

JORDAN DERRIEN PAINTING AS MATERIAL

Marie de Bruggerolle

Dans la vie, on entre dans un espace par la porte, au cinéma, par le cadre, dans le travail de Jordan Derrien, par la peinture.

1—INSIDE, FROM OUTSIDE : le sas.

Un immeuble sur Conduit Street, à Londres. Façade *corporate*. Les portes tournantes en verre nous font refaire l'expérience de la transparence dans la ville, comme dans *Playtime* (1967) de Jacques Tati, ou un pavillon de Dan Graham. Premier effet miroir dans le mouvement-ritournel du passage entre la rue et le premier hall.

Ascenseur. Portes métalliques, boutons, ouverture, glissement latéral. À l'étage, écartement des pans métalliques, sol en marbre vert, murs en marbre beige scandés par des barres horizontales noires, comme les zips entre les photogrammes d'un film. Effet brillant des surfaces sur lesquelles se reflètent les éclairages électriques.

Intérieur : jour.

WHAT IF ?

Et si l'on avait déposé une partie du mur pour faire une fenêtre ? L'embrasure instaure une rupture, une source naturelle de lumière, une vue. Ici, *veduta*, sur une cour intérieure : un au-delà. C'est un hors-d'œuvre qui fait brèche dans les murs, percée du réel. Celui-ci est inaccessible. Les montants divisent la vue en quatre vitres sans poignées, fixées, figées. Dehors, l'horizontalité des lignes jaunes des places de parkings sur le bitume sont bordés par les verticales noires de la grille du portail. Rien à voir. Tout nous ramène à l'intérieur.

Nous sommes dans le premier sas, avant l'entrée. Un vestibule.

2—FAUSSE PORTE, second seuil.

Autre porte, plafond blanc, intérieur de bureau, néons. Salle d'expositions en L, *white cube* coudé, comme deux longs couloirs perpendiculaires. Le plafond est bas, les néons en rangées régulières forment des lignes blanches interrompues, comme un code Morse sans point. Sous nos pieds, les dalles métalliques carrées évoquent les modules de Carl Andre. Une sculpture étendue à la totalité de la pièce ? Effet brut, mat et parfois rouillé de ce sol de bureau transformé en

galerie. De biais face à l'entrée, se trouve un bureau d'accueil aussi en métal, devant une baie vitrée, vue bloquée à nouveau.

Dans ce cadre fonctionnaliste, la proposition de Jordan Derrien, *Bushels of Goodness and Warmth*, agit dans un premier temps comme une répétition d'une esthétique décorative. Il n'en est rien. Ou plutôt, le support, l'ornement, l'accessoire, font et défont les structures établies. Le sol est un leurre, les œuvres sont au mur, accrochées de manière classique, régulière.

Mon rapport à la peinture est davantage un rapport à la surface, d'où l'ambiguïté peinture-sculpture. Une surface masquée, cachée ou obstruée. Récemment l'attention était portée sur la porte, la fenêtre, le tiroir, dans un effet de répétition, comme dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet¹. Ce sont des surfaces qui contiennent, englobent et protègent d'où le titre de l'exposition qui fait référence à une unité de mesure basée sur le standard d'un panier en osier,² rappelle l'artiste.

PAINTING AS....FAKE WINDOW

Dès l'entrée, sur la paroi latérale gauche, *The neck is bent diagonally* (2022), présente l'aspect d'un cabinet en bois laqué noir. Composé de deux blocs, le haut est séparé par une barre médiane verticale, à un cadre qui le sépare du bas. La barre horizontale inférieure est flanquée de deux poignées plates en métal, comme celles de tiroirs. Ou bien encore serait-ce une fenêtre à guillotine obturée? On pense à *Fresh Widow* (1920-1964) de Marcel Duchamp jouant avec le nom d'un type de porte-fenêtre dite 'French Window', mais aussi sur son échelle. Devenue objet-maquette, c'est un accessoire portatif. Le point commun est de rendre aveugle un élément architectural qui est censé permettre de voir.

PAINTING AS MATTER... MATERIAL

La pièce de Jordan Derrien est formée par des planches de bois recouvertes d'une épaisse peinture sirupeuse. Une peinture émaillée, *enamel paint*. Là encore on pense à Marcel Duchamp et à son *Apolinère Enameled* (1916-1917), qui est un détournement d'une publicité pour la peinture Sapolin Enamel. Au contraire de l'art du Laque qui est appliqué en fines couches, la surface présente des accidents. Coulures, empâtements, marques, dessinent une histoire dans la matière noire. Ils deviennent des événements visuels. Chaque élément a une épaisseur, une profondeur, comme les panneaux à caissons. La surface n'est pas uniforme.

Sa frontalité morcelée renvoie à la notion des *Combines* de Robert Rauschenberg, qui n'est pas uniquement assemblage, mais amalgame impure. Combinaison plus que composition. Ce sont des formes en trois dimensions, planches de bois de placard, prosaïques. On peut penser aux *pale d'altare* ou aux icônes sur bois, dont la destination était culturelle et sacrée : acheiropoïètes, non faites de la main d'homme.

Ici ce sont des éléments profanes. Être peintre pour Jordan Derrien, ce n'est pas forcément faire des peintures au sens d'une toile tendue sur un châssis, ce qui serait la définition restreinte du modernisme. Dépasant la question du médium réduit à son support, il va au-delà des pratiques pop ou postmodernistes, en considérant la peinture comme un objet. L'ambivalence se tient dans le fait que ses formes ont un dos, des côtés et que ceux-ci puissent être interchangeables, sans hiérarchie.

Elles sont là en tant qu'objets-regardés, objets à penser la question du sujet-regardeur. La même année que *La Jalousie* (1957), Jasper Johns peint *Drawer*. Peinture à l'encaustique, montée sur un châssis et encadrée dans une caisse américaine, l'œuvre dépeint un tiroir en son centre, dont les contours sont un rectangle et les boutons des poignées. Surlignés par leurs ombres, les éléments sont repeints, avec une touche impressionniste qui se laisse voir comme telle. Le bas de la toile n'est pas peint, se révélant comme un indice. C'est la matière-peinture qui est dépeinte ici. Une matière grise, qui n'est pas neutre mais se montre comme matériau. Derrien répond à Johns, pour lequel les peintures sont des énigmes et les regardeurs des détectives, en collant directement sur le plan en bois des poignées ou boutons réels *Every Cup* (2021). Le tiroir même est devenu le support de la peinture. Dans les œuvres de Jordan Derrien, l'énigme ne provient pas des ombres feintes de la représentation mais de celles du réel de la présentation. Ainsi elles ne sont pas des leurres au sens d'une copie-tromperie de ce qui existe, mais une présentation de fragments du monde, tels quels, simplement exformés de sa surface.

L'antimatière ici n'est pas l'absence ou l'abstraction de celle-ci mais la révélation, par retournement, de ce que l'on ne veut pas voir. C'est-à-dire, la scorie, le reste, le grunge, en n'oubliant pas que la *matéria*, c'est le cœur de l'arbre, du bois. *Matter* : matriciel. C'est aussi la substance fécale. Cette anti-materia, c'est l'autre face, tout aussi présente, lui-même dans l'ombre. De même que le cadre a glissé de la périphérie à toute la surface, le vernis est devenu l'âme de la peinture. Mais quel type de *glossy* ?

PAINTING AS... FURNITURE

Définie plus par ses qualités que par son contenu, toute peinture à base de solvant qui sèche en un aspect dur, vitreux est appelée peinture émail, contrairement aux peintures à base d'eau. L'origine du mot émail fait référence à la fonte. L'émail véritable est une couche de verre qui est fondue...³

Les composants visuels rappellent la matérialité d'une provenance domestique. Celle de l'atelier du bricoleur, du menuisier, d'un artisanat qui garde la trace d'une 'manière' pas d'une production sérielle. Celle des textures qui s'intègrent dans un milieu, un contexte. Jordan Derrien opère une série de translations, de passages de seuils, d'états. Il applique un traitement 'mobilier' à des œuvres dont la finalité est la

peinture. C'est une question de variation sur l'échelle, de format. Une porte à la taille d'une peinture. Au *Finish Fetish* minimaliste, l'artiste préfère la patine, l'effet d'usure, d'un rustique d'usage. Il y a là une double trahison, celle du métier de peintre et celle du mythe de la peinture réduite à une définition par son support.

Do you shine or do you glow? Le *glossy* n'est pas forcément le *shiny*. *You shine from outside; you glow from inside*. Le *glow* est une question d'âme. En Français on parle de l'âme du bois.

BLACK MIRROR, Série noire...

On retrouve le même traitement brut pour les trois œuvres placées au fond de la seconde salle. Celles-ci sont construites sur un mode similaire : des lattes horizontales d'une dizaine de centimètres de haut espacées d'un centimètre. De biais, on voit les découpes de chaque planche, formant une arête en dents de scie. L'une d'elle, *The Oblique Light* (2022), décrit l'effet de brillance d'une lumière rasante sur une surface. Les reflets partiels sont *glossy* mais pas lisses.

L'opacité ici relève de l'oblitération : bloquer la vue vers l'extérieur pour renvoyer à l'intérieur. Les quadrangles noirs renvoient au premier *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malévitch (1915). Ici le noir opaque indique qu'il n'y a rien à voir et qu'on nous le montre. S'il n'y a rien à voir 'à travers', au-delà, mais il y a à voir en reflet, en retour, en réflexion. Qu'est-ce que ça recouvre ?

Le *dark side* ? Une autre histoire, imaginée, projetée ?

Chez Jordan Derrien le décor à un usage qui dépasse sa fonctionnalité originelle. *La fenêtre devient la porte et la porte le tableau*, dit encore l'artiste, *je n'y vois pas de distinction*. C'est donc un seuil. Un passage vers quoi ? Une histoire. La fonction devient fiction.

Holding a wide, shallow platter in both hands (2022)

The smallest of the three birds (2022)

Les titres des œuvres construisent un récit, un scénario. De fait, on pourrait prendre l'ensemble de l'exposition à V.O Curations comme un scénario. Ou, comme pour *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, une forme de « ciné-roman » anticipé. C'est ainsi que l'auteur a sous-titré le livre qui suivit *L'Année Dernière à Marienbad*, 1961. Film écrit par Alain Robbe-Grillet et co-réalisé en quelque sorte avec Alain Resnais, il s'agit de la tentative d'une persuasion. Un homme essaie de persuader une femme qu'ils se sont rencontrés, l'année dernière, à Marienbad. Le film commence avant le film, au générique, et la voix-off nous guide dans un jardin, un château, dont les ornements deviennent les personnages. Sur la peinture *What it boiled down to was that Disney wanted to work with us again, and we had to find another mutually acceptable project* (2020), un motif de fleurs en reliefs rappelle la phrase leitmo-

tiv de ce film, *Des salles silencieuses où les pas de celui qui s'avance sont absorbés par des tapis si beaux, si épais, qu'aucun bruit de pas ne parvient à sa propre oreille, comme si l'oreille, elle-même, de celui qui s'avance, une fois de plus, le long de ce couloir, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, lugubre où des couloirs interminables se succèdent aux couloirs, silencieux, déserts, surchargés par des corps sombres froids des boiseries, de stucs, des panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, de galeries, de couloirs transversaux qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle. Des salles silencieuses où les pas de celui qui s'avance...*⁴

La répétition, la ritournelle, litanie prononcée en boucle, évoquent le principe même du cinéma : la possibilité d'un éternel retour. Celui-ci n'est pas celui du 'même' car les variations, passage du noir au blanc, décalages, déviations signifient 'le même, mais un autre'. C'est une modification progressive.

À l'opposé d'un présent permanent, le temps du film est celui d'un regard décalé, voyeur. Dans *La Jalousie*, un narrateur épie une femme, A..., et son amant présumé, Franck, à travers les persiennes. Ce sont des fenêtres à lamelles, qu'on appelle *blinds* en anglais. On peut tourner les lames des stores dits Vénitiens, pour voir de l'intérieur vers l'extérieur, ou vice versa. Dans le roman, l'homme jaloux regarde de la maison vers l'extérieur. Notamment des scènes dans la véranda, cet espace-seuil entre l'intérieur et l'extérieur.

3—INTIME EXTIME

Nous sommes à notre tour, lecteur-voyeurs, témoins épiant les personnages. On se surprend à relire les mêmes passages, comme dans une répétition. De fait, les fragments de textes sont traités comme des éléments de montage, des *story frames* pour ne pas dire *film frames*. De même, Jordan Derrien procède par amalgame de fragments montés ensemble. Les tasseaux de bois sont assemblés comme les pans d'un mur. Ils pourraient être simplement découpés et transposés. Il opère par translation, d'une dimension à une autre.

Les titres sont des éléments de langage comme un sous-titre, une traduction. C'est aussi une manière de donner à voir une voix-off. V.O : version originale ou voix off ? Et comme le narrateur de *La Jalousie*, cette voix est peut-être celle d'un fantôme, d'un spectre qui hante les murs.

Ce qui hante *La Jalousie*, c'est la vision voyeuriste de celui qui fantasme, c'est aussi la volonté de tout voir ou tout savoir, l'envie de transparence. La persienne, c'est l'interstice par où la pulsion scopique aimerait 'tout' voir. Mais ici 'tout' se dérobe, et la vue est obstruée. La fenêtre qui devrait permettre de voir au dehors nous renvoi au-dedans.

Les revenants n'ont ni ombre ni reflet. La surface matifiée des sculptures aluminium offre une rugosité qui ne fait pas miroir. Rugueuse, marquée par des crevasses, des stries, des amalgames, des scories... son aspect est comme une peau qui raconte l'histoire du making-off des pièces.

In the Hollow of the Valley (2022) est une pièce qui montre des excavations, des évidements, des creux. Moulage de structures en bois qui évoquent celles des panneaux-peintures, de dos, la pièce ressemble à une cible, *Target* (1961) de Jasper Johns, sans les éléments peints. Pas de morceaux de corps, de cibles colorées, juste une forme de moule vide. Alain Robbe Grillet a écrit un livre sur les *Targets*. La question de la cible peut être un point commun, non pas uniquement comme motif mais dans l'idée d'être celui qui vise. Le mari jaloux regarde à travers les interstices, son regard est celui du chasseur qui guette la proie.

La technique de la fonte utilisée procède par moulage dans le sable. Les pièces sont faites à partir de lattes de stores.

Il n'y a pas de contreforme en plâtre. Par ailleurs, le sable est un autre état du verre, que l'on retrouve dans l'émail. *Between the Clods of the Spaded Earth* (2022). C'est encore un jeu d'inversion, dessous-dessus, intérieur, extérieur, creux, pleins. De petites tailles, les pièces en aluminium ici exposées sont des masques et des matrices, pour projeter des ombres. Ce sont des faux-trous, des pièges à l'œil. Elles relèvent d'une forme de façadisme, qui ne garde que la structure évidée d'une architecture.

Elles sont cohérentes avec le lieu, situées à l'aplomb du dallage métallique : elles négocient leur propre espace. Comme si on avait retourné une plaque technique passée de l'horizontal au vertical. C'est-à-dire qu'elles créent une proximité, comme un masque, face à face. Les faux reflets, différences de surfaces, attirent dans un premier temps. On se demande comment s'est fait, ce que c'est, on s'approche. On veut voir. Mais il faut payer pour voir. Le prix, c'est la perte d'illusion. Comme dans le livre on revient sans cesse à la page précédente, pour vérifier qu'on a 'déjà lu', ici on re-regarde pour vérifier si c'est un 'déjà-vu'. La lecture même nous perverti, nous rend jaloux, épieur. Alain Robbe Grillet a en commun avec Jasper Johns une écriture 'du dehors', chose parmi les choses, matière première : constatée. Elle n'est pas sans affect pour autant, au contraire, toute en désir. Brut. Sans intrigue.

PEINTURES -MEURTRIÈRES

Une série de peintures sur toile, violettes et noires, traduit cette tension d'un désir tendu par le regard, qui bute sur un étroit passage. Leur teinte provient de coquilles concassées, rappelant l'usage ancien de la cochenille pour obtenir le rouge. Ici le procédé est organique.

Au contraire de la sur-production des couches de laque, ou de l'empreinte aluminium, il s'agit de soustraction. Le motif répétitif est similaire : modulation sur une grille allongée. Les contours arrondis des carreaux pourraient relever du *cropping*. Autant de procédés de cadrage empruntés aux champs de l'image, mais pour faire peinture. En cela, Jordan Derrien, tout comme Alain Robbe Grillet, perverti les conventions de son médium, de l'intérieur. Comme les embrasures des châteaux forts, la meurtrière est une fente qui permet l'observation discrète et l'envoi éventuel de projectiles. Une épaisse bordure noire opère un cadre dans le cadre. Des carreaux badigeonnés forment une grille molle déportée à droite. On pense aux blocs de verre dit 'cathédrale' qui sont opaques, dépolis. Les titres semblent des allusions directes à *La Jalousie* :

The Western Side of the Veranda (2022)

The Apertures of the palisade were too narrow (2022)

It's all in the mind, things like that (2022)

Ainsi la série ne donne pas tant à voir ce qui est là, devant nous, mais ce qui est 'entre'. L'interstice, l'infra-mince, qui fait d'un détail un indice. Les toiles fonctionnent comme les vignettes d'un *story-board* ou les notes d'une partition. Peut-être que notre mouvement d'un mur à l'autre, cherchant et rebondissant d'un plan à une profondeur, d'une excavation à un frottis, produit en nous cette variation, modification, de regardeur à voyeur, espion ou gardien d'un désir.

La peinture comme une pellicule d'un film, littéralement une 'petite peau', une membrane d'un film dont nous enclenchons le mouvement. À nous de choisir notre position : gardien-regardeur (celui qui redouble sa garde) ou bien espion invisible? Devant ou derrière la peinture ?

*L'espion doit être prêt à 'bouger', il doit être conscient de ses entrées et de ses sorties. Le gardien quitte son travail et n'emporte avec lui aucune information. L'espion doit se souvenir et doit être conscient de lui-même et de sa mémoire. L'espion se veut être ignoré. Le gardien 'sert' d'avertissement. L'espion et le gardien se rencontreront-ils un jour ?*⁵ Notait Jasper Johns.

NOTES

- 1 *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet est un récit appartenant au Nouveau Roman, publié en 1957. Éditions de Minuit.
- 2 J. Derrien, conversation avec Marie de Brugerolle, août 2022.
- 3 J. Derrien, conversation avec Marie de Brugerolle, octobre 2022.
Version originale : *Defined more by its qualities than by its content, enamel paint means any solvent-based paint that dries to a hard, vitreous-like (or glass-like) shell, in contrast with water-based paints. Enamel paint springboards off root words that refer to smelting or melting. True enamel is a glass coating that is melted...*
- 4 *L'Année Dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais en 1961, avec Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, scénario par Alain Robbe-Grillet, photographie par Sacha Vierny.
- 5 Jasper Johns, *Writings, sketchbook Notes, Interviews*, ed. Kirk Varnedoe, Moma New York, 1996, p. 60. Version originale : *The spy must be ready to 'move', must be aware of his entrances and exits. The watchman leaves his job and takes away no information. The spy must remember and must remember himself and his remembering. The spy designs himself to be overlooked. The watchman 'serves' as a warning. Will the spy and the watchman ever meet ?*

Marie de Brugerolle (née en 1967) est historienne de l'art, curatrice et auteure. Son travail porte sur l'histoire de la performance et le post-minimalisme des années 1960 à son état actuel, de sa dématérialisation à son absorption par la société du spectacle. Cette orientation complète son concept de 'Post Performance Future'. Elle a contribué à l'introduction de l'art conceptuel californien aux spectateurs d'art européens, notamment en organisant les rétrospectives d'Allen Ruppensberg (1996), Guy de Cointet (2004), John Baldessari (2005), Larry Bell (2010). Elle est aussi à l'origine des expositions de groupes tels que *RIDEAUX:Blinds* (2015), *HOSPITALITY* (2018) et *C'BARET* (2019) en réponse aux tentations de fermeture. Elle travaille maintenant sur les extensions de la performativité autour des arts visuels, son nouveau projet *Polysphères*®, considère l'enchevêtrement de la théorie et de la pratique dans une vision élargie.