

it's not us

no! you

Franck Miltgen / Pascal Piron

it's not us
noʎ s,ɹ!

9 février - 8 mars 2013



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

GALERIE SCHLASSGOART

It's not us, it's you

Il n'est pas étonnant que Pascal Piron et Franck Miltgen aient choisi de faire dialoguer leurs travaux respectifs lors de l'exposition *It's not us, it's you*, présentée à la galerie *Schlassgoart*. Car outre le fait que les deux artistes se partagent un atelier, leurs démarches plastiques présentent beaucoup de parallèles, se répondent, s'opposent des fois, mais se rejoignent toujours dans un commentaire sur les images contemporaines, leur matière, leur réception.

Cela commence avec la manière de se procurer les images qui leur servent de point de départ.

Alors que l'un va piocher dans les banques d'images inépuisables du world wide web, l'autre trouve sa matière première à même le tissu urbain, sur les murs investis par les graffeurs. Là où Pascal Piron s'immerge dans les flux incessants d'images numériques en basse définition, consultant des centaines d'images pour en extraire une ou deux, virtuelles et sans corps, Franck Miltgen prélève des pans plus ou moins entiers de murs, décapant un maximum de couches d'images superposées qui forment une couche épaisse et brute.

On pourrait qualifier les deux de voleurs d'images, qui cherchent à se ré-approprier les éléments visuels de ces deux espaces - virtuel et urbain - plus ou moins anarchiques. En effet, les images diffusées sur la toile sont tellement abondantes qu'elles échappent à tout contrôle, à toute tentative d'inventaire ou de recensement. Elles se multiplient, se propagent, se fauillent à travers les réseaux tout en restant quasiment invisibles, voire inexistantes si personne ne les regarde ou les télécharge. De même, les fresques réalisées par les graffeurs sont régulièrement recouvertes par autrui, dans une bataille des images et des égos toujours recommencée. Les images choisies comme point de départ par Pascal Piron et Franck Miltgen ont donc une chose en commun : ce sont des images qui évoluent dans un éternel présent, qui ignorent leur passé et n'ont pas de futur. Des images qui "fabriquent de l'oubli"¹, et se retrouvent par là infiniment fragilisées.

Les deux artistes se positionnent dans ce champ de bataille en court-circuitant le flux, en créant un arrêt sur image. Ils redonnent de la visibilité à des images dont l'hypervisibilité participe paradoxalement à leur invisibilisation². Mais ce n'est pas tant le contenu des images, leur sujet, qui accède à la visibilité, mais la nature-même des images, ce de quoi elles sont constituées. En effet les deux artistes procèdent, chacun à sa manière, à une décomposition et un ré-agencement systématique des fragments prélevés. Ils découvrent la composition des images, composition qui est considérée autant dans son horizontalité - la disposition de formes, de couleurs et de lignes sur une surface donnée - que dans sa profondeur - la superposition de couches de couleur successives.

Ainsi, dans sa série des *Extrusions*, Franck Miltgen procède à un ponçage de la surface picturale. En suivant les lignes de composition de la couche supérieure, il creuse progressivement le matériau et fait apparaître les différentes couches de peinture enfouies sous les autres depuis plus ou moins longtemps. Tel un archéologue, il met à jour les différents strates d'évolution de son matériau et lui redonne un passé, une histoire. Au fur et à mesure qu'il donne ainsi de la profondeur à la fresque murale, cette dernière cède la place à des territoires colorés abstraits. Le terme de territoire n'est pas choisi de façon anodine. Les *Large Extrusions* ressemblent en effet étrangement à des cartes topographiques, informant sur les différences de niveau ainsi que sur les délimitations de territoires. Mais la notion de limite devient ici ambiguë. Car même si Franck Miltgen suit les contours des formes visibles, il abolit la séparation entre les différentes couches. Les fresques superposées commencent à s'inter-pénétrer, à coexister dans le temps et dans l'espace.

Toutes ces peintures, expressions artistiques de leurs auteurs, mais également marquage de leurs territoires respectifs, sont dorénavant mêlées les unes aux autres. Les identités et les égos s'effacent pour former, ensemble, une nouvelle carte de la ville. Et même si cette image est née d'un geste en apparence agressif et destructeur, elle constitue tout un microcosme qui regorge de petits détails infiniment précis et subtils.

Dans une autre série, celle des *Intrusions*, Franck Miltgen procède, comme le titre le laisse supposer, de façon inverse. Il trouve toujours son matériau premier dans l'espace urbain, mais se contente cette fois-ci de le photographier. Cette photographie est ensuite décomposée selon une grille géométrique donnée, et collée par dessus le motif repéré lors de son premier passage. Plutôt que d'extraire un fragment, il vient ici introduire un nouvel élément visuel dans l'espace urbain, faisant cohabiter sur un même plan le travail de départ et sa ré-interprétation. Pour fermer la boucle, Franck Miltgen reprend une photographie de son collage, une image parfaitement plane provoquant un trouble visuel et spatial. Les images et leur support - le mur - se confondent dans un jeu de signes graphiques qui écrase les limitations, et ramène tout à un même niveau, une même surface sans profondeur.

Dans le travail de Pascal Piron, nous retrouvons le même va et vient entre planéité et profondeur de la surface picturale. Après avoir fragmenté l'image numérique de départ en ses différents composants cyan, magenta, jaune et noir, il la recompose en appliquant, au pinceau, des couches d'encre primaires successives, sur le principe d'une imprimante. Pascal Piron reconstruit son motif progressivement, comme s'il cherchait, par ce procédé, à redonner une consistance à ces images dépourvues de support fixe³ et de corps. Telle l'encre appliquée couche par couche, ses sujets finissent par acquérir une certaine épaisseur, par devenir non seulement visibles, mais également tangibles.

Ce n'est pas un hasard si les clichés que Pascal Piron choisit - à la fois pour leur médiocrité et leur humanité, selon ses propres mots -, représentent tous sans exception des figures humaines. Nous y voyons des policiers prenant à mal un manifestant, des personnes cagoulées en soutien au groupe de punk Pussy Riot, des jeunes gens en train de faire la fête, des portraits d'adolescentes. Des images stéréotypées, exposées à outrance, jusqu'à se vider de tout sens et à transformer ses protagonistes en images, en masques. Ainsi, fête et manifestation politique se valent, et se confondent dans une chorégraphie de gestes semblables. C'est avec justesse que Pascal Piron fait remarquer que *persona*, origine étymologique du mot *personne*, signifie "masque de théâtre" ou encore "rôle, personnage" en latin.

Nous pourrions croire qu'en les transposant en peinture, Pascal Piron s'attache à redonner une existence physique tangible à ses sujets, qu'il cherche à se rapprocher des personnages représentés. Et pourtant, ses peintures ne font que révéler la triste "matérialité" des images. N'oublions pas que Pascal Piron ne peint pas d'après nature. Il peint d'après image. Et tout ce dont il pourra se rapprocher ne sera que cette image numérique qui lui a servi de modèle. En laissant apparent, de manière très pédagogique, son procédé sur différentes zones du tableau, il ne fait que rendre son constat d'autant plus cruel et définitif. "Au plus profond que nous puissions pénétrer dans une image imprimée nous ne trouverons qu'une trace, une trame, des pixels, un matériau", écrit le critique et commissaire d'exposition François Aubart⁴. Il est impossible de percer l'écran, de soulever les masques. Pascal Piron souligne cela en appliquant les couches d'encre par zones délimitées par bandes de scotch. Cette technique finit par créer une trame, une grille géométrique, qui ré-affirme la planéité de la surface et instaure une barrière entre le spectateur et le sujet des peintures. Par ce système de distanciation, Pascal Piron refuse que l'on s'identifie à ses personnages. Il nous oblige à rester en dehors de ses tableaux, à rester à l'écart, pour nous permettre d'adopter un point de vue distant et critique envers les images.

Ce jeu entre repousser et attirer le spectateur est primordial dans le travail de Pascal Piron. Le déplacement du spectateur participe en effet à la dé- et recombinaison de l'image tel que l'artiste le met déjà en oeuvre. Alors que de près, nous ne voyons que pixels et plages de couleurs abstraites, l'image se reforme dès que nous nous en éloignons, et devient une représentation photo-réaliste bluffante. L'image se situe dorénavant dans un entre-deux entre figuration et abstraction qui met en cause notre façon de voir et d'interpréter le visible.

Les *Extrusions* de Franck Miltgen posent la même question. De près, nous nous trouvons face à des formes abstraites colorées, imbriquées les unes dans les autres, telles les irisations des taches d'huile. De loin, nous discernons mieux les lignes directrices de la première couche, et pourtant les couleurs se fondent les unes dans les autres pour former un monochrome gris. C'est sur ce principe de réinterprétation du visible par notre cerveau que se base également Emmanuel Mahé, chercheur à Paris 8 et Rennes 2, lorsqu'il affirme que Murakami serait, en réalité, un artiste monochrome. "Toutes les couleurs de ses oeuvres finissent par produire du blanc (comme le blanc de la neige de Monet qui est en

réalité composée de tâches colorées) lorsqu'on y pense *a posteriori*, c'est-à-dire lorsque nos yeux ne sont plus simplement des rétines mais des cerveaux : l'infinie palette des couleurs de ses oeuvres se mélangent pour former une myriade colorée qui, s'accéléralant dans la mémoire du visiteur (...), font advenir une sorte de blanc spécial"⁵. Le gris que forment les **coloris** des fresques poncées par Franck Miltgen n'est ainsi pas sans rappeler leur support d'origine, le mur. Les graffitis s'estompent pour redevenir mur, tout comme les personnages de Pascal Piron se dissolvent dans leur médium.

Cette dissolution systématique des personnalités et des individualités se répercute jusque dans leurs gestes artistiques respectifs. Si Pascal Piron pose des bandes de scotch lors de l'exécution de ses peintures, c'est avant tout pour faire disparaître le coup de pinceau, pour lisser sa touche. Aidé par ordinateur et imitant l'imprimante, il adopte une technique quasi machinale, s'assurant que sa personnalité ne transparaisse pas dans les peintures. L'auteur est effacé au même titre que les personnages représentés. Sa technique picturale prolonge ainsi ce qui s'annonce déjà dans les clichés eux-même.

Si nous observons une même tendance à la négation de la touche chez Franck Miltgen, c'est également en écho à la pratique du graffiti dont il s'inspire. La libre expression artistique - au delà des limites de la légalité - que le graffiti se plaît à prôner, répond en réalité à un système extrêmement codifié et conventionné. Il existent des règles très claires et des styles identifiés, plus ou moins en vogue, recopiés à outrance. Franck Miltgen affirme qu'il découvre régulièrement les mêmes couleurs en ponçant. Les coloris correspondent à une gamme de couleurs industrielles, standardisées, identiques de pays en pays. Alors que le graffeur s'imagine choisir librement ses bombes, il ne fait que piocher dans un assortiment pré-choisi pour lui. L'image par laquelle il tente de s'exprimer sera forcément formatée et aliénante.

Franck Miltgen pousse cette question de non-choix artistique encore un peu plus loin dans deux autres séries de peintures, les *Outgrowth Painting et Synapsual Development*. Les coloris de ces deux séries proviennent de petits fragments de murs poncés selon la technique des *Extrusions*. Plutôt que d'un choix, il s'agit donc d'un simple inventaire de couleurs. Le fond argenté de la série *Synapsual Development* correspond quant à lui à une couleur fréquemment utilisée par les graffeurs pour couvrir la fresque existante et créer une base unifiée pour la prochaine peinture. Franck Miltgen applique deux des couleurs répertoriées sur la première toile ainsi préparée, en applique une troisième sur la deuxième toile, puis les frotte l'une contre l'autre. Il progresse ainsi de toile en toile, en rajoutant à chaque fois une couleur. Le prétendu geste pictural s'avère être en réalité le résultat d'un geste mécanique impliquant une part de hasard. Il ne diffère ainsi que peu de celui à la base des *Outgrowth Painting*, réduit à son stricte minimum, à savoir faire sortir la peinture telle quelle de son tube.

Ce refus de réel choix artistique reflète la standardisation de l'expression artistique dans le graffiti. Ce n'est pas un hasard si la fresque que Franck Miltgen a choisi pour *Large Extrusion II* représentait différents acteurs de la scène du graffiti luxembourgeoise déguisés en super-héros. Eux aussi se réduisent à des masques, des *persona*, dont l'identité s'efface derrière les codes et les esthétiques préfabriquées. Ce sont des alter égos qui se livrent à une bataille des images sans pitié, de laquelle sortira victorieuse la plus grande, la plus colorée, la plus visible des peintures. L'on croit souvent que le graffiti est un mouvement politisé, mais ses stratégies s'apparentent plutôt à celles de la publicité ou des campagnes électorales. Cet esprit belliqueux est traduit dans les *Tondo Paintings*, qui, tout en faisant un clin d'œil à l'histoire de l'art, ressemblent étrangement à des écussons au camouflage urbain.

En réduisant leur propre geste pictural à un minimum d'expressivité, Franck Miltgen et Pascal Piron deviennent tout aussi anonymes que les auteurs des images choisies, ces derniers aspirant évidemment – ou malheureusement - au contraire. Franck Miltgen et Pascal Piron tracent ainsi des parallèles entre leurs sujets et leur manière de les traiter. Ils les réduisent à des signes graphiques, des couleurs préfabriquées, des informations numériques traduites en plage colorée par le logiciel. Le spectateur est invité à participer à la reconstruction des ces fragments d'images, en regardant, tout simplement. Car finalement, c'est également notre façon de voir, de regarder, de construire le visible, que les deux

artistes questionnent à travers leurs oeuvres. Ces dernières s'appréhendent de la même manière dont elles ont été créées : progressivement, couche par couche, et dans le temps. Comme le peintre, le spectateur doit se laisser tantôt attirer, tantôt repousser par les tableaux, car c'est ainsi que se révélera finalement le sens des pratiques des deux artistes : "Pour savoir il faut donc se tenir dans deux espaces et deux temporalités à la fois. Il faut s'impliquer, accepter d'entrer, affronter, aller au coeur (...). Il faut aussi (...) s'écarter, violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écartere de sa toile pour savoir où il en est de son travail. On ne sait rien dans l'immersion pure, dans l'en-soi, dans le terreau du trop près." affirme Georges Didi-Hubermann⁶. C'est par cette implication du spectateur que s'explique finalement aussi le titre de l'exposition : *It's not us, it's you*.

Isabelle Henrion, janvier 2013

Isabelle Henrion

Née en 1983, vit et travaille à Rennes et Luxembourg.

Master en arts visuels, 2008 (Université Marc Bloch, Strasbourg), Master Métier et arts de l'exposition, 2010 (Université Rennes 2)

Franck Miltgen

Né en 1981, vit et travaille à Luxembourg.

Master en arts plastiques, 2006 (Université de Provence, Aix-Marseille et Universität der Künste, Berlin)

www.franckmiltgen.com

Pascal Piron

Né en 1981, vit et travaille à Luxembourg.

Master en arts visuels, 2006 (Université Marc Bloch, Strasbourg)

www.pascalpiron.com

¹ Jean-Luc Godard, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1 (1950/1984), Cahiers du cinéma, 1998, p.240 et Marc Mercier, *inquiépoétude 4*, in *Le temps à l'oeuvre – Frictions*, Marseille : incidences & Les Instants Vidéo, 2006, p.21

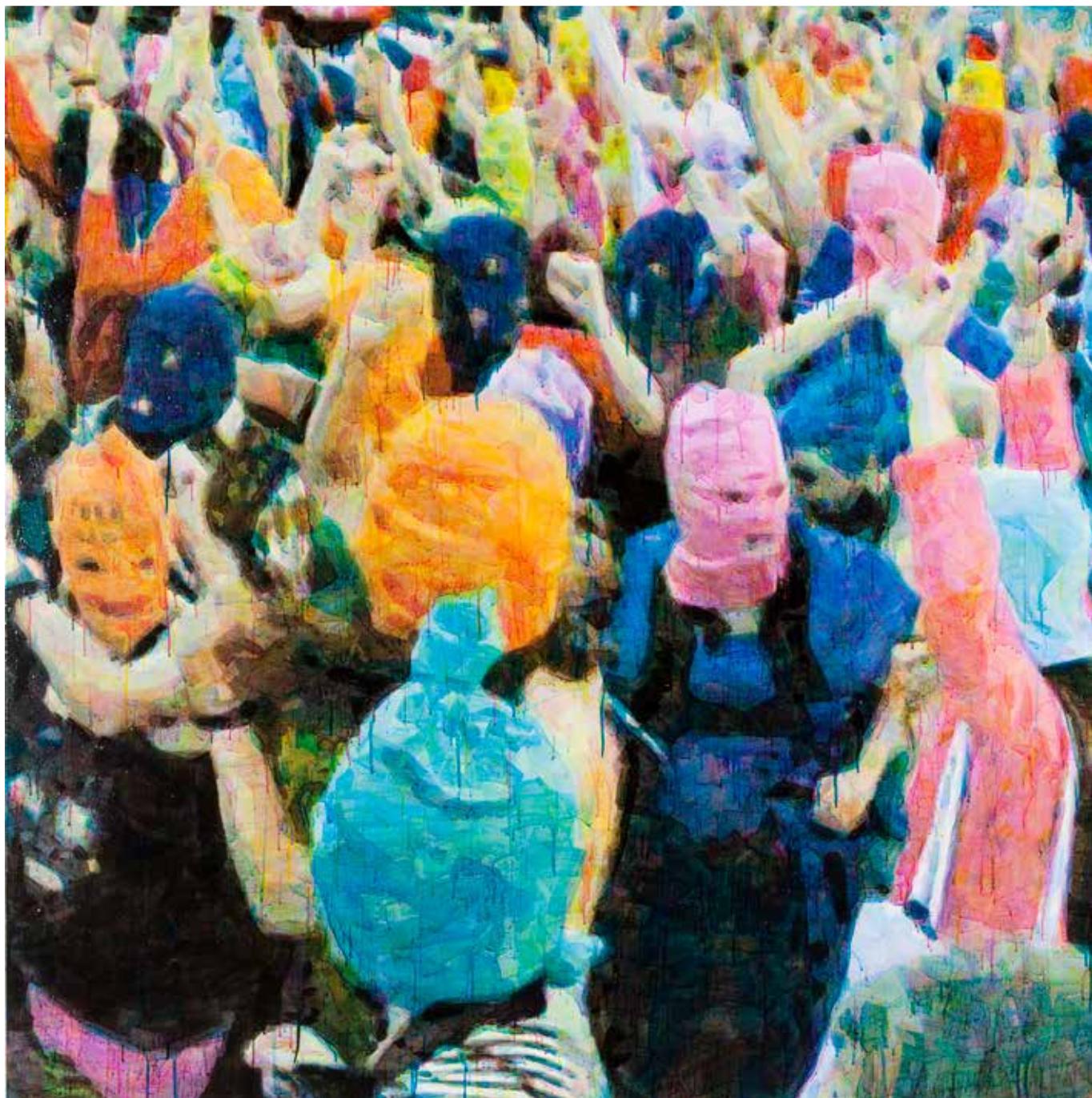
² voir à ce sujet : Pascal Bonitzer, *L'image invisible*, in *Passages de l'image*, Paris : Ed Centre Georges Pompidou, 1990, pp. 11 – 16 et Georges Didi-Hubermann, in Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Hubermann, coordination par Frédérique Lambert, *L'expérience des images*, Bry-sur-Marne : INA Editions, 2011, p. 105

³ voir à ce sujet : Nicolas Thély, *Sensibilité à géométrie variable*, in *basse def - partage de données*, Dijon : Les presses du réel, 2007, pp. 15-30

⁴ François Aubart, *Profonde Surface*, texte accompagnant l'exposition éponyme, 07/07/2012 – 25/08/2012, galerie Shanaynay, Paris, <http://www.shanaynay.fr/contents/5/>

⁵ Emmanuel Mahé, *Murakami au château des merveilles : Un grand artiste monochrome, épisode 5*, 2011, <http://decalab.blog.lemonde.fr/2011/01/30/murakami-au-chateau-des-merveilles-un-grand-artiste-monochrome-episode-5-par-emmanuel-mahe/>

⁶ Georges Didi-Hubermann, *Quand les images prennent position*, Paris: Les Editions de Minuit, 2009, p.11-12



Pascal Piron, *The Angry Few I*, 180 x 180 cm, acrylique sur toile, 2012
page de gauche: Franck Miltgen, *Tondo Extrusion (Spot) XXII*, détail



Franck Miltgen, Outgrowth Painting II, 96 x 185 cm, acrylique sur toile 2012
page de droite: Franck Miltgen, Outgrowth Painting II, detail