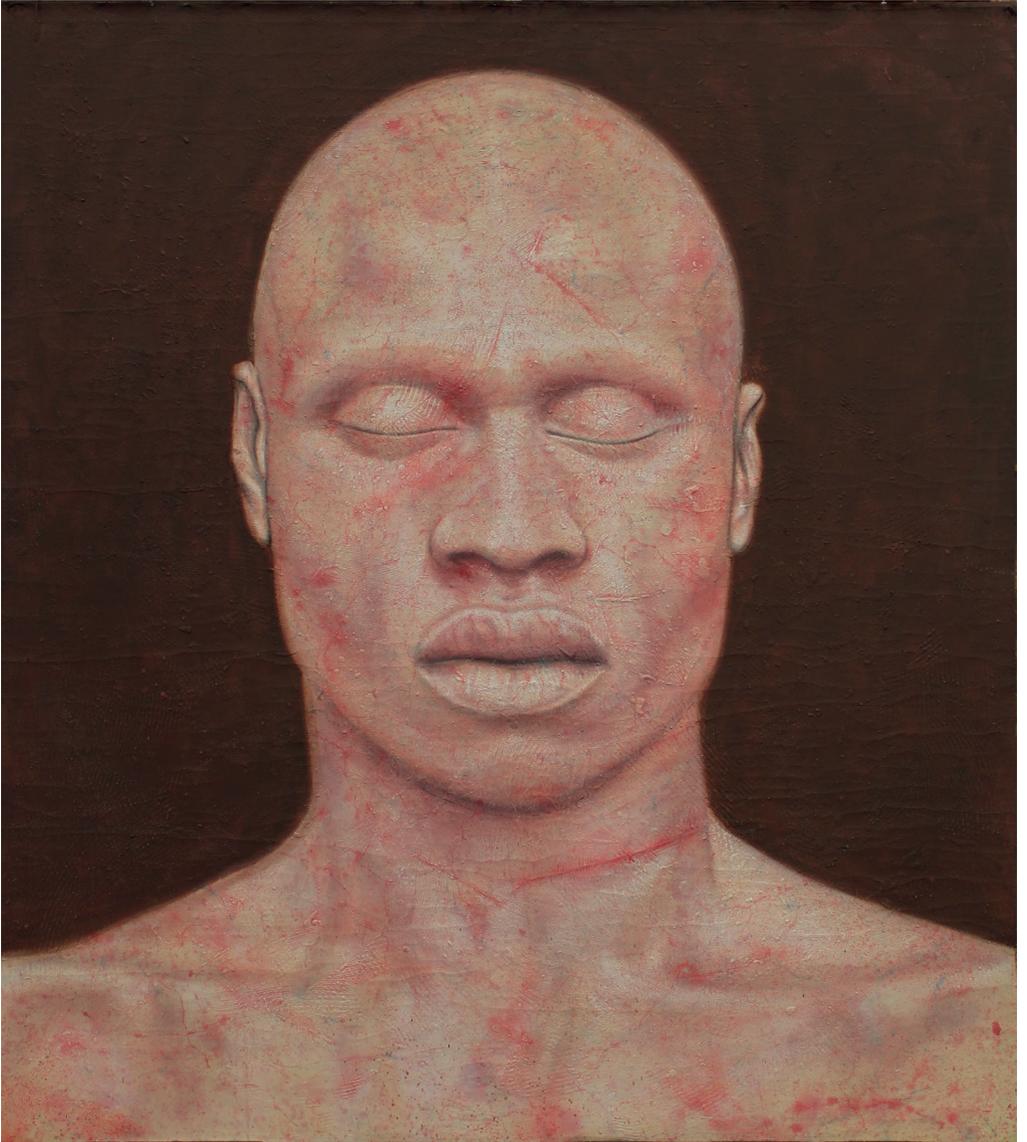




BRUNO DUFOUR-COPPOLANI

AFIN QUE LA PEINTURE
NOUS REGARDE



Après Mappellthorpe 1, 2008.

AFIN QUE LA PEINTURE NOUS REGARDE

EXPOSITION

du 18 février au 24 avril 2022

Bruno DUFOUR-COPPOLANI

né en 1954 à Périers (Normandie)

vit et travaille à Saint-Lô

LA MÉMOIRE DANS LA PEAU

Par Odile Crespy

« Je crois que la peinture est une rencontre, qu'elle est à fréquenter. La fréquentation de la surface par le peintre s'ouvre à la fréquentation du tableau par le spectateur. Le fait artistique est ce moment précis, tardif mais toujours hypothétique de leur reconnaissance mutuelle. Il s'inaugure dans l'exposition qui ne peut-être qu'une proposition. »

(Bruno Dufour-Coppolani)

Ces quelques lignes du peintre, qui expose à l'Usine Utopik en ce début d'année 2022 les œuvres conçues au cours de cette dernière décennie, dans la suite logique d'une démarche qui a révélé sa cohérence au fil des années, constituent en quelque sorte son credo d'artiste. Loin des partisans d'une défense de « l'art pour l'art », Bruno Dufour-Coppolani revendique une conception plus humble de ce qu'est l'œuvre d'art : une partition triangulaire entre l'artiste, la mise en forme, qui est aussi une mise en scène de son projet, et ses visiteurs. C'est l'adhésion de ce public pluriel qui en révèle ou cautionne la justesse et la pertinence dans son rapport au monde. De ce fait il se rapproche de ce que disait le grand écrivain humaniste Albert Camus, lors de sa réception du Prix Nobel de littérature, en 1957, qui évoquait non seulement la littérature mais l'art en général : « *L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher* ». En bref, l'œuvre ne prend tout son sens que vue, lue ou entendue. Car en l'absence de débat avec l'autre, l'artiste solitaire devra dialoguer avec les générations précédentes... Toute la vie artistique du peintre Dufour-Coppolani manifeste de cet état d'esprit.

Passionné d'art et d'Histoire de l'art, (Beaux-Arts de Rouen, agrégation à Paris-Sorbonne) et « jeune retraité » de l'Éducation Nationale à qui il a consacré quarante ans de sa vie comme professeur, BDC a construit des liens forts avec ses élèves de lycée dont il a partagé les questionnements et les doutes. Il a suivi leur parcours et leurs réussites bien au-delà de leurs études : ils sont devenus ses amis et ont nourri à leur tour sa propre réflexion, qu'il développe ensuite dans la solitude et le silence : l'artiste croit moins à un éclair de génie ou à une inspiration aléatoire qu'au travail d'observation et à l'expérimentation dans son atelier/laboratoire !

Bien connu en Normandie, il avait répondu à plusieurs commandes publiques, notamment la création de plusieurs peintures en « trompe-l'œil » : l'une d'elles simulait, sur une immense bâche de deux cents mètres carrés divisés en cinq lais et travaillée au sol, la partie détruite pendant la Guerre de l'église Notre-Dame de Saint-Lô. Dans cette dernière entreprise, l'artiste était confronté au rapport surface/espace pour simuler la perspective et le volume. À la suite de cette installation éphémère, la bâche fut découpée en cinquante fragments qui, au niveau de la réflexion sur les rapports surface, volume et perspective, constituèrent une étape importante pour passer de la perspective spatiale artificielle du trompe-l'œil à une perspective temporelle, notion plus insaisissable, plus abstraite : il s'agit désormais de saisir un temps « déposé » (peut-être en clin d'œil au « temps retrouvé » de Proust), en observant les traces de

détérioration, les salissures enregistrées sur un vieux mur (les murs ont de la mémoire !) ou une surface abandonnée... qu'il transfère sur ses toiles traitées avec du sable et autres agglomérats, devenues « murs », permettant la fusion subtile des glacis transparents sensés restituer la profondeur des surfaces. Une « archéologie picturale » se substitue à une chronologie en ligne. La création de *Bloc 9*, un fragment de mur, et d'autres « supports » montre la réhabilitation positive d'une usure irréversible par la magie de l'art. Ces « sculptures en deux dimensions » deviennent à leur tour support d'un mot, d'un chiffre ou autre signe qui s'inscrit sur la dernière strate de la surface et témoigne de la proximité du passage d'un quidam, donc de la vie.

Piéger la vie, c'est une façon de franchir une nouvelle étape. Après avoir collecté des illustrations, photographies et autres portraits célèbres et célébrés dans les livres et musées depuis la Renaissance, l'artiste s'interroge sur le caractère intemporel voulu alors par les grands maîtres flamands ou italiens de cette époque dans la peinture de leurs personnages. Ils travaillaient alors pour la gloire de Dieu et leurs peintures, souvent en rapport avec la religion étaient exposées dans les églises, en harmonie avec la beauté et la pureté des chants liturgiques. D'où les postures et regards convenus transcendant la vie réelle. Il avait fallu des artistes qu'on dirait aujourd'hui « disruptifs », comme Le Caravage et ses « anges aux pieds sales » ou les figures des personnages de Grünewald dans son polyptyque d'Issenheim, pour retrouver une humanité plus fragile mais plus vraie. Dufour-Coppolani revisite les personnages de Robert Campin, de van Eyck ou de Bellini et leur rend la vie : mais la vie qui intéresse le peintre est celle qui se vit...jusqu'à la mort, celle du corps, en deçà de l'au-delà ! C'est une chronique de la mort annoncée.... Le peintre comprend que la peau en est le meilleur emblème : la peau, organe le moins visible dans les « portraits » où les techniques du clair-obscur lui préfèrent les organes qui mettent mieux en évidence les caractères - nez, oreilles, bouche... qui résistent davantage aux marques du temps. La peau pourtant, organe de transmission de la vie le plus sensible, où viennent se loger tous les affects, physiques et psychologiques. Il revisite ces images et, risquant le néologisme, « mortalise » ces « trop » nobles visages, porteurs d'éternité : il leur fabrique une peau qu'il pousse en avant vers le spectateur par le travail de sa matière, une peinture acrylique mêlée d'eau, de sable et de pigments choisis, qui dédaigne un blanc nacré ou un incarnat trop lisse. Minutieusement il reconstitue les réseaux de veines et vaisseaux sanguins pour leur donner vie : les « Jeune femme » ou « Vierge » deviennent *Jeune Femme mortelle* ou *Vierge mortelle*, « après » Campin (ou autre) plutôt que « d'après » pour signifier le détournement de sens de l'approche. De même, inversant l'utilisation

du noir et du blanc dans deux portraits photographiques (face et profil) de Ken Moody, un des modèles fétiches de Mapplethorpe, notre artiste, comme s'il en utilisait les négatifs pour rendre plus visible et vivante la peau du modèle noir, la peint blanche sur fond noir et lui imprime la mémoire d'un vécu. Mais surtout, il détourne le spectateur de ce qu'exprimait la photo du grand artiste américain : la beauté sculpturale d'un athlète suscitant un érotisme exacerbé, accentuée par les jeux de lumière du cliché. Dufour-Coppolani, quant à lui, oubliant la référence et l'identité du sujet, rend son humanité à quelqu'un qui dort ou médite, et vous demande de « ne pas déranger ».

Fabriquer la peau : c'est devenu l'objectif du peintre ! faire en sorte qu'un dermatologue pourrait s'y tromper ! Donner plus de force encore au vivant ! Bruno Dufour-Coppolani considère déjà que les travaux cités sont des « études », elles-mêmes succédant à une série d'autres observations qu'il appelait des « fragments légistes » et qu'il analysait sur une table blanche, son « champ opératoire » ! Il est temps maintenant pour lui de choisir ses modèles dans le monde vivant. Pendant deux ans, Il se fait visiteur gériatrique et va à la rencontre des visages dont la peau témoigne d'une vie vécue mais non accomplie. Chaque destin porte sa finitude. Malgré leur âge, leur peau a encore un devenir. Le peintre la scrute comme si elle était une carte topographique du derme. À partir de différents clichés du visage d'un sujet choisi, il en recompose une synthèse, reflet qui laisse deviner les différents « états » de la peau, des moments de souvenirs retrouvés, la soulevant du regard, couche après couche, comme un palimpseste ou comme les phases du développement d'une photo argentique. La couleur, entre un bleuté léger et un rouge rosé, est le résultat d'une composition particulière, très élaborée, préparée par ce nouveau Faust. La peinture fait parler la peau : c'est le grand œuvre d'un alchimiste qui transmute la peinture en peau. La peinture est peau. Le peintre en développe la profondeur sans en livrer l'histoire; le spectateur déchiffre une surface qui révèle un mystère qui ouvre sur tous les possibles. À lui d'imaginer et de bâtir des uchronies. On peut comprendre que la peau-peinture s'est approprié la vie du sujet et se développe sur son visage comme un être parasite, autonome, alors que le peintre, dans son processus technique, fabrique la peau avant d'y « déposer » le visage ! La réalisation en très grands formats, par son effet loupe, hallucine et produit des impressions différentes selon l'échelle que le spectateur lui donne en s'en approchant. Mais dans ces visages, celui-ci ne découvre rien de morbide, rien de terrifiant. Nous ne sommes pas dans l'univers de souffrance qui s'expriment par *Le Cri* de Munch ou les écorchés cauchemardesques de Bacon. Notre peintre éprouve de la tendresse et de l'empathie pour ces visages qu'il trouve

beaux et riches de leur âge en conservant la distance de l'observateur. Ni médecin qui guérit ou restaure, ni chiromancien qui prédit, l'artiste peint leur peau fatiguée sans concession et sans brutalité : on y devine leur bienveillance ou leur inquiétude dans le dessin des rides au coin des yeux ou des lèvres, marqueurs les plus ostensibles des accidents de la peau, ou par un léger voile déposé sur le globe de l'œil comme s'il allait tomber une larme.

Déjà Bruno Dufour-Coppolani imagine une nouvelle étape de sa démarche : se référant aux quatorze stations du Chemin de Croix où le Christ appartient encore au monde vivant, il songe à des Passions profanes qui montreraient le cheminement d'un visage vers son destin, sans qu'il en atteigne le point ultime : visages de quatorze personnes ou quatorze moments de la vie d'un même visage...Avec la peinture-peau comme témoin et passeur.

O.C. (13/01/2022)

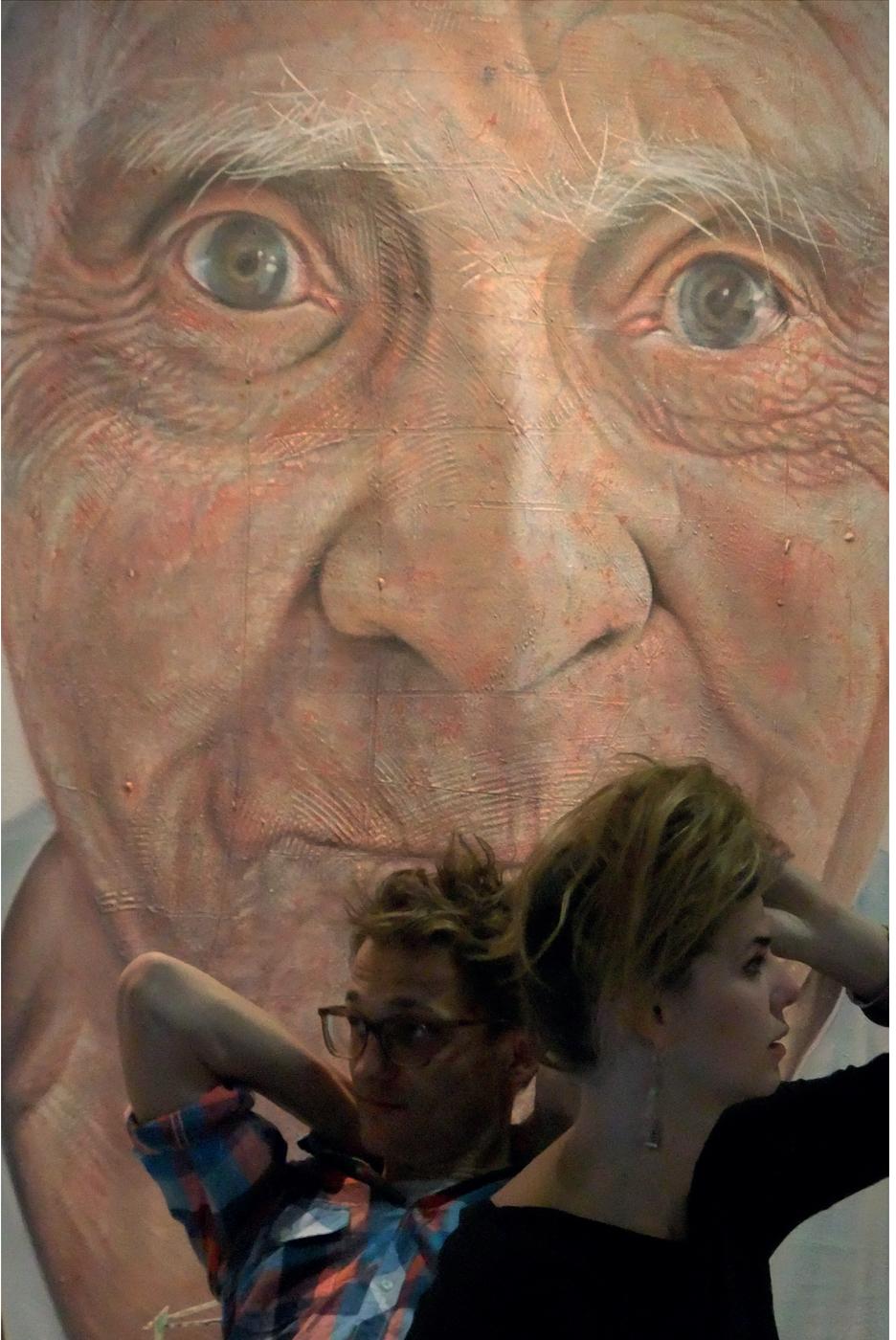
Judith, 2016. 231 x 171 cm, acrylique et sable sur toile.

Pages suivantes :
Jeanne, 2010. 213 x 175 cm.

René, 2006. 231 x 171 cm, acrylique et sable sur toile.
vue exposition Chic Art Fair

















Chevel, 2010. 225 x177 cm, acrylique et sable sur drap.

AFIN QUE LA PEINTURE NOUS REGARDE

Je suis devant la glace rassuré que rien ne change.

Un bouton fait irruption ou une ride se révèle et tout bascule. Dans cette mise au point comme on le dirait en photographie la forme immuable de ma tête est devenue surface instable de ma peau. Changement d'état, changement de temps, je suis passé d'un présent sans histoire à un avenir incertain. Voyant ma tête je ne vois pas ma peau, voyant ma peau je ne vois plus ma tête. Forme et surface ne pouvant être appréhendées ensemble, présent et devenir ne pouvant être vécus simultanément, on comprend que la peinture ait choisi si longtemps de faire oublier l'épiderme au profit de l'anatomie. Dans un portrait qui vise à éterniser le présent la peau surgirait là comme une offense. C'est que la peau toujours nous ramène à la finitude.

La commande d'un Chemin de Croix m'a été faite dans le cadre d'un projet de scénographie liturgique. Tout en revisitant l'esthétique de la Passion l'enjeu était pour moi de dépasser la représentation narrative du cycle en mettant en scène un processus d'altération de la figure peinte. Ce qui fut fait. La confrontation avec le corps et la question du cheminement vers la mort m'ont suggéré un prolongement que j'ai intitulé « *Passion Profane* ». J'y envisageais quatorze situations gériatriques en écho aux quatorze Stations du Chemin de Croix. Pour mener à bien ce travail je suis devenu visiteur en gériatrie. En lieu et place du spectacle de la déchéance que je redoutais j'ai fait l'expérience d'une beauté insoupçonnée, d'autant plus intense que je la voyais menacée. Cette beauté ce fut celle des vieillards rencontrés. Non pas qu'ils fussent beaux précisément, comme un portrait pourrait l'être, mais en-deçà du portrait, bien en-deçà, « *dans la nudité de leur peau* » comme le dit Levinas, en m'ouvrant leur visage c'est leur humanité toute entière qu'ils m'ont livrée. Dans la transparence des épidermes et la sommation des regards j'ai vécu un contrepoint sublime au Beau-Idéal : manifestation esthétique toute aussi grande, puissance plastique sans égale et affect sans mesure. Dans les rides, les vaisseaux rendus visibles, les cicatrices, les taches et toutes autres manifestations cutanées, j'ai vu la peau devenir un drame, un oratorio à la finitude où l'autre qui va mourir oblige dans son être celui qui reste.

L'expérience de ces « *visages* » m'a rapidement incité à dépasser la question de la ressemblance, celle de la forme, pour chercher dans la surface, « *dans la nudité de la peau* », les secrets de ce qui fut pour moi une révélation. Mon intuition s'est portée sur les infimes plissements

des épidermes et les infinis et subtils signaux qui font le visage quand on oublie l'identité.

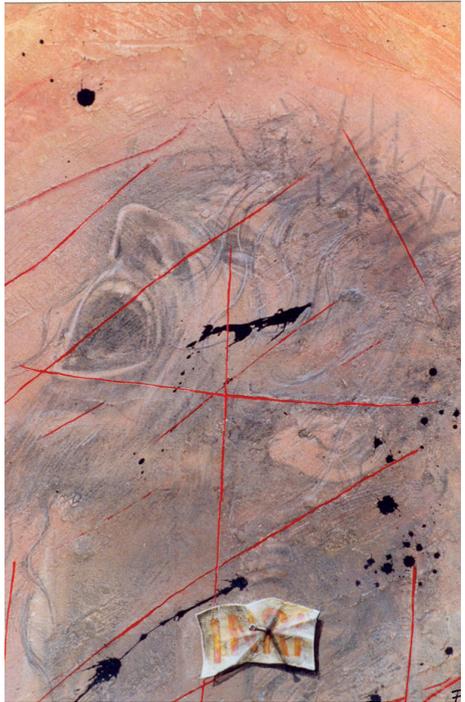
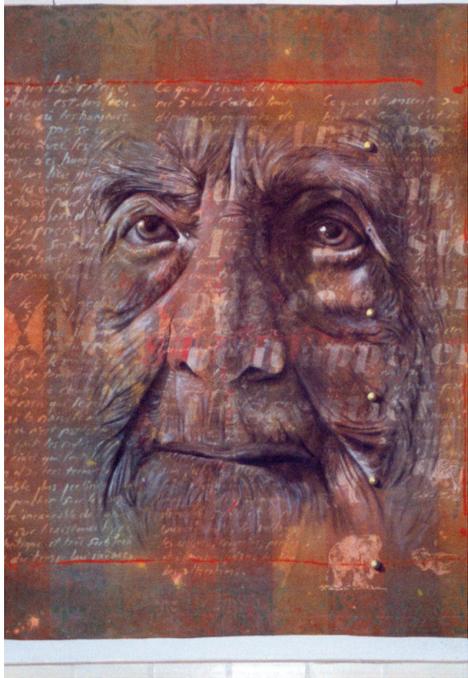
Mon projet était prêt : ne pas tirer le portrait de mes compagnons d'infortune, ce qui revenait à les montrer, mais renverser la situation et les peindre pour qu'ils nous regardent et nous interpellent comme j'ai été interpellé ; qu'ils nous envisagent en quelque sorte pour ne pas être dévisagés. Ce serait là toute la beauté de mes rencontres, celle-là même qui m'a bouleversé.

Dans une suite intitulée *Fragments Légistes* j'ai entrepris d'expérimenter le moyen de remplacer la forme anatomique par l'expérience de la peau et découvrir et vérifier avec quelle force la surface lorsqu'elle se manifeste trouble la figure et en change la nature. A l'atelier la peau est devenue ma préoccupation. Comprenons que la peau ne peut être représentée. Elle est un composé, pas une couleur, un processus, pas une forme, un devenir comme nous l'avons vu, pas un donné, beaucoup plus une manifestation qu'une image. Techniquement, la matière sablée des supports et ses agglomérats, les glacis, la stratification des couches en épidermes, la migration naturelle et aléatoire des pigments ont constitué dans mes recherches une base expérimentale pour restituer sous forme plastique le phénomène de la peau. Des protocoles ont ensuite été retenus pour que les réactions picturales se fassent réactions cutanées, avec le secret espoir que les altérations puissent ouvrir la voie de l'altérité. Je dois ajouter que concernant la sommation des regards le dispositif d'un face à face s'est imposé, frontal et sans artifices. J'ai pu mesurer par ce choix combien l'expression d'un regard est pour l'essentiel rendue par les mouvements de la peau qui l'entoure et les rides qui le dessinent. La qualité d'un sourire ne doit rien au faciès.

Pour servir mon programme des essais plus libres sur la peau se sont toujours imposés. En isolant les figures dans un blanc aseptisé le rapport fond/forme qui d'ordinaire articule la composition picturale est devenu dans mes propositions un champ opératoire pour examen clinique. S'agissant d'une position sur l'art je me suis engagé à en interroger l'histoire à travers le filtre de la peau. « *La Jeune fille* » de Petrus Christus fut la première victime de mes expérimentations. Elle est devenue « *Jeune Fille Mortelle* ». « *La vierge à l'enfant* » de Bellini,

HAUT : 1. *Bloc 9*, 1980. 93 x 150 cm.
2. *Il est 2h25 et je suis fatigué*, 1993. 180 x 153 cm.

BAS : 3. *Stèle IX*, 1999. 180 x 180 cm.
4. *Station 9 Chemin de Croix de Domjean*, 2000.



si belle et éternelle est devenue à son tour « *Vierge Mortelle* ». Ces citations visent à questionner la peinture, à renouveler le portrait en l'éloignant de la forme pour le rapprocher du visage. Rendre leur peau aux figures immortelles c'est sans doute les rendre mortelles mais ne serait-ce pas aussi, en faisant tomber le masque d'une vaine illusion, les rendre vivantes ?

Il n'est pas d'engagement artistique qui ne soit une position sur l'art. Qu'il me soit permis ici d'affirmer quelques convictions : Je crois qu'il est dans la nature de l'art d'interroger le monde et de donner une forme aux questions qui s'imposent, en interrogeant notamment le devenir. Je crois que ces formes adviennent dans un processus d'échanges avec la matière par la fréquentation du sensible. Je ne crois pas en conséquence à l'art pour l'art où le discours sur l'œuvre précède l'œuvre et s'épuise dans un autisme devenu académique. Je ne crois pas à l'art quand il fait ce qu'il dit. Je ne crois pas en conséquence que l'art se décrète, pas plus aux manifestes et autres auto déclarations quand elles se substituent à une découverte. Je fais le choix contre les attentes actuelles de revenir au corps, sans fard oserai-je dire, par la peau parce qu'elle n'a jamais été exposée. Par ses dérèglements cutanés je reviens au portrait pour accéder au visage. Pour être définitivement contemporain je m'en prends aux mirages d'une éternité de façade qui lisse la rugosité des surfaces, qui refuse les rides et par là même enlève aux rencontres toute forme d'expression. Par naïveté peut-être j'entrevois assez clairement une histoire commune entre l'art et l'humanisme. Je pense pour cela que si l'humanisme devait mourir il entraînerait l'art dans sa perte en le réduisant au spectacle. Nous devrions nous en alerter.

Bruno Dufour-Coppolani

De gauche à droite :
Peau d'Ange, après Campin, 2016. 156 x 81 cm.

Après Zurbaran, 2016. 120 x 166 cm.





L'Usine Utopik se positionne comme une plateforme de recherche et d'expérimentation en accueillant en résidence des artistes plasticiens et écrivains. Implanté dans les anciennes serres horticoles de Tessy-Bocage, le relais culturel régional offre un vaste espace de travail dans un cadre privilégié permettant aux artistes de réaliser un projet spécifique ou de poursuivre une recherche personnelle. Donnant lieu à une exposition, le processus de création est restitué au public.

L'organisation d'événements culturels (expositions, soirées thématiques, lectures publiques, etc...), la mise à disposition des œuvres de l'Artotek et les nombreuses actions pédagogiques (visites commentées, rencontres publics-artistes, ateliers de création etc...) sont autant d'initiatives vouées à favoriser la rencontre, les échanges de proximité et à rapprocher un large public de la création. Toutes ces actions apportent une dynamique culturelle en plein cœur de la zone rurale et touristique de la vallée de la Vire.

NB : L'Usine Utopik est gérée par l'association, loi 1901, ADN (Art et Design en Normandie)

USINE UTOPIK - Centre de création contemporaine - Relais culturel régional

Route de Pont-Farcy - 50420 Tessy-Bocage
Accès libre
merc., sam. et dim. de 14h30 à 18h
02 33 06 01 67
usineutopik@gmail.com

usine-utopik.com

Éd. Usine Utopik
Conception graphique: Gwendoline Hallouche
Photographies : Bruno Dufour-Coppolani
Catalogue édité à 600 ex. - Dépôt février 2022

Président : Daniel Crespy
Directeur : Xavier Gonzalez
Coordinatrice culturelle: Gwendoline Hallouche

Je tiens vraiment à saluer Xavier González à qui je dois cette exposition. Je salue son exigence artistique mais aussi, au travers de la structure Utopik, son engagement auprès de ses confrères.

Merci, très sincèrement et très amicalement.

Couverture : *René*, 2006. 231 x 171 cm, acrylique et sable sur toile. Détail.

Page 12 : *Vierge Mortelle, été*, 2015. 226 x 134 cm.

Page 13 : *Jeune femme, après Campin*, 2016. 189 x 140 cm.

Page 14 et 15 : *Après Grünewald, Gd Vincent*, 2015. 350 x 250 cm.

Page 22 : *Vue d'atelier de l'artiste*

4ème de couverture : *DIE HAUT, après Beuys*, 2016. 234 x 117 cm.



