



PENCHANTS • GLISSEMENTS • DÉRIVES

Jérôme Dupin

in situ • tableaux • vidéos

Vernissage vendredi 6 mai à partir de 15 heures

Exposition du 7 mai au 9 juillet 2011

Ouverture du mardi au samedi de 14 à 18 Heures

Accueil de groupe sur RDV

Vidéochroniques

1 place de Lorette 13002 Marseille

Adresse administrative : BP 10071 • 1 place de Lorette • 13471 Marseille Cedex 02

Tel : 09 60 44 25 58 • Fax : 04 95 09 66 75 • email : info@videochroniques.org

VidéoChroniques présente « Penchants-Glislements-Dérives » une exposition personnelle de Jérôme Dupin qui se déroulera du 7 mai au 9 juillet 2011 entre œuvres in situ et tableaux, elle sera aussi l'occasion d'une première monstration des vidéos réalisées par l'artiste, qui interrogent autrement son geste de peintre.

(...) Dans cette pratique, l'acte de composition – à savoir la suite de décisions proprement artistiques – consiste en la seule mise en place du dispositif, et se situe en amont de l'événement de la peinture proprement dit. Par la suite, Dupin laisse l'initiative à la peinture (comme Mallarmé l'a laissée au mot)... Le temps de la peinture est double. A chaque fois que quelque chose se produit ou advient en peinture, la peinture elle-même est le reste d'un événement. Il n'y a jamais d'événement en peinture sans consignation, sans ce que Dupin appelle « imprégnation » - c'est-à-dire sans peinture. Or cette restance ne subsiste pas : ce n'est qu'après coup que la consignation se révélera événement. Mais il aura fallu, pour cela, une première consignation, qui résiste. Voilà le paradoxe : tout événement se double de la consignation qui lui survit. La survivance – la restance – ne succède pas à un événement ; elle le double et l'accompagne. Étrange logique, en effet, mais la survie coexiste avec la vie et en est contemporaine – ce qui va à l'encontre du discours habituel sur la mort de la peinture. Un événement en peinture a ou est toujours un dépôt. Car d'une part, il reste toujours d'un événement un dépôt, un précipité. Mais d'autre part, tout événement se confie en dépôt à un autre événement qui, venant après lui, le réanimera. La peinture nous révèle que c'est d'un seul et même geste que le passé renaît dans le présent pour lui donner vie et que le présent, hanté par le passé – nullement plus qu'en peinture – est mort-né, mort-vivant, survivant. C'est en cela qu'il convient de penser la structure dyadique de la peinture de Jérôme Dupin : comme travaillée par deux réserves de temps qui se doublent et se recouvrent constamment l'une l'autre.(...)

Stephen Wright, extraits de « Restances (de la peinture) » texte écrit à l'occasion d'une exposition personnelle de Jérôme Dupin au musée d'art de Toulon, 2005.

(...) Il ne s'agit en effet plus d'une démarche analytique et déconstructive au sens d'une analyse des composants du tableau, mais d'une démarche sans arrière-pensée, ni complexe, ni scrupule de construction – et j'ajouterai de construction avec une curiosité amusée proche de la jubilation qui fait que même le cynisme de ceux qui en ont beaucoup vu n'a pas sa place. Il n'est plus question de rechercher des effets critiques de savoir mais uniquement de produire des peintures inventives avec ces moyens qui étaient au départ ceux des déconstructeurs.

Au départ, dans les années 1990, Dupin procédait par superposition d'une toile décalée sur une autre et passage-transfusion de la couleur par capillarité. La démarche est aujourd'hui encore plus simple : un décalage (en général une rotation de quelques degrés) de la forme de la toile sur le fond fournit les partitions du plan et le principe de passage de la couleur. Rien de plus et ce peu permet à l'invention de se donner libre cours. C'est en ce sens que je parle d'un minimalisme constructif de la couleur.(...)

Yves Michaud extrait de « Juste la bonne distance », texte issu du catalogue : Jérôme Dupin, édité à l'occasion de son exposition personnelle à l'hôtel des arts de Toulon, 2010.



Peinture in situ, vue de l' exposition : *Penchants-Glissements-Dérives*, Vidéochroniques, Marseille, 2011

À revers

Stephen Wright

Texte écrit à l'occasion de l'exposition H du Siège, Valenciennes, 2005

LA HANTISE DU PEU

L'une des sources de la frustration voire de l'incompréhension que l'on éprouve devant les oeuvres d'art contemporain réside dans le constat qu'il n'y a souvent pas grand chose à voir, trop peu en tout cas pour satisfaire nos attentes de connaissance sensible. Cette déception perceptive est incommensurable avec de simples insatisfactions que l'on éprouve devant les phénomènes autres que l'art, et en dit long sur nos attentes à l'égard des arts visuels. Le sentiment que cet objet qui se présente à moi avec la force de l'évidence mais qui, contre toute attente, ne me dit rien, ne se laisse surmonter-et encore partiellement-que par un effort contre intuitif à chaque fois renouvelé. « Vous n'allez pas simplifier la peinture à ce point-là, la réduire à ça! La peinture n'existerait plus! » C'est en ces termes que Gustave Moreau s'adresse au jeune Henri Matisse lors d'une visite d'atelier en 1895, avant de se raviser et de reconnaître que le dépouillement le plus extrême, loin de détruire la peinture-fût-ce même l'intention du peintre-finirait plutôt par renforcer la subtilité. Un demi-siècle plus tard, Ad Reinhardt articule l'impératif du peu de manière catégorique: « Dans l'art, trop c'est toujours trop. Mais dans l'art, trop peu ce n'est jamais assez peu ».

QUESTIONS DE FOND

L'oeuvre de Jérôme Dupin s'inscrit dans le lignage du peu à voir. Dupin a beau présenter des tableaux de grand format, sa démarche picturale demeure préoccupée par la question de l'absence, comme s'il s'agissait, à l'instar d'un Reinhardt, de poser une question simple mais incisive: que reste-t-il si, de la peinture, on soustrait tout contenu, toute expressivité, toute composition et donc autant que faire se peut toute forme? On peut toujours spéculer sur le sens et le statut de cette «restance» dans son oeuvre, mais à regarder son parcours pictural depuis une quinzaine d'années dans son ensemble, on se rend vite compte que cette interrogation vise moins la peinture en tant que telle, que le tableau: en tant qu'objet, certes, mais avant tout en tant que régime de visibilité. Si, pour un peintre français, le tableau est une évidence primordiale, il demeure surtout un concept intraduisible: il n'existe en anglais, par exemple, aucun terme qui désigne ce qu'on entend spontanément par « tableau ». La chose existe, bien entendu, ni le mot « painting » ni le mot plus générique « picture » ne distingue de la fresque cet objet amovible et autonome. Qu'est-ce donc qu'un tableau? « Oeuvre picturale exécutée sur un support rigide et autonome », à en croire Le Robert. Or, chez Jérôme Dupin, la chose semble moins rigide ment délimitée, et l'autonomie par rapport au mur toujours à mettre en évidence... et en échec. Prenons par exemple la pièce qu'à réalisée l'artiste in situ à L'H du Siège, aux mêmes dimensions que le mur du fond, mais placée de guingois par rapport à lui: l'asymétrie introduit une brèche, une rupture dans la routine perceptive et, de prime abord, on a l'impression que le mur chavire. La surface peinte se détache de la surface murale et bascule; au lieu de faire corps avec le lieu, le tableau s'en désolidarise et se tord. Et au lieu de mettre la perspective dans le tableau, Dupin met le tableau dans notre perspective et, plus encore, le mur dans la perspective du tableau.

UN SE DIVISE EN DEUX

Rejouant en quelque sorte le rapport originare entre tableau et mur, cette oeuvre transpose à l'échelle de l'architecture une problématique qu'on trouve dans tous les tableaux de Jérôme Dupin. Son procédé est aussi simple qu'invariable: il pose sur une toile une autre du même format qu'il positionne légèrement de travers. La toile en-dessus cachant partiellement l'autre, elle sert en même temps à retenir la peinture dont l'artiste l'imprègne, tout en la faisant passer. Ce procédé donne lieu à des paires qui se complètent réciproquement, mais qui, une fois décollées, reprennent chacune leur autonomie, de sorte que le spectateur ne peut savoir s'il s'agit du cache ou du support. Puisque l'événement de la peinture a lieu dans l'entre-deux des deux toiles, il s'agit en quelque sorte d'une peinture en aveugle, le lieu de la peinture étant presque entièrement caché aux yeux du peintre. Si Dupin recouvre sans distinction cache et support de peinture, seuls les quatre petits coins constituent à proprement parler une surface peinte, le reste de la toile étant plutôt une surface teinte.

QU'EST-CE QU'UN ÉVÉNEMENT EN PEINTURE?

Décoller deux toiles l'une de l'autre, les désolidariser, constitue un moment de dévoilement, par lequel la peinture jusqu'alors occultée, advient à la pleine lumière de l'oeuvre. Le geste de séparer les deux toiles est bien évidemment symbolique d'un certain déploiement d'une présence au monde, c'est-à-dire d'une ouverture imprévisible, d'un événement en peinture. Or qu'est-ce qu'un événement en peinture? Un événement, selon la définition qu'en donne Alain Badiou, est un élément d'une situation dont l'appartenance à la situation reste indécidable depuis la perspective de celle-ci. Autrement dit, il s'agit d'un acte excédentaire, auquel toute situation soucieuse de sa stabilité oppose une interdiction. Dans le mot événement, il y bien le verbe «venir»: evenio, evenire, venire, et il s'agit bel et bien de faire advenir la peinture. Mais un événement en peinture ne peut en aucun cas relever de la volonté créatrice de l'artiste. Comme l'affirme Robert Ryman (référence importante pour Dupin, même s'il n'en partage pas l'austérité), « la question n'est jamais de savoir quoi peindre, mais comment peindre. »

Le comment de la peinture a toujours été l'image-le produit final. À l'arrivée en somme, il y a inéluctablement image: le comment de la peinture ne se réfère pas seulement au processus par lequel la peinture vient au monde, mais à sa façon de se situer dans le monde. Sans image-qu'on peut sans trahir l'idée de Ryman traduire par « dessin »- il ne peut y avoir d'espace pictural, ni même d'espace tout court. Or comme l'oeuvre de Dupin ne cesse de le montrer, toujours par des voies expérimentales, c'est la couleur qui dessine-et qui désigne-l'espace.

FAUSSES TAUTOLOGIES

Si, pour Jérôme Dupin, peindre c'est donc avant tout recouvrir, force est de constater qu'il ne cesse de prendre la peinture à revers, au sens propre comme au sens figuré du terme. Mais le procédé qu'il a conçu-lui permettant d'évacuer tout vestige de subjectivité expressive du processus pictural-semble viser avant tout l'histoire récente de la peinture elle-même: deux toiles qui se dévisagent, sans intervalle, comme deux miroirs collés l'un contre l'autre, empêchant toute mise en abîme. En contrecarrant littéralement la réflexivité caractéristique de la peinture moderne, Dupin rompt avec l'exigence de tautologie, tout en paraissant la respecter scrupuleusement. Si le procédé n'a guère changé depuis dix ans, l'usage qu'il en fait ne cesse d'évoluer. Initialement, Dupin s'évertuait à empêcher la peinture de passer, de sorte que les toiles de fond sont à peine imprégnées de peinture. Avec le temps, de plus en plus de peinture passe, Dupin inondant le cache de couches successives de peinture jusqu'à la saturation, si bien que la toile non préparée en-dessous en regorge. Le sens profond de cette évolution donne à réfléchir: s'agit-il d'une mise à l'épreuve de la peinture? C'est peut-être ce que laisse entendre le peintre lorsqu'il dit, avec légèreté mais non sans mystère: « quand rien ne passe plus, la peinture est finie. »



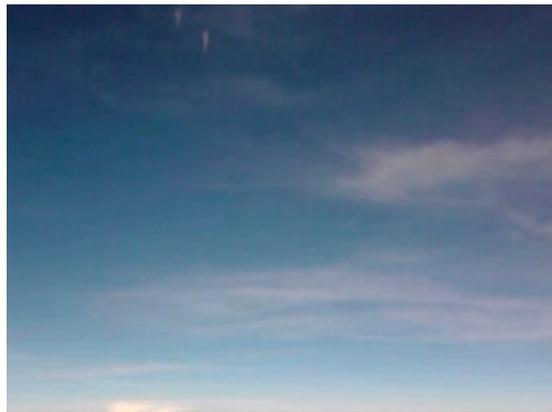
Sans titre, 2011
Vidéo boucle 20'08

Texte défilant au début : Joseph Beuys, extrait de : *Bâtissons une cathédrale*,
Entretiens Beuys-Kounellis-Kiefer-Cucchi,
Éditions Parkett-Verlag, 1986

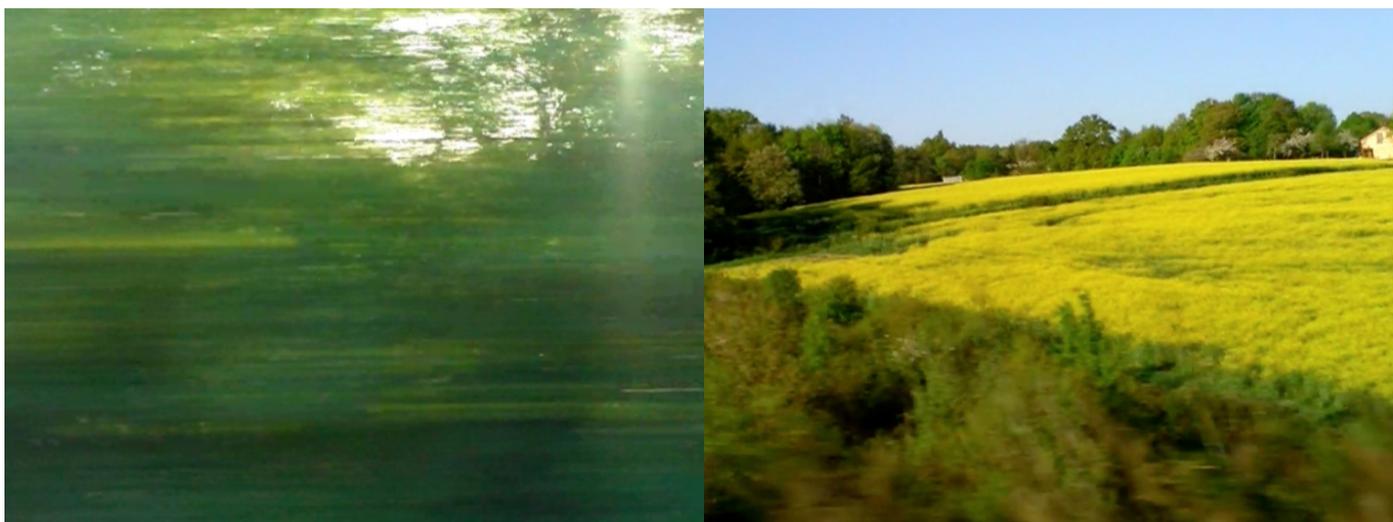
Les propos de Marcel Duchamp sont issus des entretiens avec Georges Charbonnier, France Culture-1960-61



Acryliques sur toile, 2011
150 x 150 cm



Sans titre, 2011
Vidéo boucle 8'07



Sans titre, 2011
Dyptique vidéo boucle 88'25

Juste la bonne distance

Yves Michaud

Rexte issu du catalogue : Jérôme Dupin, édité à l'occasion de son exposition personnelle à l'hôtel des arts de Toulon, 2010.

Un travail artistique, même le plus novateur et le plus iconoclaste, conquiert son autonomie à partir d'une histoire. Je dis bien une histoire et pas l'« histoire » : celle par rapport à laquelle l'artiste « choisit » de se situer – et la plupart du temps, il n'a pas tellement le choix, sauf à faire autre chose... Il est malheureusement habituel que l'on choisisse en France plutôt de se référer à l'histoire comme « grande tradition » : à Poussin, à Manet, à Cézanne lorsque l'on est un peintre, à Duchamp bien sûr pour tout le reste. Or ces inscriptions n'ont rien d'authentique. Elles témoignent tout juste d'un besoin académique de célébration, de sécurisation et indirectement d'autocélébration. L'artiste veut finir le plus vite possible « monumentalisé ». Il lui faut donc se débarrasser d'une inscription historique concrète qui le banaliserait et se positionner absolument. Je rappelle que ce qui est « absolu » est, au sens étymologique sans lien avec autre chose. Il lui faut être fils de ses propres œuvres et pour le reste se trouver des parentés mystiques et métaphysiques : moi et Piero, moi et le Tintoret, moi et Poussin, moi et Cézanne, etc. Ce n'est pas le lieu ici de réfléchir sur les explications de tels comporte-

ments. Je pense qu'elles ont à voir en France avec la concurrence pour la reconnaissance officielle : chacun doit jouer sa carte, sa carte à lui, il doit s'affirmer absolument original et sans pareil et s'efforce d'occulter ce qu'il pourrait avoir de commun avec d'autres qui l'ont immédiatement pré-cédé ou qui partagent des interrogations similaires. Il y a pourtant aujourd'hui en France un certain nombre de peintres abstraits qui ont en commun une pratique picturale minimaliste, colorée et distanciée, sans ironie ni cynisme, une pratique minimale constructive, je pense à des peintres comme Stéphane Bordarier, Christophe Cuzin, Didier Demozay, Serge Fauchier, Antoine Perrot.

Je ne suis cependant pas là pour rassembler ces artistes avec ou malgré eux. Je souligne seulement qu'il y a chez tout artiste une inscription initiale forte et profonde qui contribue à la formation de sa problématique.

Elle est source de la vitalité et du dynamisme de sa recherche, souvent à partir de ses perplexités ou de ses rejets. Lors d'un récent voyage aux États-Unis, j'ai une fois de plus été frappé de la force de ces inscriptions

« locales » faisant appel à une histoire immédiate : un artiste américain se positionne non par rapport à l'histoire de l'art comme méga-production historique quasiment hollywoodienne (il est vrai que l'histoire avec un H n'est guère présente pour lui, mais l'est-elle maintenant telle pour nous ?), mais par rapport à des prédilections et des rejets intensément vécus au moment où il s'engage dans le travail.

Cette inscription vaut aussi pour nous. Il ne s'agit pas pour moi de rat-tacher à tout prix les artistes à un lieu et à une époque, de me transformer en historien qui surplomberait la scène et verrait ce qu'eux-mêmes ne voient pas, mais de reconnaître la source de vitalité et d'engagement dans le travail. Nier ou rester aveugle à cette source, à ce point focal, n'est pas sans conséquence. Pour le critique, ce n'est pas trop grave : il se retrouve en régime de célébration grandiose, ce qui est plus pompeux et ridicule qu'autre chose. Pour l'artiste, c'est plus périlleux : il risque de se retrouver à la merci de la mode. À moins que vous n'ayez une capacité obsessionnelle stupéfiante qui vous immunise contre la mode et l'air du temps (je pense concrètement à des artistes comme Claude Viallat ou Shirley Jaffe, et avant eux à Simon Hantaï ou Aurélie Nemours), si vous ne voulez pas reconnaître une attache forte à une problématique vivante, vous serez inmanquablement conduit à vous laisser influencer par la mode : ce qui se fait, ce qui est en vogue, ce qui est « à la mode », constitue alors une sécurité et une protection contre le vide. Ce n'est pas forcément négatif : il faut bien se raccrocher à quelque chose. Ce n'est pas une force non plus – sauf si vous savez en faire une pratique caméléonesque à la Picabia.

Tout ce que je viens de dire vaut de Jérôme Dupin, mais dans son cas, l'inscription dont je viens de parler est claire et réfléchie. Dupin est clairement un fils des années 1970. Si vous ne le connaissez pas et n'avez aucune idée de sa biographie, vous aurez tout de suite le sentiment d'une parenté avec Mangold, Tuttle, avec certains peintres minimalistes des années 1970. Quand vous connaissez mieux son travail (je ne parle pas encore de l'homme), vous saisissez certaines ressemblances avec Devade, avec Cane, avec les peintres du mouvement Supports-Surfaces au tournant des années 1960-1970, avec Buren aussi. À l'évidence, il s'agit d'un peintre post BMPT, post-minimalisme, post-Supports-Surfaces. Mais je ne dis justement pas cela pour le situer : uniquement pour inscrire sa problématique là où elle s'origine, dans une peinture aux moyens volontairement réduits, déconstruisant les procédures picturales et les objets-peintures, portant un regard critique sur les effets et les enjeux, que ce soit du point de vue de la représentation ou du point de vue de la fascination de l'objet abstrait.

Une fois que l'on connaît la biographie de Dupin, les choses se précisent. Il est passé par l'école nationale des arts décoratifs de Nice, puis la villa Arson après Supports-Surfaces, dans les années 1977-1982. Ces années furent assez particulières. Elles virent Supports-Surfaces « faire école » avec la présence forte et militante d'artistes comme Viallat, Dezeuze, Clément, Saytour, Dolla, Fauchier, Grand, Vila, dans les écoles. Elles virent aussi se mener un intense travail d'information et de documentation, pas seulement sur la peinture expressionniste abstraite américaine comme cela avait été le cas pour Supports-Surfaces, mais sur tous les mouvements originaux et forts des années 1970 : mini-malisme, art conceptuel, land art, performance, etc. Ce fut probablement la première (et dernière fois) qu'il y eut dans le monde de l'art français une telle boulimie de connaissance théorique et de réflexion collective. On épluchait alors des revues comme VH101, Artpress, Peinture-cahiers théoriques, Opus international, Macula. Dupin est typiquement de cette époque dans sa vocation, dans sa formation et dans sa réflexion. Il ne commença cependant pas directement par la production artistique puisqu'il devint d'abord directeur artistique dans plusieurs agences de publicité au cours des années 1980. Ce détour, ce retard au démarrage, a beaucoup d'importance à mes yeux. Il est vrai qu'au tournant des années 1980 s'était produite la crise « post-moderne » et l'irruption de la « Figuration libre ». Au même moment, vacillaient les convictions rigoureuses des années 1970 et probablement s'épuisait l'impulsion de ce que Thomas Llorens a appelé avec beaucoup de justesse « la dernière polémique de la modernité ». Dupin ne fut d'ailleurs pas le seul à choisir la publicité.

Ce détour, cette prise de distance a eu, en tout cas, deux effets chez lui. Le premier est évidemment visible et reconnaissable. Dupin est un très étonnant peintre qui utilise au service d'un travail de coloriste raffiné les couleurs des graphistes, les couleurs du Pantone oserais-je dire, comme Viallat utilise les acryliques industriels. Le second est une attitude distanciée vis-à-vis du travail pictural, comme si les années « graphisme publicitaire » avaient permis de mettre à distance et finalement de neutraliser l'engagement déconstructeur des artistes des années 1970. Car Jérôme Dupin a exploré et continue à explorer un ensemble d'usages de la couleur et du découpage de la toile qui ont été abordés par des peintres comme Arnal, Viallat, mais aussi par Devade et par Cane, à la suite plus lointainement de la pratique de la teinture chez Hantaiï. Arnal et Viallat ont pratiqué les jeux de couleurs obtenus par capillarité et une démarche picturale non pas automatique mais « à l'aveugle », comme chez Hantaiï. Cane avait insisté, pour sa part, sur la mise en espace de la toile et l'abandon du mur, démarche qui est aussi une constante de la peinture de Viallat. Quant à Devade, au moins dans ses encres, il se concentrait sur la fluidité de la couleur. En se (re)mettant à la peinture en 1992, Dupin a donné à ces démarches une nouvelle portée en les pratiquant dans un autre esprit. des déconstructeurs. Au départ, dans les années 1990, Dupin procédait par superposition d'une toile décalée sur une autre et passage-transfusion de la couleur par capillarité. La démarche est aujourd'hui encore plus simple : un décalage (en général une rotation de quelques degrés) de la forme de la toile sur le fond fournit les partitions du plan et le principe de passage de la couleur. Rien de plus. Et ce peu permet à l'invention de se donner libre cours. C'est en ce sens que je parle d'un minimalisme constructif de la couleur. La forme, comme l'a noté, Stephen Wright, est devenue chez Dupin une non-question. Il n'est même pas question d'utiliser une forme qui ne soit ni ceci ni cela, ni géométrique ni organique comme disait Claude Viallat de son empreinte : Dupin utilise une non-forme, une absence de forme. Dans un texte précédent j'avais parlé d'un peu de forme. Je crois que c'était encore trop : il y a recours à un artifice ou un stratagème qui permette des variations colorées sans tomber dans le monochrome, qui est lui aussi une non-forme mais trop fermée. Pour le spectateur, l'expérience est celle d'un regard quasiment sur rien ou presque rien, renvoyé à lui-même. Comme c'était le cas chez Hantaiï. Mais chez Hantaiï, la fin recherchée était une sorte d'expérience mystique ou religieuse d'immersion dans un vide coloré. Chez Dupin, c'est encore autre chose : une perception architecturale ou ambiante d'un univers pictural. La peinture ne s'efface pas devant une autre sorte d'expérience à laquelle elle prépare. Elle est là et bien là comme « ce qui reste quand on a tout enlevé », — y compris la forme.

Il ne s'agit en effet plus d'une démarche analytique et déconstructive au sens d'une analyse des composants du tableau, mais d'une démarche sans arrière-pensée, ni complexe, ni scrupule de construction — et j'ajouterai de construction avec une curiosité amusée proche de la jubilation qui fait que même le cynisme de ceux qui en ont beaucoup vu n'a pas sa place. Il n'est plus question de rechercher des effets critiques de savoir mais uniquement de produire des peintures inventives avec ces moyens qui étaient au départ ceux des déconstructeurs. Au départ, dans les années 1990, Dupin procédait par superposition d'une toile décalée sur une autre et passage-transfusion de la couleur par capillarité. La démarche est aujourd'hui encore plus simple : un décalage (en général une rotation de quelques degrés) de la forme de la toile sur le fond fournit les partitions du plan et le principe de passage de la couleur. Rien de plus. Et ce peu permet à l'invention de se donner libre cours. C'est en ce sens que je parle d'un minimalisme constructif de la couleur. La forme, comme l'a noté, Stephen Wright, est devenue chez Dupin une non-question. Il n'est même pas question d'utiliser une forme qui ne soit ni ceci ni cela, ni géométrique ni organique comme disait Claude Viallat de son empreinte : Dupin utilise une non-forme, une absence de forme.

Dans un texte précédent j'avais parlé d'un peu de forme. Je crois que c'était encore trop : il y a recours à un artifice ou un stratagème qui permet des variations colorées sans tomber dans le monochrome, qui est lui aussi une non-forme mais trop fermée. Pour le spectateur, l'expérience est celle d'un regard quasiment sur rien ou presque rien, renvoyé à lui-même. Comme c'était le cas chez Hantai. Mais chez Hantai, la fin recherchée était une sorte d'expérience mystique ou religieuse d'immersion dans un vide coloré. Chez Dupin, c'est encore autre chose : une perception architecturale ou ambiante d'un univers pictural. La peinture ne s'efface pas devant une autre sorte d'expérience à laquelle elle prépare. Elle est là et bien là comme « ce qui reste quand on a tout enlevé », — y compris la forme.

La fétichisation des œuvres nous a empêché, y compris ceux d'entre nous qui étaient le plus disposés à critiquer cette fétichisation, d'aller jus-qu'au bout vers la prise en compte sérieuse du décoratif. Chaque fois que j'ai essayé d'aborder ce thème dans les années 1980 à propos de Hantai ou de Viallat dont les expositions constituaient en fait des environnements visuels extrêmement forts, j'ai grandement choqué les fétichistes du chef d'œuvre. Je me souviens de la froideur avec laquelle Jean Fournier, pourtant grand ami, avait accueilli un article de Critique que j'avais consacré en 1980 à l'exposition de Viallat au CAPC de Bordeaux. Il est vrai que ce n'était pas un argument favorable au commerce ni à la célébration. Il est vrai aussi que le décoratif avait et conserve une mauvaise réputation, qu'il est synonyme de gratuité, de surplus et d'excès ou d'ajout sans nécessité, qu'il ne réclame pas d'attention ni de recueillement. Il faut pourtant reconnaître qu'une partie essentielle de l'art consiste à s'adresser non pas à la perception attentive et concentrée mais à la perception dans son éventail le plus large, de l'attention recueillie au détail et à la précision à la perception des marges de manière inattentive ou en passant. Ce n'est pas traiter de manière péjorative la peinture que de constater que nombre de peintures abstraites, notamment minimalistes, produisent dans leur ensemble et leur interaction, du seul fait qu'elles donnent « peu » à voir, et parfois « quasiment rien », un effet d'ambiance, une expérience esthétique globale qui fait de l'exposition une œuvre à elle seule. Les dernières salles de l'exposition Soulages au Centre Pompidou en 2009, comme la chapelle Rothko de Houston, comme la rétrospective d'Aurélien Nemours au même Centre Pompidou en 2004, forment une seule expérience. Dupin dans son attitude constructive débarrassée des fétiches du passé accepte volontiers la dimension ambiante de sa peinture. Il ne nous propose pas un peu à voir sur lequel il faudrait s'hypnotiser religieusement avec un sérieux de dévot, mais une expérience de plaisir et de jubilation colorée reposant sur ce peu à voir qui va envahir l'espace de l'exposition. Pour avoir suivi les La dernière chose que je voudrais dire maintenant est qu'il ressort de cette stratégie de création une liberté et un plaisir communicatifs. La peinture est effectivement une délectation et cette délectation ne demande pas que l'on s'empoisonne la vie à chercher des prétextes ou à donner des leçons. Pour autant, ce n'est rien de étapes de la réalisation de son projet, je peux témoigner qu'il l'a construit graduellement en relation avec l'espace de la galerie pour en faire une expérience enveloppant les moments particuliers de perception de ses peintures.

La dernière chose que je voudrais dire maintenant est qu'il ressort de cette stratégie de création une liberté et un plaisir communicatifs. La peinture est effectivement une délectation et cette délectation ne demande pas que l'on s'empoisonne la vie à chercher des prétextes ou à donner des leçons. Pour autant, ce n'est rien de futile : juste une manière d'avoir la bonne distance.



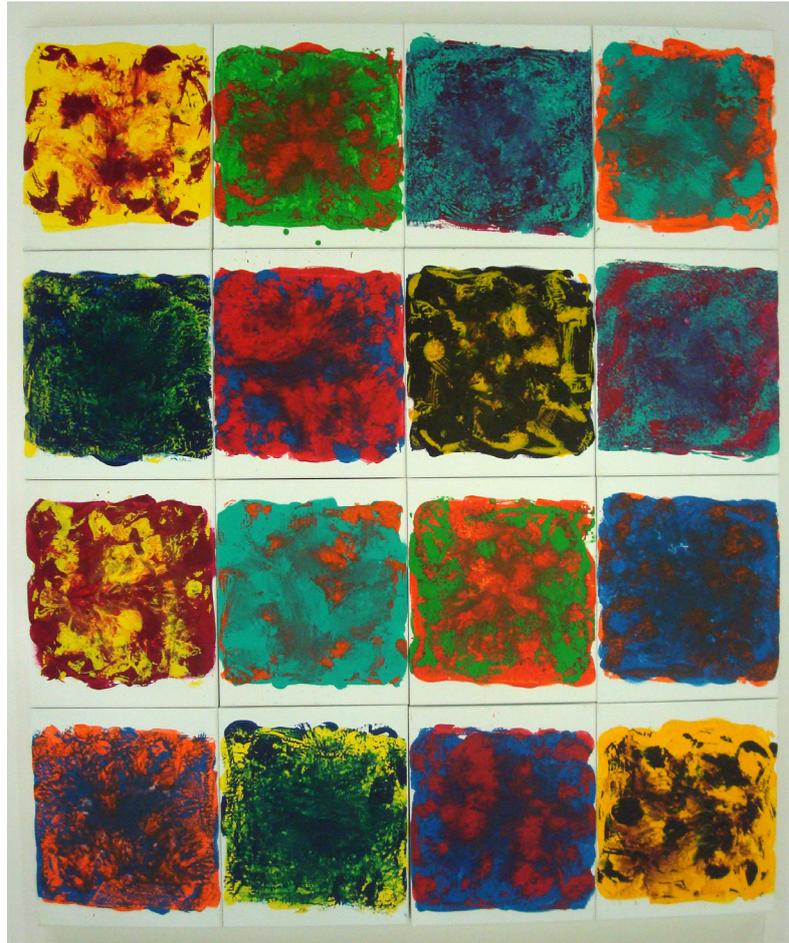
Sans titre, 2011
Vidéo, boucle 16'07



Sans titre, 2011
Vidéo, boucle 4'32



Sans titre, 2011
Vidéo, boucle 34'50



Acryliques sur toile, 2011
16 tableaux
40 cm x 45 cm

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES



Né en 1956 à Lisieux, d'un père médecin et d'une mère biologiste.
Enfance en banlieue parisienne, puis au Havre où il passe son baccalauréat.

De 1977 à 1982 fait ses études à l'École Nationale des Arts décoratifs à Nice et à la Villa Arson.
Bénéficie de l'enseignement de Noël Dolla et de François Pluchart.

De 1985 à 1992 est directeur artistique dans plusieurs agences de publicité à Paris (une quarantaine de films, dont Ovomaltine, Wasa, Comté, campagnes pour J&B, Cerruti, Swatch...).

Arrête la publicité en 1992 pour reprendre la peinture.

Séjourne en 1992 à Montpellier où il rencontre plusieurs artistes de Support-Surface et des proches de ce mouvement, Bioulès, Viallat, Bordarier, Duport, Clément...

En 1994-1995, séjourne à Marseille où il fait de nombreuses expositions.
En 1996, retour à Paris, reste en marge du milieu artistique. Fait quelques expositions personnelles.

Enseignant de peinture en 2001 à l'École Supérieure d'art du Havre puis à l'ESART TPM de Toulon (École Supérieure d'art de Toulon Provence Méditerranée) de 2003 à 2009.

En mai 2009, rejoint la Direction Générale de la Création Artistique au Ministère de la Culture et de la Communication à Paris. Il participe à plusieurs expositions de groupe.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (Sélection)

- 2011 • *Penchants, Glissements, Dérives, Vidéochroniques*, Marseille
- 2010 • Hôtel des Arts, Centre d'art du Conseil Général du Var, Toulon
- 2007 • Nemausus 1, Nîmes
- 2005 • L'H du Siège, centre d'art, Valenciennes
- 2004 • Musée d'art, Toulon
- 2004 • Chapelle de La Trinité, L'art dans les chapelles, Bieuzy-les-Eaux (Morbihan)
- 2001 • Espace Lumière -centre d'art, Hénin-Beaumont
- 1999 • Musée d'art moderne, Collioure
- 1997 • Galerie La Tête d'Obsidienne, Fort Napoléon

EXPOSITIONS COLLECTIVES (Sélection)

- 2009 • *Traits Noirs*, Moo Chew Wong et ses invités, Musée des Beaux-arts/Villa Arson, Nice
- *À la surface de l'infini*, lycée Théodore Monod (Frac Île-de-France / La Galerie), Noisy-le-Sec
- 2008 • *Art Protect*, galerie Yvon Lambert, Paris
- *Le tableau en question*, Hôtel des Arts, Centre d'art du Conseil général du Var, Toulon
- 2007 • *Orange*, Château de Sucy-en-Brie (Frac Île-de-France)
- *Rouge*, La Maison des Arts, Carcès
- 2006 • Musée Départemental de Gap (Frac Paca)
- La Maison des Arts, Carcès
- 2005 • *Hommage à Matisse*, Musée d'art moderne, Collioure
- 2002 • *De singuliers débordements*, Maison de la culture, Amiens
- *Questions de peinture*, Cnac, Château de Carros (Frac Paca)
- 2001 • *Peintures*, La Maison des Arts, Carcès
- 2000 • *Support-mémoire*, Atelier Cantoisel, Joigny
- 1999 • Collection Yves Michaud, Musée d'art moderne, Céret
- Galerie Athanor, Marseille
- La Halle au Poisson, Perpignan
- Jeune Peinture, Paris
- 1997 • *Question de forme*, Atelier Cantoisel, Joigny
- 1996 • *Chiaroscuro*, C/O Care Of, Milan
- *Midi-Pile*, Montrouge
- *118m2*, Galerie Manu Timoneda, Aix-en-Provence
- 1994 • *L'esprit du lieu*, Carré Sainte-Anne, Montpellier
- *Divers d'hiver*, Galerie Athanor, Marseille
- Salon d'art contemporain, Montrouge
- *Athanor aux Bains*, Galerie Art-Cade, Marseille
- Jeune Peinture, Paris
- *Mais où est donc passé le temps des cerises ?* Galerie Athanor, Marseille
- 1993 • *La peinture en archipel*, Galerie Arcana, Montpellier

SÉJOUR D'ARTISTE

- 1998/99 • Villa Pams, Musée d'art moderne, Collioure

COMMANDE PUBLIQUE

- 2000 • 1%, Collège André Malraux, Marseille

COLLECTIONS

- Fonds National d'Art Contemporain
- FRAC Ile-de-France
- FRAC Provence-Alpes-Côte-d'Azur
- Musée d'art moderne
- Céret Musée d'art moderne
- Collioure Musée d'art
- Toulon Collections particulières

PUBLICATIONS

- 2010 • Catalogue, Hôtel des Arts -Centre d'art du Conseil général du Var, Toulon, Gilles Altieri, Yves Michaud
- 2008 • Catalogue, Hôtel des Arts -Centre d'art du Conseil général du Var, Toulon, Pierre Wat
- 2005 • Catalogue, Musée d'art moderne, Collioure, Yves Michaud
- Catalogue, L'H du Siège, Valenciennes, Stephen Wright
- 2004 • Catalogue, Musée d'art, Toulon, Stephen Wright
- Catalogue, L'art dans les chapelles, Morbihan, Pierre Wat
- 2002 • Catalogue, *De singuliers débordements*, MCA, Amiens
- Catalogue, *La collection*, FRAC Ile-de-France, Paris
- 2001 • Catalogue, FRAC Paca, Acquisitions 1989/1999, Marseille
- Catalogue, Espace Lumière, Hénin-Beaumont, Vincent Bioulès
- 1999 • Catalogue, Musée d'art moderne, Collioure, Pierre Wat
- 1998 • Artpress n° 232, Nathalie Bertrand
- 1997 • Catalogue, *La tête d'Obsidienne*, La Seyne/Mer, Yves Michaud
- 1997 • Texte, Atelier Cantoisel, Joigny, Daniel Dobbels
- 1996 • Texte, Galerie Athanor, Marseille, Daniel Dobbels
- 1995 • Texte, Galerie Art-Cade, Marseille, François Bazzoli
- 1993 • Texte, Galerie Brousse, Montpellier, Bernard Teulon-Nouailles

Jérôme Dupin remercie pour l'exposition : « Penchants-Glisement-Dérives »

L'équipe de Vidéochroniques : Edouard Monnet, Elsa Roussel, Frédéric Gillet
Ainsi que : Virginie Hervieu-Monnet, Alban Roquette, Jérémie Dramard

Et : M. Duchamp, K.S. Malévitch, à J. Beuys, à W.S. Burroughs



Local, juillet 2004



Local, avril 2009



Vue de l'exposition de Dominique Angel, oct 2007



Vue de l'exposition *Machination*, sept 2009



Vue de l'exposition *Acta Est Fabula*, fév 2011

Présentation de l'association Vidéochroniques

Vidéochroniques est une association sans but lucratif créée en 1989 et implantée à Marseille. Elle organise des expositions et des projections, accueille des artistes en résidence et dispose d'un important fonds de ressources documentaires qui sera accessible au public dans le dernier trimestre 2011. Elle travaille avec un réseau local, national et international de partenaires : festivals, distributeurs, diffuseurs...

Fondée par une poignée de personnalités issues d'horizons différents (plasticiens, chorégraphes, chercheurs, etc.), Vidéochroniques avait initialement pour vocation de promouvoir les divers usages d'un médium spécifique – la vidéo – encore émergent à cette époque dans le contexte artistique et culturel. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, sous l'impulsion d'une partie de ses membres et d'une nouvelle direction, l'objet éditorial de la structure s'est ancré plus explicitement dans le champ de l'art contemporain. Cette évolution, encore affirmée depuis l'ouverture de son propre espace d'exposition, caractérisé à la fois par ses dimensions imposantes (400 m² consacrés à la monstration des œuvres) et sa situation centrale, se traduit aujourd'hui par la diffusion d'œuvres ne relevant pas exclusivement de l'image mobile, qui témoigne aussi de la réalité des propositions formulées par l'artiste et de la variété des supports dont il fait usage.

La nouvelle implantation de Vidéochroniques, qui succède à dix années de résidence à la Friche la Belle de Mai, lui offre également l'opportunité de réunir et de centraliser durablement l'ensemble de ses activités, réparties en trois principaux volets distincts et complémentaires à la fois : la diffusion des œuvres, les résidences d'artistes et l'activité-ressource.

Les actions de diffusion, auparavant menées seulement avec la complicité de lieux partenaires (associations, centre d'art, musées...) constituent la mission initiale et principale de Vidéochroniques. La réflexion ainsi poursuivie s'appuie sur des éléments de programmation divers par leur nature et leur forme. Outre les expositions personnelles et collectives, l'association s'applique également à promouvoir, sous la forme de séances de projection, des objets singuliers qui s'inscrivent en dehors des systèmes et réseaux de production et de diffusion traditionnels, commerciaux et industriels ou grand public (vidéos d'artistes, films expérimentaux, documentaire de création, cinéma underground). Diffusés en salle ou en plein air, ces programmes revêtent selon les cas un caractère thématique ou monographique. D'autres propositions, telles que celle du concert ou de la performance complètent occasionnellement l'éventail des formes mises en œuvre.

Présidé par l'historien d'art et directeur de l'École Supérieure d'Art de Toulon, Jean-Marc Réol, le conseil d'administration de l'association est constitué de personnalités diverses, aux activités et compétences complémentaires (artiste, programmateur cinéma juriste, enseignant, chercheur...). Fondée par Joëlle Metzger, elle est dirigée depuis 1999 par Edouard Monnet. Initialement artiste et musicien, commissaire d'exposition et programmateur dans le cadre de ses activités à Vidéochroniques, critique occasionnel, il enseigne par ailleurs à l'École Supérieure d'Art de Toulon.

L'association Vidéochroniques bénéficie du soutien de la Région Provence- Alpes Côte d'Azur, La ville de Marseille, Le Conseil Général 13, le Ministère de la Culture et de la Communication Drac Paca.

Elle est membre du réseau Marseille expos