

36 av du Général de Gaulle
47300 Villeneuve-sur-Lot
jeanmarie.blanchet@gmail.com
<http://www.jeanmarieblanchet.fr>
06 14 67 19 74

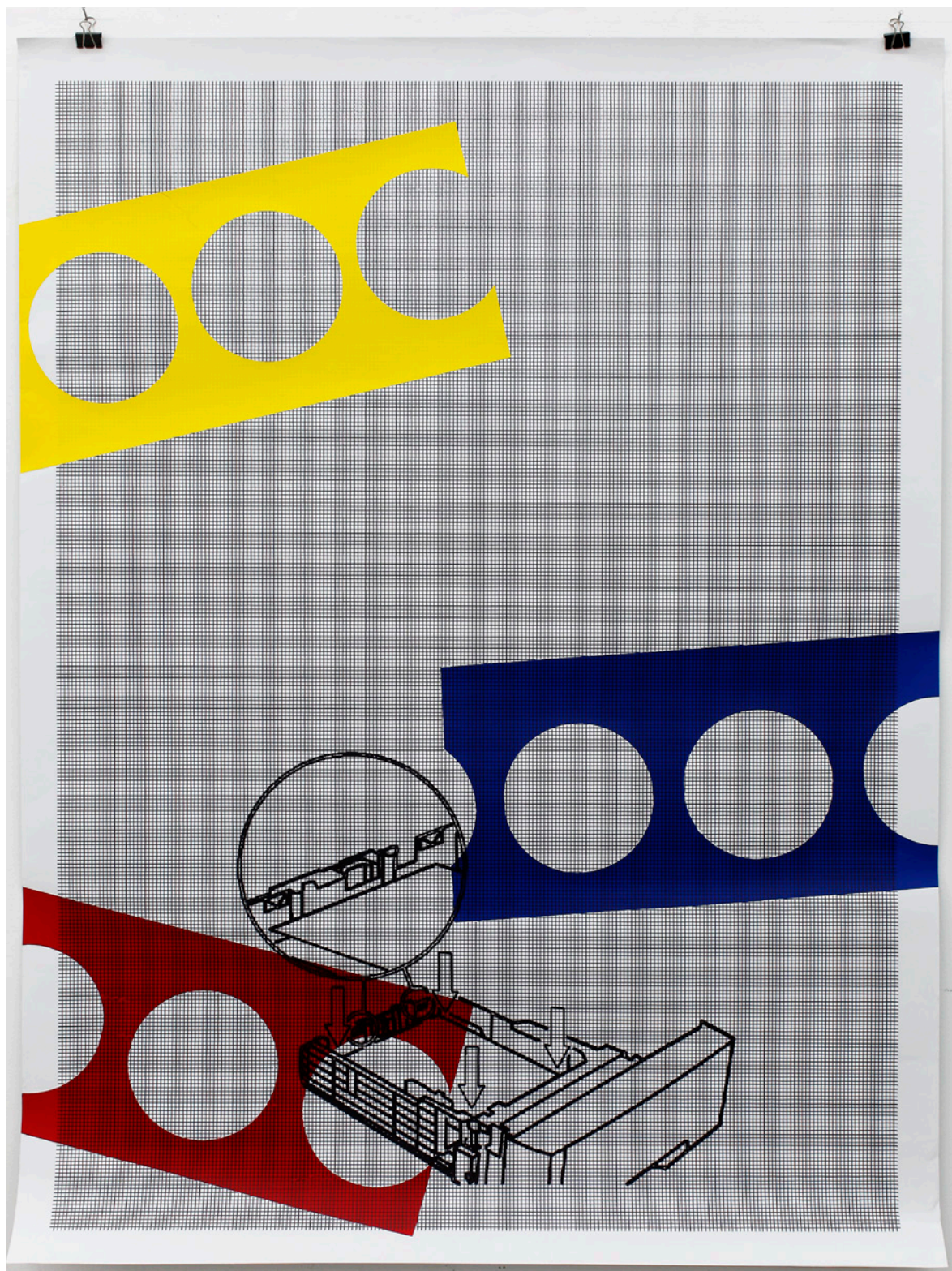
Jean-Marie Blanchet
DOSSIER

- peintures

2003-2018

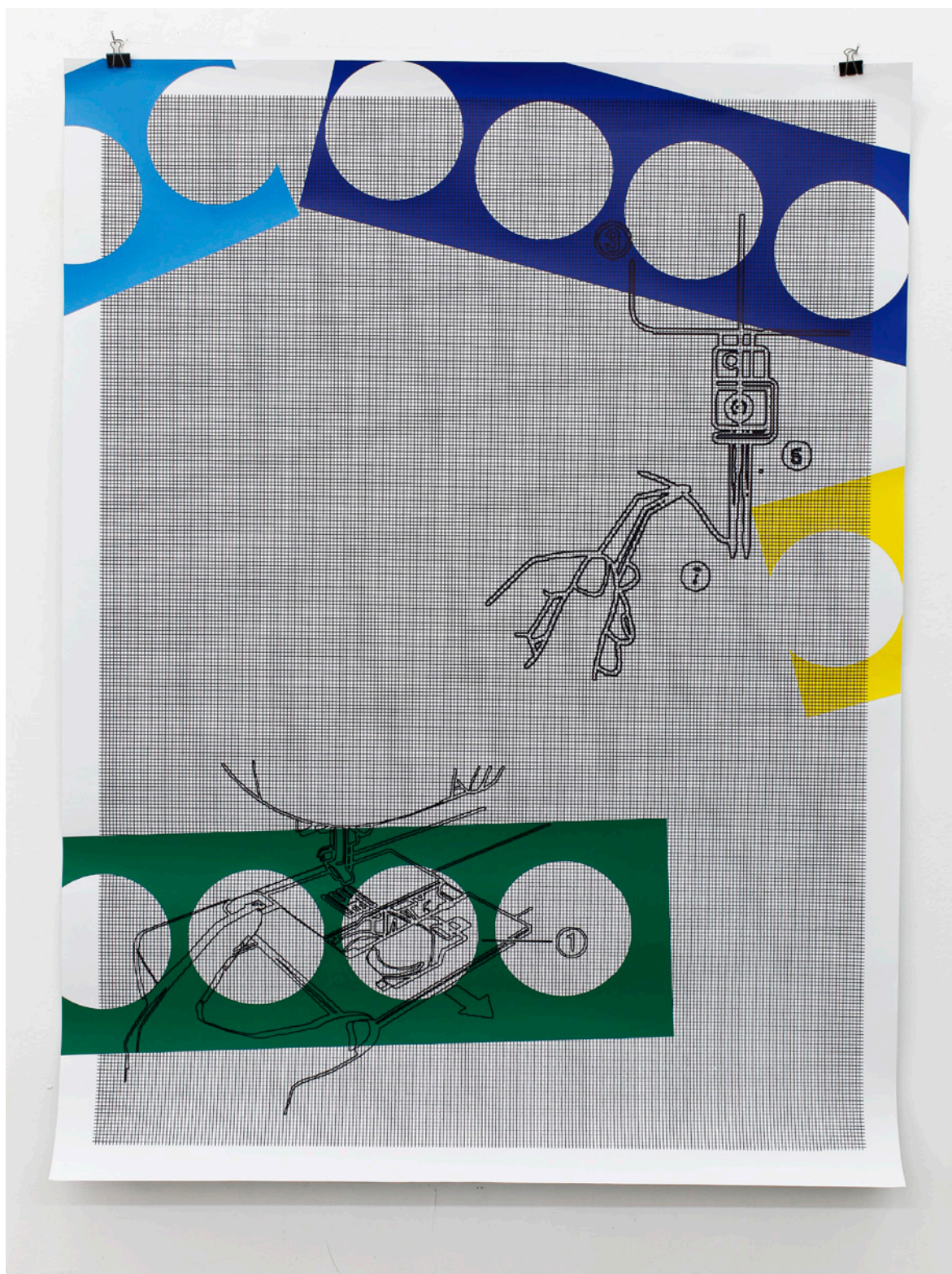
PRINT
2018

120 x 80 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



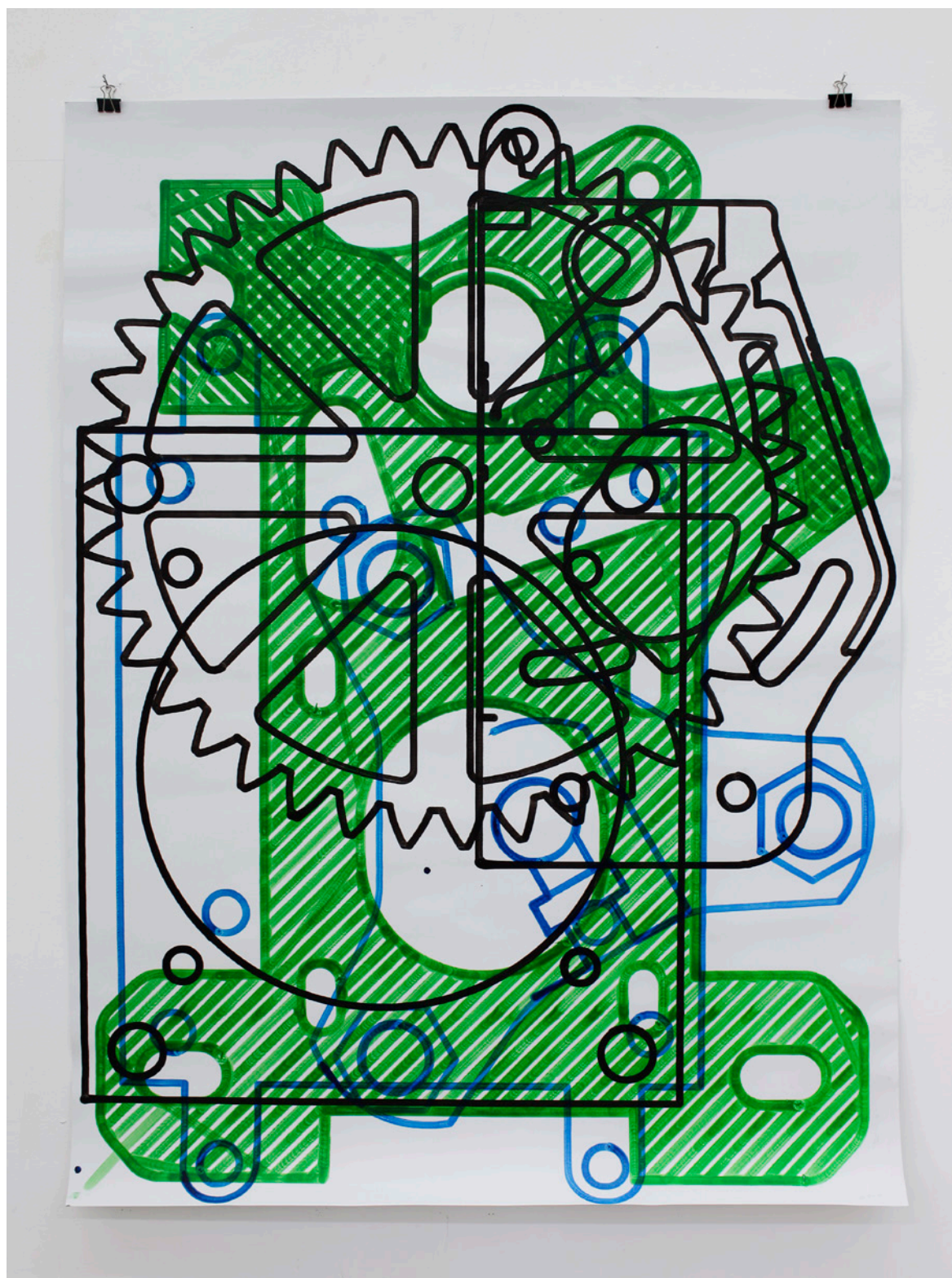
PRINT
2018

120 x 80 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



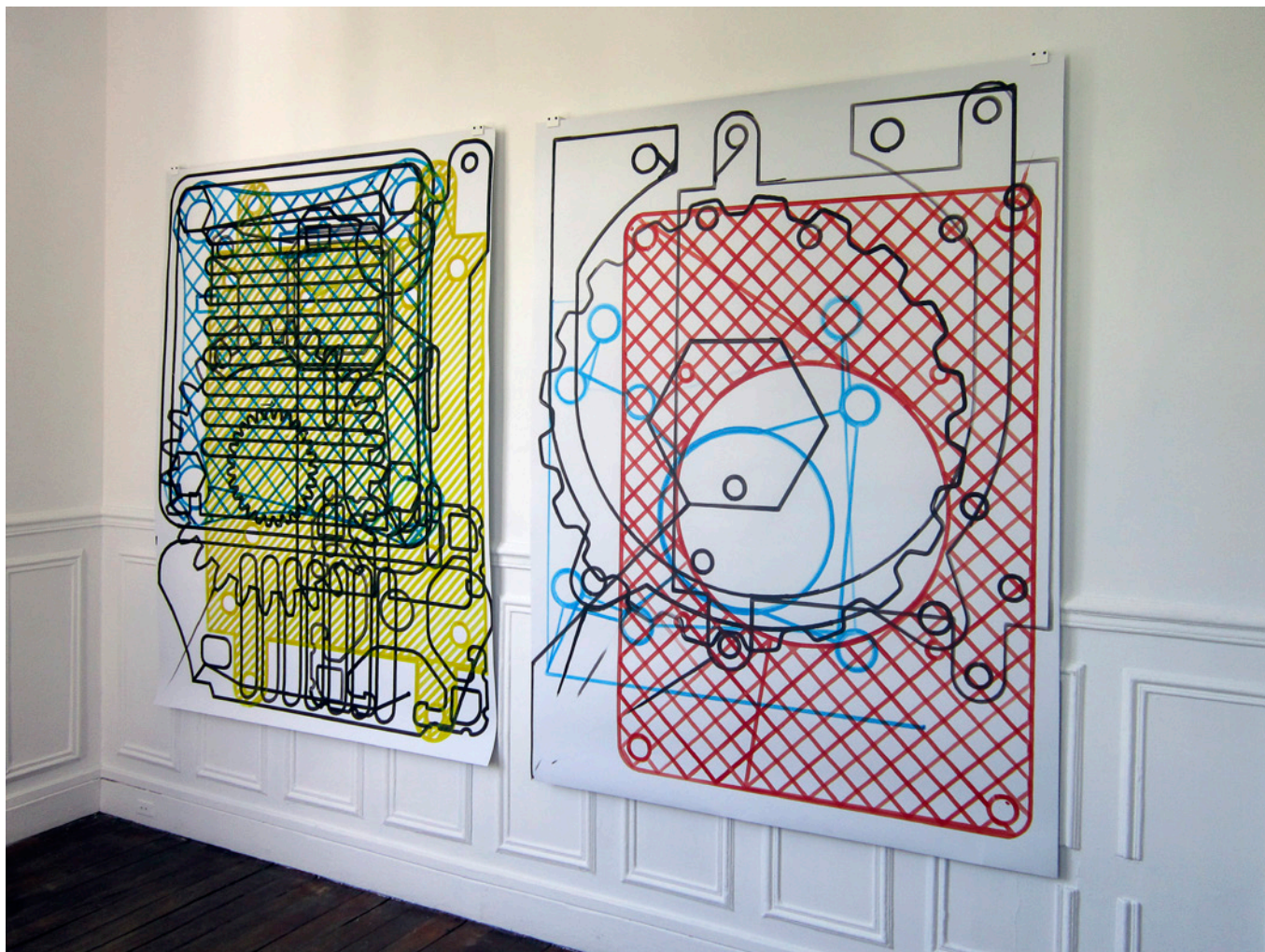
FANTÔME
2017

120 x 160 cm
Acrylique sur papier sur papier
Acryliq on paper



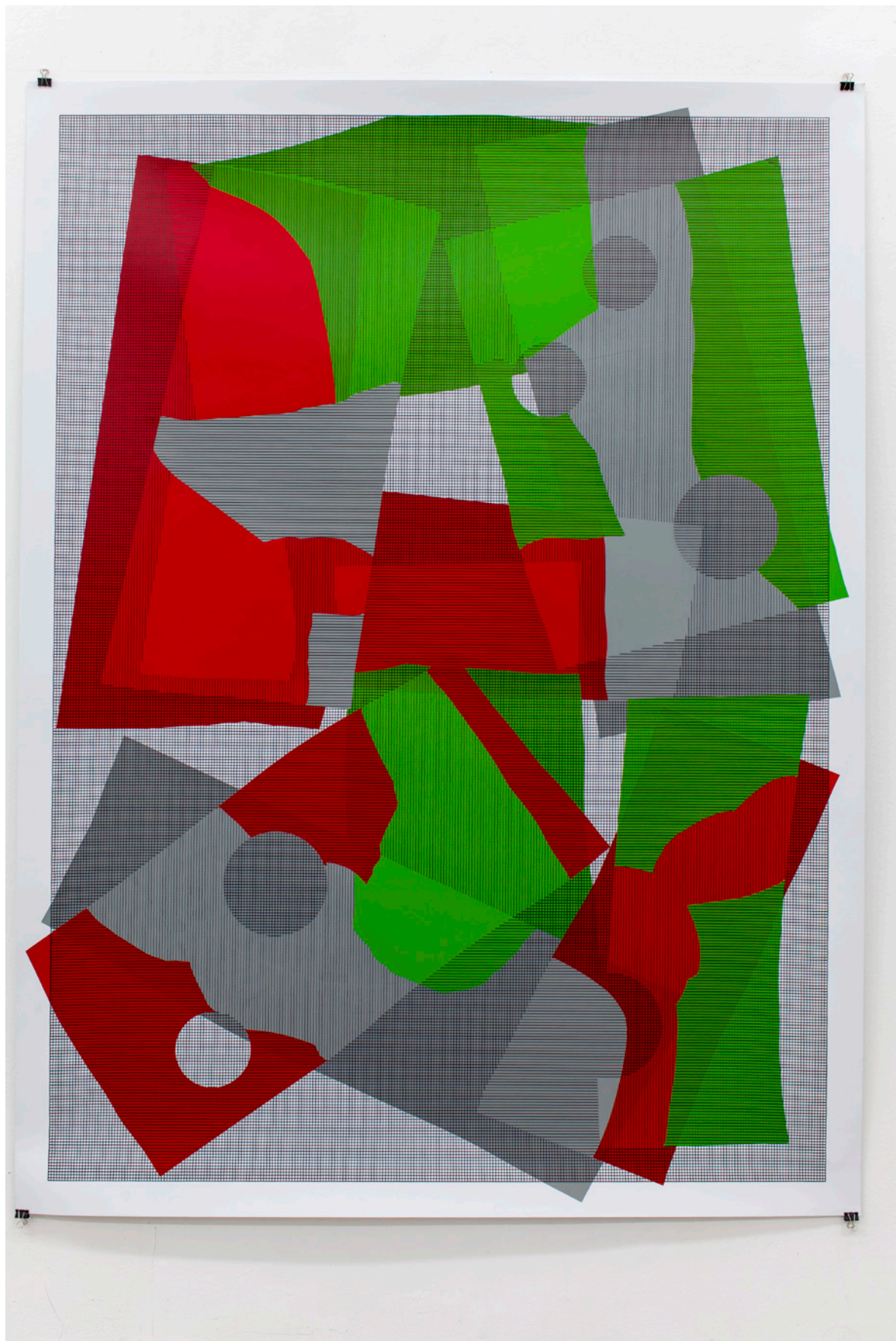
ENCORE RATÉ
VUE DE L'EXPOSITION
PALETTE TERRE PARIS
2017

120 x 160 cm
Acrylique sur papier sur papier
Acryliq on paper



FANTÔME
2017

120 x 160 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



FANTÔME
2017

120 x 160 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



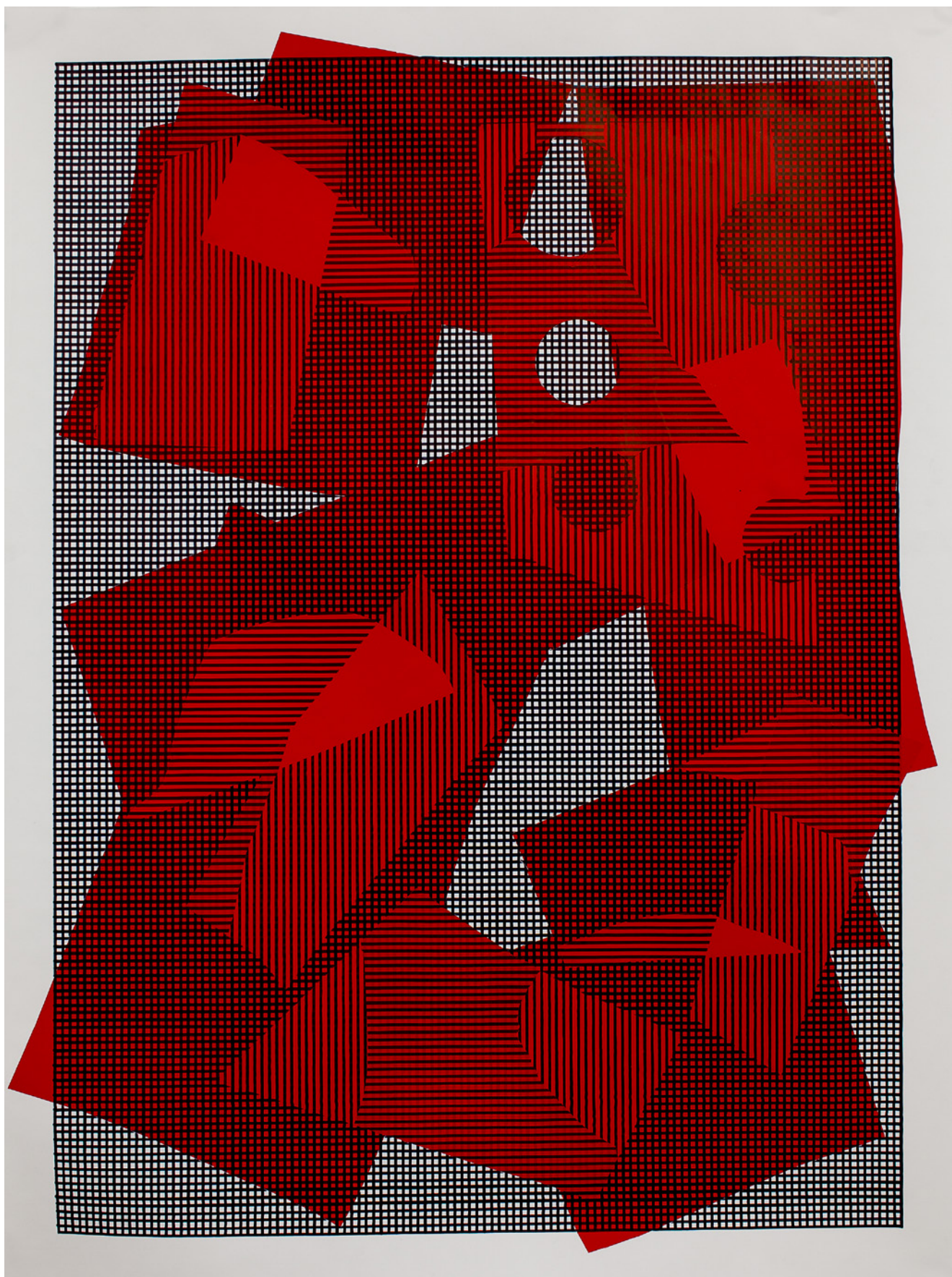
FANTÔME
2016

60 x 80 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



FANTÔME
2016

60 x 80 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



WOOD
2014

200 x 250 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas



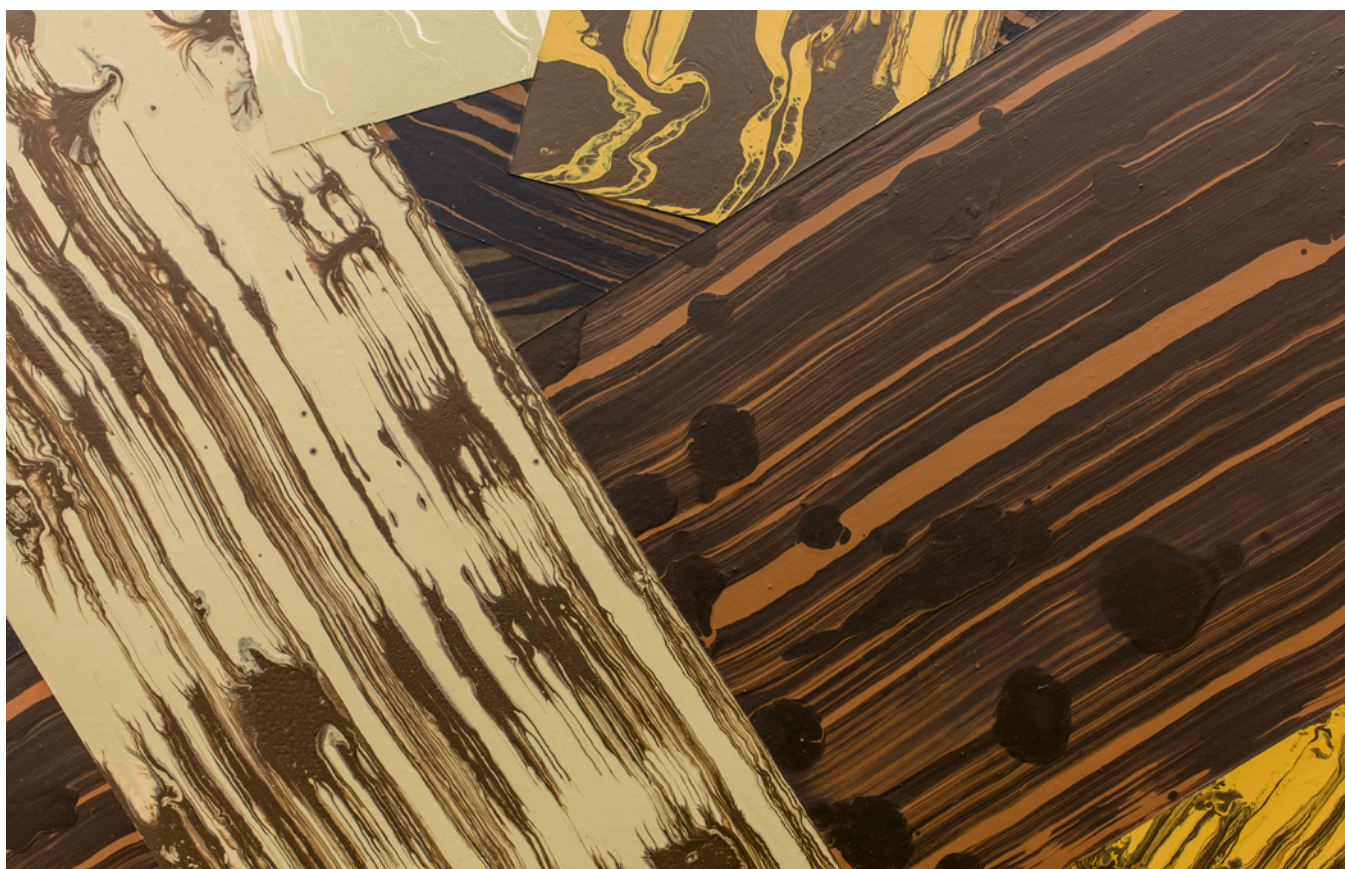
WOOD
2014

110 x 170 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas



WOOD
VUE DE L'EXPOSITION RANDOM
GALERIE EPONYME - BORDEAUX
2016

110x170
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas



WOOD
2014

140 x 170 cm
Acrylique sur toile
Acrylic on canvas



SIMILI
2011

225 x 124 x 10 cm
Acrylique, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood

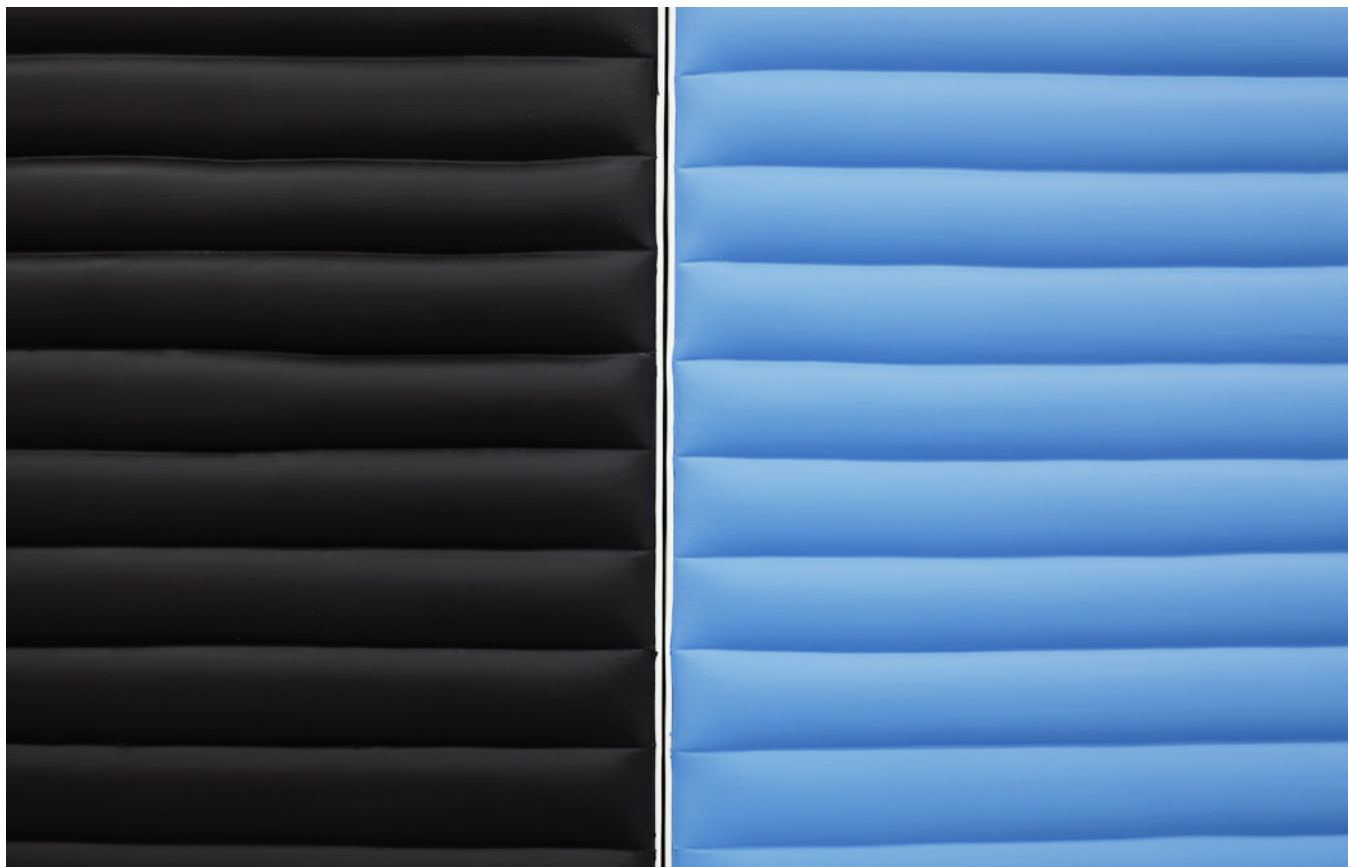


SIMILI
2011

détail

Acrylique, simili cuir, bois

Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



SIMILI
2011

195 x 81 x 10 cm
Acrylique sur simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



**SIMILI
2009**

200 x 60 x 10 cm

Acrylique sur simili cuir, bois

Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



SIMILI
2009

140 x 160 x 7 cm

Acrylique sur simili cuir, bois

Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



RUSTIQUE
2010

130 x 150 x 10 cm
Acrylique sur simili cuir, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



RUSTIQUE
2010

détail
Acrylique, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



RUSTIQUE
2010

130 x 150 x 10 cm
Acrylique sur simili cuir, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



SANS TITRE
2010

Acrylique sur simili cuir, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, imitation leather, wood



CRUSH
2006

Laque sur plâtre / Lacquer on cast
24 x 31 x 10 cm / 24 x 31 x 12 cm



CRUSH
2013

Laque sur plâtre / Lacquer on cast
24 x 31 x 10 cm / 24 x 31 x 12 cm



**DOMESTIC
2010**

135 x 185 x 11 cm

Acrylique, simili cuir, velours de Gênes, bois

Acrylic on imitation leather, velvet, wood



**DOMESTIC
2010**

135 x 185 x 11 cm

Acrylique, simili cuir, velours de Gênes, bois

Acrylic on imitation leather, velvet, wood



FORMICA
2010

139 x 119 x 18 cm
Acrylique, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, wood



FORMICA
2010

139 x 119 x 18 cm
Acrylique, simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, wood



STAFF
2006

25 exemplaires. 110 x 110 x 2 cm
Peinture Glycérophtalique mat sur plâtre
Enamel on cast

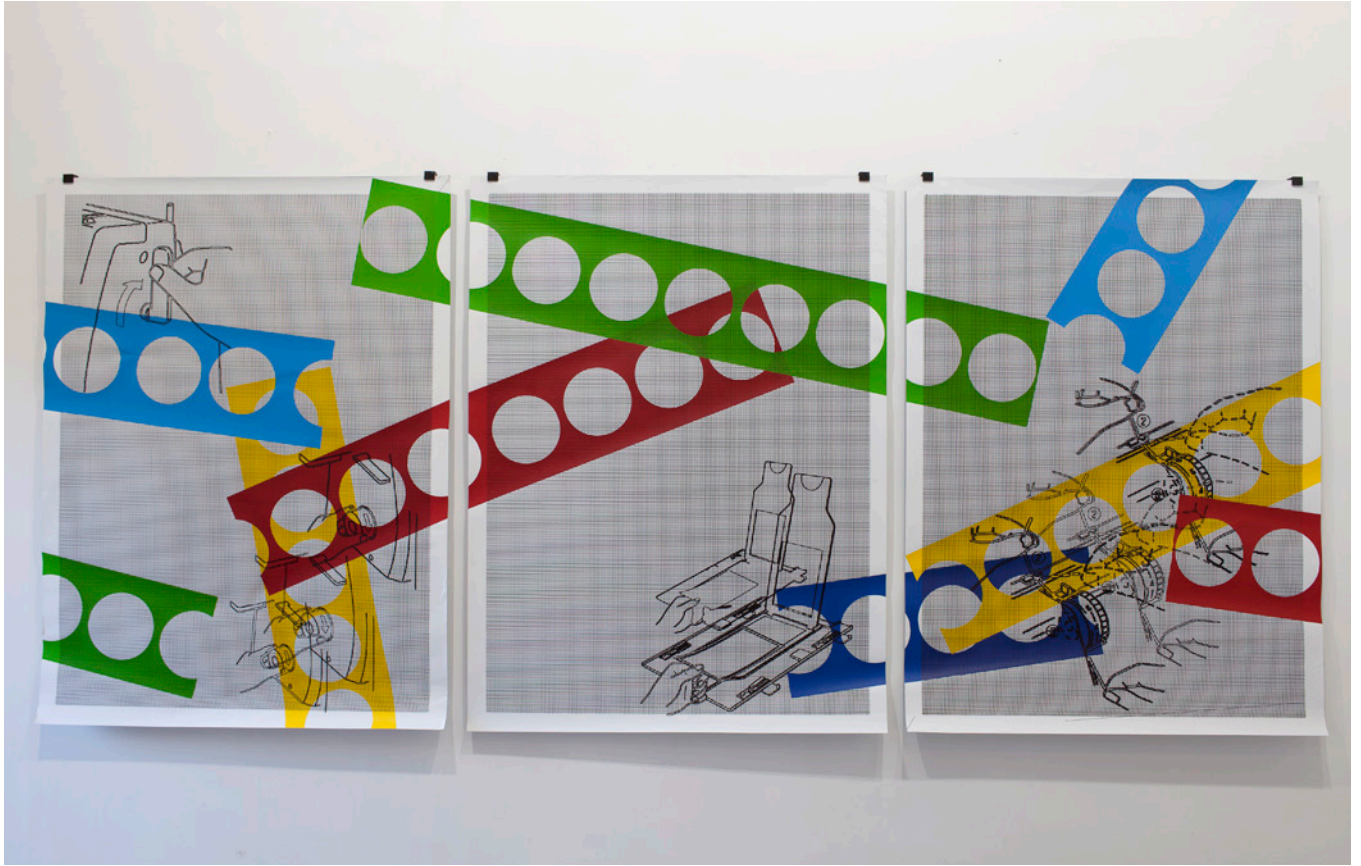


- vue d'exposi- tion

selection 2003-2018

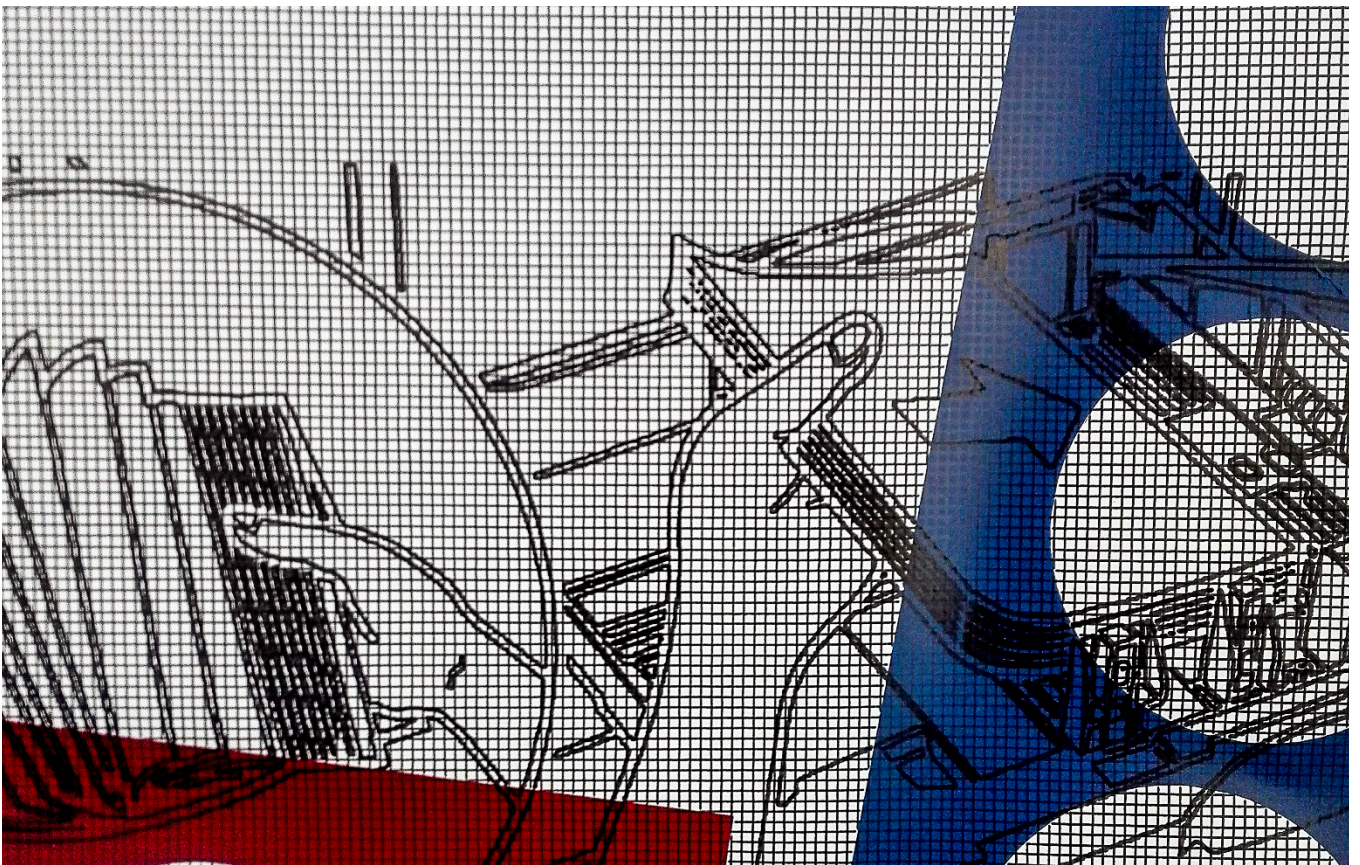
PRINT
2018
LA LIGNE BLEUE
CARSAC-AILLAC

120 x 80 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



PRINT
2018
LA LIGNE BLEUE
CARSAC-AILLAC

120 x 80 cm
Marqueur et adhésif sur papier
Permanent marker and adhesive vinyl on paper



RANDOM
2016
GALERIE EPONYME
BORDEAUX



EXPANDING COLOR
2011
ESPACE D'ART CONTEMPORAIN
LA TÔLERIE
CLERMONT-FERRAND



CHIPBOARD
15/02 > 11/03/2011
ÉCOLE SUPÉRIEUR D'ART ET DE DESIGN
ORLÉANS

Impression numérique sur toile / digital printing on canvas
cimaises 120 x 140 x 40 cm
impression numérique sur papier mat 100 x 150 cm
/ digital printing on mat paper



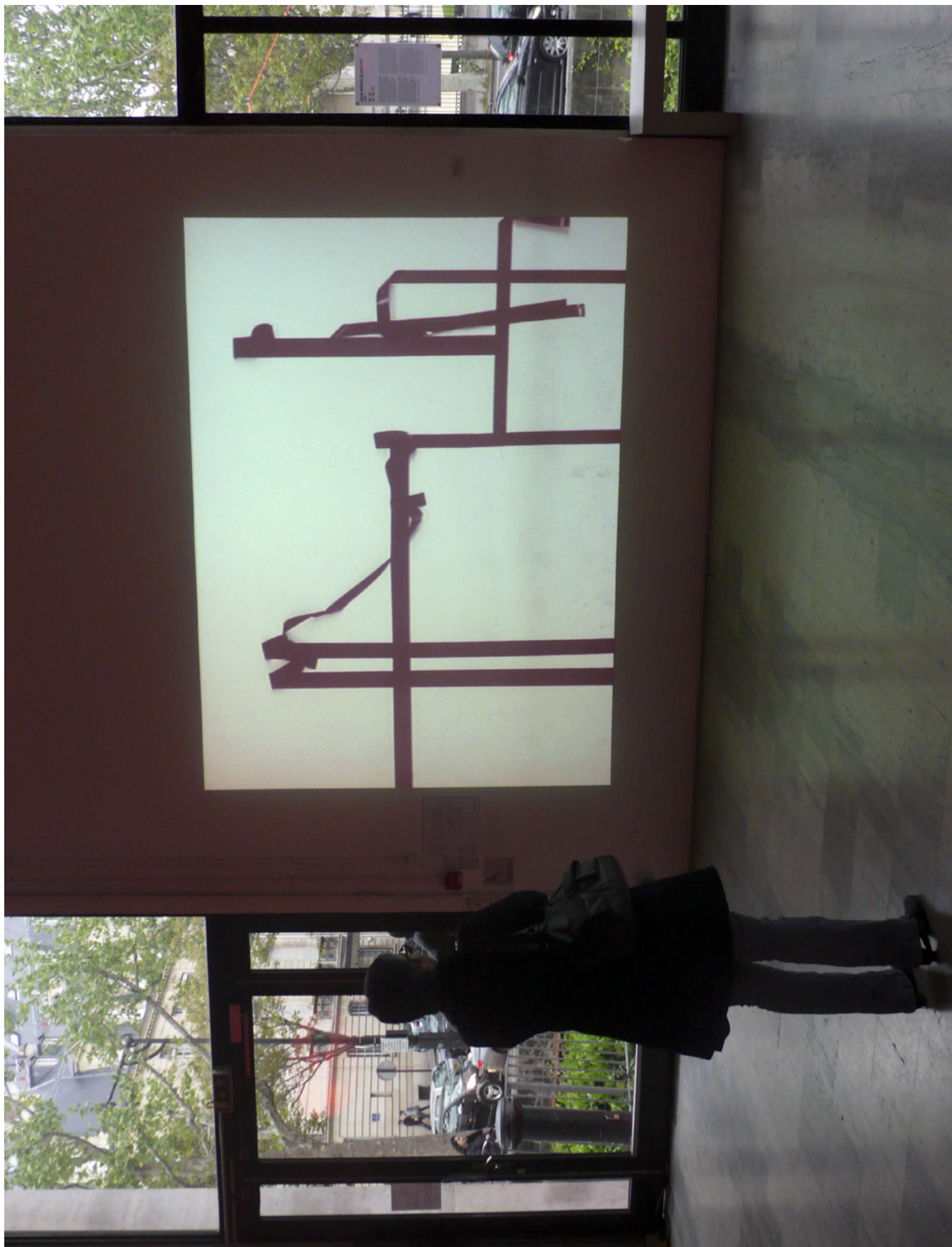
CHIPBOARD
15/02 > 11/03/2011
ÉCOLE SUPÉRIEUR D'ART ET DE DESIGN
ORLÉANS

Impression numérique sur toile / digital printing on canvas
camaïse 120 x 140 x 40 cm



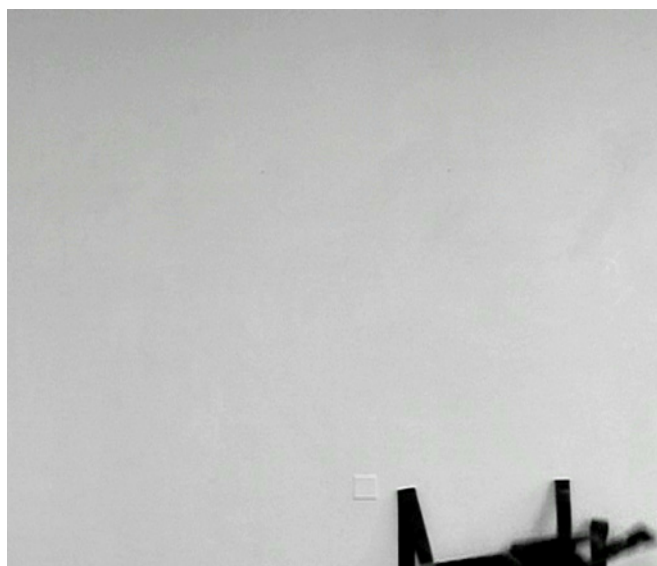
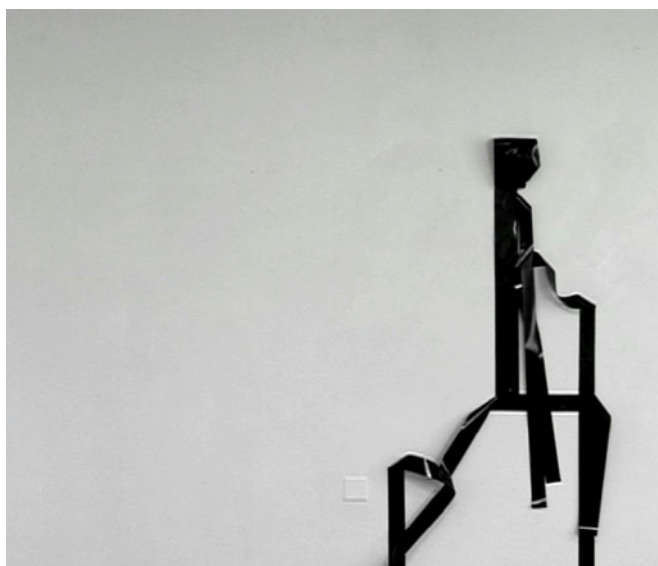
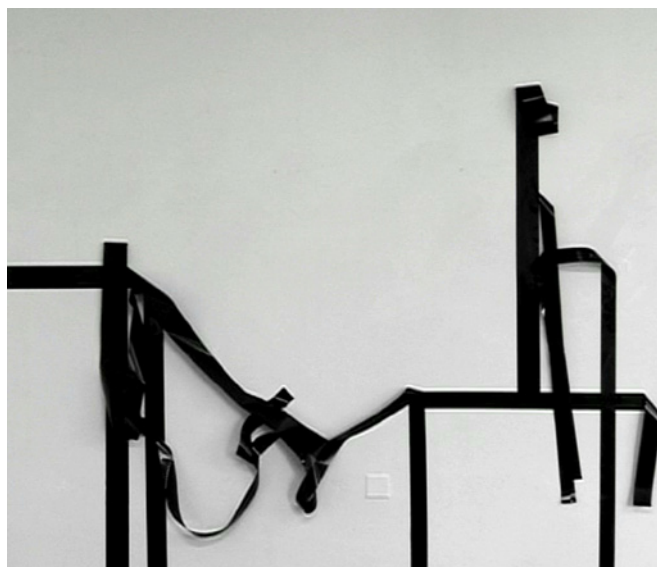
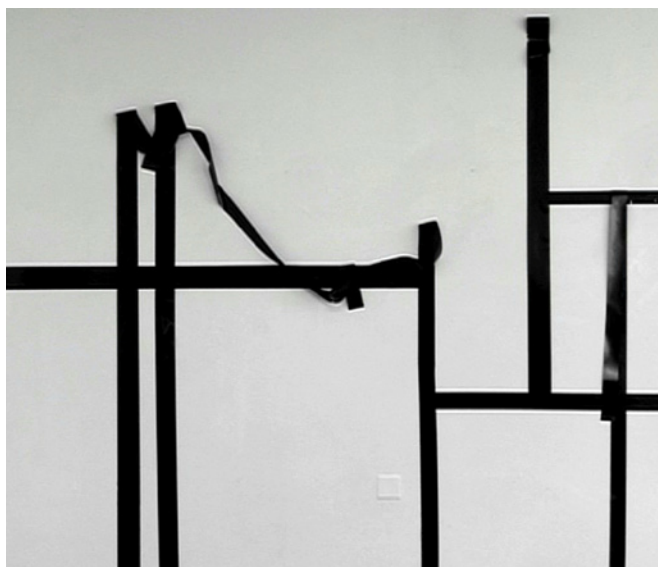
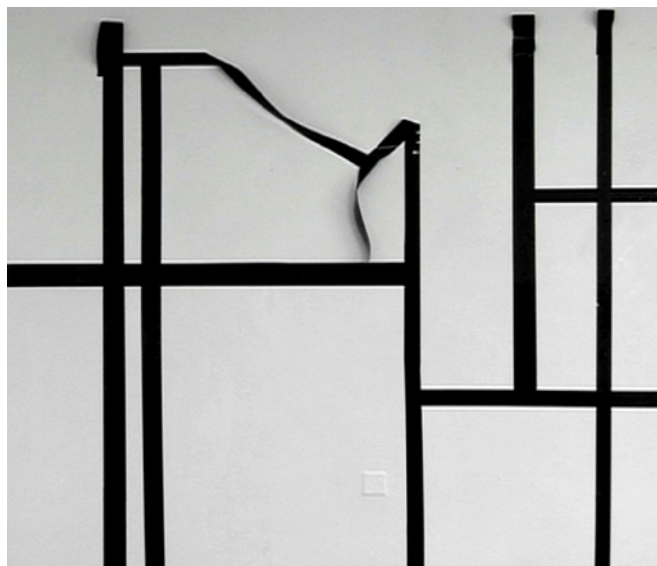
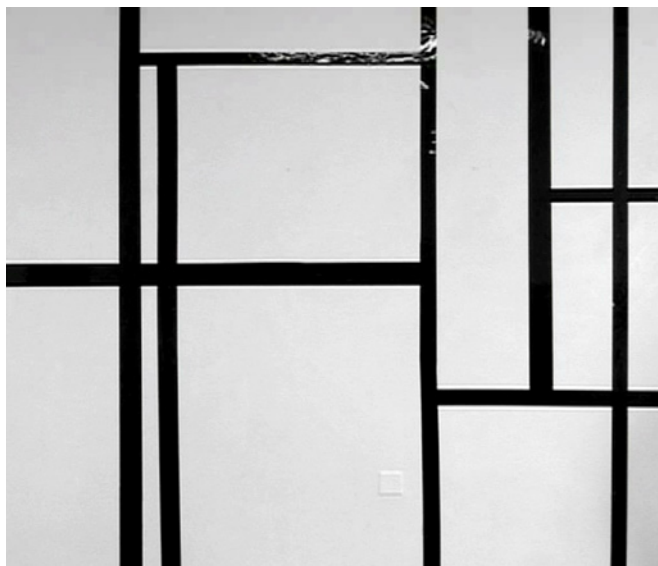
OFF - 2010
MODULE HORS LES MURS
PALAIS DE TOKYO

Vidéo projection / Video projection
Dimension : 3,5 x 2,6 m
7'33 min en boucle / 7'33 min loop



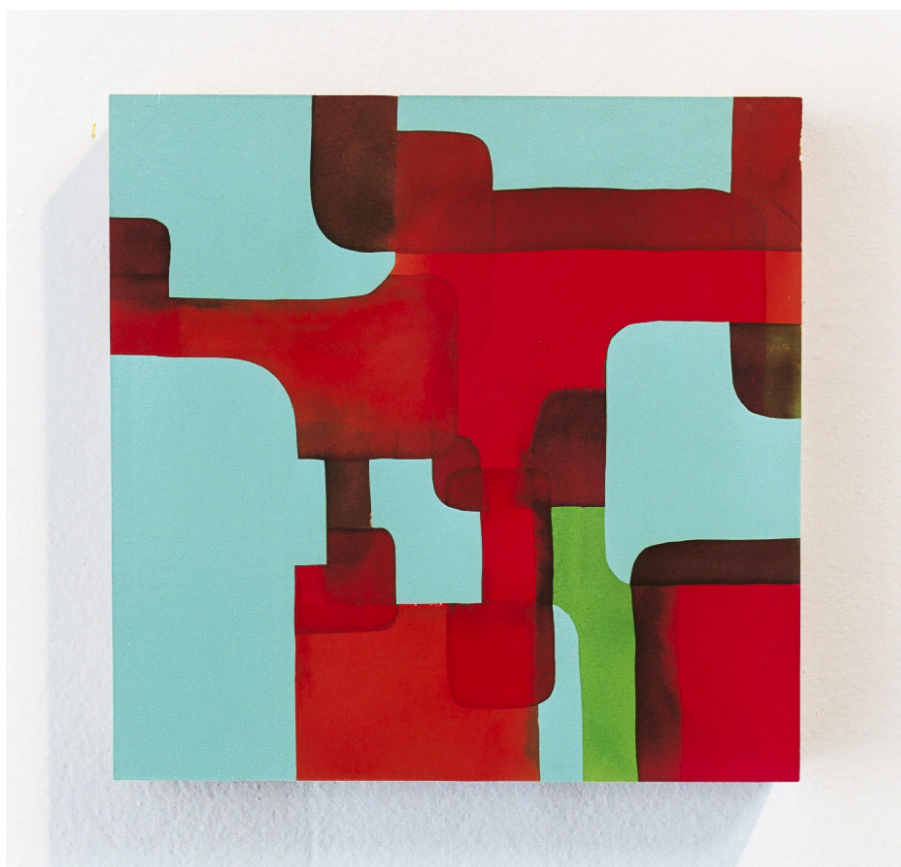
ADHESIF SUR MUR
2007

Vidéo projection / Video projection
Dimension : 3,5 x 2,6 m
7'33 min en boucle / 7'33 min loop



CUISINE ET SALLE DE BAINS
11-04 > 09-05-2003
ASSOCIATION POLLEN - MONFLANQUIN

Peinture Glycérophalique et acrylique sur toile, 200 x 160 X 7 cm
Adhésif noir brillant au sol
Encre et adhésif sur papier
Acrylic and enamel on canvas,
Adhesive vinyl on wall, Adhesive vinyl black gloss on floor.
Ink and Adhesive vinyl on paper.



CUISINE ET SALLE DE BAINS
11-04 > 09-05-2003
ASSOCIATION POLLEN - MONFLANQUIN

Peinture Glycérophalique et acrylique sur toile, 200 x 160 X 7 cm
Adhésif noir brillant au sol
Encre et adhésif sur papier
Acrylic and enamel on canvas,
Adhesive vinyl on wall, Adhesive vinyl black gloss on floor.
Ink and Adhesive vinyl on paper.



- textes

selection 2006-2015

2015 - Vincent Pécoil

2012 - Camille de Singly - *Jean-Marie Blanchet ou les failles de la peinture*

2011 - Entretien avec Karen Tanguy

2011 - Marie Maertens

2006 - Didier Arnaudet - *L'enjeu de la séduction*

Un des traits les plus frappant des objets créés par Jean-Marie Blanchet est la duplicité de leur nature (tableau ou objet), objets concrets ou figuration d'une réalité plus générale. Cette duplicité est manifeste dans le mouvement de balancier permanent qui l'anime, passant du vrai au faux (ou du « vrai-faux », comme on dit pour les passeports, au faux vrai), dans un va-et-vient entre l'art, son histoire, ce qui en est sorti et ce qui y revient...

Prenons « Wood » (2014), ou « Formica » (2010). Dans un cas comme dans l'autre, le titre suggère un matériau (naturel ou synthétique) qui, de fait, n'est pas utilisé dans les compositions. « Wood » est comme un zoom photographique sur des panneaux de bois aggloméré. Le tableau « dépeint », ou figure, un matériau industriel – des copeaux de bois collés. Ce « faux » faux constitue une double négation qui débouche, en toute bonne logique, sur une vraie peinture. Pareillement, la technique utilisée pour « Formica » évoque les faux-bois de la peinture cubiste, comme ceux de Braque qui, dans un premier temps collait des morceaux de papier peint représentant du bois dans ses peintures, avant de réaliser lui-même dans les peintures ultérieures ces faux en peinture, à la façon des peintres d'enseigne. De « Formica » à « Wood » on peut discerner une sorte de cheminement comparable, une mise en abîme du faux informée par le souvenir des sculptures plaquées en formica de Richard Artschwager ou les tissus vinyliques de Claes Oldenburg.

On pourrait envisager cela comme un plaidoyer pour le mensonge en art, pour la formule selon laquelle « la vie imite l'art beaucoup plus que l'art n'imité la vie ». Les réemplois de la peinture abstraite dans des domaines aussi variés que la publicité, la décoration intérieure, l'architecture paraissent confirmer cette thèse. Mais l'affaire s'est compliquée avec le temps. Il ne faut plus seulement opposer le vrai (ou le concret) et le faux, mais également leur substituts, comme le simili-cuir de « Simili » (2010), fait de « vrai » simili-cuir. Non pas que le réel soit devenu une fiction, mais tout ce qui est à dépeindre est devenu une réalité en partie synthétique. En art, la vérité du matériau est devenue véracité, vraisemblance. Ou bien plutôt : chaque terme (vrai ou faux) est devenu un « convertible » dans notre culture tant intellectuelle que matérielle. « Domestic » (2010), une autre œuvre composée entre autre de cuir synthétique, est un tableau monté sur un châssis qui est un sommier, ou du moins y ressemble. Le tableau est potentiellement un « convertible », comme les canapés du même nom, et l'œuvre éponyme (« Convertible », 2010), allégorie du passage de la réalité quotidienne à l'art et vice versa.

Autre aller-retour troublant, « Rustique » (2010) est une autre peinture sur simili-cuir, structurée comme une composition néo-plastique. Mais les lignes noires y sont remplacées par d'épaisses bandes de faux bois. La peinture substitue l'image d'un bardage (l'idéal de la maison individuelle « authentique »), ou d'un élément de charpente ordinaire, à la formulation d'un ordre abstrait et idéal. (Une vidéo intitulée « Off », montrant des bandes d'adhésif vinylique se décollant du mur suggère que la greffe néo-plastique n'a pas pris comme souhaité initialement.) Le tableau est comme une sorte de produit en croix des aspirations des uns et des autres. L'habitat ou le meuble rustique est celui recherché par les citadins (ou leur version transplantée à la campagne, les « néo-ruraux »), tandis que le formica et ses descendants est le must have des véritables campagnards, le matériau connoté moderne par excellence. Les deux sont produits industriellement de toutes les façons.

Les couleurs primaires étaient pour l'art abstrait les « briques » élémentaires, la matière première de la peinture. J-M. Blanchet prend ces « briques » dans les nuanciers des fabricants de peinture industrielle, au même titre qu'il sélectionne ses matériaux (que ce soit les supports de son travail ou ceux qu'il figure) parmi ceux dont l'usage est commun. Comme il l'explique lui-même, « l'abstraction fait partie du décor et n'importe quelle peinture abstraite fait office de déjà vu. Dans cette situation il me semblait que partir du réel pouvait être une solution pour sortir du propos de l'invention formelle à laquelle se superpose une attention portée à la peinture et au geste comme moyen. » Dit d'une autre façon, l'abstrait est aujourd'hui quelque chose de « déjà vu ». Produit d'une recherche expérimentale, il est devenu quelque chose de courant, qui a été appliqué et recyclé dans tous les domaines imaginables. Et le « déjà vu » est, à travers la citation, l'appropriation, le détournement ou toutes leurs variantes, déjà fait. C'est la raison pour laquelle la ligne de partage ne passe plus depuis longtemps entre la figuration et l'abstraction, mais entre deux attitudes artistiques : l'une qui consiste à faire comme si tout était toujours identique, immuable (« De Lascaux au grand Louvre », « d'Altamira à Jackson Pollock », dans la version extrémiste, et depuis la fin du XIXe siècle, dans la version progressiste) et l'autre, qui est la voie suivie par J-M. Blanchet, et qui est une attitude plus éthique qu'esthétique – qui consiste à surmonter l'hypocrisie qui voudrait que l'on puisse faire comme si le monde n'avait pas changé depuis les avant-gardes, pour tenir compte de l'historicité du moment présent.

**JEAN-MARIE BLANCHET
OU LES FAILLES DE LA PEINTURE
CAMILLE DE SINGLY
AVRIL 2012**

En 2010, pour le module « hors les murs » qu'il crée au Palais de Tokyo à Paris, Jean-Marie Blanchet présentait, directement sur le mur, une courte vidéo. Une grille noire sur fond blanc, sobre descendante des trames du Mondrian des années 1910, s'y délitait petit à petit, ses rubans d'adhésif noir se décollant progressivement de leur support. Oblitérant le sol, le cadrage haut extrayait aussi de notre champ de vision l'état ultime de décomposition de la grille, matérialité désossée d'un entremêlement de scotch. Assistions-nous alors, devant cette vidéo mise en boucle, à la fin éternellement rejouée de la peinture, deux siècles de déstabilisation induite par les apparitions successives de la photographie, du collage, de la performance, de la vidéo... ?¹

Geste radical, dont on se leurrerait de croire qu'il vint interrompre le fil d'une recherche, ou tout au moins en poser une rupture. Faisant sien ce combat de la peinture pour justifier de la pertinence même de son existence, Jean-Marie Blanchet opère en effet depuis des années sur une fragile ligne d'équilibre - ou de déséquilibre : celle où la peinture est sur le point de devenir autre chose qu'elle-même. Ouvrant sur des champs limites, l'artiste invente une périphérie des « genres » qui apparente son travail à une transpeinture, aussi dangereusement en perte ou en quête d'identité que son homonyme humaine. Jean-Marie Blanchet ne cesse en effet d'interroger les cadres de ce qui semble définir la peinture, dans une relation à la fois de filiation et de rupture avec les grands mouvements du XX^{ème} siècle.

Dès ses Grilles de 2003, Jean-Marie Blanchet revendique le « non-choix » de ses couleurs. François Morellet avait, au début des années 1960, sollicité l'assistance de l'annuaire et des couleurs complémentaires pour définir sa palette ; Jean-Marie Blanchet s'en remet à celle des pots en solde des magasins de bricolage, fin de série des « bonnes couleurs » de la saison précédente. L'artiste y perçoit une manière de toucher ses contemporains : « Les gens y reconnaissent la couleur de leur cuisine, de leur salle de bain... J'aime bien que la couleur fasse image. »² Mais à l'ère d'une obsolescence encore massivement programmée, adopter une palette vieille de six mois ne constitue-t-il pas un acte d'autosabotage – la « vintagisation » nécessitant une mise au placard d'au moins une génération ? Le spectateur a donc, au mieux, la surprise de retrouver la couleur des murs de sa cuisine ; dans tous les cas, l'impression était celle d'un déjà-vu, de couleurs usées à nos yeux si rapidement fatigués. Descendants du Des Esseintes de Huysmans, nous avons créé une société survivant exclusivement dans la consommation frénétique d'objets perpétuellement renouvelés. En arrêtant le temps, en remontant ce temps d'une seule saison, Jean-Marie Blanchet nous offre le miroir de notre moi d'hier, et la vanité de cette quête de nouveauté nécessairement insatisfaite et insatisfaisante.

L'artiste poursuit cette réflexion sur une mise à distance du peindre

dans ses Chaises longues à deux places, créées à Erquy dans le cadre de Rivages, 2^{ème} rencontre avec l'art sur le littoral de la baie de Saint-Brieuc. Leurs toiles déploient un éventail de couleurs allant d'un rouge bordeaux sombre à un rose clair presque passé. Jean-Marie Blanchet délègue ainsi le geste du peindre au teinturier, et la sélection de ses couleurs à un nuancier industriel³, comme dans sa série Pantone de 2004, référence à une célèbre (et donc internationalement partagée) marque de nuanciers de couleurs. Si Johannes Itten dès la fin des années 1910, puis Max Bill, Richard Paul Lohse ou Camille Graeser avaient pu recourir à la définition scientifique (optique, chimique) des couleurs pour mieux les choisir, Jean-Marie Blanchet lui préfère donc celle des industriels. Il emploie la matière même du décor de nos vies quotidiennes pour alimenter ses propres œuvres. Les « motifs » de ses Pantone, longues bandes verticales juxtaposées, rappellent aussi la sérialité colorée des Optical Paintings de Bridget Riley ou Guido Molinari. Mais Jean-Marie Blanchet ne réalise pas d'esquisses préparatoires, il ne projette aucun effet optique ; le choix des couleurs est celui des Pantone®, et il n'importe que dans la mesure où il rend compte d'une palette « commune ». Dans une certaine mesure, sa peinture représente une portion du réel.

Invité en 2005 par Pollen à Monflanquin, Jean-Marie Blanchet applique de grandes bandes d'adhésif de couleur sur le mur, verticalement, puis dans la continuité du geste, sur le sol. Il y a un certain humour à créer une Optical Painting sans jeu d'optique et sans peinture, avec un cousin de ce masking tape (ruban adhésif) si souvent utilisé par les grands peintres abstraits du XX^{ème} siècle pour délimiter le plus précisément possible leurs formes géométriques. Jeu de couleurs qui ne coulent pas, Adhésif sur sol et mur (2005) constitue aussi une version industrialisée, rallongée et figée des Color Field Paintings de Morris Louis. Faudrait-il voir dans cette peinture à l'adhésif coloré l'ultime réponse de Jean-Marie Blanchet à l'idéal de l'art concret, tel qu'il avait été défini en 1930 par Carlsund, Doesbourg, Hélon, Tutundjan et Wantz⁴, et dont on sent l'artiste proche ? Mais la grande utopie de la modernité « pure », universelle et progressiste a cédé la place à une asphyxie globale dont le seul horizon est l'indignation – et la fragilité des œuvres de Jean-Marie Blanchet, constituées de matériaux artificiels et sans pérennité, contraste avec les précieuses huiles sur toile des premiers abstraits.

Les Staff (2005), grandes plaques de plâtre (110 x 110 cm) peintes appuyées contre un mur, convoquent cette même interrogation culti-

3. « Ma référence va vers les nuanciers industriels, plus que la gamme des beaux-arts. C'est évident pour beaucoup d'artistes aujourd'hui. Avant, on allait chercher du bleu outremer, du jaune de cadmium... maintenant on utilise du jaune coquille d'œuf, du bleu lagon, comme le rappelle Antoine Perrot. » (Jean-Marie Blanchet, 27 septembre 2011)

4. « 1° L'art est universel.

2° L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée dans l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité.

3° Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que 'lui-même' en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que 'lui-même'.

4° La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.

5° La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.

6° Effort pour la clarté absolue. »

1. La calme ironie de cette œuvre n'est pas sans rappeler les grilles d'adhésif noir appliquées sur les sculptures classiques du Musée des beaux-arts de Nantes par François Morellet en 1973 ou son autoportrait « Masque King Tape » réalisé pour Polly Hope en 1985.

2. Jean-Marie Blanchet, 27 septembre 2011.

vée et existentielle sur la nature de la peinture, et la même radicalité de réponse. Posées sur des petites cales en bois très proches du sol, dans un rapport de proximité avec le monde, parfois superposées, abîmées au fil de leurs présentations (les plaques de plâtre se délèvent au moindre choc) et conservées telles quelles, ces peintures se présentent comme des pièces décrochées, ou à prendre. Elles déjouent le minimalisme distancié des monochromes, incarnant le fragile état de la peinture contemporaine. Pour sa série *Crush* (2006), Jean-Marie Blanchet utilise aussi le plâtre, mais moulé d'après le contenu de boîtes aux tailles variées. Accrochées au mur à hauteur d'yeux, ces œuvres peintes se situent au croisement de reliefs sculpturaux et d'objets courants, abstractions de notre environnement quotidien. Le contraste est évident entre l'irrégularité des lignes (qui rappelle la brutalisation usuelle des objets-sources, boîtes de céréales ou autres contenants courants), et la simplicité de la palette (fond blanc et tache de couleur). Avec cette hybridation d'un objet de tous les jours et d'une œuvre minimaliste, Jean-Marie Blanchet crée une surprenante synthèse des recherches de Claes Oldenburg avec celles d'Ellsworth Kelly, à l'aube de ce XXI^{ème} siècle. La matière de la peinture (une laque automobile) et le choix des couleurs (celles des voitures garées dans la cour de l'atelier de l'artiste) pourraient même faire resurgir le fantôme de César, tandis que le titre, *Crush*⁵, laisse penser que ces objets résultent d'un accident de la peinture (devenue sculpture ?). En 2006, les *Crush* seront présentées dans l'exposition *Serial Color* à Lannion ; le choix de ce dernier titre renvoie-t-il à l'opération de blanchiment perpétuel d'une société qui n'assume plus son vieillissement, et/ou au recyclage permanent par la couleur (cf. la stratégie d'Apple vis-à-vis de ses séries d'iPod, iPhone et autre iPad) ?

Pour sa série des *Simili*, Jean-Marie Blanchet rejoue⁶ une technique qu'il utilisait pendant son adolescence, celle de la couture - il « customisait » alors ses jeans et ceux de son frère. Peintures en relief rembourrées, matelassées, recouvertes de vinyle, les *Simili* sont des pièces de tapisserie ; les vingt couches d'acrylique posées en surface les apparentent aussi à des laques japonaises. Pour Jean-Marie Blanchet, la préparation minutieuse et presque artisanale de ces œuvres est avant tout un geste d'artiste :

« J'aime que le support fasse peinture, même s'il y a recouvrement. Il y a du temps pour fabriquer le support ; du temps pour le couvrir. Ce qui a changé au XX^{ème} siècle, c'est la prise en compte du support. »⁷

Dans ses premiers *Simili*, la couture vient après la peinture ; dans la seconde, les coutures disparaissent sous les couches de peinture⁸. Le déplacement serait presque total, si les *Simili* n'étaient accrochés

verticalement au mur, rendant impossible toute pratique concrète d'une peinture que l'on rêve de caresser. Evoquant tout autant le faux et l'artifice du simili-cuir, que la similitude et la parenté, le titre de ces œuvres frappe encore par sa justesse ; il souligne par un positionnement sur le « presque », le « ni ni » ou le « et », l'identité hybride de ses reliefs.

Invité cinq ans plus tard par Nicolas Royer à exposer dans la galerie de l'Ecole supérieure d'art et de design d'Orléans, Jean-Marie Blanchet déplace l'interrogation sur la nature des constituants de la peinture à l'espace de l'exposition :

« Très vite, je me suis rendu compte que ce n'était pas possible de mettre des peintures au mur. L'espace était plus fort que six peintures accrochées au mur. Il y avait trop d'éléments parasites, des gouttières, des radiateurs, des câbles, des néons, des trous, une peinture blanche satinée, etc. Et les murs sont face au paysage. Ce n'était pas assez abstrait, le satiné était trop présent. »

« On a tout enlevé, puis retapé les cimaises, et tout matifié. Tout l'espace s'est métamorphosé, est devenu une grande abstraction. C'était un premier geste de recouvrement, un premier geste de peinture, lié à celui du peintre qui prépare son support. Un premier geste d'abstraction. L'espace même devenait le support de l'exposition. Puis j'ai remis l'écran de projection, devenu carré blanc sur fond blanc, élément pictural. J'ai ramené des chaises blanches, une plante – une orchidée qui renvoyait à la fois au paysage et au décoratif. J'exposais le lieu d'exposition. »⁹

En vidant entièrement cette salle sans caractère¹⁰, puis en la repeignant en blanc¹¹, Jean-Marie Blanchet procède donc à une double mise à nu qui apparente la salle d'exposition à la toile d'un châssis. L'ajout d'une plante et de chaises blanches en fait un autre type d'espace générique, proche de la salle d'accueil d'un cabinet dentaire ou médical. Salle d'accueil, mais aussi salle d'attente ; c'est dans cet espace intermédiaire que l'artiste organise la conférence où il présente son travail. Cet objet-exposition ne sera cependant que la première étape d'un projet en deux temps, qui s'intitulera finalement *CHIPBOARD*¹² :

« Ma première idée a été de photographier toutes les chutes de planches de mon atelier, pour en faire une fausse image de bois ressemblant à l'OSB (Oriented Strand Board), bois aggloméré de copeaux. Le principe était de détourner les photographies et de les réassembler en une même planche, construite comme un collage. En hommage à Kurt Schwitters, mais sans volonté de composition. Un peu comme dans mes premières peintures,

5. *Crush* renvoie à la fois à la foule, à l'écrasement, au béguin amoureux ; et, peut-être, au film *Crash* de David Cronenberg (1996).

6. Est-on si éloigné du Re-enactement de Francis Alys, réactivant un geste intériorisé (celui qu'il vient de faire, mais peut-être aussi celui, enfoui dans la mémoire, de l'enfant jouant avec une fausse arme à feu ?

7. Jean-Marie Blanchet, 27 septembre 2011.

8. L'artiste envisage même de les poncer pour obtenir un effet « caoutchouc ».

9. Jean-Marie Blanchet, 12 avril 2011.

10. Cinquante ans exactement après Le Vide d'Yves Klein à la galerie Iris Clert.

11. La référence évidente au White Cube, espace d'exposition idéal dans sa neutralité affichée, n'est pas revendiquée par Jean-Marie Blanchet qui insiste surtout sur le fait de « préparer le support » - à l'échelle de l'espace d'exposition.

12. « Le titre se voulait un jeu de mot entre 'chip' <copeau, fragment> et 'cheep' <pas cher>. (Jean-Marie Blanchet, 12 avril 2011).

JEAN-MARIE BLANCHET
OU LES FAILLES DE LA PEINTURE
CAMILLE DE SINGLY
AVRIL 2012

qui sont des entrelacs, des grilles molles peintes à partir de pots pris au hasard, en utilisant la largeur du pinceau. Il n'y avait pas de recherche d'harmonie, pas de quête de bon goût ; je voulais faire attention à ne pas trop codifier les choses, à prendre la couleur là où je la trouve. Dans le cas des planches d'Orléans, la composition est jetée, un peu brute. Les cimaises sont à l'échelle du format des planches industrielles, 122 x 250cm ; je voulais coller la planche sur la planche, le motif sur le support, à l'échelle 1. »¹³

Cette couche superficielle collée sur les cimaises forme un placage artificiel, et une mise en abyme qui voit la matière de la cimaise, habituellement (re)niée, revêtue de ce qui en constitue son essence, ce bois aggloméré. La cimaise retrouve sa nudité originelle, dans l'artifice de son revêtement. La question de l'articulation de ces cimaises dans l'espace d'exposition est aussi cruciale :

« Les cimaises ont le volume et la taille d'un meuble, c'était donc une sorte de travail de décomposition du meuble. Quand je fais de la peinture, je suis toujours entre le meuble et la peinture. La peinture est une housse enfilée sur un châssis. Et elle fait partie du décor, devient meuble. (...) Les cimaises sont appuyées sur le mur, pas posées dans l'espace, il y a donc une ambiguïté de ces objets qui sont entre le meuble et l'oeuvre, et une impression de déséquilibre, une position plus architecturale. Elles sont aussi penchées, créant un rapport particulier au corps, une frontalité en équilibre. Elles sont face au paysage, et les vitres ne sont pas couvertes. Les cimaises sont comme des éléments dans la nature. »

La définition même de la peinture est donc en jeu dans une recherche qui bouleverse si fondamentalement ses constituants premiers. Jean-Marie Blanchet précise « Je suis très sensible aux matières et au matériau, héritage de Support Surface, de BMPT. Avec la différence, à ma génération, que faire de la peinture, c'est interroger ses constituants ; je suis moins dans la déconstruction que la reconstruction, avec grille, la couture, le simili cuir. » Il œuvre sur le fil de la peinture, ou, comme il le dit lui-même « dans les failles de la peinture ». C'est cette mise en déséquilibre qui nous touche, dans l'intelligence de son inscription dans l'histoire de la peinture et dans notre société contemporaine, et la radicale beauté de ses propositions.

13. Jean-Marie Blanchet, 12 avril 2011.

**ENTRETIEN
KAREN TANGUY
2011**

A l'occasion de l'exposition *Expanding color*
Les peintres / les constructeurs
15 septembre > 10 décembre 2011
La Tôlerie / Clermont-Ferrand

Tu mentionnes que se définir en tant que peintre est une question d'intention. Tu es, en effet, le seul artiste dans l'exposition à se qualifier comme tel, même si tes peintures, par exemple les Simili, peuvent aussi être décrites comme des volumes accrochés au mur. Elles ne sont pas juste de simples surfaces mais possèdent une profondeur due à leur structure. Par leur épaisseur, elles s'affranchissent de la planéité que l'on pourrait attendre d'une peinture dite « traditionnelle » et vont au devant de la paroi. Tu opères, en quelque sorte, une sortie du tableau et tu frôles la sphère de l'objet (entendu comme volume). Peux-tu me dire quelle fut la genèse de création de ces œuvres ? Je crois que les premières étaient justement les Simili en 2009 ?

Il n'y a pas de date précise, le travail se développe dans une continuité. Si l'on parle de l'épaisseur des tableaux, c'est une constante dans mon travail. Dès le début j'ai fabriqué mes châssis et comme pour affirmer que celui-ci était déjà un élément constitutif de la peinture, j'ai volontairement exagéré son épaisseur.

Dès le début, faire de la peinture revenait à s'interroger sur ses constituants, sur sa matérialité, sa dimension tactile, son mode d'exposition, sa présence, ce qui relève également de questionnements fondamentaux tels que Comment la peinture se pose ? Comment elle existe en tant qu'entité ? Comment elle peut parler d'elle-même ? L'utilisation du simili cuir arrive avec cette prise de conscience des matériaux de la peinture, je cherchais un support plus souple que la toile pour réaliser des peintures sans châssis - ce qui donnera par la suite la série Air bag - après avoir utilisé la toile cirée et autres matériaux enduits, je suis tombé sur le simili cuir en achetant un fond de stock à une couturière. Celui-ci m'autorisait une série de manipulations intéressantes - tension plus grande, déformation due à la tension et en même temps une certaine mollesse. Il véhicule également une connotation collective, car c'est le matériau utilisé pour réaliser des fauteuils, des canapés, des habitacles automobiles...

Tu choisis tes couleurs selon une gamme industrielle. Staff avec ses plaques de plâtre moulées et peintes, disposées sur des cales à même le sol, me semble emblématique d'un aspect de ta démarche. Cette œuvre évoque à la fois à un nuancier autant que des peintures en attente d'accrochage. Comment procèdes-tu à ces choix colorés ?

Lorsque j'ai commencé la peinture, j'ai souhaité évacuer toute subjectivité et psychologie dans la pratique, comme une façon d'évacuer le « je », de chercher une certaine neutralité de la peinture pour affirmer son autonomie, d'où une récurrence à utiliser la géométrie, la grille, le monochrome. Mais la couleur est un problème car poser une couleur c'est toujours faire un choix. La première solution était d'acheter dans des magasins de déstockage massif des pots au hasard, des restes de l'industrie, des couleurs des autres. La série Grille est réalisée avec cette méthode, la grille occupe toute la surface, les couleurs sont les couleurs des pots, la largeur des lignes est la largeur des pinceaux. Très vite, je me suis rendu compte que ces couleurs

véhiculaient également une charge collective, elles ne m'appartenaient pas mais étaient les couleurs de tout le monde. Dès lors je me suis tourné vers les nuanciers que l'on trouve chez les revendeurs de peinture. Pour la série staff, j'ai reproduit chaque couleur à partir de ces nuanciers sans aucune composition chromatique a priori, en essayant de conserver quelque chose de l'objet nuancier. Staff relève plus de l'échantillon, c'est au regardeur de choisir, comme on choisit une couleur pour repeindre un mur ou un meuble.

Cette couleur, d'origine industrielle, est présente dans notre vie quotidienne et investit aussi dorénavant pleinement le champ de l'art. Ces couleurs sont « non naturelles » et bien loin des pigments du peintre d'autrefois. Les gammes proposées aujourd'hui sont très étendues et offrent, a priori, un choix très large. On pourrait y voir une réconciliation de l'art et de la vie mais sous une forme marchande et non utopique. La couleur demeure un objet de désir et de séduction. Les noms attribués à ces couleurs (Tokyo, Saké, Vegas) sont vecteurs d'imaginaire et le produit se personnifie d'une certaine manière. Crois-tu que notre subjectivité est encore opérante dans un tel système ?

C'est difficile de répondre à cela, il semble évident que les goûts et les couleurs ça se discute. Les gammes chromatiques sont mises au point par des agences et elles changent tout les dix ans. Elles se déplacent dans la mode, le mobilier, l'architecture, etc. Chaque décennie possède en quelque sorte une gamme chromatique qui influence notre subjectivité et nos goûts.

Ce qui m'intéresse à travers la couleur c'est son pouvoir suggestif, quelle puisse véhiculer une image. Pour cela, je refuse toute composition ou accord chromatique. Dès que l'on ajoute une deuxième couleur on est à nouveau confronté à des questions de composition qui aurait pour objet de mettre à distance la couleur, de codifier la peinture. Cela introduirait une hiérarchie entre bonne et mauvaise couleur qui ne m'intéresse pas. Elle doit être perçue pour ce qu'elle est, comme une couleur, qui appartient à tous, qui existe déjà. D'ailleurs, je l'utilise souvent soit seule, ou avec du blanc ou du noir. Lorsque je réalisais la série Crush, les vitres de l'atelier faisaient face à un parking, toutes les couleurs sont issues des carrosseries que j'avais devant moi. Après cela, je ne sais pas si c'est perceptible par le public, mais le fait que la couleur puisse induire une relation au réel fait sens pour moi. La couleur est à la fois un matériau et un objet, elle est un élément du quotidien.

Ton travail se positionne souvent dans un entre-deux. Tu uses d'un matériau peu ordinaire, le simili cuir. Tu intitules aussi une de tes séries par ce nom. On entre ainsi de plain-pied dans l'univers du domestique à la fois par l'usage de cette matière mais aussi grâce à la hauteur d'accrochage, assez basse, de ces œuvres. Elles suggèrent alors un élément de mobilier comme un dossier de canapé. Le matériau fait office de signe. Gardes-tu toujours à l'esprit cette dichotomie entre le réel, signalé par le matériau, et l'abstraction, incarnée par le monochrome ?

Si le matériau et la peinture nous semblent familier, c'est une façon d'introduire une ambiguïté quant au statut de ce que l'on regarde. Une peinture ou autre chose ? C'est une façon de ramener l'art à quelque chose identifiable, proche de nous. Par ailleurs, il s'agit seulement d'une ressemblance avec un élément de mobilier, puisque tout est fabriqué, ce n'est pas un objet trouvé, c'est donc plus une image qu'un objet réel, et la dichotomie se situe plus entre une image et une abstraction. D'ailleurs est ce qu'un monochrome est abstrait? Il n'y a pas plus concret qu'un monochrome, la couleur seule c'est réel... L'abstraction devient un outil qui permet de travailler la question de l'objet, la production (et la reproduction), le manufacturé, le fait main, le factice, l'usage (la fonction), le décoratif, le fétiche, ...le réel. Simili est une série qui évoque à la fois le matériaux, le simili cuir, et une image, celui d'un élément de mobilier accroché au mur. Le titre joue de l'idée qu'une peinture est une image du réel, un simulacre.

D'une certaine manière, tes œuvres me font penser aux Fournitures Sculptures de John Armleder. L'artiste explique que ses peintures finissent souvent à côté d'un canapé ou au dessus d'une cheminée chez le collectionneur. Il décide donc de lui fournir simultanément le tableau et le canapé. Armleder précise que l'œuvre d'art a toujours été un objet domestique. La dimension décorative n'est jamais très loin dès que l'on évoque l'habitat. Intègres-tu cette notion dans tes travaux d'une manière ou d'une autre ?

En utilisant la géométrie comme vocabulaire et le simili comme matière – pour les raisons que j'évoquais plus haut – des couleurs déjà faites, on tombe vite dans quelque chose de familier. Ce n'est pas tant la notion de décoratif qui m'intéresse que celle de la peinture et du tableau. Le tableau non comme un cadre qui délimite la représentation mais comme un objet mobile, un meuble qui a perdu son lien avec un espace. Les tableaux ne peuvent occuper un lieu qui leur est propre, définitif, ils sont dépendant de leur propriétaire ou du musée. On les déplace comme de simples meubles qu'ils sont. Ce qui me semble important c'est de faire de la peinture, et qu'elle fonctionne comme telle. Avant d'être un objet accroché au mur, elle est un assemblage de gestes, un support que l'on recouvre de couleur. Il me faut préciser ici que le simili cuir fait l'objet d'un long travail de recouvrement par la peinture et qu'il est brut sur les cotés. Il n'y a que pour la série Convertible où le simili cuir est à la fois brut et recouvert de peinture sur la surface.

C'est plutôt une tentative de fabriquer quelque chose à la fois de proche et de lointain, la ressemblance au mobilier installe une relation au corps qui m'intéresse, l'objet nous semble familier dans un jeu d'indistinction mais cela reste de la peinture avant tout. L'intérêt que je porte à la peinture en tant que pratique me semble plus important.

Hal Foster, dans son ouvrage « Design & Crime », constate une pénétration du design de plus en plus significative dans notre quotidien où l'on peut observer une fusion du marketing et de la culture. On assiste à « une vulgarisation de la culture savante et à une valorisation de la culture commerciale ». Le distinguo entre haute culture et culture populaire s'efface pour s'orienter davantage vers une confusion des disciplines. Cette indistinction existe dans ton travail par les matériaux que tu utilises mais aussi par ton analyse car tu dis ne pas faire de « la grande peinture ».

Il y a une forme de récupération des inventions du modernisme par le mercantiliste et l'industrie culturelle - on trouve chez Ikéa des monochromes déjà peints - l'abstraction fait partie du décor et n'importe quelle peinture abstraite fait office de déjà vu. Dans cette situation il me semblait que partir du réel pouvait être une solution pour sortir du propos de l'invention formelle à laquelle se superpose une attention portée à la peinture et au geste entendu comme moyen. C'est une façon de rapprocher la peinture d'une certaine autonomie - regarder la peinture comme de la peinture - de faire une peinture qui se veut objective, tout en sachant que cela n'est pas possible. L'ajout d'éléments issus de la sphère collective – matériaux, couleur - tient plus à une volonté de travailler avec des matériaux déjà là, c'est en quelque sorte une forme d'appropriation. C'est envisager la peinture sous un angle non-autoritaire, sortir d'une position dominante héritée des grandes catégories du 20ème siècle - sublime, transcendance...

MARIE MAERTENS

2011

De loin, on dirait du bois... De loin, on dirait peut-être une peinture... De loin, on dirait un décorum de salle d'attente... De loin, car Jean-Marie Blanchet brouille les regards et les interprétations, redéfinit les médiums et les fonctions.

Pour sa première exposition personnelle, Chipboard qui eut lieu à l'école supérieure d'art et de design d'Orléans, Jean-Marie Blanchet a fait une proposition contextuelle. Dans ce lieu aussi utilisé pour des conférences, cours ou présentations diverses, le premier geste de l'exposition, que le public ne remarqua certainement pas, fut de repeindre en blanc l'ensemble et d'en retirer les éléments parasites. Ayant orienté son travail autour de la peinture abstraite, la grande comme la petite, il cite autant Kasimir Malevitch, l'école suisse, que les bâtiments industriels des zones périurbaines formant de grands aplats monochromes dans le paysage. Sans le revendiquer, c'est aussi une manière pour l'artiste d'inscrire son corps dans l'espace et de repenser le temps de l'exposition. Quand il s'attaque au mur, il « prépare le support et matifie l'espace ». Alors que châssis et cimaises sont souvent invisibles, Jean-Marie Blanchet les inclue dans sa pratique picturale et inverse les rapports entre le fond et la forme. De cet espace un temps plus zen et blanc, il demeure une photographie. Trois fauteuils y sont installés, comme témoin de l'univers de salle d'attente que peut aussi recouvrir le lieu à l'origine. Une plante verte y fut ajoutée, renvoyant au motif du paysage et aux posters souvent accrochés dans ces mêmes salles. Il fait aussi écho au paysage réel que l'on voit à travers la vitre et qui s'impose comme un poster grandeur-nature. « Un paysage qui fait image. » Cette photographie résume l'univers de l'artiste, articulé autour d'un héritage de l'abstraction et d'éléments qui puisent dans les sphères décoratives et domestiques. Les arts majeurs côtoyant les arts mineurs. Jean-Marie Blanchet remémore un entourage qui fut qualifié par Pascal Pinault des banlieues ou des périphéries de l'art, car ça n'est pas toujours par la grande porte que l'on devient plasticien. « Je suis rentré dans l'art par le côté... et les reproductions de Monet, Manet ou de la Joconde que l'on voyait sur les boîtes de chocolats et de gâteaux. » Ce goût pour la low culture se manifeste par l'emploi récurrent du simili cuir et un jeu subtil non dénué d'humour sur le statut décoratif d'une œuvre d'art... Quel galeriste n'a pas entendu un collectionneur demander un tableau assorti à son canapé ?... Alors autant faire directement un tableau en tissu d'ameublement ! « A l'ère où Mondrian a été récupéré par L'Oréal, je fais l'inverse... » résume-t-il. Une façon tragi-comique de témoigner de l'échec du modernisme. L'une de ses vidéos (Adhésifs sur mur, 2007), présentée l'année dernière dans les modules hors les murs du Palais de Tokyo, montrait une grille qui se décollait, comme une peinture qui aurait coulée jusqu'à disparaître et symboliser l'échec de la représentation. Oscillant toutefois dans un statut ambigu, car Jean-Marie Blanchet revisite sans cesse cette abstraction géométrique qui a failli, il récuse ainsi l'expressionnisme, la psychologie et le romantisme affiliés à l'image de l'artiste. « Je mets à distance le corps, le moi, le JE pour intégrer l'art dans une sphère plus collective. Quand on enlève la strate spirituelle de la naissance de l'abstraction, elle renvoie alors à une image moins personnelle. Les choses que je mets en forme, comme le formica, les

faux bois ou tissus divers, sont gérées par une grille qui vient de la peinture abstraite mais provoquent des images qui renvoient à cette sphère plus généraliste. » L'idée n'est pas de faire une représentation à l'identique, mais un geste sur un matériau référencé ou déjà peint, comme le soulignait Antoine Perrot dans ses textes et expositions sur les Ready-made Color.

Outre la photographie qui donne à voir un « espace d'exposition exposé », cinq panneaux représentent des reproductions de morceaux de bois, imprimés sur toile. De grand format, ils sont posés lourdement au sol, un peu comme des objets patauds et intrigants qui engloberaient le spectateur. La peinture est ainsi matérialisée, pensée en volume et objectivée, dans le sens qu'elle est rendue à un statut d'objet. Elle se regarde autant de face que de profil. Avec humour et en référence au bois OSB utilisé pour les maquettes d'architecture ou en décoration, constitué de copeaux compressés et collés, Jean-Marie Blanchet décida de photographier les planches de son atelier, comme s'il s'agissait de chutes, dans un certain ordre désassemblé... Ces images sont ensuite retouchées à l'ordinateur afin de constituer cette trame qui mélange des formes modernistes et géométriques à la définition du support, par leur matériau. Le bois renvoie aux châssis, mais est reproduit sur une toile... L'œuvre serait-elle ainsi une fausse planche, un terrain glissant... mais aussi une référence à la tradition ancestrale du travail fait en atelier ?... Jean-Marie Blanchet aime brouiller les codes, tant qu'il reste bien ancré dans la géométrie de son abstraction...

Marie Maertens

Chipboard eut lieu du 15 février au 11 mars, à l'école supérieure d'art et de design d'Orléans.

L'ENJEU DE LA SÉDUCTION

DIDIER ARNAUDET

2006

Jean-Marie Blanchet se positionne à distance. Sans se heurter de front aux fondamentaux de la modernité ni se fondre dans l'actualité des retours et des divergences, sa peinture est une affaire d'écarts. Il la détache d'abord d'elle-même mais juste ce qu'il faut pour la surprendre encore, tout près de son histoire, de ses ressources et de ses ruptures. Il l'implique dans une dimension artisanale revendiquée par des matériaux usuels (laque, adhésif, contre-plaqué, plâtre), des préoccupations techniques et des propositions abstraites, décoratives et fonctionnelles. Mais l'écart ne signifie ni la réserve ni le retrait. Jamais il ne donne l'impression de basculer dans une superficialité rassurante, pas plus que de rester enfermé dans un champ qui se laisse corrompre par de multiples complaisances. L'écart est cet impératif qui recèle une revendication singulière, celle d'une nouvelle ouverture sur des directions à interroger, à élargir ou à inventer. Il s'agit de maintenir la peinture à découvert, de retrouver l'effet du travail qui l'a rendue possible et d'élucider, en les démontant, les mécanismes élémentaires auxquels elle obéit et qui permettent son fonctionnement.

Cette peinture fonctionne par séries. Chaque série convoque des gestes et des motifs, intègre des différences, des intensités qui ensuite, tout en changeant de nature, résonnent dans l'ensemble des séries. Ces relations font le dynamisme du système, assurent la variation continue et rendent le mouvement d'enchaînement des séries particulièrement productif. S'il en est ainsi, c'est parce qu'elles sont sous-tendues par des règles de jeu qui constituent de nécessaires conditions d'existence. Le jeu, c'est le champ de la peinture confronté à son fondement et à ses limites, et il peut s'avérer nécessaire de le redéfinir en profondeur, de le réagencer, voire peut-être de s'en passer. Les règles capturent et soumettent les expériences. Elles sont définies par des choix de matériaux et de couleurs, des exigences de répétitions, et cadrent le jeu. La répétition n'a ici rien de mécanique mais devient une sorte d'énergie qui produit des échanges inédits, des déplacements dans l'espace et des changements d'allure. La peinture présente ainsi à la fois un ancrage et une mobilité, ou plutôt impose l'idée qu'elle contient, l'une dépendant de l'autre, ces deux possibilités.

Jean-Marie Blanchet opère sur le registre de la séduction. S'il s'agissait simplement de susciter l'attention, l'entreprise n'aurait aucun intérêt. Or, c'est de tout autre chose dont il est question. Par séduction, il faut entendre la stratégie qui consiste à tromper la vigilance de la peinture pour échapper à son emprise. Non pas en s'installant dans l'habileté de la ruse, de l'artifice, en usant de la théâtralité de la suggestion, de l'ornementation gratuite, vaine, de la petite rentabilité du vertige, mais en se mettant en contact perpétuel avec le sensible et l'incongru, la tension et l'inquiétude, en étant sans cesse aux aguets, en se modulant en dehors des habitudes, selon des équilibres fragiles. Il faut faire passer la peinture là où elle donne encore des signes de résistance, et rendre compte de son passage. Il faut sortir de l'engrenage des solutions pratiques, du cours normal de l'expérience, avec ses réglages tout faits, et se saisir de l'événement pour faire un saut sur le côté, rejouer la partie, réinventer les règles, ouvrir une alternative, faire bifurquer la trajectoire. C'est tout l'enjeu de la séduction.

- Presse

2004-2018



TRANSPEINTURE

La galerie Eponyme consacre une exposition personnelle au peintre Jean-Marie Blanchet, dont l'œuvre est présente entre autres dans les collections des fonds régionaux d'art contemporain Aquitaine et Limousin.

Si ses peintures saisissent au premier regard par leur frontalité, c'est leur profonde ambivalence qui retient ensuite l'attention. Bien souvent, à la limite du tableau et de l'objet, jouant d'artifices, elles empruntent dans leurs compositions des références à l'histoire de l'art, à la sphère domestique comme au registre décoratif.

Dans la série *Wood* (2014), à partir d'un jeu d'assemblage de formes géométriques rectangulaires, Blanchet peint chacun de ces éléments de manière à évoquer le matiérage des panneaux à copeaux de bois orientés.

Avec *Simili* (2007), il réalise des monochromes sur cuir, les découpe en lanières puis les recoud. Le façonnage final de ces tableaux évoque celui de canapés.

Dans la série *Crush* (2005), des moulages en plâtre de boîtes de céréales écrasées sont tous laqués avec de la peinture blanche et traversés d'une forme géométrique de couleur. Jean-Marie Blanchet donne ainsi de l'importance au geste. Il met en œuvre des principes d'abstraction et les relie au monde réel à travers des objets, des matériaux ou leurs évocations. Sa peinture s'affranchit par là de l'héritage formaliste américain pour offrir à l'abstraction des atours figuratifs empreints de références populaires.

Jean-Marie Blanchet,
jusqu'au samedi 9 avril,
galerie Eponyme.
www.eponymegalerie.com

Glissements de terrains

BORDEAUX La galerie Éponyme expose plusieurs œuvres de Jean-Marie Blanchet, un artiste basé à Villeneuve-sur-Lot qui s'amuse à détourner les repères du quotidien

En octobre 2014, on avait pu voir un aperçu du travail de Jean-Marie Blanchet au Frac Aquitaine avec « Préférez le moderne à l'ancien », une exposition collective qui questionnait la place de l'abstraction avec les artistes d'art contemporain Stéphanie Cherpin, Camila Oliveira Fairclough, Hugo Pernet, Sébastien Vonier et Jean-Marie Blanchet, donc. Certaines des pièces de ce dernier, présentées en ce moment à la galerie Éponyme, au cœur du quartier des Chartrons, à Bordeaux, font suite à cet ensemble, avec, en guise de fil conducteur, une approche analytique de l'héritage historique de la peinture abstraite qui vient croiser une dimension familière et collective.

L'assise en peinture

Formellement, certaines réalisations de ce peintre basé à Villeneuve-sur-Lot renvoient aux panneaux de bois OSB : une vue rapprochée, un détail de ces surfaces de bois aggloméré composés de copeaux fixés ensemble par un liant. Par les glissements et les associations synesthésiques on devine des nœuds et des nervures boisées dans une composition chaotique faite de variations chromatiques autour du marron.

Ailleurs, les œuvres de celui qui enseigne depuis 2007 à l'école des



Des surfaces de bois agglomérés pour des variations chromatiques autour du marron. PHOTO DR

Beaux-Arts de Pau, font appel à la boîte de céréales (avec « Crush ») ou encore au mobilier le plus familier : le fauteuil avec « Simili ». À travers une surface monochromatique en simili cuir se vérifie une métamorphose littéraire : celle de l'assise en peinture.

A ces motifs populaires et identifiables s'ajoute une strate supplémentaire. Car si ces derniers s'inscrivent dans le territoire de la quotidienneté la plus triviale, par un jeu de contaminations esthétiques, s'invitent aussi par ricochet les fantômes de

l'histoire de l'art pictural : l'abstraction géométrique, le monochrome, le all-over, etc. Un héritage et des postulats autoritaires que Jean-Marie Blanchet s'amuse à plastiquer et à détruire, préférant naviguer dans les possibles offerts par ces nouveaux territoires de l'interstice.

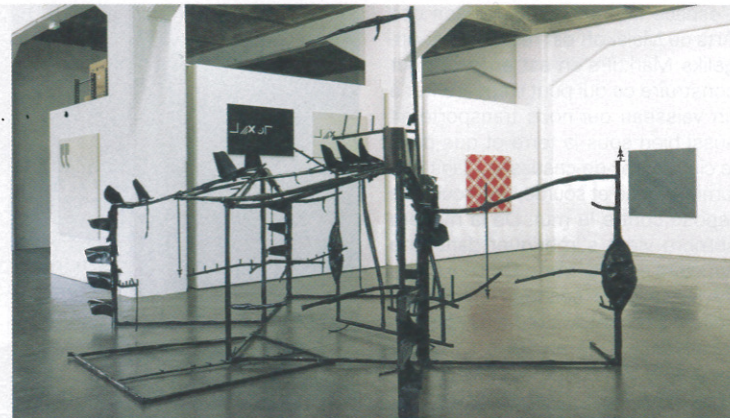
Anna Maisonneuve

Jusqu'au 09 avril, galerie Éponyme, 3 rue Cornac, Bordeaux. Entrée libre du mercredi au samedi de 14 heures à 19 heures.
05 35 40 07 95

BORDEAUX

Préférez le moderne à l'ancien

Frac Aquitaine/3 octobre - 20 décembre 2014



Dans un contexte saturé d'images et d'informations, l'abstraction participe aussi à la représentation du réel et procède à la réalisation de nouvelles formes d'interrogation du regard. C'est ce que montre cette exposition qui, comme un clin d'œil humoristique, rappelle une ancienne querelle et semble faire écho à un slogan de magasin de mobilier. Elle rassemble de jeunes artistes issus d'une scène artistique ouverte à la fois aux règles d'une grammaire moderniste et à des références liées à la culture populaire, la musique, la littérature, au design et à l'histoire de l'art. Selon Karen Tanguy, commissaire, les figures tutélaires pourraient être John M. Armleder et Olivier Mosset: « Il ne s'agit plus d'effectuer une *tabula rasa*, mais de se nourrir de l'existant. » Les cinq artistes invités empruntent des éclats, des citations reconnaissables de la réalité environnante. Camila Oliveira Fairclough isole des motifs (cartes à jouer, détails vestimentaires, fragments d'architecture) ou des éléments typographiques collectés sur des emballages et des affiches. Hugo Pernet interroge les apports d'artistes historiques comme Barnett Newman ou Ad Reinhardt, et traite de cet héritage à partir d'un écran de veille ou un lien YouTube peint au mur. Stéphanie Cherpin arrache des matériaux à leur fonction d'usage et puise dans cette violence d'étranges fictions. Sébastien Vonier développe des formes apparemment fonctionnelles à partir de la matière inépuisable d'un paysage indéterminé. Enfin, Jean-Marie Blanchet porte à incandescence la curieuse alliance d'un monochrome et de l'ossature d'un canapé ou le dossier en similicuir d'une banquette. *Préférez le moderne à l'ancien* pointe les possibilités d'extension et de combinaison de l'abstraction dans sa capacité à répondre aux appels du monde.

Didier Arnaudet

When information is everywhere, abstraction is part of representation and can create new ways of challenging the gaze. That is what is shown by this exhibition which, in a humorous nod, recalls an old quarrel and seems to echo the slogan of a furniture store ad campaign. The young artists assembled here are responsive both to the rules of modernist grammar and to broader references in popular culture, music, literature, design and, naturally, art history itself. Curator Karen Tanguy posits John M. Armleder and Olivier Mosset as possible tutelary figures: "It is no longer a matter of blank slates, as in the days of the avant-gardes, but more a question of drawing on what already exists." The five artists take their recognizable, fragmentary citations from surrounding reality. Camila Oliveira Fairclough isolates motifs (the backs of playing cards, details of clothing, architectural fragments) or typographical elements taken from packaging and posters. Hugo Pernet questions the heritage of historic figures such as Barnett Newman and Ad Reinhardt and negotiates it via a screen saver or YouTube link painted on the wall. Stéphanie Cherpin tears materials away from their practical function and finds strange fictions in that very violence. Sébastien Vonier develops seemingly functional forms out of the inexhaustible material of an indeterminate landscape. Finally, Jean-Marie Blanchet raises to incandescence the strange alliance of a monochrome and the structure of a sofa or the fake-leather back of a banquette. "Prefer the Modern to the Old" explores the possibilities of extension and combination afforded by abstraction in its ability to respond to the call of the world.

Translation, C. Penwarden

MODULE HORS LES MURS 6 - 30 MAI 2010

Vernissage mercredi 12 mai 19h - 21h

JEAN-MARIE BLANCHET *OFF*

En mai 2010, le Module hors les murs investit le hall du Palais de Tokyo avec une proposition de Jean-Marie Blanchet: *Adhésif sur mur* (2007). Filmée en temps réel, une grille noire se décolle jusqu'à laisser l'écran complètement vide. Projetée en boucle, sans générique, cette vidéo se rapproche davantage de l'esthétique de la peinture. Jean-Marie Blanchet, dont la pratique artistique est habituellement picturale, expérimente ici l'usage de la vidéo. Celle-ci montre, sur le ton de l'humour, un fiasco: l'impossible adhérence au support, comme un échec de la modernité.

Jean-Marie Blanchet est peintre. En utilisant le monochrome, les formes géométriques, la couleur, la surface, à la fois comme matériaux et données historiques, il réinterroge l'héritage de la peinture abstraite et perturbe nos propres perceptions et conceptions. Le regard est capté par des stratégies qui sont parfois proches de la mise en scène. Délaissant la toile pour des supports moins traditionnels - simili cuir, plâtre, boîte en carton, velours - il déplace la peinture vers un univers domestique et familier. En choisissant le détournement et l'appropriation associés à une pratique souvent artisanale, l'artiste met en place une peinture qui s'éloigne de toute expressivité et engage un travail basé sur l'intention.

In May 2010, the "hors les murs" (extramural) Module is taking over the entrance hall of the Palais de Tokyo with a work by Jean-Marie Blanchet, *Adhésif sur mur* (2007). Filmed in real time, a black grid comes unstuck to the point where the screen is left completely empty. Projected in a loop without credits, this video is closer to the esthetics of painting. Jean-Marie Blanchet whose practice as an artist is usually pictorial here experiments with using video. It is humorous in tone, showing a fiasco: the impossibility of adhering to a support, as a failure of modernity.

Jean-Marie Blanchet is a painter. Using monochrome, geometric shapes, color, and surface as both materials and historical data, he questions the legacy of abstract painting and upsets our own perceptions and conceptions.

The eye is caught by strategies that are sometimes close to stage design. Abandoning canvas in favor of less traditional supports—simulated leather, plaster, cardboard boxes, velvet—he shifts painting towards a universe that is domestic and familiar.

By choosing misappropriation and appropriation in conjunction with an often craftsmanlike approach, the artist comes up with painting that is quite remote from the expressive, and embarks on work that is intention-based.

D'ÉTRANGES FANTÔMES

Jean-Marie Blanchet aborde la peinture par ses coulisses, à l'intérieur même de l'héritage, des réminiscences et des références. Il règle ainsi ses dettes, se risque dans d'autres usages, d'autres formes et se donne d'autres possibilités d'investigation. Les contraires alors, loin de se neutraliser, se stimulent mutuellement. La planéité se vivifie dans le volume. Le volume donne une fluidité à la matière. La matière invite à une complicité entre le vrai et le faux, le naturel et l'artificiel. Les couleurs trouvent quelques avantages aux nuanciers de peintures industrielles. La géométrie souligne un contour. Le contour accentue un circuit. La grille sort de ses gonds. Le bricolage apporte ses solutions. Le geste a des attitudes d'équilibriste. Le domestique tutoie l'historique. Le tableau pactise avec l'objet. L'ambiguïté régénère le regard. Comme les phénix, comme les grands mythes, la peinture ne meurt que pour mieux renaître autrement, différemment, mais toujours fructueuse et infinie. De sa définition, de son histoire et de ses constantes, Jean-Marie Blanchet se distingue à la fois par la liberté qu'il prend vis-à-vis d'elles, les combinant, les bousculant au gré de son envie, mais aussi par les apports singuliers, décalés, parfois même incongrus de ses propres projections. Jean-Marie Blanchet ne craint pas d'apparaître « hors sujet »,

se délivre des assignations passées, de l'obéissance qu'elles imposent pour créer ses propres règles de manière à ce que se développent une excitation formelle et une imagination décapante, nécessaires à un va-et-vient entre désignation particulière et prolifération de signes. Sa peinture est un labyrinthe qui égare le regardeur en même temps qu'elle l'ouvre à une connaissance plus profonde. Le regard ne peut s'y arrêter en un seul point, sous peine de passer à côté de l'unité de l'assemblage. Il lui faut aller d'une proposition à une autre, et se confronter à une pluralité d'éléments et d'échos associés, proposés dans leur interrelation et le mouvement par lequel tout tient ensemble. Paysage aux multiples parcelles, cette peinture réinsuffle une énergie à d'étranges fantômes : abstraction, figuration, culture savante, critère populaire, réel, fiction. Elle évoque cette troublante articulation de la clarté et de l'obscurité, de l'apparition et de la disparition, de l'authentique et de l'artifice. Elle ne se résume pas au tranchant d'une interrogation, mais impose une présence qui, aussi mobiles qu'en soient ses aspects, ne laisse place pour aucun vide.

Didier Arnaudet

« Jean-Marie Blanchet »,
jusqu'au vendredi 30 novembre,
La Ligne Bleue, Carsac-Aillac (24200)
www.lartestouvert.fr

Jean-Marie Blanchet

Né en 1970

36 av Du Général de Gaulle - 47300 Villeneuve sur Lot

portable : 06 14 67 19 74 - fixe : 05 53 41 98 23

mail : jeanmarie.blanchet@gmail.com - site : <http://www.jeanmarieblanchet.fr>

Expositions personnelles

- 2018 **Print**, la ligne Bleue, Carsac-Aillac
2017 **Encore raté, Palette Terre**, Paris
2016 **Random**, Galerie Eponyme, Bordeaux
2015 **Hand Made**, Galerie R-2, Paris
2011 **Périphérie**, Ecole régionale des beaux arts de Valence
Chipboard, Ecole Supérieure d'art et de Design, galerie de l'école, Orléans
2010 **OFF**, Module, Palais de Tokyo
Rustique, Association Pollen, Monflanquin (Lot et Garonne)
Back store, Librairie Byblos – Villeneuve-sur-Lot
2007 **Fun Home**, avec Hervé Brisse, Atelier m.190, Villeneuve sur Lot
2006 **Serial Color**, Dominique Jezequel/Jean-Marie Blanchet, Galerie de L'imagerie, Lannion, Commissaire ODDC
Cotes d'Armor, Véronique Vauvrecy
Rencontre N°27, Wilson Trouvé/Jean-Marie Blanchet/Romain Boulay, Galerie La Vigie, Nîmes
2005 **Peinture**, Galerie du Centre Culturel Le Colombier, Rennes
2004 **Face à face**, Musée de Gajac, Villeneuve-sur-Lot
Dialogue autour de deux oeuvres de la collection Frac-Aquitaine : Joachim Mogarra et Babou
2003 **Cuisine et salle de bains**, Association Pollen, Monflanquin (Lot et Garonne)
Face à face, Association Casa, Agen
Dialogue autour de deux oeuvres de la collection Frac-Aquitaine : Joachim Mogarra et Christian Babou

Expositions collectives

- 2017 **Agora** – Galerie R-2, Paris
2016 **Salon MAD** – La Maison rouge – COOP CLUB
Scène d'intérieur, Musée du pays d'Ussel, Frac Limousin
2015 **Salon MAD** – La Maison rouge – COOP CLUB
Partition Visuelle, Monbazillac, Frac-Aquitaine
Abstraction excentrique et géométrie comique, Le Garage, Brive, Frac Limousin
2014 **Préférez le moderne à l'ancien**, FRAC Aquitaine, commissaire Karen Tanguy
avec Stéphanie Cherpin, Camila Oliveira Fairclough, Hugo Pernet, Sébastien Vonier
2013 **Néo déco** avec Enerst T et Franck Éon, FRAC Limousin
Coop 1 « Art et Territoire » – Bidart
2011 **Expanding Color**, Les peintres/les constructeurs.
Espace d'art contemporain La tôlerie, Clermont-Ferrand, commissaire : Karen Tanguy
PLC-punto-línea-curve, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, commissaire : Philippe Cyrulnik
2009 **Slidess**, Jean-Marie Blanchet/Sébastien Vonier, Printemps de septembre, Lieu Commun, Toulouse.
Il faut détruire Carthage, Lieu Commun, Toulouse, commissaire : Béatrice Méline
2008 **Orthodoxes-Hétérodoxes : Choisir sa ligne**, Le 10 neuf, Montbéliard, commissaire : Philippe Cyrulnik
2007 **Peinture**, avec Geoffroy Gross/Nicolas Royer, Artboretum, Agenton sur Creuse
2006 **Et in Pictura ego**, avec Geoffroy Gross/ Fabien Boitard/ Jacqueline Taib,
Galerie Alma Montpellier, Chapelle des Pénitents, Aniane
2004 **Voyageur universel**, Städtische Galerie, Palais Stutterheim, Erlangen (Allemagne)
Rivages, 2ème rencontre avec l'art sur le littoral de la baie de St Brieuc. ODDC Cotes d'Armor

Collections publiques

- 2014 Fond régional d'art contemporain d'Aquitaine
2013 Fond régional d'art contemporain du Limousin
2007 Inspection Académique des Cotes d'Armor
2004 Fonds municipal d'art contemporain, ville de Rennes

Editions / Catalogues

- 2005 **Repeindre**, catalogue de l'exposition, centre culturel le Visitation, Périgueux . texte Didier Arnaudet
2004 **Semaine n° 28, Voyageur universel**, texte : Danièle Robert-Guedon « journal de voyage »
2003 **Sur les Quais**, catalogue de l'exposition, Rouen

Formations

- 1994 Diplôme national supérieur d'expression plastique DNSEP - Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges
1992 Diplôme national d'art plastique DNAP - Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges

Autres

- Depuis 2007 Enseignant à l'Ecole Supérieure d'art des Pyrénées de Pau
2006 - 2013 Direction artistique, association m.190, Villeneuve-sur-Lot