

François Duconseille
tout ce dont j'ai l'impression d'avoir fait de bien,
ou presque





Il y eut d'abord l'art comme refuge, comme espace vivable hors de la vie. Puis la vie prit le visage d'un enfant...

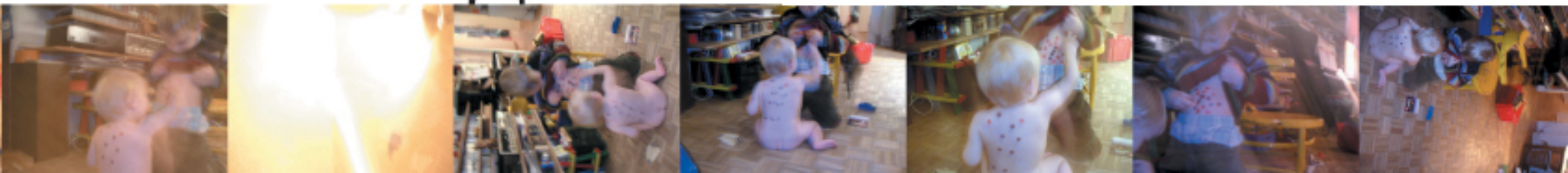


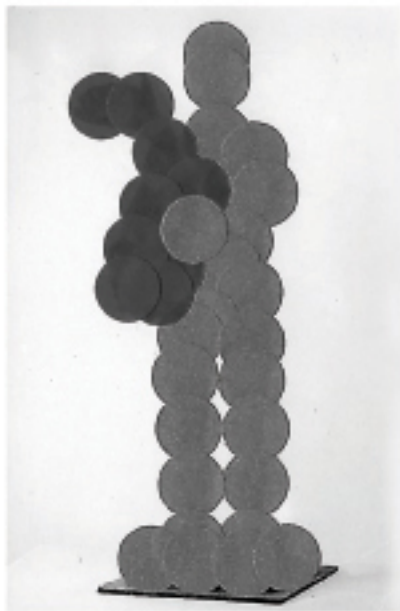
Sans titre, coulée de peinture sur assiette, 1990

A l'écriture experte et professionnelle du critique, je préfère ici faire le choix de la parole du dedans, en partie aveugle, qui tentera de nommer ce qui de moi à moi et dans l'écart du temps écoulé semble être et avoir été à l'œuvre dans une série significative de mes travaux.

La peinture et le dessin dans un premier temps comme façon d'aborder l'essentiel ou du moins d'être en sa recherche dans l'espace de son existence supposée, comme aussi ce qui, aujourd'hui, s'annonce être un retour à l'évidence après une traversée d'expériences plurielles.

Les peintures les plus marquantes de cette période du début furent celles réalisées par coulées en l'absence d'outils. Cette expérience d'un dessin livré aux déplacements, glissements de la peinture sur un support manipulé, m'extirpait d'un face-à-face avec moi-même devenu stérile et pesant. L'enjeu était d'accéder par la liberté ainsi accordée à ce que je produisais à l'altérité d'un regard. Ce qui apparaissait malgré moi m'ouvrait à une étrangeté innommée, espace d'un possible déploiement. J'étais alors sorti d'un besoin d'expression par la peinture pour accéder à l'expression même de la peinture, et c'est paradoxalement en opérant cet allègement que j'en gagnais une gravité essentielle.



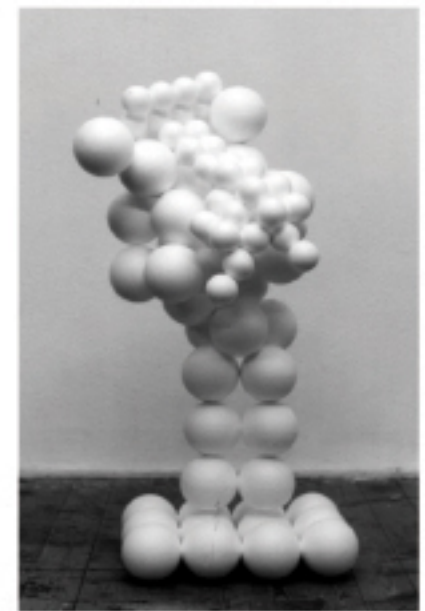


Gommettes appliquées sur une carte postale reproduisant la sculpture de Picasso "L'homme au mouton".

L'homme au mouton, 1993

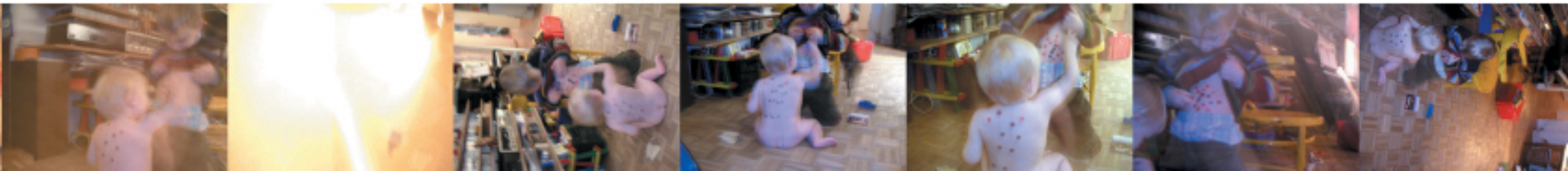
Le nouveau jeu fut celui de la gommette, substituant au réalisme de la découpe fidèle des formes son interprétation boursouflée des choses. La gommette opère par simplification, stylisation, elle fait apparaître dans son recouvrement l'essence des formes qu'elle masque, elle amplifie l'effet déjà à l'œuvre dans les silhouettes. Ces travaux s'inscrivaient comme un prolongement des images brouillées de trames Benday dans lesquels les figures se maintenaient en équilibre entre présence et disparition. Ce qui aussi dans cette pratique me plaisait particulièrement était l'extrême économie des moyens mis en œuvre au regard de l'efficacité des productions. Réapparaissait aussi par ce biais la présence de la main qui, comme il est écrit dans le Manifeste à la gommette, "La gommette s'écrase toujours en dernière instance avec le gras de l'index".

Double reproduction en boules de polystyrène de la carte postale de "L'homme au mouton" de Picasso, recouverte de gommettes. (hauteur 1m)



L'homme au mouton, au mouton, 1996

Les sculptures en boules de polystyrène marquèrent un nouveau stade dans le traitement entropique du réel. Partant d'une image (carte postale) recouverte de gommettes, je créais un volume qui donnait présence à la mémoire des formes dans l'espace. La sculpture "L'homme au mouton" de Pablo Picasso transposée de la sorte s'apparentait au Bibendum Michelin et en devenait une vague réminiscence, présence dénaturée et exsangue. A l'expression et la matière, je préfère l'étrange neutralité du retrait d'un art sans corps et sans qualité. J'amenais ainsi les formes au bord de leur dissolution, comme pour mieux tester leur capacité à résister, et produisais une mémoire du monde à l'instar de la contestée "Mémoire de l'eau", homéopathie du regard.





*la gomme est indice
elle désigne en masquant
révèle l'invisible immanent
inassignable
forcément au centre
là où est l'unique
l'unique point d'une surface nommée
identifiable bien qu'impossible
pôle d'une surface à jamais magnétique
lieu de la cache, du secret
point inatteignable de la résolution de tous les maux
point aveugle qui structure le regard autour d'un vide
lieu du désir révélé par l'éclipse douloureuse de l'absence.*

Autoportrait à l'assiette et à la chemise du père, 1995

*Une vieille planche récupérée à la décharge, quatre
trous percés à la scie cloche, des pastilles extraites
faire deux trains de roues reliés par une tige filetée.
Transformer alors la perte de matière inerte du centre
en potentialité de mouvement du nouvel ensemble.*



Un bon placement, 1991



L'un dans l'autre, 1993

Parallèlement aux recherches graphiques, je poursuivais à cette époque mes interrogations en direction du volume et de l'espace. Une période longue fut consacrée à la réalisation de sculptures à l'emporte-pièce. Il s'agissait de trouser la surface ou le corps d'un objet (le plus souvent en bois) à l'aide d'une scie cloche, appareil permettant de pratiquer des trous parfaitement ronds dans la matière. Cette opération dégage deux produits : le corps troué, devenu fantomatique de l'objet d'une part, et un ensemble plus ou moins important de cylindres ou de pastilles de matière de l'autre. Le jeu ensuite consistait à trouver un agencement, arrangement "viable" entre ces deux ensembles d'éléments. Ces pièces travaillent le lieu de la perte et de l'absence et mettent paradoxalement en évidence le fait que c'est le manque et son dépassement qui nous permettent de nous constituer en être à part entière.

6

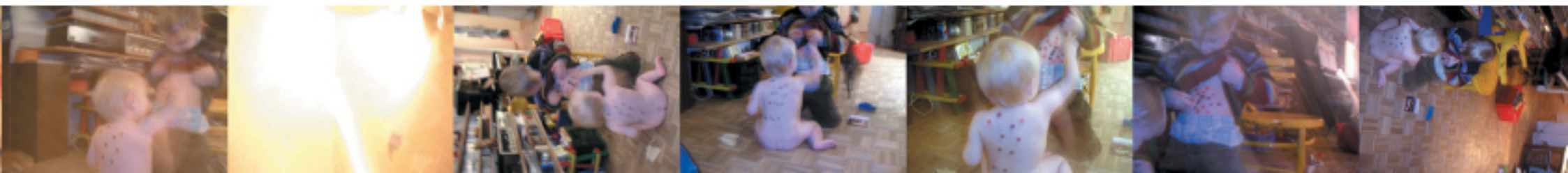
Faire avec ce qui est
ce que l'on trouve
un peu malgré soi
objets
images récupérés

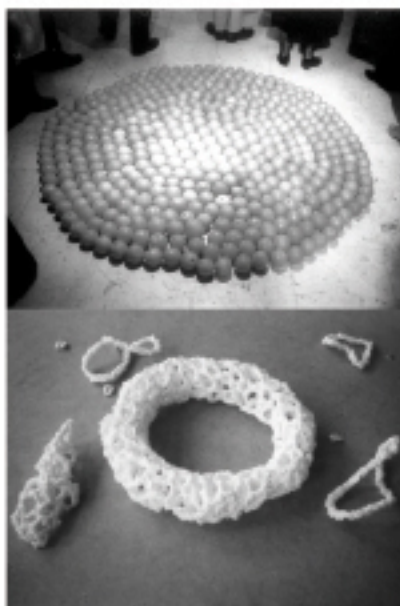
se laisser surprendre par
ce qui nous échappe de fait

ce qui apparaît au-delà de nous
au-delà de tout contrôle

Faire avec les restes

7





3 ans après la chute du mur de Berlin, je fus invité à une exposition collective à Budapest. Je fis envoyer 100 kilos d'oranges que j'agençais sur place en un disque au sol. On commençait à y trouver des oranges sur les marchés, mais la couleur de leur nom en était relative, elles étaient plutôt jaunes. On me dit aussi que si j'avais présenté cette pièce quelques années plus tôt, je n'aurais plus rien trouvé à l'issue du vernissage. Là, le public respectueux fit cercle autour des agrumes pour écouter les discours louant la nouvelle ère d'échanges de la Hongrie "libérée".

100 kilos d'oranges, Budapest Gallery, 1992

Cette couronne est une prouesse technique, le polystyrène a été sculpté grain par grain pour obtenir de la dentelle en volume. Son existence porte l'espoir, elle en devient une prière adressée au monde.

Couronne et autres bijoux, 1996, polystyrène évidé

A la question récurrente de l'apparent éparpillement de mes recherches, j'écrivais en 1993 ceci : "Ce qui importe ici est la mise en circulation rapide et rebondissante du sens entre des objets de natures hétérogènes : sculptures sur bois, découpages dans revues d'art, images-tapis posées au sol, photographies. Je cherche ainsi, hors de la volonté de stabilisation et d'homogénéisation des produits culturels actuels, une pratique du goût qui jamais ne céderait sa curiosité et sa liberté à la production sérielle d'une image aisément identifiable. L'artiste serait celui qui sans cesse fuirait l'œuvre faite, tel l'artificier de dessins animés prenant ses jambes à son cou après avoir allumé la mèche menant à ses bâtons de dynamite. Mais l'artiste serait aussi celui qui perpétuellement reviendrait sur les lieux du "crime", et qui aussi incessamment remettrait la charge au même endroit sans s'en rendre compte sur le moment."

8

1 éponge brune
sur 2 disques de mousse bleue et rose
sur 1 disque de polystyrène jaune
sur 1 socle rotatif
mouvement continu

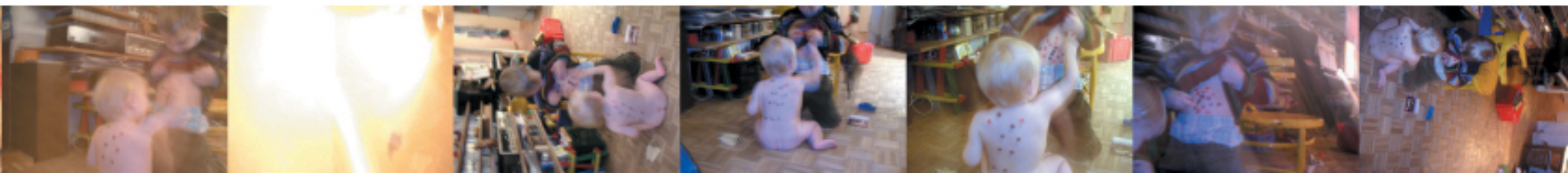


Excès de zèle, 1997

C'est par l'épreuve de la perte que se réévalue notre rapport aux êtres et aux choses, c'est par l'épreuve renouvelée que l'artiste face à son œuvre reste chaque jour l'amant d'une nouvelle conquête.

La réalisation de la couronne de polystyrène dura huit jours, sa mise en œuvre fut artisanale et la concentration nécessaire apparentée aux travaux d'orfèvrerie, mais une orfèvrerie du dérisoire et de l'éphémère. Cet objet porte en lui une valorisation du travail manuel, éloge de l'habileté et de la persévérance. Il est décalé et programmatique d'un rapport au monde et au temps en voie de disparition. Le polystyrène, relégué aux fonctions triviales de l'emballage et de l'isolation est ainsi valorisé par le travail accompli, mettant à jour une forme insoupçonnée et comme miraculeuse au sein du bloc originel. Cette matière est pour moi emblématique du leurre qui nous entoure. C'est un matériau de substitution, dont la quasi-immatérialité de la structure confère un statut à part dans l'ordre des solides. Il est apparition, tout juste réel, matière à bâtir les rêves, objet soufflé, objet d'air, prétexte à jeux.

9



En investissant l'espace, mes images au sol, plus communément appelées tapis, tendent à réintroduire l'art dans un domaine public. L'œuvre est alors une tentative de recréation d'un champ social à l'échelle dérisoire du lieu de sa présentation. De consommateur à distance, le spectateur est acteur malgré lui, le tapis-œuvre sur lequel il se déplace interroge sa présence, il constitue un champ perceptif agissant sur lui autant par les yeux (éléments visuels, formes, couleurs...) que par les pieds (qualités physiques de la moquette).

L'œuvre au sol est une œuvre qui "s'abaisse", reniant les prérogatives de l'image dressée, préservée, protégée, vitrée, blindée, elle se livre à l'épreuve des corps : être foulée du pied. Aux espaces préservés de mes précédents tapis (Ratatouille, SDF, Tapis de réconciliation) qui fonctionnaient encore sur une séparation marquée entre l'espace de l'œuvre et celui du spectateur, se substituent maintenant des projets pour lesquels la surface du tapis recouvre la totalité du lieu, le visiteur se déplace alors sans qu'il y prenne garde dans le champ de l'œuvre. L'œuvre devient alors l'espace de la "dévoration", d'une "épreuve initiatique" où les particules de texture cédées par la moquette s'échangeraient en micro molécules vaporisées de conscience.

C'est peut-être dans la perte partagée des prérogatives de l'œuvre et du spectateur que se joue un nouveau rapport.

L'œuvre-socle devient scène, piste, invitation à... Elle suggère, par l'aspect ludique de sa structure, à quitter les semelles de plomb de l'esprit de pesanteur, à donner à sa présence en ce lieu un caractère festif.

En déployant au sol des motifs et formes apparentés par la stylisation symbolique (pictogrammes) aux figures du corps, les tapis questionnent le corps du spectateur sur sa passagère posture verticale. Les tapis sont tels des cimetières en une heureuse désinvolture, des cimetières devenus terrains de jeu, marelles qui vous envoient de la terre au ciel et retour.

Stuttgart, juin 1993

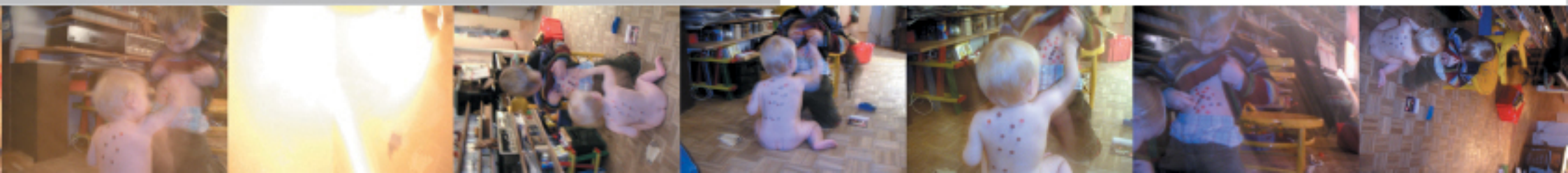
Le "Tapis de vernissage" permet d'organiser un vernissage sans avoir d'exposition à présenter ou de lieu pour le faire

Tapis de vernissage, 1993
Institut Français de Stuttgart



Tapis de réconciliation, 1993
Collection FRAC Alsace

Les premiers tapis furent réalisés en 1993, ils marquèrent une évolution des travaux de découpes de silhouettes qui initialement accrochées aux murs s'étaient désormais à même le sol du lieu d'exposition. La première série s'intitula "SDF" et fut présentée dans les salles du Château des Rohan de Saverne. Des silhouettes de clochards allongés étaient découpées dans des fourrures synthétiques et s'inscrivaient dans la surface de tapis, mettant en tension le luxe du lieu et la présence des visiteurs. Ce fut aussi la première apparition du "tapis de réconciliation", long rectangle bleu marqué des pictogrammes étetés du féminin et du masculin, tels deux missiles en confrontation. Cette pièce porte en elle un temps potentiel, c'est une œuvre en devenir de la transformation qu'elle se propose de générer. L'œuvre devient un espace du possible pour celui qui l'éprouve, c'est un appel à.





Deux projecteurs de diapositives cachés derrière un rideau reconstituent sur le mur un rectangle lumineux composé des deux fenêtres vierges de lumière. Le spectateur s'engageant dans l'espace entre les projecteurs et le mur voit son ombre disparaître un temps, puis se reconstituer dans la deuxième moitié de la fenêtre de lumière.

Ex Regina, 1997

Tirages numériques monochromes de 1000 images différentes au format 10x15 cm.
Quantité et mode de présentation variable
Les images sont libres et à disposition de qui souhaiterait en prendre, le stock est renouvelé en fonction de la durée de la présentation.

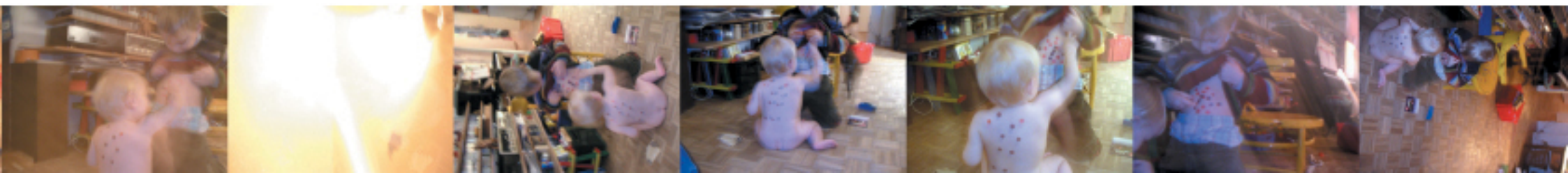


Images of nowhere, 1999

L'exposition "Ex Regina" marqua la fin d'une longue série de réalisations matérielles. Un départ annoncé allait m'éloigner pour longtemps de l'atelier. Ce dégagement de la fabrication d'objet était pour moi un soulagement, j'avais l'impression d'en avoir atteint une limite et souhaitais réaliser des pièces plus immatérielles. L'espace aveugle de l'ancien cinéma Regina à Colmar devenu le Lézart était l'occasion de mettre en œuvre ce désir. Deux installations de lumière constituaient l'exposition, la première "Duralex" jouait avec la rétroprojection de l'ombre portée et agrandie d'un verre d'eau sur le mur, la seconde "Ex Regina" était une installation piège. Elle conviait le spectateur à expérimenter l'étrange disparition de son ombre portée en pleine lumière. C'était une invitation à jouer avec un dispositif mystérieux altérant la perception de l'espace. La projection des caches vierges de diapositives renomme ici les travaux réalisés

avec les gommettes et autres pastilles adhésives, mais le jeu n'en est plus seulement graphique mais aussi physique. L'interrogation sur la présence est ici vécue dans l'espace et le corps du spectateur.

L'installation "Images of nowhere" est aussi une réflexion sur les limites de la représentation du corps. Ces images échappent à toute tentative de reconnaissance, elles ne sont que pure virtualité, générée par l'ordinateur. Pourtant elles nous parlent, et nous touchent au cœur même de nos cellules, elles semblent en être une visualisation mystérieuse. Leur présence oraculaire laisse à chacun l'interprétation qu'il porte en lui.





L'icône informatique agrandie et "pixelisée" au moyen de Post-it® de Feticare : figer (donner l'aspect du foie) transforme le mur où il est appliqué, en un écran d'ordinateur, c'est-à-dire en une surface où peuvent défiler une infinité d'images, de caractères jusqu'à ce que l'application de ce symbole en "fige" le cours pour sélectionner une information, choisir une procédure. Ici, le mur est blanc, l'écran est vide et l'icône ne désigne que la limite où se rejoignent la paroi et le plafond, articulation qui donne sa stabilité, son volume à l'espace d'exposition. A une époque où il devient possible par le biais d'internet de visiter à distance une exposition assis devant une console d'ordinateur, cette oeuvre souligne donc la frontière - encore sensible - entre le réel et le virtuel et concrétise dans sa forme même la nouvelle modalité de présence-absence ainsi conférée aux oeuvres par le développement de ces techniques.(1)

Feticare, La frontière en tête, CEAAC 2000

Le Post-it® tel que je l'utilise est une façon de mettre la main dans le pixel, où tout le monde dit qu'il n'y en a plus et que l'on va à notre perte... Je pense que tout cela n'est qu'un nouvel outil, et qu'il vaut mieux encore avoir deux mains pour s'en servir.

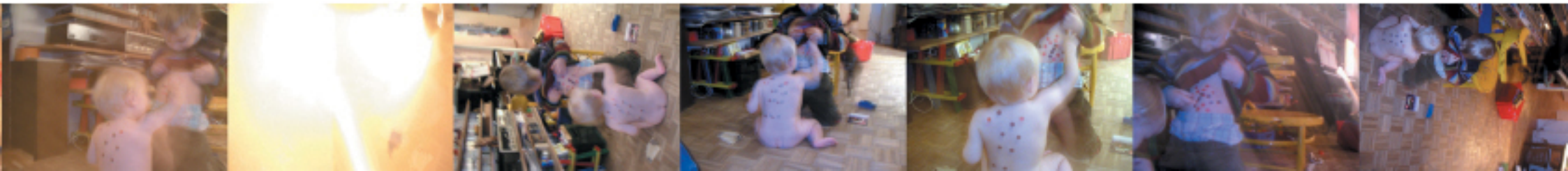
Le travail sur l'icône s'inscrit dans la série des recherches amorcées avec les silhouettes, prolongées par les gommettes et les pictogrammes... Dans chacun de ces travaux, il s'est agi de réduire la représentation des éléments iconiques. Le jeu est celui de la perte : perte de l'image, perte de la sensation, perte de la forme. La question est de voir jusqu'à quel degré de simplification l'émotion première et le souvenir de l'objet représenté continuent à opérer. Ces images sont archétypiques, leur traitement numérique n'altère en rien l'universelle antériorité de leur message, toujours d'actualité.

Les trois images réalisées dans le quartier New-Bell de Douala résultent de considérations techniques et spatiales ainsi que d'un dialogue avec les riverains de ces installations. Il m'a en premier lieu fallu trouver des murs en suffisamment bon état pour y coller les Post-it® (ceux-ci ne tiennent que par leur propre adhérence). Je souhaitais par ailleurs que ces images puissent se voir avec un fort recul, pour ménager plusieurs paliers de lecture (image lisse/lointaine et image matière/proche). Les discussions avec les riverains ont ensuite déterminé les icônes qui fonctionnaient alors comme des sortes d'enseignes caractérisant les lieux. Chacune des images choisies jouait d'une résonance entre l'objet et son mode de représentation, le Post-it® se lisant successivement comme écailles d'ananas, feuilles de livre ou pétales de fleur, le vent qui les agitait renforçait cet aspect. La fragilité, le caractère éphémère de ces images était une façon de traduire le rapport à la vie que j'ai découvert là-bas. Il est vrai que je ne pense pas que mon intervention ait eu un impact fondamental sur le contexte, j'espère juste avoir pu entrevoir quelque chose du côté du regard et de la pensée qui l'accompagne.

Ananas, Livre, Post-it® sur façades, Scénographies Urbaines, Douala, Cameroun, 2003



Se retrouve aujourd'hui autour des icônes la question de la matière et du traitement de ces images simplifiées. La silhouette se jouait en fourrure synthétique et autres trouvailles textiles, en un dialogue entre forme et matière. C'est le Post-it® et sa mise en œuvre qui, en jouant sur les couches et leur sens d'orientation, dématérialisent l'image. Elle acquiert ainsi une essence tactile, l'air qui agite les petits morceaux de papier la fait vibrer, l'animant ainsi d'une étrange vie éphémère. Si le Post-it® permet de reproduire dans le réel les pixels, les objets ainsi représentés interrogent la réalité du lieu de leur présentation, l'espace devient poreux, instable et "cliquable". L'image exposée en extérieur aux intempéries devient volatile, au sens propre du terme, l'oeuvre ne dure qu'un temps, elle échappe, s'envole et ne laisse de trace que dans les mémoires de ceux qui l'auront croisée.

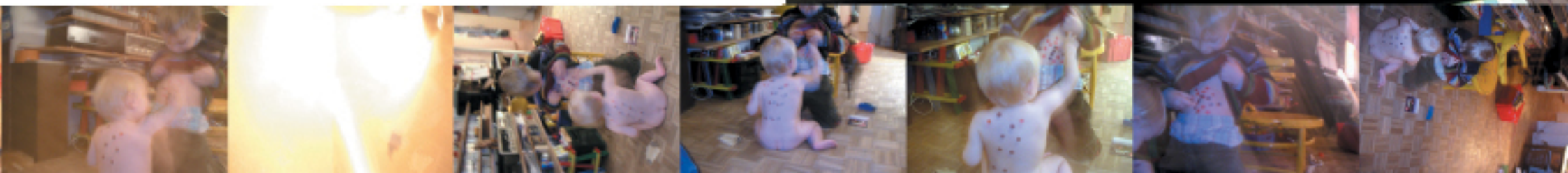


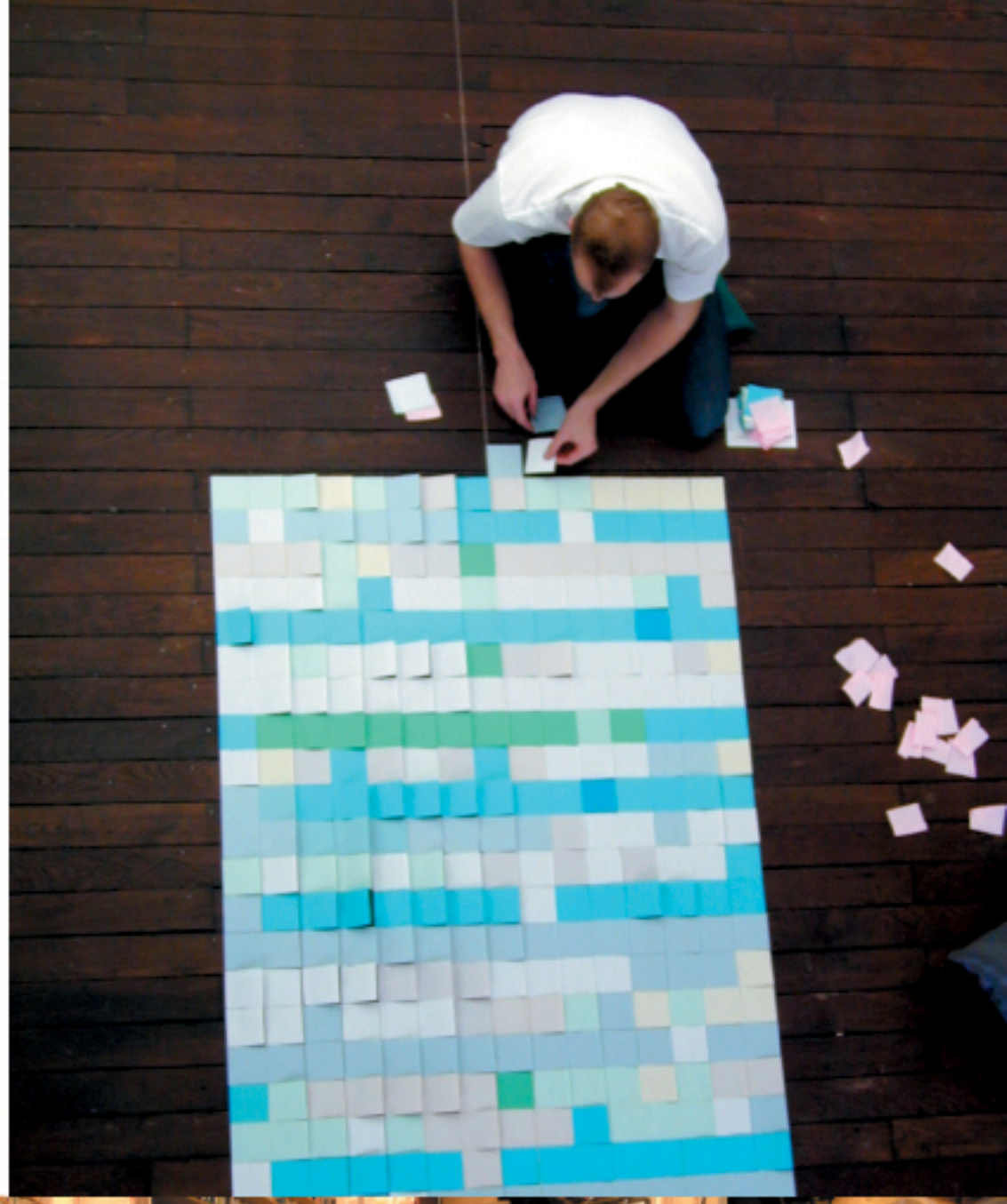
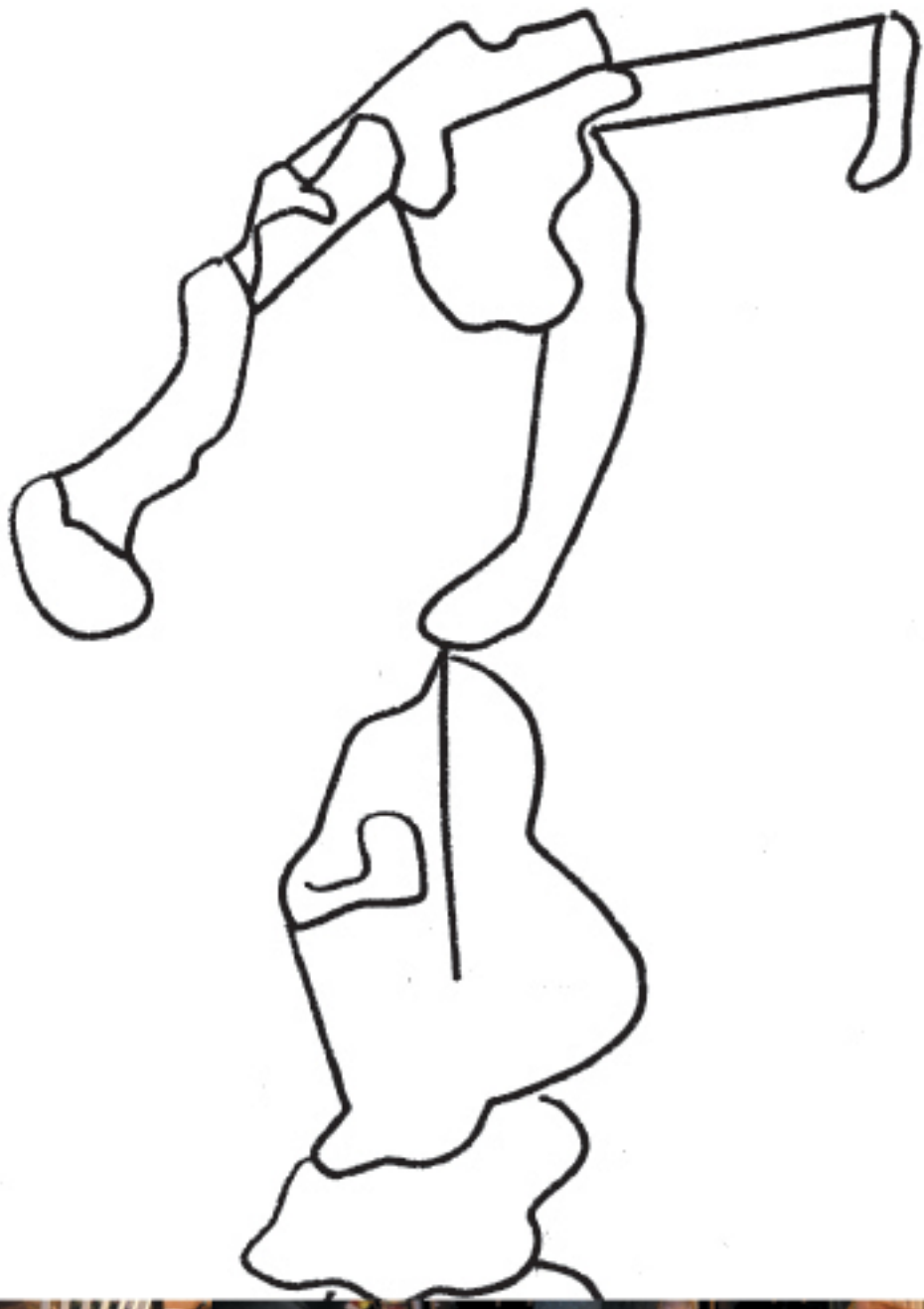


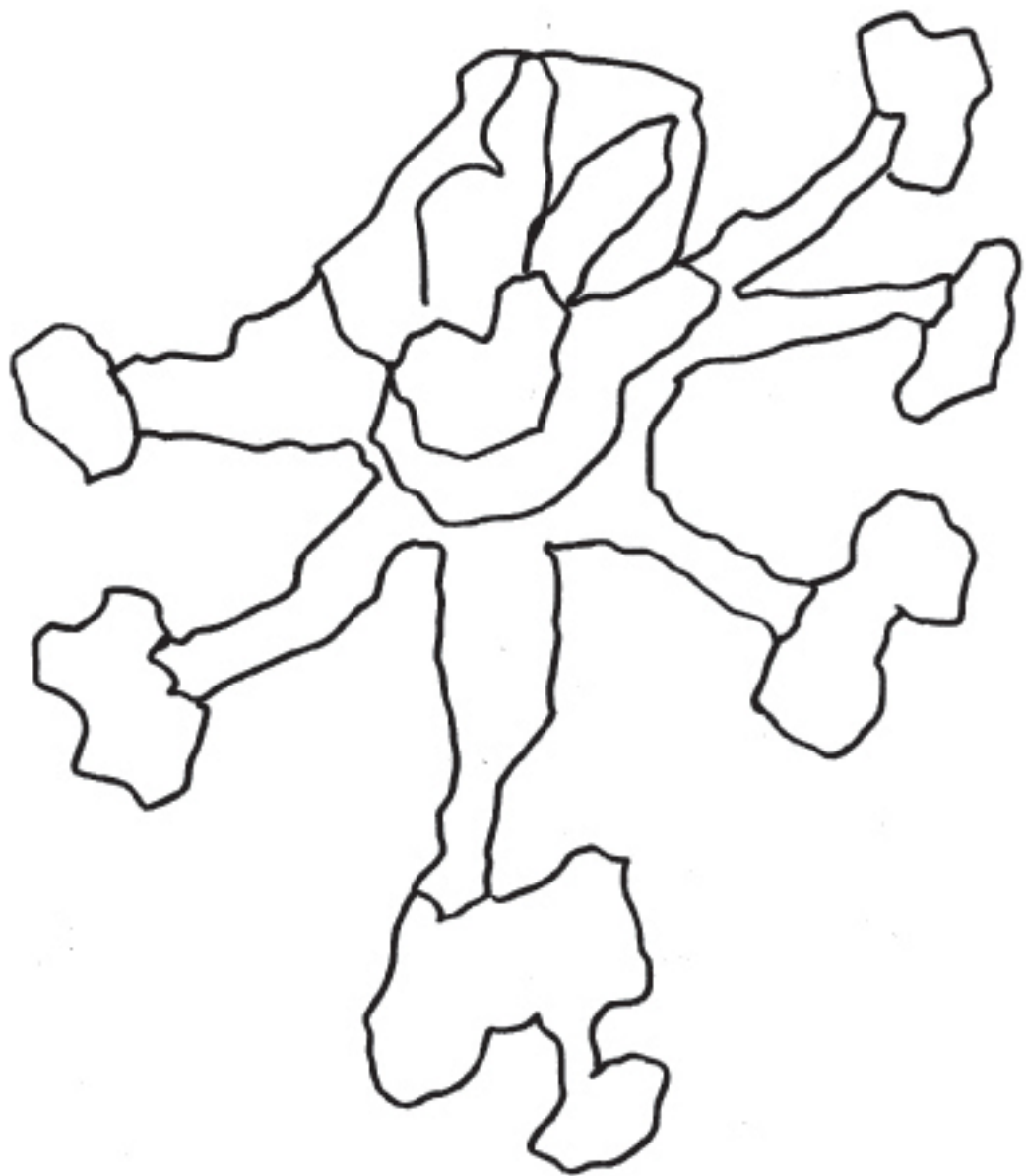
À l'étage, l'installation nommée "Au loin" rejoue le même protocole que pour "Erreur système" installée au rez-de-chaussée, mais en une version entièrement murale. D'une image numérique altérée est extraite une surface circulaire que l'on retrouve sur le mur derrière soi, à l'autre bout de la salle, démesurément agrandie. La pastille retirée à la matière de l'image, point blanc, lue en un paysage abstrait, se matérialise en un disque de Post-it® multicolores de grande dimension.

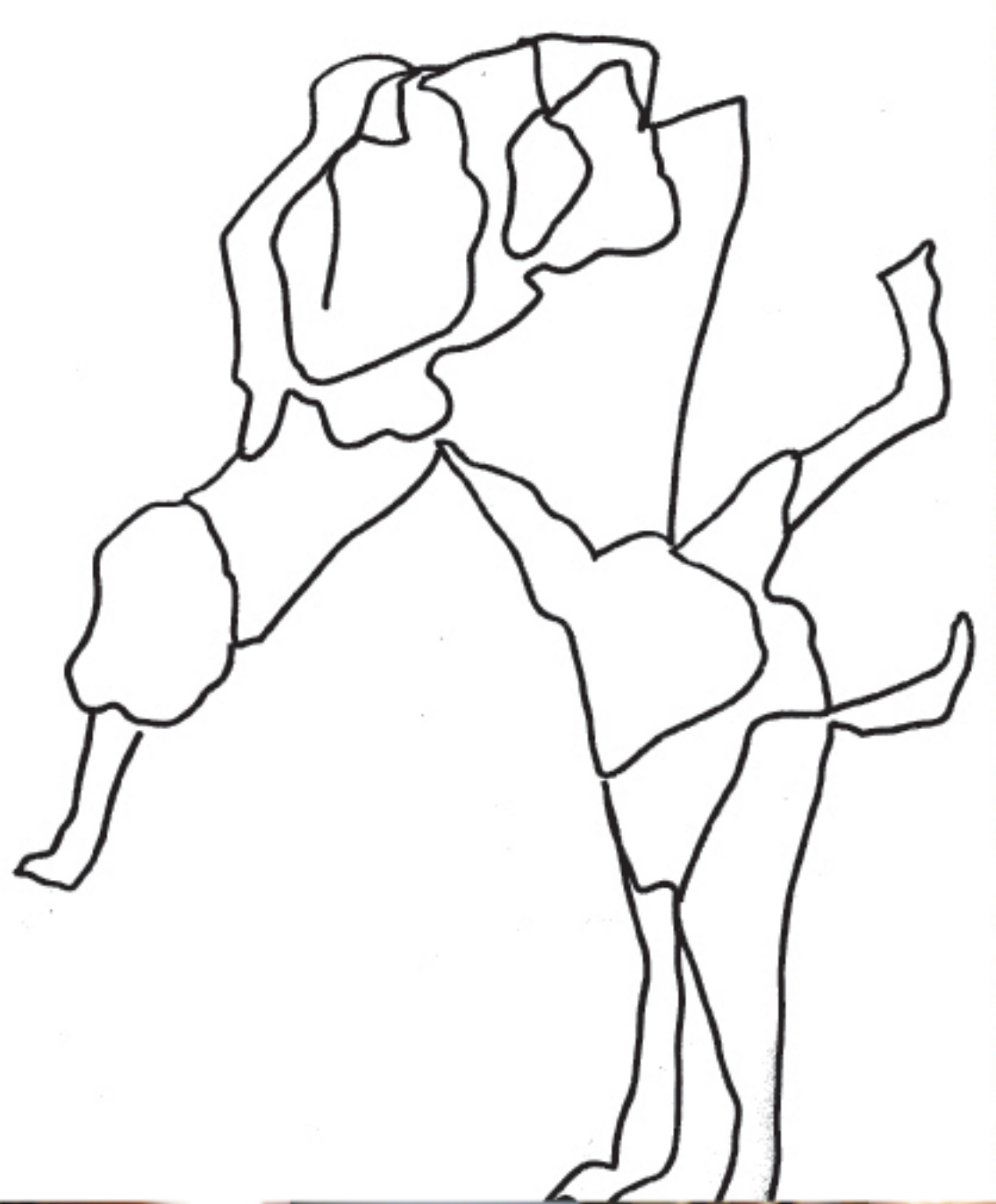
Au loin, exposition "Erreur système", CEAAC 2004

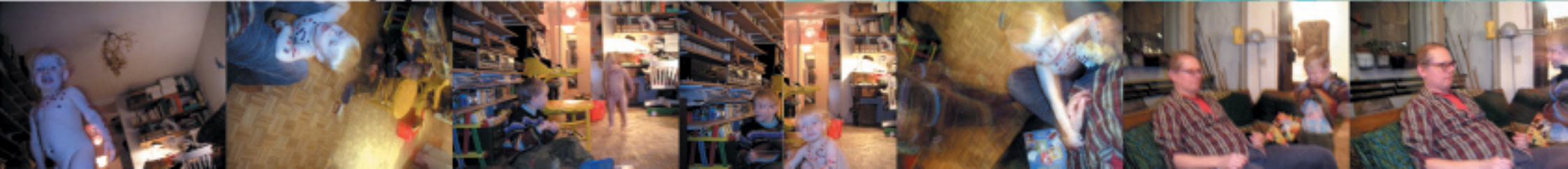
"Erreur système" est le nom de l'installation occupant la totalité du rez-de-chaussée. Cette œuvre s'inscrit dans la série des nombreux travaux au sol déjà réalisés et initie un nouveau cycle d'interventions nommé "Perturbations". Une des raisons d'être de cette installation est de modifier, de déplacer le bon usage de cet espace. Au sol, une figure, fragment pixellisé d'une image numérique détruite par un dysfonctionnement informatique, impose au visiteur le contournement d'une surface réservée. L'écart construit entre l'image au mur et la forme à terre fait basculer le lieu en une zone d'incertitude d'où sa réalité même pourrait en être affectée.

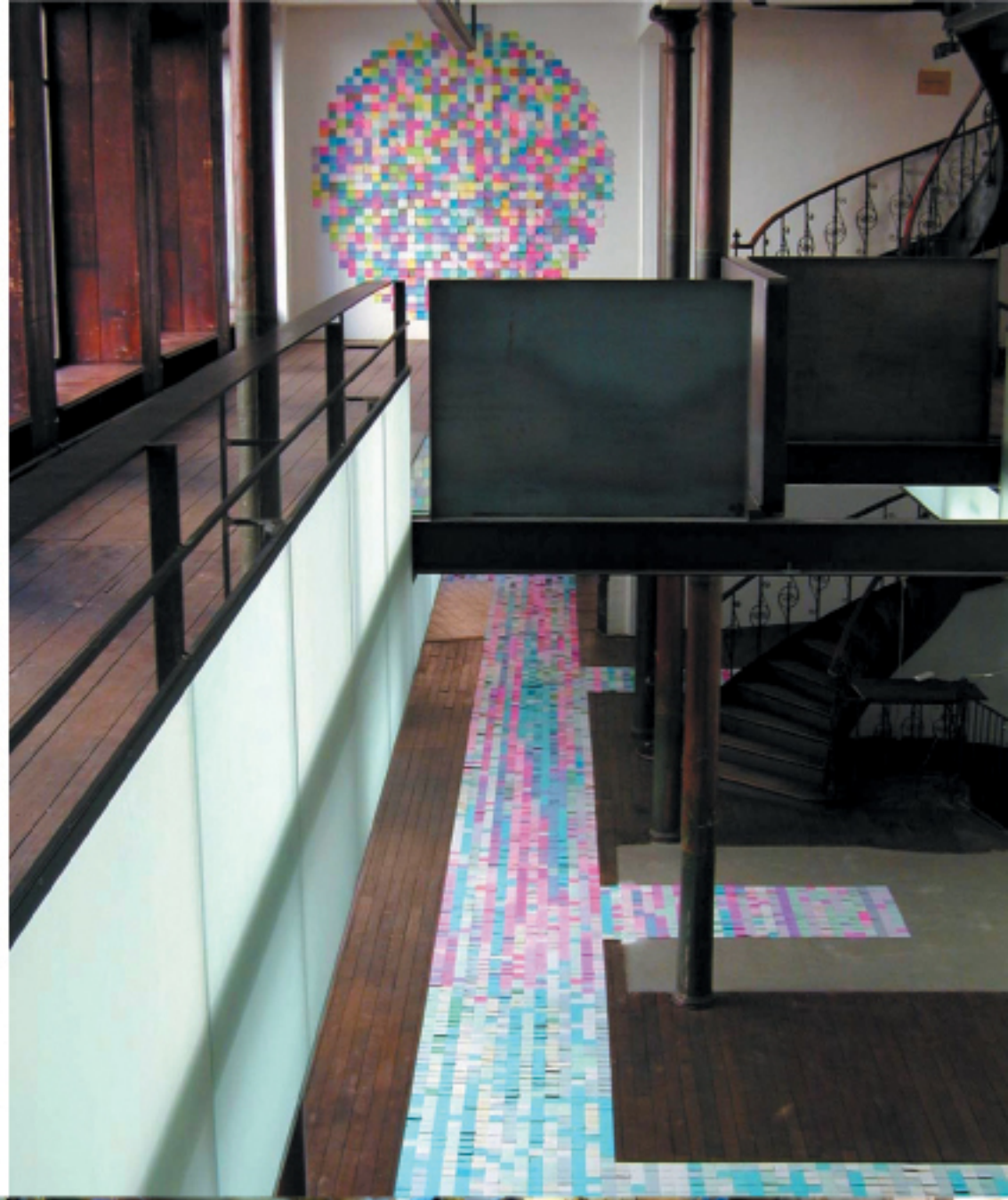
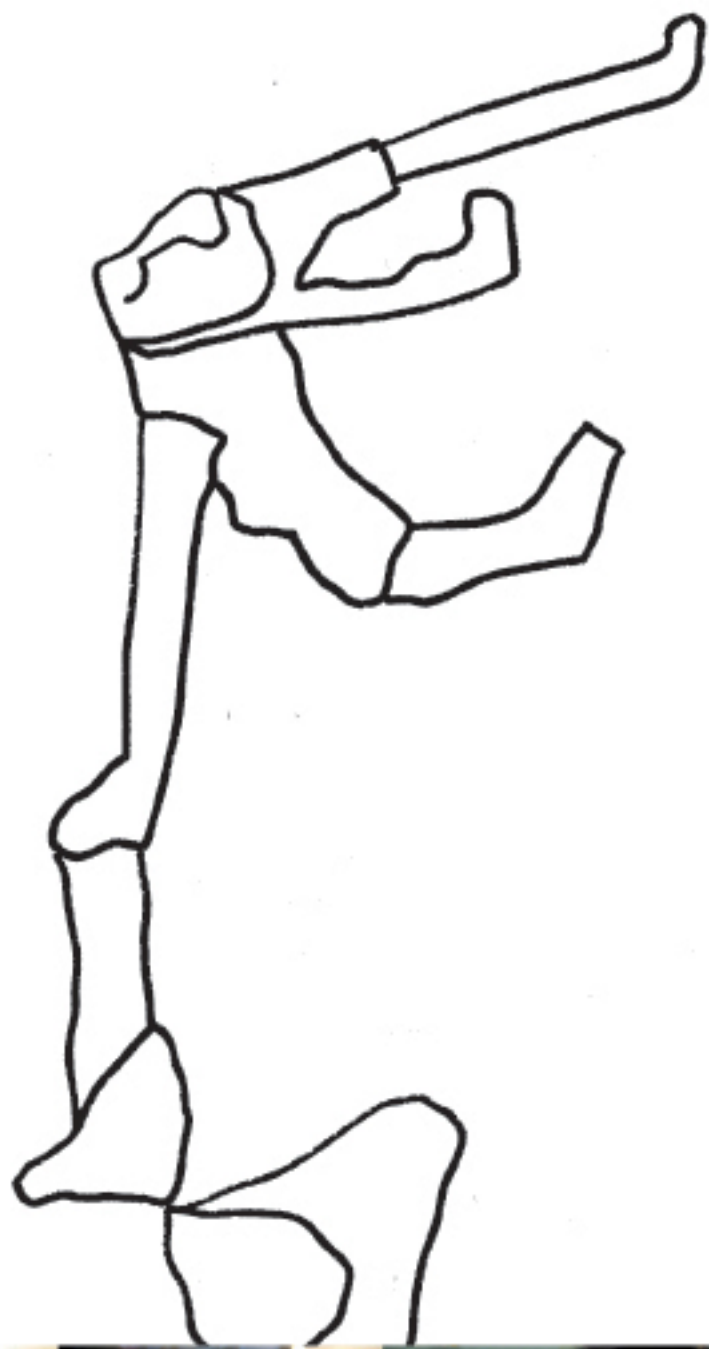












Expositions personnelles

CEAAC (Strasbourg), mars 2004
Galerie Rabouan-Moussion (Paris), 1997
Espace Léopard (Colmar), 1997
Institut Français de Stuttgart, 1993
Galerie Mathieu (Besançon), 1993, 1989

Expositions collectives (sélection)

Scénographies urbaines (Alexandrie - Egypte), 2004 / (Douala - Cameroun), 2002/03
(CAP)* (Montreuil), 2004
La frontière en tête, Kunstverein de Landau (Allemagne), 1999 / CEAAC, 2000
Festival vidéo de Casablanca, 2000
Bottom, Confluence (Paris), 1999
FRAC Alsace, 1996 / 1993
Movimiento-inertia (Valencia), 1996
Champ 7, CRAC Alsace (Altkirch) 1996 / Kunstverein d'Innsbruck (Autriche) 1997
Galerie Eric Linard (Strasbourg), 1992
Quinze artistes à Strasbourg, Budapest Gallery (Budapest), 1992
Centenaire Rimbaud, Grande halle de la Villette (Paris), 1991
Entre les autres, La Montagne Brûle (Strasbourg), 1991 / I. F. Lisbonne, 1992
Arts et Automobiles, Centre d'Art Contemporain (Montbéliard), 1989
Xlle Biennale de Paris, 1982

Bourses et prix

CEAAC, prix de la Ville de Colmar (1995) • Institut Français de Stuttgart (1993) • Fondation Cartier pour l'art contemporain (1991)

Acquisitions des collections publiques

FRAC Alsace (1993/1996) • FNAC (1991)

Bibliographie

Acquisitions 1996/2002 (FRAC Alsace) • *1970/2000 30 ans d'estampes* (Eric Linard éditeur) • *5 ans d'acquisition 1991/1995* (FRAC Alsace) • *Champ 7* (CRAC Alsace) • *Movimiento-inertia* (ARTE Projectos e Ideas, n°4 - Valencia) • *Art - Strasbourg 96* (galerie Mathieu) • *Musiques gyrophoniques* (Inaudible 95, ARTLOG) • *L'Art de vivre* (éd. Dizygotes) • *Dizy&* (éd. Dizygotes) • Lauréat du CEAAC 1995 • *Régime Fax* (éd. Dizygotes) • *Autour d'une acquisition* (FRAC Alsace) • *La règle du jeu* (Institut Français de Stuttgart, éd. Dizygotes) • *15 artistes à Strasbourg* (Budapest Gallery) • *Musiques gyrophoniques, période 2* (ARTLOG - Paris) • *Entre les autres* (La Montagne Brûle - Strasbourg) • *12 70 40* (Galerie Mathieu - Besançon) • *Arts et Automobiles* (C.A.C. - Montbéliard) • Xlle Biennale de Paris

Enseigne la scénographie à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg



à Elee, Félix, Lucien

Ce catalogue a été réalisé à l'occasion de l'exposition de François Duconseille présentée du 26 mars au 6 juin 2004 au centre d'art du CEAAC à Strasbourg.

Coordination générale de l'exposition et de la présente édition : Evelyne Loux

L'exposition "Erreur système" et la présente édition ont bénéficié du soutien de la Région Alsace, du Conseil Général du Bas-Rhin, de la Ville de Strasbourg et de la DRAC Alsace

Le CEAAC, association fondée par Robert Grossmann en 1987, a pour missions le développement de l'art contemporain dans la Région Alsace par l'installation de sculptures monumentales dans l'espace public, la production d'expositions dans son centre d'art et le soutien aux artistes régionaux (bourses, ateliers, projets internationaux).

Remerciements à Jean-Pierre Greff, au comité technique du CEAAC : Jean-Yves Bainier, conseiller aux affaires internationales auprès de la DRAC Alsace ; Robert Grossmann, Président de la CUS, Maire délégué de Strasbourg, collectionneur ; Paul Guérin, chargé de mission du CEAAC ; Fabrice Hergott, conservateur en chef des musées de la Ville de Strasbourg ; Philippe Levy, collectionneur ; Evelyne Loux, secrétaire général du CEAAC ; Claude Rossignol, critique d'art ; Lionel Van der Gucht, collectionneur et à l'équipe de montage : Stéphanie Ribeiro, Valentin Michaut, Gérald Wagner, Christophe Haraux ainsi qu'à Karine Schmidt et Ann Arend

Le CEAAC bénéficie du soutien de la Région Alsace, du Conseil Général du Bas-Rhin et de la Ville de Strasbourg.



Dépot légal, février 2005 ISBN : 2-910036-32-4
CEAAC - 7 rue de l'Abreuvoir, F-67000 Strasbourg
info@ceaac.org - www.ceaac.org