est-à-dire «non faite de main d'homme») : le satyre vient éjaculer sur la cuisse de la déesse. Pourtant, l'empreinte et la photographie ne semblent pas si éloignées, la seconde relevant techniquement de la première. En fait, l'empreinte selon Rouan est le négatif subjectif de l'objectivité photographique.

Bien sûr, le miroir vient encore troubler le jeu des affrontements. Il appelle un autre duel et une digression qui peut aider à saisir «l'inconscient» de ces images a contrario. Il s'agit de «passer par» Balthus. Dans le petit livre de souvenirs qu'il a consacré au peintre après sa mort (1), Rouan nous apprend que la redécouverte d'anciens clichés de travail réalisés à Rome par Balthus intervient au moment où lui-même est obsédé par la photographie : «Aujourd'hui (avril 2001), je fais retour sur cette fumée mémorielle qui vient étrangement se nouer au présent d'une réflexion sur ma propre pratique d'empreintes grisailleuses...» Si l'on y pense, le dispositif mis en place par Rouan avec ses modèles est presque balthuséen. On sait l'importance du miroir dans l'œuvre du peintre récemment disparu. Les tableaux de Balthus mettant en scène des jeunes filles se mirant sont légion : *les Beaux jours* (1944-46), *la Chambre turque* (1963-66), ou encore la série des *Chat au miroir*, dont Rouan raconte l'élaboration (par le biais d'un texte et de clichés qu'il a lui-même réalisés dans l'atelier de son vieil ami). Curieusement, dans les photographies de Rouan, tout se passe comme si les jeunes filles aux jupes retroussées de Balthus avaient tourné le miroir, non pas vers leur visage, mais vers leur sexe. Là où l'un ne montre pas mais suggère fortement, l'autre décide de tout montrer mais à travers des filtres (découpage, inversion par le négatif, empreinte...) qui voilent l'image et mettent en échec le réalisme photographique. Dans le jeu des miroirs, Rouan et Balthus seraient le reflet inversé l'un de l'autre, ce qui pourrait expliquer leur mutuelle fascination : chacun doute du classicisme et du modernisme, mais dans des proportions inverses. Pour sa part, Rouan est issu d'une génération pour laquelle les choses devaient être tranchées : on était moderniste ou pas. Lui a toujours exploité les contradictions, afin de se garantir, semble-t-il, une certaine liberté. Ainsi, il n'a jamais voulu choisir entre abstraction et figuration, entre fond et forme, entre forme et contenu, parce que son background doit autant aux théories structuralistes qu'à une culture classique italienne. Ces tensions sont, il me semble, plus que jamais à l'œuvre dans ses photographies.

(1) François Rouan, *Balthus et son ombre*, éditions Gallilée, 2001. Sur les photographies de Rouan, signalons le livre de Denis Hollier, *Épreuves d'artiste*, 1996, éditions Gallilée.