





Vues de l'exposition – views of the exhibition
Florence Reymond, *La Montagne cent fois recommencée*,
Centre d'art du Creux de l'enfer, Thiers, 2013













- 19 **Une jubilation gestuelle**
Peintures 2012
Frédéric Bouglé
- 23 **Motifs et transcendances**
Nadeije Laneyrie-Dagen
- 27 **La jeune fille et la mort**
Conversation avec Florence Reymond
Guillaume Lasserre
- 30 **Re-chut !**
Natascha Cucheval

Une jubilation gestuelle Peintures 2012

Frédéric Bouglé

La vraie grandeur de l’homme, c’est de paraître heureux quand tant invite à l’être. Il en va de même pour ces restes de nuages opalescents, changeants et fantaisistes, aux motifs souriants sous un ciel ténébreux. Les tableaux de Florence Reymond rayonnent d’une énergie nouvelle ; l’artiste est toujours prête, comme pour la montagne de son intitulé, à cent fois les recommencer, peintures d’un roman inachevé ^{UN}. La culture, la création, accompagnent la vie humaine depuis la nuit des temps, et la vie est belle dans une perspective et une gestuelle à réinventer. Les paysages sont des couleurs en valeurs composées, des miracles ordonnés accessibles pour beaucoup, mais ressentis par trop peu.

Sur le trampoline du fond

La couleur est vivante, investie par la gestuelle d’une lumière éloquente : le rouge sang et le vermillon, le vert émeraude et le vert vaillant, le bleu azur et le bleu marine, le jaune poussin et le jaune d’or, les roses, les oranges, les violets, quelques tons crème en camaïeu, le terre de Sienne ou le terre d’ombre, et enfin le noir charbon, le noir mat du tableau et le blanc immaculé de l’écran. Laisser vierge la couche d’apprêt sur certaines surfaces de préparation – sorte d’*imprimatura* – revient à jouer du tableau noir ou du tableau blanc, les couleurs primaires se réactivant sur le ressort du fond.

Une mémoire trouée par beaucoup de blanc

Florence Reymond, dans une sorte de résilience liée à son enfance, révélée à partir de diapositives retrouvées, produisait à ses débuts des tableaux « imaginaires » auréolés d’un trauma étrangement enchanté ^{DEUX}, une « dimension carollienne », notait Philippe Piguet. La fabrication de récits de soi réconcilie avec le passé, engage à se construire une identité, même si la vérité est fantasmée et la mémoire trouée de blanc.

Couleur pâte à modeler

Dans cette série récente, le propos est plus serein et la matière picturale plus élaborée ; véritable pâte à modeler le pigment, parfois broyée et sabrée, parfois terre boueuse et joueuse. Ailleurs, histoire de venir discuter avec le volume de la peinture, elle va remplir son dessin, opacifier une ombre sur un fond surhydraté. Un fond, s’il en faut, recouvert en couches parcellisées, laissant des traces superposées plus ou moins carées et décalées, telles des feuilles posées par un batteur d’or pressé. Il en résulte une sorte de configuration spatiale abstraite et élevée, topographique – qui invite à une circumambulation du regard – sur laquelle les sujets principaux vont se camper. Certains motifs en *mandorle*, *mandala* ou *sfumato* ^{TROIS}, émettent une onde sur le pourtour, une réserve en symétrie. Et si le peintre modèle sa forme par la pointe du pinceau et la prouesse du trait, c’est pour relever la nature constituante de l’objet quand *a contrario*, autant qu’en un magistral Desgrandchamps, l’effondrement du plein en dévoile sans fin l’arrière-plan.

UN · Ainsi que *Le Mont Analogue*, roman inachevé de René Daumal, suggérant la réalité mystérieuse d’une montagne à haute valeur symbolique, mais inatteignable. Traditions et religions anciennes sont évoquées, le dernier chapitre devait s’appeler : « Et vous, que cherchez-vous ? »

DEUX · Boris Cyrulnik, dans *Autobiographie d’un épouvantail*, s’exprime ainsi : « Face à la perte, à l’adversité, à la souffrance que nous rencontrons tous un jour ou l’autre au cours de notre vie, plusieurs stratégies sont possibles : soit s’abandonner à la souffrance et faire une carrière de victime, soit faire quelque chose de la souffrance pour la transcender. » Notons par ailleurs que la redécouverte de son enfance provoque des sensations confuses, ainsi que l’exprime Anne Malherbe dans *La Peinture : incarnation et dissolution*, au chapitre concernant Florence Reymond : « Le monde de l’enfance, tiré de l’obscurité, apparaît sous les oripeaux d’une fête déguisée. Mais derrière les lampions de la féerie, des images de barbarie issues de Goya figurent la teneur d’une scène grotesque que le souvenir, à lui seul, ne parvient pas à cerner. Les motifs hétéroclites – dessins enfantins, Bambi, asperges prises à Manet – sont les détours symboliques que la conscience emprunte pour parvenir à mesurer ce qui l’obsède. » On pourra aussi s’instruire du texte de Philippe Piguet, « La peinture, un mode pérenne et vivace » (catalogue de la Fondation Salomon, *Peinture(s) Génération 70*, 2007).

TROIS · *Sfumato* signifie « évanescence », avec une notion d’enfumé : ce mot dérive de l’italien *fumo* (« fumée »). C’est une technique de peinture de Léonard de Vinci, qu’il décrit « sans lignes ni contours, à la façon de la fumée ou au-delà du plan focal ». C’est un effet vaporeux, obtenu par la superposition de plusieurs couches de peinture extrêmement délicates, qui donne au sujet des contours imprécis (Wikipédia).

Une nature déifiée

Mais revenons au premier plan, la qualité affichée de paysage. C'est ici que viennent se plaquer les grands motifs de cette année : monticule, chorten, évocation de bulbe, de cloche, tumulus, arbre, hutte, maison, dôme, tente, terrasse, montagne, toutes figures abstraites et d'ornement. Ces grands sujets sont présentés sans perspective prononcée, ou alors inversée, clin d'œil à David Hockney. Comme dans la perspective égyptienne, l'importance de la taille des figures figure surtout l'importance à leur donner. Dans cette géomancie hybridée, les formes de la nature sont élevées au rang du totem ou de la déité. Végétal, minéral ou ithyphallique, le sujet aborde quoi qu'il en soit l'esthétique « de ro-caille », et rend hommage à l'ornementation qui chevauche techniques et supports, déplaçant la généalogie d'une structure mentale enracinée.

Strophe, antistrophe, épode

L'oxymoron du motif

Ce tableau de paysage, parsemé de signes muets, parle-t-il d'un même espace et d'un même propos ? Tel un Per Kirkeby, ses liaisons suscitent l'oxymoron avec motifs en figure de style. Sa lecture triphasée, entre sujets, tons et fonds, oblige à le vivre dans le temps décalé qu'on met à l'interpréter. C'est le propre de cette œuvre dont le vocabulaire peint en strophe, antistrophe et épode, dégage selon son orientation d'autres lumières et sensations. Son décodage étagé retourne appréhension et compréhension. Comme la page plurivoque d'un livre en rébus, les mots sont des idéogrammes connus et méconnus. Chaque tableau renferme son nœud gordien, mais sans Alexandre pour trancher. Oui ! chaque œuvre est une énigme, toujours quelque peu inquiétante et débordante. Il y a bien un écran réaliste, la description d'un paysage effiloché, mais aussi l'impulsion d'un rêve sauvage échappé. Si l'esprit retient une cohérence imagée, harmonieuse et raisonnée, une autre, incohérente à proportion, oblige à tout recommencer.

Quand le monde vient à nous

Ici le monde ne s'enfuit pas au loin comme s'il était fâché contre nous. Rien de la perspective euclidienne qui donne tout à l'œil suprême. Florence Reymond plante sa représentation dans un décor surprenant, pour un monde qui ne va pas, mais au contraire vient à nous. Il y vient, mais en titubant, en se dédoublant, le sujet se déformant en silhouettes réfractées et en ombres colorées dans la lumière du représenté. Pour Jean-Michel Basquiat, Georg Baselitz ou Sigmar Polke, l'univers est reconstruit dans une grille structurée propre à une individualité, répondant à une analyse historique, mais aussi à un univers urbain. Dans les peintures en question, le monde est traduit dans une équivalence d'approche géométrale, il vient à nous et s'applique dans une convergence de géométries planes, avec équivalence spatiale pour ciel, terre ou montagne.

La roche et le temps

Le paysage peint, sapin vert et sapinière, découpe en dents de scie les crinières végétales d'un feuillage persistant, quand le nek à la pâte plus épaisse fractionne ses parois en surfaces distinctes. Le rocher pétrifié, comme le monument antique pour l'abbé Delille, valide l'indestructible et la permanence de l'art dans la durée ^{QUATRE}. La pierre sera rabaissée (*Stolperstein*), dressée (menhir), stèle, statue, monument, pour agir durablement sur le temps. *Thiers 2012* est le nom du grand triptyque du rez-de-chaussée. De même que toutes les toiles de l'exposition, il

QUATRE - On retrouve en référence à l'abbé Delille cette inscription gravée sur un rocher dans le parc de sculptures de La Garenne-Lemot, à Clisson en Vendée : *Sa masse indestructible a fatigué le temps*. En 1993, quand Michelangelo Pistoletto fait déposer dans le lit de la Durolle – le torrent tumultueux au pied du centre d'art thiernois – son *Il Segno Arte* (un *Signe de l'art* initié en 1976, ici sorte de sculpture-dalle réalisée en lave de Volvic sur la forme papillon de la vie), il s'agit là encore de traverser le temps. La première scène de *L'Odyssée de l'espace* montre une tribu de primates dansant autour d'un monolithe noir comparable à une pierre philosophale. Ce premier acte marque l'aube de l'humanité : la fin d'un monde et le début d'un autre.

répond à la nature troglodytique du Creux de l'enfer – la roche surtout, à laquelle le bâtiment est adossé. Entre croyance religieuse et légendes païennes, histoire sociale et fantôme de George Sand, le rocher n'est jamais loin. Mais Florence Reymond évite le récit, et s'en échappe s'il le faut par la forme purement géométrique, schématisant la frise et défrisant les schémas. Tel un diapason chromatique, nuancier de couleurs variées, la figure géométrique abstraite resserrée en carré tamponne de sa marque la pâte picturale sur la toile. Elle suscite ainsi, par sa confrontation avec la forme libre, une dynamique expressive entre le sauvage et l'appivoisé, le simplifié et l'élaboré, le pictogramme et le griffonné, le spontané et le cogité, le chaotique et le strict. C'est une des particularités de ce travail que d'élaborer son propre langage de signes sur une dialectique contrastée. Quand Matt Mullican associe couleurs et motifs, les raisons sont rigoureusement définies ^{C/INQ}. Le corpus des signes de Florence Reymond s'affiche sur un registre plus syncopé, parfois primitif et compulsif tel celui, maculé, d'un Gérard Gasiorowski dont on retrouve ça et là énoncé le coup de brosse rebelle.

Primauté du geste

Motif de martingale en dentelle

Le motif de la martingale en dentelle, aléatoire et dynamique, que l'on retrouve en frises dans les peintures de Florence Reymond, ramène selon le dit de l'artiste au geste que l'on fait pratiquer aux enfants pour assouplir le poignet, en leur faisant dessiner des « ponts » ^{SIX}. Cette assimilation de l'écriture par la gestuelle anticipe aussi son approche intellectuelle. Ainsi, l'émotion va provoquer la réflexion ; et l'émotion est déterminée par l'aspect formel, le traitement de la peinture occasionné par le geste. Sans émotion, pas de réflexion durable. La peinture est aussi un acte physique, quel que soit son format. Nous sommes dans la primauté du geste, et le geste libère langage et pensée.

Grande est l'histoire qui ramène à la frise

Festons de *m* et de *n*

Grande en effet est l'histoire de la frise, telle *La Cène* de Léonard de Vinci avec le décor d'une corniche. Invariablement, Florence Reymond reprend ce motif d'ornement dans la répétition de véritables festons de *m* et de *n* qui s'enchaînent, et défilent seulement sur le bas ou seulement sur le haut. À moins qu'elle ne fasse danser en quadrature leurs petits pieds courbés, et ils deviennent alors dessins d'encorbellement, dédoublés sur l'entière périphérie du tableau. Le thème de cet alphabet évoque aussi le lambrequin décoratif, la « dentelle devant » de l'habitat traditionnel créole ou de la datcha russe, celui qui s'expose au pourtour des toitures et des ouvertures, portes et fenêtres, palliant aux écoulements d'eau. La peinture, on le sait, est une fenêtre ouverte sur le monde, d'autant plus quand cet art s'instruit des créations d'autres peuples et cultures, enjambant temps et fuseaux horaires. Le « motif martingale » en question, on le retrouve encore appliqué dans la menuiserie, la tapisserie, la couture et la broderie pour dissimuler ordinairement un ajustement disgracieux. Il symbolise de manière générale l'esthétique mathématique qui prime sur la fonction, et pour l'artiste la présence d'un art d'ornement déployé dans toutes ses dimensions.

« Et le Christ ?

— C'est un anarchiste qui a réussi. C'est le seul. ^{SEPT} »

La frise en écailles de Florence Reymond, comme toutes les frises utilisées depuis l'Antiquité pour décorer les monuments, répond à un

C/INQ - Le vocabulaire de signes créé par Matt Mullican lui permet d'organiser la société dans des mondes réinventés. Les couleurs, associées à des motifs symboliques, renvoient aux cinq notions fondamentales : le vert évoque les choses essentielles, le rouge les valeurs spirituelles, le jaune les manifestations conscientes des arts et des sciences, le bleu les mystères de l'inconscient, le noir sert le langage. Ces pictogrammes, assemblés sur différents supports (dalles de pierre, drapeaux et bannières, vitraux ou compositions assistées par ordinateur), portent un regard sur le monde. Leurs combinaisons créent des tables abstraites, des « modèles de cosmologie » qui recomposent et réordonnent le réel. À partir d'un système de classification personnel, l'artiste imagine des villes et des cartes universelles qui simulent les phénomènes de la nature ou les mystères de l'être humain (site Internet de la galerie Nelson, à Paris).

SIX - Échanges avec l'artiste le 1^{er} mai 2012 dans son atelier à Paris, devant les toiles terminées ou en cours pour l'exposition de Thiers.

SEPT - *L'Espoir*, André Malraux, 1937 [Question de Ximénès à Puig]

Motifs et transcendances

Nadeije Laneyrie-Dagen

ordre mathématique. Dessin invariant se poursuivant dans une symétrie approximative, et dont la translation court sur une seule direction. Son motif sautille sur d'autres, plus figuratifs et imagés, brides d'enchantements festifs qui impressionnent durablement comme fanions, lampions, médailles d'or et d'argent, rubans tricolores, *darchen* multicolores. Mais que voir dans ces réseaux colorés ? des fils électriques ou de laine égarés ? des schémas électroniques emmêlés ? Et cette croix plantée là ? Fait-elle référence à celle, oubliée, du Creux de l'enfer, jadis fichée au sommet du rocher Saint-Genès ? Le tableau construit et distribue son réseau sibyllin de vecteurs et d'entrelacs historiques, mais sur un mode cristallographique, un circuit de filiation reliant des saynètes *a priori* sans lien plastique. Parfois ce sont d'autres schèmes picturaux que l'on retrouve déchirés en fragments, brides de maillages errant sur la surface du tableau, comme flottant sur une onde.

Des arts sacrés à l'artisanat populaire

Certaines œuvres s'inspirent du boucharouette, ce tapis réalisé par les femmes berbères avec toutes sortes de fils récupérés. Cet art populaire, dans le tissage/métissage des matériaux, produit des décors de figures où Paul Klee et Jackson Pollock se seraient volontiers retrouvés. L'attachement de Florence Reymond aux arts sacrés et populaires de tous les continents rejoint dans des évocations plus ou moins imagées, matrice des *tormas* (gâteaux sacrificiels bouddhiques), *mantras*, cairns (d'Écosse, de Corse, de Bretagne, d'Amérique du Nord), masques grotesques, *stupas* (d'Inde et du Tibet). Ses référents iconographiques butinent sur les fleurs et saveurs de créations et de croyances universelles, les motifs de la ruche ^{HUIT} et du sacré n'étant pas anodins.

Un rituel humain

Dans la paume d'une main

Ici nous ne sommes ni dans les verts éteints ni dans les couleurs noyées, l'art reprend sa respiration dans l'étalon de couleurs oxygénées. L'œuvre de Florence Reymond rejette tout nihilisme d'exclusion ; elle implique horizontalité, verticalité et mouvement en rotation. Partant d'un principe d'équivalence, elle puise dans un inventaire de recommencement : tradition et avant-garde historique. Rien de romantique ni d'égocentrique, cette peinture ne fait pas corps avec la nature ; et l'homme n'en est pas le centre, il en est même quasi absent, mais ce que la nature produit d'esthétique ne revient qu'à son seul entendement.

La peinture agit dans un langage spontané, parfois sans honte et sans gêne, et sans l'esprit de l'escalier. L'artiste propose une vision holistique du paysage, dans un geste haché en feuillage de sapin. La vie se découpe dans une lumière stratifiée et se recoupe dans des masses ligneuses, des fleurs, des surfaces terreuses. Elle perpétue sa joie première dans de simples motifs de création binaires, et même dans le bras sec et tendu d'un arbre mort. L'œil, dans l'écho rebondissant des formes, s'amuse de ces persistances rétinienne ; et l'aplat, fragmenté/parcellisé tel un drap de couleur rapiécé, traite son fond d'un geste décidé qui ne se veut surtout pas innocent. Florence Reymond, dans le mystère de sa jubilation, démontre que l'art de peindre répond à une tradition, est un rituel humain dont le geste tient toujours dans la paume d'une main.

HUIT · La Ruche valide une symbolique puissante dans la création artistique : le sculpteur Alfred Boucher (1850-1934) a fondé en 1902 pour l'art moderne le verdoyant centre artistique, situé dans le quinzième arrondissement de Paris. L'auteur comparait volontiers les artistes à des abeilles bourdonnantes d'activité. Pour Joseph Beuys, l'abeille, avec sa production de cire, est le symbole par excellence d'un art social (*Soziale Plastik*). Fabrice Hyber, avec *Ruche d'abeilles* (1988), cherchait à rendre visible l'idée du croisement des valeurs, élevant des mouches (plus anarchiques) dans une ruche. Plus récemment, Pierre Huyghe pour Documenta 13, avec *Untilled* (2012), s'intéresse aux abeilles dans une recherche de forme biologique de création. En octobre 2012, à la galerie Xippas, Céleste Boursier-Mougenot détourne et mixe en *live* le son capté dans une ruche active, en lien avec les visiteurs de son exposition. Et le design n'est pas en reste avec *Honeycomb Vase* et le Slovaque Tomas Libertiny : ici les abeilles, sur une semaine, construisent une ruche en forme de vase d'une belle structure alvéolaire.

J'ai connu Florence Reymond dans son précédent atelier : un très petit local, encombré de ces formats de grande taille qui sont la dimension dans laquelle elle se trouve à son aise. Sur les toiles, les formes surgissaient, massives et en même temps délicates, s'arrachant à des fonds colorés traités de telle sorte qu'ils semblaient une peau blessée et réparée. Cernées de boucles qu'elle voulait appliquées et malhabiles, une horizontale, dans le haut ou le bas, une verticale, sur un ou les deux côtés, réduisaient l'espace peint. Elles formaient, comme on le voudra, une manière de sol, une sorte de ciel, ou une façon de cadre : le regard, en tout cas, se trouvait empêché de se promener à sa guise. Des guirlandes, des lianes, de nues branches d'arbre, des ficelles quelquefois, liaient un motif à un autre : liens ténus dont il semblait que le regard pouvait les briser. La géographie de Florence se trouvait ainsi faite : l'espace déterminé était fait de juxtapositions et superpositions plastiques, il ne prêtait pas au cheminement, plutôt à la tension entre les objets. Dans l'atelier qu'elle occupe à présent, des formats encore plus considérables recouvrent peu à peu les murs. Ou peut-être les toiles ne sont-elles pas plus grandes ? Mais Reymond a commencé à les associer, les travaillant en triptyques, en polyptiques, un volet faisant un écho à un autre : contrepoints qui transforment les tableaux en répons.

Dans ce nouvel atelier, Reymond pense et procède aussi par couleurs, expérimentant des séries. Les teintes qu'elle choisit font écho à un imaginaire, elles suscitent des motifs ou plutôt une manière de les traiter, et se trouvent associées à des dimensions particulières. Ce que l'on a envie de nommer « l'ensemble noir » est fait de toiles carrées ou presque carrées, qui ne sont pas conçues pour être associées à plusieurs. Dans ces quadrangles équilatéraux, espaces réguliers et contraints, les dentelures alignées, les façons de bordure demeurent. Châteaux cernés de blanc ? Bijoux textiles ou parures bouddhiques ? Des formes que l'on peut décrire aussi comme des géométries – cercles, triangles aux sommets acérés – lévitent sur un fond sombre que structurent et animent des rectangles de couleur. Jamais d'horizon dans ces toiles, mais des coulisses ou des écrans que, l'espace serait-il réel, le regard imagine disposés à la verticale. Les objets se distinguent de la profondeur apparente, mais les plages colorées qui constituent cette profondeur se détachent à leur tour sur des pans de couleur. Dans une toile, des lignes – du rouge sur le noir – cantonnent une fenêtre de blanc, tableau second ainsi mis en abyme. Centrés dans cette fausse ouverture qui ne feint pas d'en être une, des tracés d'un beau bleu, une traînée brune, un peu de rose, esquissent un motif : une montagne peut-être, à moins que ce ne soit l'image d'un bûcher funéraire. Le resserrement du cadre a le même effet que les rectangles chromatiques dans les autres tableaux. Il contraint l'œil à s'enfoncer, alors même que l'artiste a renoncé aux moyens perspectifs. *Introspectus* : regarder à l'intérieur. Les « peintures noires » de Reymond – on assumera finalement la référence à Goya – incitent à l'introspection. Elles forcent le spectateur à

une quête vers des strates profondes. La descente dans la toile est une avancée vers un univers onirique.

Les peintures à tonalité sombre ne sont pas les plus nombreuses dans l'œuvre de Reymond. Plus souvent, des jaunes éclatants, des roses qui évoluent vers des mauves, des bleus aux nuances variées, quelques verts (bronze, Véronèse ou tons d'amande et de pistache) couvrent presque entièrement la toile. Cette fête des couleurs, que les peintres d'aujourd'hui osent si rarement, n'est pas la moindre qualité de ses tableaux. Les formats sont toujours considérables, mais la forme des toiles, dans les séries aux couleurs claires, est différente. On verra au Creux de l'enfer un hexaptyque : dispositif à six panneaux, chacun de même taille, considérable, et d'orientation verticale. Et un vaste triptyque, où Reymond se hasarde à des différences de mesures : une des toiles est haute et les deux autres plus basses. Dans ces ensembles qui forment de larges surfaces, les motifs trouvent leur pleine mesure. Ils ne se serrent plus l'un contre l'autre, ne se juxtaposent plus étroitement. Ils ne se recouvrent ni ne s'entrechoquent plus. Mais ils s'épanouissent, occupent la place qu'il leur faut, dans un espace qui est à leur mesure. De cette dilatation résulte une impression nouvelle : de la joie peut-être, une sérénité – relative – tout au moins.

Les motifs de Florence Reymond sont les mêmes depuis plusieurs années. Ils constituent un vocabulaire formel qui n'appartient qu'à elle. Chacun d'entre eux renvoie à un objet – on dirait : à une source. Mais chacun est traité d'une manière telle que la référence à cette source s'estompe, plus ou moins selon les cas. Discordances d'échelles, superpositions de couches et brillances qui attirent l'œil en dépit des motifs, simplifications jusqu'à la quintessence, recours à une géométrie adoucie, échos plastiques quand une forme rappelle une autre forme : ce sont quelques-uns des moyens par lesquels Reymond brouille ce qui serait sinon une représentation. Non qu'elle veuille dissimuler ce qui la nourrit – ces éléments de la réalité qui font qu'elle peint –, mais parce que la peinture, précisément, n'est pas imagerie et reproduction imitative du monde ; pas une empreinte photographique, mais la projection d'un univers mental : le concentré d'une perception personnelle de ce qui est autour de nous, et de ce qui y importe. En conséquence de quoi, les objets dont Florence remplit ses peintures sont réduits à leur quintessence : leur consistance picturale est d'autant plus forte que leur apparence est éloignée du réel qui leur a donné, lointainement, naissance.

Il n'est pas certain que ce soit rendre service à un artiste que de révéler chacune des occasions qui le meuvent et se reflètent dans ses œuvres. Le propre d'un bon tableau est de donner à celui qui le regarde le loisir de s'approprier ce qui est peint : élucider les motifs reviendrait à réduire le champ des réceptions possibles, donc à empêcher l'empathie. On remarquera donc, sans pousser trop avant, qu'un petit nombre d'objets revient avec insistance dans les toiles de Reymond, et que les récurrences relèvent de deux univers mentaux, dont il est probable qu'ils sont à ses yeux d'une importance égale.

D'une part, il y a ce qu'on peut appeler les « traits d'enfance ». Ce sont quelquefois des objets : ainsi le Pinocchio qui se dresse dans le polyptyque jaune (sa silhouette de pantin géant fait penser à la femme, trop grande pour la toile, de la *Dérision de Job* de Georges de La Tour). Plus souvent, la référence correspond à un mode de faire. Réminiscences des dessins enfantins ou plus que réminiscences (le mot « emprunt » serait davantage approprié), un sapin de Noël aux branches relevées à leur extrémité, de vagues plantes grasses aux feuilles évasées, des étendues d'eau ou des morceaux de pré recouverts d'un grillage qui peut

être une barrière ; et puis ces bordures décoratives, les lignes droites reprises de bouclettes, exercices d'écriture pour classes maternelles, embryons de cadres décoratifs ou, selon les cas, assises terrestres ou amorces de ciel, dans un langage graphique qui est ou serait puéril.

D'autre part, des suggestions venues d'un ou de plusieurs ailleurs géographiques habitent ces peintures. L'Asie fréquemment, l'Afrique un peu moins souvent, et tel site dans l'est de l'Europe, s'y croisent et s'y mêlent. Aucune volonté d'étrangeté, dans tout cela, et une expérience personnelle réduite à un souvenir visuel et auditif fort, celui de fêtes colorées et bruyantes en Inde. Davantage, le résultat d'une inquiétude dont la trace se décèle dans les conversations qu'on peut avoir avec l'artiste. Que voit-on en effet dans les tableaux ? Une forme pyramidale s'y retrouve régulièrement. Quelquefois, il s'agit d'une montagne : elle a la teinte et la texture de la terre. La montagne peut prendre la couleur du beurre : on songe à ces mottes de graisse, offrandes au dieu ou aux dieux dans les temples bouddhistes ou hindouistes. D'autre fois, des pierres sont empilées les unes sur les autres : c'est aux arrangements de cailloux construits par les marcheurs en l'honneur des esprits des hauteurs que l'on pense. Plus souvent, le bas des montagnes, mottes ou kerns, s'évase en une sorte de bol. On reconnaît un temple, *stupa* gigantesque ou réplique miniature et de nouveau offrande. Il peut arriver encore que la construction pyramidale soit un grenier : la resserre à grains des pays au sud du Sahara. Dans plusieurs tableaux, ces montagnes, ces temples, ces greniers, s'ornent de tiges dressées, suggestions inavouées de croix ou de suites de fanions : des drapeaux de prières. Dans tous les cas, quoi qu'elle soit ou semble représenter, la forme pyramidale s'affirme chez Reymond comme précieuse et riche d'un sens : l'écrin de la divinité ou de ce qui permet de maintenir la vie ou le sens de la vie. Une manière de demeurer ? Ou peut-être, qui sait, un ventre ; ce qui revient à dire – pour cette artiste femme – encore une maison : la plus précieuse, celle qui donne et abrite la vie.

Florence Reymond, on le découvre à mesure qu'on apprend à connaître son travail, segmente ses activités, c'est-à-dire tout autant, la façon dont elle travaille et celle dont elle montre son travail. Au Creux de l'enfer, elle présente des toiles qu'elle groupe par couleurs. Ailleurs – à Paris, dans une belle exposition à Clichy – elle accroche des dessins, rien que des dessins : ils sont plus immédiatement figuratifs et ne comportent que des personnages sur le fond en réserve, sans aucune architecture, sans aucun de ces motifs, non plus, qui remplissent ses toiles et que nous nous sommes plu à décrire. Les deux types de travaux seraient-ils si distincts qu'ils ne puissent être montrés ensemble ? Dans la série graphique exposée à Clichy, dans d'autres dessins qu'elle a publiés dans la revue *The Drawer* (« Le Dessinateur »), l'enfance est le sujet principal. On y voit essentiellement des petites filles, en robes à volants ou bien nues. Elles jouent à la poupée, promènent des animaux – il arrive que ce soient des rats –, s'assemblent par deux ou plus. Leurs cheveux sont peignés et ornés de rubans, leurs visages délicieux – leurs jeux obscènes et terribles. Les poupées sont décapitées, les corps puérils se font transparents et laissent voir les organes, les sexes deviennent des bouches rouges, les anatomies se métamorphosent en monstres, les rondes enfantines s'organisent autour de crucifiés et les enfants, modernes Hamlet, valsent avec des squelettes. À bien regarder les dessins, on y trouve le pantin de l'hexaptyque, et donc – avouées – ces croix chrétiennes que Reymond se garde de compléter dans ses peintures à l'huile. La gamme chromatique est de nouveau pimpante : les roses et les bleus s'associent aux rouges et à de beaux jaunes. Illusion de joie.

Le travail de Reymond est comme sa personne. Qu'elle ait publié dans *The Drawer* (« le tiroir ») est presque un signe. À regarder superficiellement son œuvre, on croit à des peintures sereines, faites de nostalgies d'enfance et de voyage. À parler avec la jeune femme, on perçoit une personnalité vive, passionnée de travail, éprise de sa petite fille, satisfaite d'exotisme virtuel. L'œuvre, comme la femme, est plus profonde et complexe. L'un et l'autre ont leurs cachettes, leurs secrets : derrière la façade commode se dissimulent des inquiétudes, l'incertitude et la quête. Sur le sens de la vie, la cruauté native des êtres, la possibilité d'un sens, qui peut-être serait de l'ordre d'une transcendance.

La jeune fille et la mort

Conversation avec Florence Reymond
Guillaume Lasserre

Si vous vous définissez comme peintre, vous êtes aussi connue et très appréciée pour vos talents de dessinatrice, qu'est-ce qui caractérise votre pratique du dessin par rapport à celle de la peinture, qu'est-ce qui singularise ces dessins dans votre production d'artiste ? Le dessin est plutôt pour moi une évidence. Ma pratique du dessin est d'ordre automatique, un lien direct entre le psychisme et la main. Cette émergence sensible met en forme mes pulsions inconscientes très facilement, comme un robinet qu'on ouvre, et j'aime cette sensation et cet accès naturel à l'inconscient. Dans ma peinture se jouent des questionnements plus ambitieux : un travail de composition, plus intellectuel, moins évident. Un vrai corps à corps. En ce qui concerne ma pratique du dessin, que je mets en œuvre non pas dans le cadre de l'atelier, mais plutôt chez moi, dans le domaine domestique, j'utilise d'énormes carnets et je travaille plusieurs dessins en même temps, à même le sol. Je passe d'une feuille à l'autre, je m'arrête, je reprends, le travail n'est jamais d'un seul jet. Lorsque je travaille ma peinture, je suis dans une grande concentration une élaboration de tous les jours, ce n'est pas le cas pour le dessin. Je laisse surgir les émotions et les traits. Mes peintures, je les travaille au mur, ce sont de très grands formats. J'ai une impression d'espace, je peux reculer, avancer. Dans ma pratique du dessin, il y a donc moins cette notion de liberté par rapport à l'espace. Si la peinture est une lutte, le dessin relève du plaisir immédiat. Jusqu'à présent, je réalise des petits formats, même si je me suis essayée récemment à un très grand format. Tout mon travail est basé sur l'enfance. Depuis deux ans, dans ma peinture j'ai voulu évacuer la figure, je travaille plutôt avec l'écriture des enfants, je regarde beaucoup leurs dessins. Quand Frédéric Bouglé m'a proposé l'exposition au Creux de l'enfer, il y a deux ans, je me suis posé la question de présenter peinture et dessin. Cependant j'ai fixé l'objectif de l'exposition rigoureusement au cadre de la peinture uniquement comme l'affirmation de ma peinture en phase de s'émanciper du dessin. De plus l'espace du lieu était pour moi un enjeu considérable que j'ai relevé en créant spécialement de très grands ensembles et polyptyques. Je voulais aussi prendre des risques, remettre en jeu et travailler beaucoup plus généreusement la matière picturale. Toutes ces décisions ont beaucoup fait évoluer mon travail.

Justement, la thématique que vous développez s'appuie beaucoup sur cette figure de l'enfant, celle-ci est très sexuée, on y dénote également une forte présence de la religion. Ainsi, lorsqu'on aborde cette question de la croyance religieuse, il ne s'agit pas de religion universelle, mais bien de la religion chrétienne. En tant

qu'adulte, j'ai une vision sexuée de l'enfance. Peut-être le passage, le rituel de la perte d'innocence est-il irréversible ? Qu'en pensez-vous ? Ce passage peut être vécu comme une perte irrémédiable associée à la culpabilité, au meurtre originel, à l'irréparable ou au sacrifice. Le Golgotha, le Christ crucifié sont pour moi des références fortes, à la fois à l'éducation religieuse, mais également à l'histoire de l'art. Ces mises en scène sous forme de peinture de sculptures, de peintures de vitraux sont restées gravées dans ma mémoire avec quelque chose de l'ordre du tragique. D'autre part, l'origine religieuse de ma famille est trouble et multiple, je pense que derrière ces cours de catéchisme se cachaient des peurs et des traumatismes qui ressurgissent de manière inconsciente.

Il y a aussi des personnages de l'imaginaire enfantin populaire... Il y a un petit jeu, un lien avec le travail d'Henry Darger (1892-1973) qui travaillait avec ces petites filles découpées dans les magazines. Je regarde beaucoup l'illustration pour les enfants et précisément l'illustration à la mode quand j'étais petite. J'aime bien jouer à déshabiller mes personnages. Ce qui m'intéresse, c'est de travailler sur mes propres angoisses de petite fille : la religion, la culpabilité, la naissance de la sexualité et le fait de ne pas savoir ce qu'il y a à l'intérieur du corps. Ce sont des peurs un peu primitives. Il y a toute l'imagerie enfantine qu'ont reprise beaucoup d'artistes, à l'instar de Basquiat, ou aussi tout ce qui est expliqué aux enfants.

Vous citez Basquiat, pouvez-vous nous parler de vos sources d'inspiration ? Il y a beaucoup de dessinatrices que j'admire : Françoise Pérovich, Frédérique Loutz, Béatrice Cussol, Marine Joatton... Henry Darger est également très important. Je regarde aussi beaucoup l'art brut et l'art naïf et également des travaux d'enfants où il y a une forme de naïveté et de violence... La peinture de Marc Desgrandchamps me trouble profondément et me rappelle la lumière rasante des après-midi ensoleillés de Marcel Proust, ces fins de journée d'été irréelles qui emportent avec elles un peu de notre vie...

Ces sources sont souvent féminines, est-ce par hasard ? Chez les quelques femmes que j'ai citées, il y a quelque chose de très fort. Elles posent des questionnements plastiques différents de ceux des hommes. Le dessin étant pour moi directement lié à l'inconscient, je suis sensible aux dessins féminins, car les problématiques, les thèmes énoncés me concernent directement la plupart du temps : les questionnements liés à l'identité féminine, à la place de la femme dans la société. Il est aussi étrange de constater que le dessin est un médium admis pour l'artiste femme peut-être parce que le papier est fin et fragile ? Alors que la peinture est souvent réservée aux hommes. La question du physique est très présente dans le rapport à la peinture, aux châssis, aux grands formats...

Dans les travaux des artistes que vous citez, la sexualité est très présente, pouvons-nous revenir sur cette question, essentielle dans votre travail ? Dans mes

peintures, il y a énormément de formes phalliques : des montages, des tomas... qui font référence inconsciemment au sexe masculin, alors que, dans mes dessins, la référence à la sexualité est plutôt féminine. La question du format (les dessins sont des petits formats) fait qu'il y a ce travail de brodeuse, qui dessine plus finement les choses. Il y a aussi le fait que je les réalise à la maison, où je ne suis pas seulement artiste, mais aussi maman d'une petite fille. Le fait que ce travail soit très sexué est lié à l'inconscient et à des peurs de l'enfance : c'est une constante dans mes dessins. Il y a un côté violent dans les dessins, car il y a un côté inconscient, comme une forme d'exorcisme. Le fait que je travaille sur des carnets montre le lien qui existe avec une forme d'intimité, de journal intime.

Comment définiriez-vous la place qu'occupe le dessin dans votre vie professionnelle par rapport à la peinture ? Lorsque j'étais étudiante aux Beaux-Arts de Saint-Étienne, tous mes professeurs aimaient beaucoup mon travail de dessin. Je me souviens que le directeur de l'école avait même acheté un de mes dessins lors de l'oral de mon diplôme, c'était un acte très provocateur de sortir un billet de 500 francs en plein jury. À l'époque, je voulais peindre, je voulais montrer mon travail de peinture. En 1994, le dessin n'était pas aussi reconnu qu'il peut l'être aujourd'hui. C'était quelque chose de secondaire. J'ai arrêté le dessin pendant dix ans, car je ne trouvais pas de lien entre mes dessins et ma peinture. Maintenant, je suis professeur de dessin aux ateliers Glacière de la Ville de Paris depuis quatre ans, quatre ans à regarder les élèves dessiner à aiguiser mon œil en regardant le modèle vivant. Au début, j'ai recommencé à dessiner un peu en secret, je dessinais chez moi, pour moi. Aujourd'hui, je ne suis plus dans le phantasme du dessin et je me dis qu'il faut que je développe cette pratique, car j'aime dessiner tout simplement.

Pouvez-vous nous parler du carnet qui se trouve devant nous ? Donc, lorsque je travaille, je m'étale, j'ai plusieurs carnets devant moi et une nécessité dévorante de dessiner. Par exemple, sur ce carnet, aucun dessin n'est terminé. Le papier des pages est souvent transparent, parfois je reprends le dessin qui est en dessous, comme une écriture automatique où il faut en mettre le plus possible. Ces carnets me servent uniquement pour le dessin. Je travaille avec des sources tirées d'Internet et je travaille devant la télévision. J'essaie des grammaires de dessin. Je ne m'en sers pas pour la peinture, mais pour les grands dessins. C'est un format nouveau pour moi que j'ai envie d'explorer, car je trouve que ça libère mon trait.

Justement, ce format, qui s'apparente plus aux formats que vous utilisez en peinture, garde les mêmes traits/motifs que les petits formats, plus caractéristiques de votre production. Pour ce grand dessin, qui fait plus de 3,20 m, je me pose la question de la composition et de l'espace différemment des petits formats. L'absence de mise en perspective relève du fait que je passe d'un dessin à l'autre, que je travaille plusieurs

dessins en même temps et que le personnage présent sur tel dessin pourrait très bien se retrouver sur un autre. Le fait que je réalise mes dessins en pratiquant une autre activité (regarder la télévision, écouter la radio...) fait que je me mets dans un état second et me laisse emporter par l'émotion du moment. C'est un peu comme de la transe. Dans cette forme nouvelle – du grand format –, il y a quelque chose de très différent, en tout cas de nouveau dans mon approche du dessin, le fait d'être obligé d'être dans des conditions d'atelier, quelque chose que je trouve intéressant. Je pense que les grands formats me conviennent mieux. Depuis deux ans maintenant, à l'atelier, je travaille en écoutant des livres enregistrés, et, la plupart du temps, je choisis inmanquablement l'œuvre sublime de Marcel Proust.

Quel est votre rapport avec la littérature ? Je suis très sensible à la littérature, aux styles, aux formes littéraires plus qu'aux histoires. Je lis énormément, mais mes lectures n'influencent pas forcément sur mon travail. Un des livres qui m'a beaucoup marqué et sur lequel j'aurais voulu travailler, j'avais d'ailleurs contacté l'auteur, qui est hélas décédée entre-temps, c'est *Le Grand Cahier* d'Agatha Kristof, où des enfants, placés chez leur grand-mère méchante, sale et avare à la campagne pendant la guerre, réalisent des exercices qu'ils consignent dans un grand cahier (exercices pour ne pas manger, pour lutter contre une crampe, pour surmonter le froid, les cruautés...). Leur expérience est monstrueuse, sans morale, à l'image du pays dévasté, et froide comme la réalité de la guerre.

Pourtant, il n'y a pas beaucoup de sang dans vos dessins, qui peuvent paraître légers – joyeux – de prime abord (notamment à travers l'utilisation de la couleur), alors qu'on se trouve plongé dans un univers assez sombre et angoissant. Il y a ce mélange de l'innocence de l'enfance et d'une forme d'angoisse. Il y a aussi le fait que je travaille beaucoup au crayon de couleur et à l'aquarelle, qui peuvent donner ce ton léger. Je commence à travailler le noir et blanc, mais c'est vrai que j'ai une jouissance à traiter la couleur. Je ne privilégie pas une technique par rapport à une autre. Dans ma pratique du dessin on retrouve aussi bien du crayon à papier que de l'encre, de la plume, de l'aquarelle...

Dans votre peinture, il y a une évolution vers des formes plus épurées, plus abstraites, vos dessins eux, restent figuratifs. L'atelier est une pratique de tous les jours, ce n'est pas le cas pour le dessin. Le problème récurrent dans mon travail est que le dessin ne ressemble pas à la peinture. Le dessin est peut-être plus envisagé comme une récréation ou une purge ou encore un grand plaisir alors que la peinture serait une bataille. La question d'assumer ce que je fais ou faut-il que les deux se rejoignent, je n'ai pas la réponse. En tout cas pour moi, tout mon travail parle de l'enfance même si l'un le fait d'une manière plus figurative, plus illustrative et l'autre utilise plus le vocabulaire de l'enfance (exercices de graphisme, comment on apprend l'écriture, les vignettes, le calque, les impressions...), qui relève de l'apprentissage.

Il y a des dessins récents qui sont assez singuliers dans votre production. En fait, dans l'atelier de dessin que je dispense pour la Ville de Paris, il y a de jeunes étudiants qui se préparent à entrer en école d'art, il y a aussi des amateurs éclairés, des gens de tous types, toutes professions, tous âges, qui se risquent à faire des choses assez incroyables. Ils ne connaissent pas forcément la technique, et ça m'inspire beaucoup. Je suis aussi plus apaisée par rapport à ma peinture et à mes phases de travail, et ça se ressent dans le dessin. Je cherche à changer mon dessin, à évoluer, à me libérer.

Les thèmes que vous abordez dans la peinture ou dans le dessin vous ramènent donc aux mêmes obsessions. L'enfance, forme de torture morale et l'angoisse sont les thèmes qui m'obsèdent. Le fait d'être allée récemment en Inde a fait changer la peinture, et je pense que cela fera changer le dessin, car j'ai découvert une manière d'envisager la mort très différente de celles que nous développons dans nos sociétés occidentales. Du coup, on retrouve un apaisement qui vient de là.

L'Inde vous a beaucoup marquée ? Je m'y suis rendue pour la première fois il y a deux ans. La vision des bûchers à Bénarès sous les feux d'artifice de la fête de Diwali, de la fête et de la mort. Voir qu'en Inde tout est art, qu'il y a un esthétisme très fort lié au spirituel et le polythéisme, m'a donné une autre vision du monde. Aujourd'hui, il y a une alliance, en tout cas dans ma peinture, du vocabulaire enfantin et de la spiritualité, une alliance entre l'ornement et le sens. Dans un dessin récent, j'essaie de reprendre ce que je fais dans ma peinture, pour justement essayer de lier les deux pratique, mais je ne suis pas convaincue. Je suis revenue à mes dessins sur l'enfance. Je ne peux arriver à dessiner que d'une manière un peu légère, sinon j'ai l'impression de rivaliser avec ma peinture et je n'y arrive pas.

Re-chut !

« Chut ! », intimai-je. « Intime toujours, je n'en ai rien à faire ! », dut penser la chose qui s'était accrochée à mon dos depuis peu, et ne cessait de blablater au creux de mon oreille. Un bref silence avait tailladé sa mélopée diarrhéique avant que celle-ci ne reparte de plus belle. Son chant appartenait au passé, je le sentais. Plusieurs fois déjà j'avais tenté de l'arracher, mais elle s'était dérobée, habile ; et je n'avais d'autre choix depuis des mois que de la supporter. « Tais-toi ! », intimai-je brutalement cette fois, agitant encore mes bras dans mon dos pour l'attraper. « Tais-toi toi », répondit-elle en écho. Il me sembla alors que je tenais quelque chose dans la main. Je tirai un coup sec. La chose cessa de s'agripper et dégringola de mon corps. J'allais voir à quoi elle ressemblait.

À rien. Deux bras, deux jambes, une tête. Le tout en petit. Je me demandai depuis combien de temps elle me marquait ainsi à la culotte. Soudain je ne sus plus.

Le silence s'était (enfin) installé entre nous. Je l'observai, rose et frêle, les sens à l'affût. C'était dégoûtant. Elle se mit à danser autour de moi, écarquillant ses yeux ronds et grands comme des soucoupes. Et bien qu'il n'y eût rien à regarder auprès de nous, je la vis tomber en pâmoison devant un brin d'herbe, presque extatique. À présent, elle convulsait par terre, ç'en était gênant. « Je t'envie l'émerveillement, et ces yeux grands ouverts. Les miens parfois me semblent atrophiés, dis-je. J'ai déjà tout vu, et plus rien ne me surprend. » « C'est un brin d'herbe ! », me lança-t-elle avant de se mettre à dévaler la pente douce de la prairie où je m'étais arrêtée. « Où vas-tu ? », criai-je.

« Ailleurs ! ». Et je l'enviai encore. Mes pieds s'enfonçaient dans le sol, lourds comme deux ancres en fonte, tandis qu'elle s'égayait dans la forêt proche que j'avais maintes fois arpentée. Il m'apparut que certaines feuilles d'arbres étaient d'or. Ou était-ce une hallucination ? Tout était hallucination probablement. Je fermerais les yeux et je me laisserais porter.

La fin d'après-midi pointait son nez et, allongée dans l'herbe, les yeux accrochés aux nuages, je songeais au passé détesté et puant, du simple fait d'être perdu sûrement. La petite chose s'était assoupie à mes côtés, elle se réveillait. « Ma sieste », me dit-elle à regret. Elle sembla déçue d'y avoir perdu son temps. Puis dans un soupir, elle crachota « C'était merveilleux de descendre de toi. Et j'ai vu tant de choses. Des choses horribles aussi. » J'eus alors envie de la tuer. Car je sus qu'elle allait s'accrocher à moi, de nouveau.

Nous avons repris notre marche. La chose se taisait, elle était fatiguée. La gorge sèche et serrée, j'étais lourde d'elle, mes lèvres brûlaient de questions que je ne savais prononcer. « Qui es-tu ? », murmurai-je finalement – j'étais épuisée de silence. « Je suis toi ! », hoqueta-t-elle. Alors, le poids sur mon dos disparut.

Plus tard, je trouvai dans ma main une liste de choses enviabiles et raisonnables. C'est ce qu'elle avait laissé.

Natascha Cucheval

- 35 **A gestural jubilation**
Paintings 2012
Frédéric Bouglé
- 39 **Motifs and transcendences**
Nadeije Laneyrie-Dagen
- 43 **Death and the maiden**
Conversation with Florence Reymond
Guillaume Lasserre
- 46 **Hush, again!**
Natascha Cucheval

A gestural jubilation Paintings 2012

Frédéric Bouglé

The true greatness of man is his ability to appear happy when all invites him to be so. The same goes for the remnants of these opalescent clouds, changing and whimsical, with their smiling motifs under a dark sky. Florence Reymond's paintings radiate a renewed energy; the artist is always prepared, like the mountains of the title, to repeat a hundred times the paintings of an unfinished novel. ^{ONE} Culture and creativity have been with human existence since the dawn of time. There is beauty in reinventing perspective and movement; these landscapes become colorful miracles to behold.

On the trampoline behind the scene

The color is alive, invested by the eloquent movement of light: crimson and vermilion, emerald and forceful green, azure and navy blue, sulfur and golden yellow, pinks, oranges, purples, shades of cream tones, sienna or dark clay, and finally, the matte black of the chalkboard and the immaculate white of the screen. Leaving the primery coat blank on some prepared surfaces—a sort of imprimatura—is similar to playing at the blackboard or on the white canvas, the primary colors coming alive on the bouncing background.

A memory pierced with an abundance of white

In response to rediscovered family photographs, Florence Reymond began producing “imaginary” paintings with an aura of strangely enchanted trauma, a “carollian dimension” as described by Philippe Piguet. ^{TWO} Fabricating personal stories in reconciliation with the past commits one to building an identity, even if the truth is projected and the memory is pierced with white.

The color of modeling clay

In this recent series, the intention is serene while the pictorial matter is elaborate. The pigment resembles clay, sometimes brushed and cut, sometimes muddy and played with. Elsewhere, like a discussion on paint volume, it will accomplish its design, opacify a shadow in the background wash. The background, if one is necessary, is coated in parceled layers, leaving rather square superimposed traces like leaves unevenly piled by a hasty goldbeater. The result is a kind of high and abstract spatial configuration, topographic—calling for circumambulatory sight—on which the principle subjects are set. Certain motifs in mandorla, mandala or sfumato, ^{THREE} emit a peripheral wave, a reserve that is in symmetry. If the painter models a form with the tip of her brush and the prowess of lines, it is to address the constituent nature of the object when—a contrario, likewise a masterful Desgrandchamps—the collapsing content endlessly unveils its background.

^{ONE} · As in *The Analogous Mountain*, René Daumal's unfinished novel about the mysterious reality of a mountain, of high symbolic value, which is unreachable. Traditions and ancient religions are mentioned. The last chapter's title would have been: “And you, what do you search for?”

^{TWO} · Boris Cyrulnik in *Autobiography of a Scarecrow* wrote “Facing loss, adversity, and suffering that we all experience at one time or another in our lives, several strategies are possible: either to abandon oneself to suffering and undertake a victim's career or do something to transcend suffering.” Let us also take note that the rediscovery of one's childhood provokes confusing feelings, as expressed by Anne Malherbe: in *Painting: Incarnation and Dissolution*. In the chapter on Florence Reymond she writes: “The world of childhood, drawn from the darkness appears in masquerade attire. But behind the magic lanterns, Goyan images of barbarism are the content of the grotesque scene that the memory alone can not identify. Disparate motifs—childish drawings, Bambi, Manet's asparagus—are symbolic detours taken by the conscious mind in an attempt to measure what it is obsessed by.” We can also learn from the writing of Philippe Piguet, *Painting: a perennial and vivacious trend*. [Foundation Solomon Catalogue *Painting(s), Génération 70*, 2007]

^{THREE} · Sfumato means smoky evanescence deriving from the Italian fumo (smoke). A Leonardo da Vinci painting technique that he describes as “without lines or edges, like smoke or beyond the focal plane.” It is a dreamy effect obtained by the overlapping of several extremely delicate layers of paint, which produces an imprecise contour. [wikipedia]

Nature deified

But let us examine the foreground, the landscape's displayed qualities. Here are spread this year's motifs: mounds, chortens, bulbs, bells, tumuli, trees, huts, houses, domes, tents, terraces, mountains; all ornamental and abstract figures. These subjects are delivered without perspective, or inversed, with a wink to David Hockney. As in Egyptian perspective, the size of the figures indicates above all their assigned importance. In this hybrid geomancy Nature's forms are elevated to the ranks of the totem or deity. Vegetable, mineral, or ithyphallic, the subject addresses a rococo aesthetic, paying tribute to ornamentation, overlapping techniques and media, reorganizing deep rooted mental structures.

Stanza, antistanza, epode:

The oxymoron of pattern

This landscape dotted with silent signs, does it speak of the same space as its intention? Like a Per Kirkeby, its liaisons suggest an oxymoron with stylistic patterns. Its triple-phased reading, between subject, tone, and background, requires an interpretation of shifting time. The particularity of this work—whose vocabulary is painted in stanzas, antistanzas and epodes—is its ability to radiate variable light and sensation depending on its orientation. Deciphering the layered meanings requires an overturning of conventional perception. Like the page of a puzzle book with multiple meanings, the words are ideograms, known and unknown. Each painting contains its Gordian knot, with no Alexander there to solve it. Indeed! Each work is an enigma, always somewhat disturbing and overflowing. There is a screen of realism—the description of a frayed landscape—but also the invocation of a wild escaping dream. Even though the mind retains an imaged coherency that is harmonious and rational, another, proportionally incoherent, demands a second introspection.

When the world comes to us

Here the world does not take flight as if angry with us. This is not an Euclidean perspective offering all to the supreme eye. Florence Reymond installs her surprising setting of a world that isn't leaving us, but instead is coming to us. It arrives—staggering, splitting and deforming itself into bent silhouettes and tinted shadows. Like Jean-Michel Basquiat, Georg Baselitz, and Sigmar Polke, the universe is reconstituted in a structured grid specific to an individual in response to an historical analysis as well as a present, urban world. In these paintings the world is translated into an equation of multi-dimensional approaches, applying itself to a convergence of planar geometries with a spatial equivalence for heaven, earth, or mountain.

Rock and time

The fir green painted landscape cuts out jagged manes of evergreen foliage, while the impastoed mountain pass splinters into separate surfaces. Petrified rock, like the ancient monument to abbot Delille, confirms the indestructible permanence of art in its duration. ^{FOUR} Stone is laid (Stolperstein), raised (menhir) as a stele, a statue, or a monument to be sustainable over time. *Thiers 2012* is the title of the large triptych on the ground floor.

FOUR · In reference to the abbot Delille, an inscription on a rock in the sculpture park of La Garenne-Lemot in Clisson, Vendée. Its indestructible mass exhausted time. In 1993 Michelangelo Pistoletto deposits in the bed of the Durole—the raging torrent at the foot of the Thiers art center—*Il Art Segno* (a *Sign of Art* initiated in 1976, a sculpture made out of a large piece of Volvic lava in the shape of a butterfly with metaphorical references to life). This again is crossing through time.

Like all the paintings of the exhibition, it echoes the troglodytic nature of the Creux de l'enfer, especially the rock the building leans against. Rock is ever present among pagan legends and religious faith, social history, and the phantom of George Sand. But Florence Reymond shies away from narrative, illuding it via a purely geometrical form by patterning the frieze and “defrizzing” the pattern. Just like a chromatic pitch fork—a palette of colors, an abstract geometrical figure narrowed to a square—stamps its mark onto the pictorial pulp of the canvas. This intersection creates a wild/tame expressive dynamic, between simplified and elaborate, pictogram and scribbles, spontaneous and meditated, chaotic and strict. One of the peculiarities of this work is its ability to develop a unique sign language for a contrasting dialectic. When Matt Mullican combines colors and patterns the reasons are strictly defined. ^{FIVE} Florence Reymond's signs appear in a more syncopated range, sometimes primitive and compulsive—defiling—recalling the strokes of Gérard Gasiorowski's rebellious paintbrush.

Primacy of movement:

Laced bridle band

The random dynamic motif of the lace martingale in the friezes of Florence Reymond's paintings, according to the artist, reproduces the “bridges” drawing exercise used to teach children to limber up the wrist. ^{SIX} This equation of writing through movement also preempts its intellectual approach. Emotion causes reflection, and emotion is determined by the formal aspect; the process of painting is brought about by movement—emotionless, mindlessly. The painting is a physical act regardless of its format. Here is the primacy of movement, the movement that releases language and thought.

The great story leads back to the frieze:

Festoons of m's and n's

Great indeed is the story of the frieze, as in the cornice décor of *The Last Supper* by Leonardo da Vinci. Invariably Florence Reymond uses this ornamental motif repeated in a festoon of m's and n's parading either at the bottom or the top. If it isn't the square dance of their little curled feet, it could be drawings of arches repeated on the entire periphery of the painting. This alphabet also brings to mind the decorative valance, the “lace front” of the traditional Creole habitat or Russian dacha hung on the edges of roofs, doors and windows, to keep the rain out. We know that painting is a window onto the world, gleaning from what is created by many cultures spanning through all times. We find this “bridle frieze” applied in carpentry, upholstery, sewing, and embroidery often to conceal the unsightly. It symbolizes a general mathematical aesthetic that presides over a function, and for the artist, the presence of ornamental art deployed in its full dimension.

“And Christ?

— He was an anarchist that succeeded.

He was the only one.” ^{SEVEN}

Florence Reymond's scalloped frieze, like all friezes employed in monumental decoration since ancient times, answers to a

FIVE · The lexicon of signs created by Matt Mullican which organizes society in reinvented worlds. The colors associated with symbolic designs refer to his five fundamental notions: green evokes essential things, red for spiritual values, yellow is the conscious manifestations of the arts and sciences, blue the mysteries of the unconscious, black is for language. These pictograms assembled on different substrates (stone slabs, flags and banners, stained glass compositions or computer-assisted drawings) are a view of the world. Their combinations create abstract tables or “models of cosmology” that recombine and rearrange reality. Using a personal classification system, the artist imagines cities and universal maps simulating natural phenomena or the mysteries of the human being. [website Gallery Nelson, Paris]

SIX · Discussion with the artist, May 1, 2012 in her studio in Paris, in front of the completed paintings and those in process for the Thiers exposition.

SEVEN · *Man's Hope*, André Malraux, 1937 [Ximenes questioning Puig].

mathematical order. An invariant drawing progresses in approximate symmetry, its translation running in one direction. The motif prances amidst more figurative bits of prevailing festive enchantments like pennants, lanterns, gold, and silver medals, tricolour ribbons, colored darchens. But what do we see in these colorful networks? Wiring or stray yarn? Tangled electrical circuits? And that cross there? Does it refer to the forgotten Creux de l'enfer cross at the top of Saint-Genes rock? The painting produces and distributes its network of oracular conveyors and historical interlacings, a family of a priori physically unrelated scenes, but with a crystallographic medium. Sometimes we find erring on the surface of the painting torn fragments of pictorial patterns and scraps of mesh as if they were floating on waves.

From sacred art to crafts

Some works take inspiration from the boucharouette carpet made with various leftover threads by Berber women. The decorative figures of this folk art of weaving and mixing materials would be familiar to Paul Klee and Jackson Pollock. Florence Reymond's sensitivity to the sacred and popular arts from all over the world can be found in relatively evocative models such as tormas (ritual Buddhist cakes), mantras, cairns (Scotland, Corsica, Brittany, North America), grotesque masks, stupas (India and Tibet). Its iconographic references are gathered from the flowers and flavors of universal beliefs and creations, the hive ^{EIGHT} and the sacred are not insignificant.

A human ritual, in the palm of a hand

Here there are no faded greens or drenched colors, the art takes its breath born from fresh colors. The work of Florence Reymond rejects all nihilism of exclusion and involves horizontalism, verticalism and rotational movement. Based on the principle of equivalence, she draws from an inventory of beginnings: tradition and the historical avant-garde. There is nothing romantic or egocentric, nothing uniting with nature, and man is not at its center. He is even almost absent; what nature aesthetically produces only lies in its understanding. Often brazen and shameless, painting works with spontaneous language, skipping stages. The artist offers a holistic view of the landscape in jagged pine branch strokes. Life is carved out of laminated light and overlaps in woody masses, flowers and earthy surfaces. It perpetuates pure joy in simply creating binary patterns, even in a dead tree's dry, stretching arm. The eye is amused by its retinal persistence, the echo of bouncing shapes, its fragmented colorful patchwork surface on a background of knowing strokes. Within the mystery of her jubilation, Florence Reymond demonstrates that the art of painting corresponds to a tradition, a ritual of man, a gesture still held in the palm of one's hand.

EIGHT - The Beehive [La Ruche] validates a powerful metaphor in artistic creation. The sculptor Alfred Boucher (1850-1934) founded this modern art center located in the fifteenth district of Paris in 1902, who compared artists to bees buzzing in their activity. For Joseph Beuys, the bee's wax manufacturing is the symbol par excellence for social art (sozial Plastik). Fabrice Hyber, with *Bee Hive* (1988), sought to make visible the idea of crossing values, by substituting flies for bees in a hive. More recently, in *Untitled* (2012) for Documenta 13, Pierre Huyghe focused on bees in his search for a biological form of creation. In October 2012 at Gallery Xippas, Céleste Boursier-Mougenot diverts and mixes live sounds captured in an active beehive, with the participation of gallery visitors. And focusing on design Slovak Tomas Libertiny, with his work *Honeycomb Vase*, engages bees over a one week period to build a vase-shaped beehive with a beautiful honeycomb-like structure.

Motifs and transcendences

Nadeije Laneyrie-Dagen

I knew Florence Reymond in her previous studio: a very small place, cluttered with the large format canvases of the dimension with which she feels at ease. On them, forms loomed up, massive and at the same time delicate, tearing themselves away from colourful backgrounds treated in such a way that they seemed to be a skin, wounded and mended. Defined by loops which she intended as both careful and clumsy, a horizontal form at top or bottom and a vertical one on one of the two sides scaled back the painted area. Depending on how one saw it, they formed a sort of ground, a kind of sky, or a sort of frame: whatever the case, the eye found itself prevented from wandering as it pleased. Garlands, creepers, bare tree branches and sometimes pieces of string all bound one motif to another: tenuous links which the gaze seemed capable of shattering. In this way was Florence's geography made: the space defined was made up of visual juxtapositions and superpositions, it did not lend itself to movement, rather to tension between objects. In her present studio, even larger pictures are gradually covering the walls. Or perhaps the canvases are not any bigger? But Reymond has started to associate them, working them as triptychs and polyptychs, with one section echoing another—counterpoints which turn the pictures into responses.

In this new studio, Reymond thinks and proceeds by way of colours, experimenting with series. The shades and hues she chooses echo an imagination, giving rise to motifs or rather a way of treating them, and finding themselves associated with specific dimensions. What one feels like calling the "black set" is made up of square or almost square canvases, which are not conceived to be severally associated. In these equilateral quadrangles, which are regular and restricted spaces, the aligned indentations and the different kinds of edge remain. Castles ringed with white? Jewellery, textiles or Buddhist finery? Forms that might also be described as geometries—circles and triangles with sharp tops—levitate against a dark ground structured and enlivened by rectangles of colour. There is never any horizon in these canvases, rather wings and screens which, were the space real, the eye imagines vertically arranged. The objects stand out against the apparent depth, but the coloured areas forming this depth stand out in their turn on expanses of colour. In one canvas, lines—red on black—confine a window of white, a second picture thus duplicated, picture-within-a-picture-like. Centered in this false aperture which does not pretend to be any such thing, beautiful blue lines, a brown trail, and a dash of pink all sketch out a motif: a mountain, perhaps, unless it is the image of a funeral pyre. The narrowing and tightening of the frame has the same effect as the rectangles of colour in the other pictures. It forces the eye to sink

in, even when the artist has turned her back on perspectival methods. *Introspectus*: looking inwards. Reymond's "black paintings"—in the end one assumes the reference to Goya—urge introspection. They force viewers into a quest towards deep layers. The descent into the canvas is an advance towards a dreamlike world.

The dark-hued paintings are not the most numerous in Reymond's oeuvre. More often, dazzling yellows, pinks tending towards mauves, blues of varying shades and a few greens (bronze, Veronese and shades of almond and pistachio) cover the canvas almost totally. This festival of colours, which today's painters so rarely dare to indulge in, is not the least quality of her pictures. The formats are still large, but the shape of the canvases, in the various series with light colours, is different. At *Le Creux de l'enfer* you will see a hexptych: an arrangement with six-panels, all of the same considerable size, and set vertically. And a huge triptych, where Reymond ventures into different measures: one of the canvases is tall, the other two shorter. In these sets which form large surfaces, the motifs find their full measure. They are no longer squeezed one against the other, and they are no longer closely juxtaposed. They no longer cover each other, nor do they clash. Rather, they bloom, and fill the place they need, in a space which is on a par with them. This dilatation gives rise to a new impression: of joy, perhaps, or a—relative—serenity at the very least.

Florence Reymond's motifs have been the same for several years. They make a formal vocabulary which belongs only to her. Each one of them refers to an object: to a source, we might say. But each one is treated in such a way that the reference to this source becomes blurred, more or less, depending on the motif. Disharmonies of scales, superpositions of layers and brightnesses which attract the eye despite the motifs, simplifications to the point of quintessence, recourse to a softened geometry, visual echoes when one form calls to mind another—these are some of the means whereby Reymond scrambles what would otherwise be a representation. Not that she wants to hide what nurtures her—those elements of reality which make her paint—but precisely because painting is not imagery and imitative reproduction of the world; not a photographic imprint, but the projection of a mental world; the concentrated version of a personal perception of what is around us, and of what matters therein. As a result of which, the objects with which Florence fills her paintings are reduced to their nub: their pictorial consistency is all the more powerful because their appearance is removed from the reality that has given birth to these works, in a remote way.

It is not a given that one is rendering a service to an artist by revealing each of the occasions which move him or her, and which are reflected in the works. The peculiarity of a good picture is that it gives the person looking at it the leisure to appropriate what is painted: shedding light on the motifs would be tantamount to reducing the field of possible ways of taking in the picture, and thus getting in the way of empathy. It is noteworthy, but without pushing things too far, that a small number of objects recur with a certain emphasis in Reymond's canvases, and that these recurrences stem from two mental worlds, which probably, in her eyes, are of equal significance.

On the one hand, there are what we might call the "features of childhood". These are sometimes objects: so the Pinocchio in

the yellow polyptych (his giant puppet's silhouette calls to mind the woman, too large for the canvas, in Georges de la Tour's painting *Job Mocked by his Wife*). More often, the reference tallies with a way of doing things. Reminiscences of childish drawings or more than reminiscences (the word "borrowing" would be more appropriate), a Christmas tree with branches upturned at their tips, vague succulents with flared leaves, expanses of water and pieces of meadow covered with a wire fence that may be a barrier; and then these decorative edges, the re-used straight lines of small curls, writing exercises for day nursery classes, embryos of decorative frames and, depending on the case, terrestrial bases or snatches of sky, in a graphic language which is, or might be, puerile.

On the other hand, suggestions coming from one or more geographical elsewhere inform these paintings. Asia frequently, Africa a little less often, and a site in eastern Europe, all overlap and mingle. No desire for strangeness, in all this, and a personal experience reduced to a powerful visual and auditory memory, one of colourful, noisy festivals in India. More the result of an anxiety, traces of which are revealed in conversations you may have with the artist. What do we actually see in the pictures? A pyramidal form recurs regularly. At times it is a mountain: it has the hue and texture of earth. The mountain may assume the colour of butter: one thinks of those mounds of fat, offerings to the deity or deities in Buddhist and Hindu temples. In the old days, stones were piled on top of each other: one thinks of those arrangements of pebbles—cairns—built by walkers to honour mountain spirits. More often, the bottom of mountains, mounds and cairns is flared to form a kind of bowl. One recognizes a temple, a gigantic *stupa* or miniature replica and new offering. It may also happen that the pyramidal construction is a granary: the grain storeroom in countries south of the Sahara. In several pictures, these mountains, temples and granaries are decorated with upright stems, unadmitted suggestions of the cross, or series of pennants." Prayer flags. In all cases, whatever it may be or seem to represent, the pyramidal form is asserted in Reymond's work as precious and full of meaning: the casket of the deity or of what makes it possible to maintain life, or the meaning of life. A kind of abode? Or perhaps—who knows?—a belly, which is tantamount to saying—for this woman artist—a house: the most precious one, which gives and shelters life.

As we discover, as we learn to get to know her work, Florence Reymond divides up her activities, which is to say the way in which she works and shows her work. At *Le Creux de l'enfer*, she is showing canvases which she groups by colour. Elsewhere—in Paris, in a fine show at Clichy—she hangs drawings, nothing but drawings: they are more immediately figurative and include just figures in the background in reserve, without any architecture, without any of those motifs, either, which fill her canvases and which we have enjoyed describing. Might the two types of works be so distinct that they cannot be shown together? In the graphic series on view in Clichy, in other drawings that she has published in the magazine *The Drawer*, childhood is the main subject. In them we see essentially little girls, in flounced dresses or else naked. They are playing at being dolls, they walk animals—it happens that they are rats—, and gather in twos and threes. Their hair

is combed and bedecked with ribbons, their faces delicious—their games obscene and awful. The dolls are beheaded, the puerile bodies become transparent and show the organs, their sexual parts become red mouths, their anatomies change into monsters, their child’s curves are organized around crucified people, and the children—modern Hamlets—waltz with skeletons. If you look closely at these drawings, you find in them the puppet in the hexptych, and so—admitted—those Christian crosses which Reymond refrains from completing in her oil paintings. The colour range is again spruce: the pinks and blues are associated with reds and beautiful yellows. Illusion of happiness.

Reymond’s work is like her persona. The fact that she has published in *The Drawer* is almost a sign. If you look superficially at her work, you think of serene paintings, made of nostalgia for childhood and travels. When you talk to the young woman, you see a bright personality, passionate about her work, in love with her little girl, satisfied with virtual exoticism. Like the woman, the work is deeper and more complex. Both have their hiding places, their secrets: behind the convenient façade lurk anxieties, uncertainty and quest. About the meaning of life, the inborn cruelty of beings, the possibility of a meaning, which might perhaps have to do with transcendence.

Death and the maiden

Conversation with Florence Reymond
Guillaume Lasserre

Although you define yourself as a painter, you are also well known and acknowledged for your drawing skills. What distinguishes your practice of drawing from the way you paint, and what is it that sets these drawings apart from your artistic production? To me, drawing is obvious. My practice of drawing is automatic, a direct link between the psyche and hand. This perceptible surfacing is an easy way of shaping my subconscious impulses, like turning on a tap, and I enjoy the feeling of a natural access to the subconscious. The issues at play in my paintings are more ambitious – a more intellectual, less obvious composition work. A hand-to-hand struggle. When it comes to drawing, which I engage in at home, in a more domestic environment than in the studio, I use very large notebooks and work on several drawings at once, on the floor. I shift from one page to the next, I stop and start over again, and I always need several drafts to complete a work. When I’m working on paintings, I need to be fully concentrated and to follow a daily elaboration routine, which isn’t the case with drawings. I let emotions and lines well up. I work with the canvases already hanging on the wall, and with very large formats. I need this feeling of space, to be able to step back and move forward. This notion of spatial freedom isn’t there as much when I draw. While painting is a struggle, drawing is more about immediate pleasure. I have been using small formats so far, but lately I have been trying out large formats. My whole work is based on childhood. For two years now, I have wanted to get rid of figures, and so I chose to work on children’s writing, and have studied their drawings a lot. When Frédéric Bouglé suggested the *Creux de l’enfer* exhibition two years ago, I wondered if I would show both paintings and drawings. But I finally chose to stay close to the exhibition’s guideline and to show only paintings, like an assertion of painting as a way of freeing myself from drawing. The space of the venue was also a considerable challenge for me, which I took up by creating large-scale ensembles and polyptychs, specifically designed for the occasion. I also wanted to take risks, to reappropriate pictorial matter and work with it much more generously. All these decisions made my work evolve a great deal.

Precisely. The themes that you develop are often based on the child characters and are very sexed, while also revealing the strong presence of religion. So when addressing the question of religious faith, we are not speaking of universal religion but of Christianity. As an adult, I have a sexual conception of childhood. Maybe this is because the transition, the ritual of losing one’s

innocence is irreversible, isn’t it? This transition can be experienced as an irreversible loss combined with guilt and the notions of original murder, of the irredeemable or of sacrifice. Golgotha and the Crucifixion are strong references for me, both in religious education and in the history of art. These scenes, which I saw in paintings, sculptures, and stained glass windows, remain etched in my memory, along with something tragic. In addition to this, my family’s religious roots are troubled and many-sided, and I think that hidden behind Sunday school were fears and traumas that resurface in my subconscious.

There are also characters from popular children’s fantasies... There is a little game that relates to the work of Henry Darger (1892-1973), who worked with pictures of little girls that he cut out in magazines. I look at a lot of children’s illustrations and more specifically illustrations that were in fashion when I was a child. I enjoy undressing my characters. What interests me is to work on my own fears as a little girl: religion, guilt, the birth of sexuality, and not knowing what is inside one’s body – all of which are somewhat primitive fears. There is a whole range of children’s imagery that many artists – including Basquiat – took up, as well as everything that is explained to children.

You mention Basquiat, but could you tell us more about your sources of inspiration? I admire a lot of draughtswomen, such as Françoise Pétrouch, Frédérique Loutz, Béatrice Cussol, or Marine Joatton. Henry Darger is also very important. I also look at a lot of outsider and naïve art, as well as children’s drawings, in which I find a form of naivety and violence. The paintings of Marc Desgrandchamps stir me deeply and remind me of the raking light in Marcel Proust’s sunny afternoons, those unreal summer evenings that take away a little bit of our lives.

Your sources are often women. Is this accidental? There is something very strong in the artwork of the women that I mentioned. They bring up different plastic issues than men. I find drawing to be directly linked to the subconscious, and therefore I am sensitive to women’s drawings because most of the time the issues and themes they put into perspective concern me directly: they question feminine identity, or the place of women in society. I also find it strange that drawing should be deemed a suitable medium for women artists. Could this be because paper is so thin and fragile? On the other hand, painting is often reserved for men. The physical question is crucial in one’s relationship to painting, to the frame, and to large formats...

Sexuality is very potent in the works of the artists that you mention. Could we come back to this essential subject in your work? There are a lot of phallic shapes in my paintings – mountains, tormas – which unconsciously refer to the male sex. In my drawings, however, the reference to sexuality is more feminine. The question of format (these drawings come in small formats) is what determines the embroidery-like work, the finer lines.

There is also the fact that I draw them at home, where I am not only an artist but also the mother of a little girl. The fact that this work is very sexed and linked to the subconscious and to childhood fears is a constant feature in my drawings. There is something violent in these drawings because they contain a subconscious facet, like a sort of exorcism. The fact that I work on notebooks shows this relationship with intimacy, like a diary.

How would you define the importance of drawing in your professional life, in regards to painting? When I was a student at the Beaux-Arts in Saint-Etienne, all my teachers were keen on my drawing. I even remember the director of the school buying one of my drawings during my oral examination – producing a 500-franc note right in the middle of the jury was a very provocative gesture. At the time, all I wanted to do was paint, show my work as a painter. Drawing didn't have the same recognition in 1994 as it has today. I was still something very secondary. I stopped drawing for ten years because I couldn't find any link between my drawing and my painting. I have been teaching drawing at the ateliers Glacière de la Ville de Paris for four years now – four years I have spent watching students drawing and sharpening my eye by looking at live models. At first, I started drawing again in private, at home, as a very personal occupation. Today, I no longer view drawing as a figment of my fantasy and I keep telling myself I need to develop the technique, simply because I enjoy drawing.

Could you tell us about the notebook that we have here? When I work, I spread out several notebooks in front of me and am overwhelmed by my need to draw. In this notebook, for instance, none of the drawings are finished. The paper of the pages is often see-through, and sometimes I retrace the drawing beneath, like automatic writing where one needs to fill in as much as possible. I only use these notebooks for drawing. I work with sources from the Internet and sitting in front of the TV. I try out different drawing grammars. I only proceed this way for large drawings, not when I paint. Large formats are new to me, and I want to explore them because they free my hand.

Exactly. And this format, which is closer to those you use for painting, show the same lines and motifs as in the smaller formats, which are more distinctive of your work. For this large drawing, which measures over 3,20 metres, my approach of composition and space differs from the small formats. The absence of perspective comes from the fact that I shift from one drawing to another, that I work on several drawings at the same time, and that the very same character can be found from one drawing to the next. The fact that I draw while engaged in another occupation (i.e. watching TV, listening to the radio) immerses me in an altered state of consciousness and enables me to get carried away in the feeling of the moment, in a kind of trance. There is something very different in this new form – the large format –, or in any case it seems new in my own approach of drawing. I find it interesting to have

to work in studio conditions. I think large formats are what suit me best. For two years now, I have been listening to audio books while I work in the studio and, most of the time, I end up choosing the admirable work of Marcel Proust.

What is your relationship to literature? I am very sensitive to literature, to styles. Literary forms are more interesting to me than the actual stories. I read a lot, but my reading doesn't necessarily influence my work. One of the books that made a deep impression on me and on which I would have loved to work – I had contacted the author, but she died in the meantime – is *The Notebook* by Agatha Kristof, in which children are placed in the care of their wicked, dirty, and miserly grandmother in the countryside during the war. They write down exercises in a big copybook (exercises to avoid eating, to fight back a cramp, to overcome the cold, or cruel treatment...). What they experience is monstrous, amoral, as is their devastated country, and cold like the reality of war.

And yet there isn't much blood in your drawings, which might seem informal and breezy at first glance (particularly in the way you use colour), whereas the world they depict is somewhat dark and frightening. There is a combination of the innocence of childhood with a form of fear. There is also the fact that I work a lot with crayons and watercolours, which tend to give the casual aspect you speak of. I'm starting to use black and white, but I still find great pleasure in working with colour. I don't favour one technique over another. In my drawings, you will find pencil, ink, fountain pen, watercolours...

In your painting, there is an evolution towards more uncluttered, more abstract forms, whereas your drawings remain more figurative. I paint in the studio every day, which isn't the case when it comes to drawing. The recurring problem in my work is that my drawings don't resemble my paintings. Drawing could be considered a recreational activity, a purge, or a great pleasure, whereas painting is a battle. Should I feel comfortable with what I do, or should both my practices be related? I have no clue. In any case, I think that my whole body of work addresses the subject of childhood, although in a more figurative, illustrative way on the one hand and by using the vocabulary of childhood on the other (graphic exercises, learning how to write, stickers, tracing paper, prints...), along the lines of a learning process.

There are some very singular drawings in your recent production. In the drawing workshop that I supervise for the Ville de Paris, there are both young students preparing for art school and educated amateurs from all backgrounds, professions, and ages, who venture to create quite incredible things. They aren't always familiar with the technique, and this inspires me a lot. I am also more at peace regarding my painting and work schedule, and I think the feeling is palpable in the drawings. I am trying to change my way of drawing, to evolve, to liberate myself.

So the themes that you address in your paintings and drawings always take you back to the same obsessions. Childhood as a form of moral torture and anxiety are the themes that obsess me. My recent trip to India changed my painting, and I think it will also change my drawing, because I discovered a way of envisioning death that is very different from the one we are used to in Western society, and which had a considerably soothing effect on me.

Did India make a deep impression on you? I went there for the first time two years ago. I saw the pyres in Varanasi under the fireworks of the Diwali festival, the celebrations, and death. Realising that everything is art in India, that there is a very strong aesthetic sense linked to spirituality and polytheism, gave me a new insight onto the world. Now there is a connection, at least in my painting, between childish vocabulary and spirituality, an alliance of ornamentation and meaning. I one of my recent drawings, I tried to take up what I do in my paintings and in doing so, tried to link both practices, but I still remain unconvinced. So I went back to my drawings on childhood. I can only draw in a casual way, otherwise I feel like I'm competing with my painting and I just can't bring myself to do it.

Hush, again!

“Hush!” I ordered. “Order away, I don’t care!” is what the thing must have thought that had recently affixed itself to my back, forever waffling into my ear. A short silence had slashed its diarrhoeic threnody before this starts up again with renewed vigour. Its song belonged to the past, I could feel it. Several times already I had tried to tear it off, but it cunningly stole away; and I had had no other choice for months but to put up with it. “Shut up!” I ordered brusquely this time, flailing my arms behind my back to catch it. “You shut up”, it replied, like an echo. It then seemed to me that I was holding something in my hand. I pulled sharply. The thing stopped clinging and tumbled from my body. I went to see what it looked like.

It looked like nothing. Two arms, two legs, and a head. Everything small. I wondered how long it had thus been marking my trousers. Suddenly I did not know any more.

Silence had (finally) settled in between us. I observed it, pink and frail, senses on the alert. It was disgusting. It started dancing around me, staring wide-eyed, its eyes like saucers. And even though there was nothing to look at near us, I saw it swoon in front of a blade of grass, almost ecstatic. Now it lay twitching on the ground, a bit embarrassing. “I envy your wonderment, and those big eyes. Mine sometimes seem atrophied to me”, I said. “I’ve already seen everything, and nothing amazes me any more.” “It’s a blade of grass!” it said, before starting to rumble down the gentle slope of the grassy field where I had stopped. “Where are you going?” I cried.

“Somewhere else!” And I envied it again. My feet sunk into the earth, heavy as two cast-iron anchors, while it romped in the nearby forest which I had walked through many times. It seems to me that certain leaves were gold. Or was it a hallucination? Everything was probably a hallucination. I would close my eyes and let myself be transported.

The end of the afternoon arrived and, lying in the grass, my eyes fixed on the clouds, I thought of the hated, smelly past, simply because I was lost, for sure. The little thing had fallen asleep beside me, and now woke up. “My siesta”, it said to me with regret. It seemed disappointed to have wasted its time. Then with a sigh it spluttered: “It was wonderful to get off you. And I saw so many things. Horrible things. too.” Then I felt like killing it. Because I knew it was going to cling to me, again.

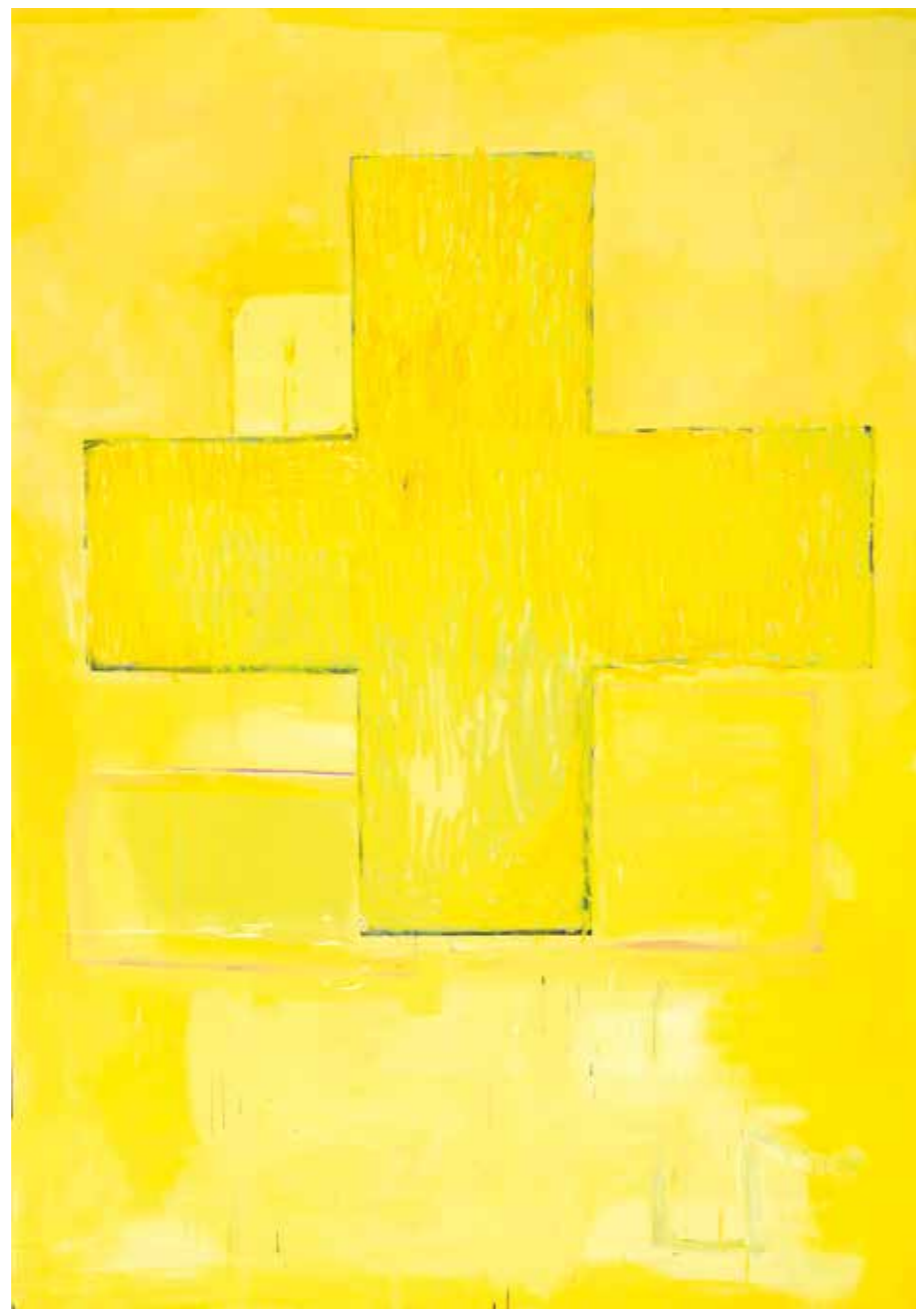
We had started walking again. The thing fell quiet, it was tired. My throat was dry and tight, it was weighing on me, my lips burnt with questions which I could not utter. “Who are you?” I finally whispered—I was exhausted by silence. “I’m you”, it spluttered. Then the weight on my back vanished.

Later on I found in my hand a list of enviable and sensible things. That is what it had left behind.

Natascha Cucheval

Thiers 2012
2012-13, huile sur toile – oil on canvas, 300 x 650 cm
galerie Odile Ouizeman







Le Bouquet et les racines
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman







L'Arbre mort et la montagne
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
collection privée – private collection



Montagnes noires

2012, huile sur toile – oil on canvas, 116 x 156 cm
galerie Odile Ouizeman



Montagnes noires

2012, huile sur toile – oil on canvas, 116 x 156 cm
collection privée – private collection



Montagnes noires
2012, huile sur toile – oil on canvas, 116 x 156 cm
galerie Odile Ouizeman





Montagnes noires

2012, huile sur toile – oil on canvas, 116 x 156 cm
galerie Odile Ouizeman



Montagnes noires

2012, huile sur toile – oil on canvas, 116 x 156 cm
collection privée – private collection





78 - 79

Montagnes noires

2012, huile sur toile - oil on canvas, 116 x 156 cm
galerie Odile Ouizeman

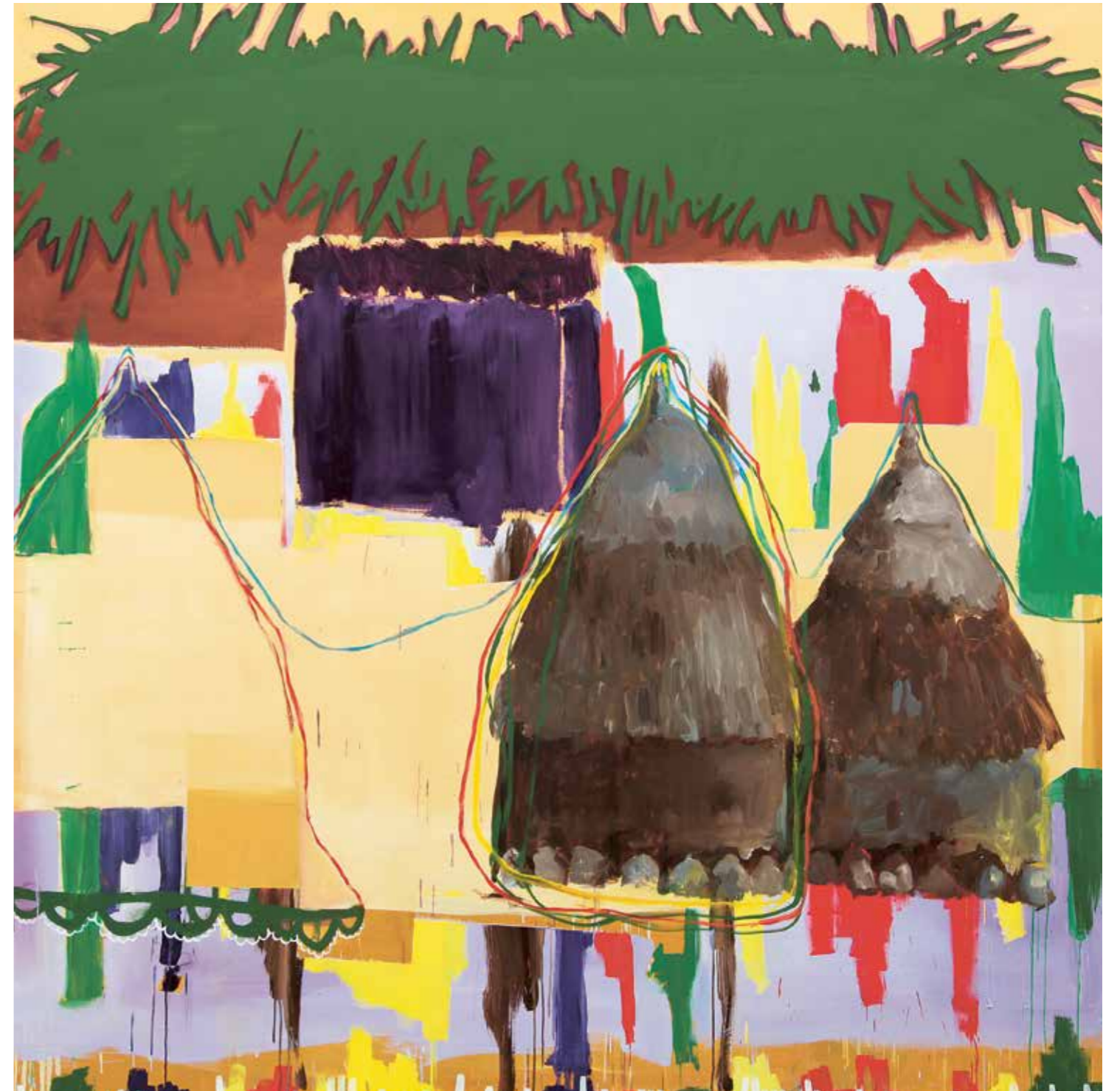
Autel du mère et de la père

2012, huile sur toile - oil on canvas, 200 x 200 cm
collection privée - private collection



Les Meules

2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
collection privée – private collection



Les Greniers à grain
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
collection privée – private collection

Le Cœur de Louise dans la cabane
2012, huile sur toile – oil on canvas, 156 x 116 cm
galerie Odile Ouizeman







88 - 89

Paysage nocturne

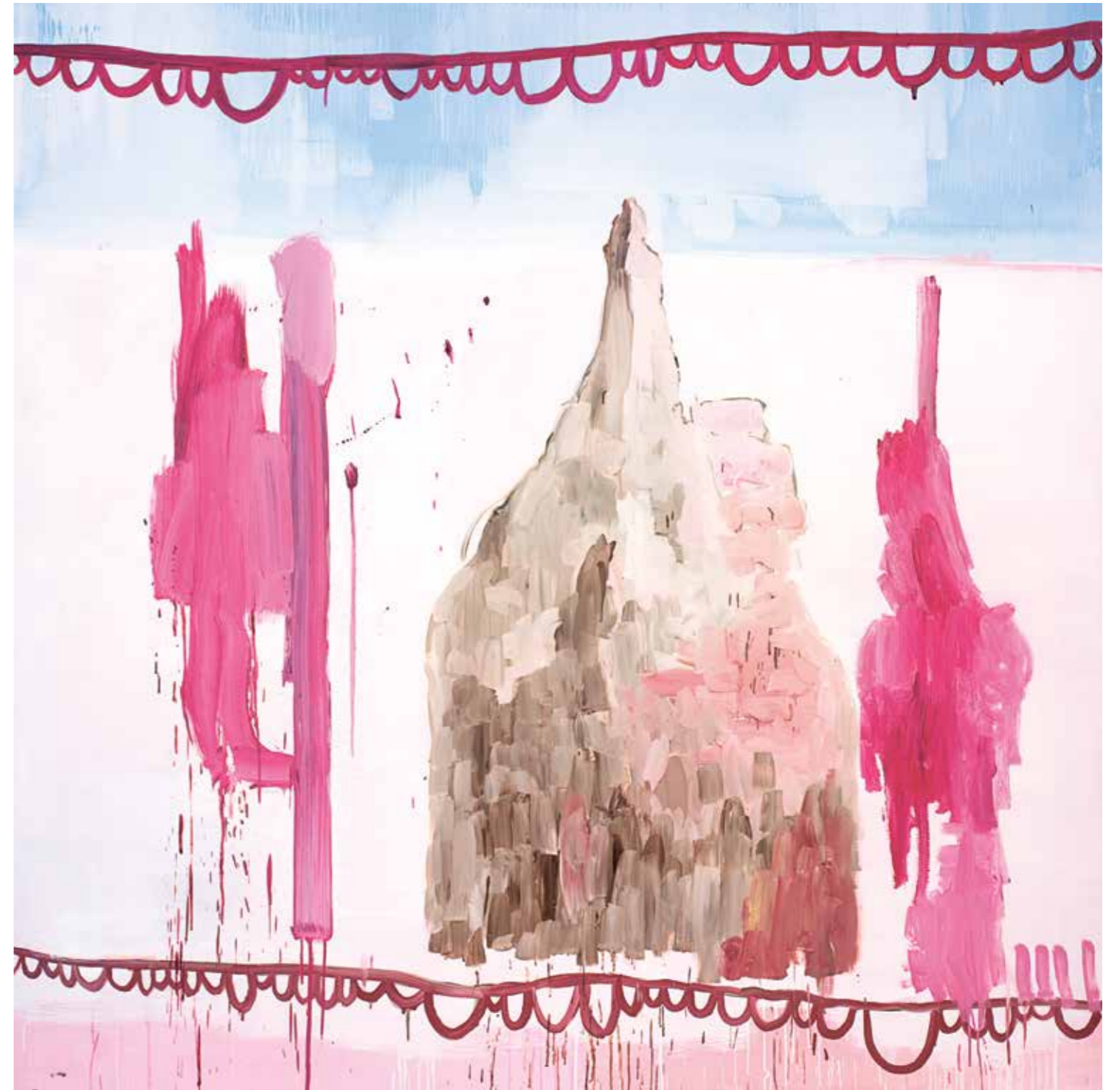
2013, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 250 cm
galerie Odile Ouizeman

Paysage de ville la nuit

2013, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman

Sapin
2012, huile sur toile – oil on canvas, 160 x 140 cm
galerie Odile Ouizeman





Le Grenier à grain
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman



Tomas rouges sur fond bleu
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman





98 - 99

Tormas rouges sur fond jaune
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman

Tormas sur fond blanc
2012, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman





102-103

Ma maison ressemble à sa propriétaire

2011, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
collection Fnac

L'Arbre généalogique

2011, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
collection privée – private collection



Les Ruches

2011, huile sur toile – oil on canvas, 200 x 200 cm
galerie Odile Ouizeman

FLORENCE REYMOND

Née en 1971 à Lyon
Vit et travaille à Paris /
Born in 1971 in Lyon
Lives and works in Paris

Expositions personnelles / Solo shows

2013

- . *La Montagne cent fois recommencée*, Centre d'art du Creux de L'enfer, Thiers
- . *Un peu de tenue Madame !*, Galerie municipale du Rutebeuf, Clichy-la-Garenne



- . *Moments artistiques*, commissariat Christian Aubert, Paris
Espace rencontre avec l'œuvre d'art, Lycée Jacques Prévert de Pont-Audemer
- . *L'Architecte et le loup*, Confluence(s), galerie de l'IUFM de Lyon
- . *That's the House That Florence Build*, galerie Odile Ouizeman, Paris
- . *Backyards Funerals*, galerie Iragui, Moscou
- . *Chaos, rêveries et somnifères*, galerie Odile Ouizeman, Paris



2006

- . Galerie Artdirekt, Bern, Suisse
- . **2005**
- . Mission arts plastiques de la Ville de Montreuil, bibliothèque Robert Desnos, Montreuil
- . **99/00**
- . Galerie de l'école d'art de Boulogne-sur-Mer
- . **1997**
- . Centre culturel des pénitents, Montbrison
- . **1995**
- . Galerie L, Lyon
- . Galerie de Saint-Paul-en-Cornillon, Beaux-Arts de Saint-Étienne
- . Galerie municipale, Pommier-en-Forez, Loire

Expositions collectives / Group shows

2014

- . *Vendanges de printemps*, Mireille Blanc, Hugo Pernet, Hugo Schüwer-Boss, Marine Wallon, Florence Reymond et Damien Faure, Chamalot-résidence, Corrèze
- . **2013**
- . *3 Days in Paris*, galerie Odile Ouizeman, Paris
- . *Women's Vision*, galerie Odile Ouizeman, Paris
- . *Collection 4*, galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand
- . *Des fleurs sinon rien / Power of Flowers*, galerie Odile Ouizeman, Paris
- . *Micro Salon#3*, l'Inlassable galerie, Paris
- . *L'Arbre qui ne meurt jamais*, Les Sablons, Neuilly
- . *L'Autre*, Espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge



- . *Disturbing 2*, galerie Pierrick Toucheffeu, Sceaux
- . **2012**
- . *Diversité*, Jonhson and Jonhson, Paris
- . *Héros, mais pas trop...*, Festival de la Luzège
- . *Un week-end à la campagne*, galerie Odile Ouizeman, Locquirec
- . Collection Philippe Piguet, Centre d'art contemporain de Saint-Restitut
- . *Portrait de famille*, musée Robert Dubois-Corneau, Brunoy
- . **2011**
- . Florence Reymond et Olivier Soulerin, Galerie municipale de Vitry



- . Prix de Peinture, Ville de Saint-Grégoire
Fondation Colas, Boulogne-Billancourt
- . *D'après la ruine*, Le Titanic, Vilnius
- . *Drawing now*, galerie Odile Ouizeman
- . *Dessins exquis*, Slick, Paris

2010

- Prix de novembre à Vitry
- Centre d'art Aponia, répertoires de femmes, Villiers-sur-Marne
- Prix Marin, Arcueil
- *Le Choix d'un collectionneur*, Musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône
- *Collection 3*, peintures et dessins de la collection Claudine et Jean-Marc Salomon



- *Disturbing*, avec Pat Andrea et Iris Levasseur, galerie Pierrick Toucheffeu, Sceaux
- **2009**
- *Les Grandes Vacances*, Maison d'art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne
- *Tigre et peintresses*, galerie Celal, Paris
- *Art Moscou*, galerie Iragui, Moscou, Russie
- Résidence d'artistes, exposition annuelle, Chamalot, Corrèze
- **2008**
- *Showoff*, galerie Odile Ouizeman Paris
- *Délicatesse des couleurs*, HangArt, Salsbourg, Autriche
- *Budapest / Paris*, Fondation Joseph Karolyi, Hongrie
- Salon du dessin contemporain, collection Claudine et Jean-Marc Salomon, Paris
- *Génération 70*, galerie Iragui, Moscou
- *Paris/Budapest*, Fondation Hippocrène, Villa Mallet-Stevens, Paris
- *B Cube, traits à la douzaine*, La Générale, Paris
- *Berliner Liste*, Galerie Art Direkt, Berlin
- **2007**
- *Curating Contest : 4 filles dans une chambre d'hôtel*, commissariat P. Piguet, Paris
- Docks Art Fair, galerie Odile Ouizeman, Lyon
- *Peinture(s): Génération 70*, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, commissariat P. Piguet
- *Quel Sens ?*, exposition d'ouverture galerie Odile Ouizeman, Paris
- Biennale d'Issy-les-Moulineaux, musée de la Carte à jouer
- Accrochage d'automne : acquisitions de la Ville de Montreuil
- *Vivre et laisser mourir*, Espace d'art contemporain Eugène Baudouin, Anthony
- **2006**
- *Salagadou*, Galerie Jacob 1, Paris
- Maison des arts de Grand-Quevilly

- *Un quatre*, galerie Defrost, Paris
- Jeune Création, Paris
- Foire de Zurich, Galerie Art Direkt, Bern, Suisse
- *Berliner Liste*, Galerie Art Direkt, Berlin
- Mois de l'art contemporain, musée Canel, Pont-Audemer
- **2005**
- Novembre à Vitry
- Jeunes créateurs, art dans la ville, Pontault-Combault.
- Jeune Création et Salon de Montrouge
- **2004**
- Prix de peinture de la Ville de Saint-Grégoire
- Salon de Montrouge
- *Maison/Témoins*, The Store, Paris



- **2003**
- Prix de peinture de la Ville de Saint-Grégoire
- Salon de Montrouge, Salon européen des jeunes créateurs, Monastère de San Cugat Del Valles, Catalogne et Musée Amadeo Da Souza, Amarante, Portugal
- Art dans la ville, Saint-Étienne
- **2002**
- 4 anciens diplômés: la Serre, Beaux-Arts de Saint-Étienne
- *Quatre* : église de St-Rémi-de-Manvieux, Normandie
- **1998**
- *Vision de l'érotisme par les femmes*, musée de l'Érotisme, Paris
- **1996**
- Galerie L, exposition *in situ* dans la ville de Saint-Just-Saint-Rambert, Loire
- Galerie des Arcades, *Soleil Mio*, entrepôts du soleil, Galerie L, Saint-Étienne
- **1995**
- La Serre, école des beaux-arts, Saint-Étienne
- **1993**
- Kunstakademie Karlsruhe, Allemagne

Prix / Bourses / Residences

- **2013**
- Résidence d'artiste, Chamalot, Corrèze
- **2011**
- Fondation Colas
- **2010**
- Prix de novembre à Vitry
- 3° prix Marin
- **2009**
- Résidence d'artiste, Chamalot, Corrèze
- **2007**
- Aide au projet, Ville de Paris
- Prix de la Biennale d'Issy (aide à la création)
- **2006**
- Cité internationale des arts
- **2005**
- Aide à la création, Drac Île-de-France
- Prix du jury jeunes créateurs, art dans la ville, Pontault-Combault
- **2004**
- Bourse d'encouragement à la création contemporaine de la Ville de Paris
- **2000**
- Bourse du Fiacre : aide à l'installation d'atelier, ministère de la Culture
- **1993**
- Bourse Erasmus à la Kunstakademie, Karlsruhe, Allemagne, résidence d'artiste

Collections

- Fonds national d'art contemporain d'Île-de-France
- Fondation Colas, Paris
- Ville de Vitry
- Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex
- Musée Paul Dini, Villefranche-sur-Saône
- Maison des arts de Grand-Quevilly
- Ville de Pontault-Combault
- Ville de Montreuil

Presse / Press

- **2013**
- *Le Monde* du 01.08, « Au Creux de l'enfer, vous verrez jaune, vert et brun », Philippe Dagen
- *Art absolument* n° 54, Actualités/brèves : « Florence Reymond, Thiers »
- *Beaux-Arts*, n° 349, « Le guide des 1 000 expositions de l'été », Thiers
- *L'Œil*, n° 657, Portrait : « Florence Reymond », Fabien Simode
- *Télérama*, Sortir à Paris, du 27.03, « Un peu de tenue Madame ! », Clichy
- **2012**
- *Rawvision* n° 76, « Between art brut and contemporary art, Barbara Safarova »
- **2011**
- *L'Œil*, n° 634, « French... touche ! », Roxana Azimi
- *Télérama sortir Lyon*, du 05.09, « L'architecte et le loup », Jean-Emmanuel Denave
- *Le Monde*, du 29.03, « Pourquoi les jeunes artistes font à nouveau du dessin », Philippe Dagen
- *Madame Figaro / Culture*, n° 20723, du 19.03, Laurence Mouillefarine
- *Artension*, n° 106, mars-avril, « Au secours le dessin revient »
- **2010**
- *Télérama* n° 3166, « Tout le monde peint », Olivier Céna
- *L'Œil* n° 627, Philippe Piguet
- *Artension*, Marion Kling
- **2009**
- *Télérama sortir* : sélection d'expos, « Les grandes vacances », Laurent Boudier
- **2008**
- *Art absolument*, numéro hors série sur la figuration narrative au Grand Palais, « Pour une peinture figurée, Florence Reymond », Philippe Piguet
- *La Revue des livres et des idées*, n° 3 jan/fév
- *Beaux-arts*, n° 286 avril 2008, « Les 10 nouveaux lieux qui comptent », Emmanuelle Lequeux
- *Azart*, hors série, n° 10 nov, « Les chercheurs », Gérard Gamand
- **2007**
- *Azart*, n° 29 nov-déc 2007, « Entre conte de fée et barbarie », Gérard Gamand
- *Art absolument*, n° 22, « Peinture(s)/ Génération 70 », Teddy Tibi
- *Revue 04*, automne hiver 2007-08, « Génération peinture », Hauviette Bethemont
- *Le Journal des Arts*, n° 26, « Une foire bien amarrée : Docks Art Fair 4 », Roxana Azimi
- *Télérama*, n° 3007, « Éclats de jeunesse », Olivier Céna
- *Le Monde* du 6 avril, « Ouverture de la galerie Odile Ouizeman », Harry Belley
- *Artension*, n° 33, « Florence Reymond entre féerie et barbarie », Pierre Souchaud
- *Artension*, n° 25, « Le salon de la jeune création : jeune, créatif et insolent », Amélie Pékin



Quand les filles flirtaient avec les dieux
Un film de Damien Faure, 51 min
© 2011 L. Faure

Écrit, tourné et réalisé par
Damien Faure

Avec - With
Louise Faure
Florence Reymond
Maël Guezennec-Abdoun
Gauthier Faure
Gérard Reymond
Adrien Bonnefond
Voix narration - Narrator's voice
Agnès Tassel
Musique - Music
Xavier Roux
Montage - Editing
Cédric Jouan
Damien Faure
Étalonnage - Calibration
Cédric Jouan
Mixage / Mixing
Nicolas Bredin
Produit par - Produced by
Damien Faure

Remerciements - Thanks to
Soazic Guezennec, Olivier Abdoun,
Jacques et Mijo Faure, Sandrine Fournier,
Guillaume Faure, Benoit Faure, Maïthé
Bonnefond, Gérard et Marie-Jeanne Reymond,
Christine Buisso, Christophe Bonnefond,
Thibault Bonnefond, Anne Baudry, Mariadèle
Campion, Alain Bastide, Olivier Passieux,
Galerie Odile Ouizeman, Odile Ouizeman,
Galerie IUFM Confluence(s), Cécile Carrétti,
Pascal Monteil, Françoise Fradin, Muriel Azoulay,
Céline Vanden-Bossche, Robert Chaize.

Crédits photographiques - Photo credits
Têtes coupées, armes et objets personnels
de Lampiao et de ses compagnons,
après le combat d'Angico du 28 juillet 1938. /
Severed heads, weapons and personal
objects of Lampiao and his companions after
the battle of Angico on 28 July 1938.
© Collection famille Ferreira Nunes, Aracaju.

www.florence-reymond.net
www.damienfaure-cineaste.fr

© 2011 Louise Faure
© Analogues, maison d'édition
pour l'art contemporain, Arles,
2014 pour la présente édition

Ce film a été sélectionné au :
Festival du jeune cinéma contemporain
(In)actuel de Bordeaux, décembre 2012
Festival International du Documentaire de
Podgorica en compétition, juin 2012
Festival pointdoc sur le net, janvier 2012
Festival International du documentaire
d'Amsterdam en compétition (IDFA),
novembre 2011

This film was selected at the
Bordeaux Festival du jeune cinéma
contemporain (In) actuel, December 2012
International Documentary Festival
at Podgorica in competition, June 2012
Festival pointdoc sur le net, January 2012
International Documentary Film Festival
Amsterdam (IDFA), November 2011

À Louise et Damien Faure,

Des remerciements chaleureux à
Frédéric Bouglé, Marc Desgrandchamps et
Olivier Passieux

Je tiens à remercier Odile Ouizeman
pour son soutien et sa confiance

Je remercie également
Christian Belis, Christiane Conésia Bostock,
Natacha Cuheval, Philippe Dagen, Paul Dini,
Fabrice Hergott, Guillaume, Jacques et
Mijo Faure, Sandrine Fournier, Françoise
Fradin, Julia Garimorth, Claire Gastaud, Soazic
Guezennec, Matt Hill, Florence Guionneau-Joie,
Ekatherina Iragui, Mick Jayet, Nadejje Laneyrie-
Dagen, Guillaume Lasserre, Philippe Marin,
Christine et Philippe Pée, Françoise Pérovitch,
Jean-Claude Peycru, Philippe Piguet, Géraldine,
Marie-Jeanne et Gérard Reymond, Claudine et
Jean-Marc Salomon, Damien Sausset, Fabien
Simode, Pierre Souchaud, Fabien Sultan,
Karim Tall, Teddy Tibi, Olivier Tordjman,
Didier Webre.

Merci enfin à toute l'équipe du Creux de l'enfer
pour sa motivation, son professionnalisme
et sa gentillesse : spécialement Ludovic Jouet
et Jean-François Feuillant, mais aussi Sophie
Blais, kamel Bounechada, Thomas Gomez,
Marie-Laure Jaury, Jennifer Montagne et
Christoph Penaranda.

Cet ouvrage est publié avec le soutien
du Creux de l'enfer, centre d'art contemporain,
du Pavillon Vendôme, centre d'art contemporain,
de la Fondation Salomon,
de la galerie Odile Ouizeman,
de Chamalot-Résidence d'artistes et
du Centre national des arts plastiques,
aide au premier catalogue.

Frédéric Bouglé,
directeur et commissaire de
l'exposition *Forence Reymond*,
La Montagne cent fois recommencée
22 mai – 15 septembre 2013

Le Creux de l'enfer, centre d'art contemporain,
vallée des Usines, 85, rue Joseph-Claussat, 63300
Thiers
Tél. +33 (0)4 73 80 26 56
info@creuxdelenfer.net
www.creuxdelenfer.net

Le Creux de l'enfer reçoit les soutiens :
Ministère de la Culture et de la Communication /
direction régionale des affaires culturelles
d'Auvergne, Ville de Thiers, conseil général du
Puy-de-Dôme, Clermont Communauté,
conseil régional d'Auvergne, rectorat de
l'académie de Clermont-Ferrand, parc naturel
régional Livradois-Forez.

Guillaume Lasserre,
directeur et commissaire de l'exposition
Un peu de tenue Madame!
22 mars – 21 mai 2013
à la Galerie municipale du Rutebeuf

Pavillon Vendôme, centre d'art contemporain
7 rue du Landy, 92110 Clichy
Tél. +33.(0)1.47.15.31.05
pavillon.vendome@ville-clichy.fr
www.ville-clichy.fr
La Pavillon Vendôme est un établissement public
de la ville de Clichy. Il est membre du réseau
NORD, lieux d'art contemporain.

Fondation pour l'art contemporain
Claudine et Jean-Marc Salomon
191, route du Château, 74290 Alex, France
Tél. +33 (0)4 50 02 87 52
www.fondation-salomon.com

Galerie Odile Ouizeman
10-12, rue des Coutures-Saint-Gervais,
75003 Paris
Tél. +33 1 42 71 91 89
contact@galerieouizeman.com
www.galerieouizeman.com

Chamalot-Résidence d'artistes,
Chamalot, 19300 Moustier-Ventadour
Tél. + 33 (0)5 55 93 05 90
www.chamalot-residart.fr

Conception graphique / graphic design
Alt Studio, Bruxelles
Corrections
Virginie Guiramand
Traductions / translations
Simon Pleasance & Fronza Woods
Fabrication / production
Dorothee Xainte, Ton direct, Arles
Photogravure / photoengraving
Terre Neuve, Arles

Papier / paper
Munken Print White 150 g/m2
et Gardamat Art 90 g/m2

Crédits photographiques - Photo credits
Mick Jayet : toutes les œuvres sauf
Damien Faure : pp. 01, 55, 62-63, 72-73,
83, 85, 102, 105 (2)
Vincent Blesbois / Centre d'art du
Creux de l'enfer : pp. 02-15
Sophie Garcia / Ville de Clichy : p. 105 (1)
Laurent Arduin : p. 105 (3)
Florence Reymond : pp. 105 (4), 106 (1 et 2)

© l'artiste pour les œuvres
© les auteurs pour leur texte
© Analogues, maison d'édition
pour l'art contemporain,
2014 pour la présente édition

DVD écrit, tourné, réalisé
et produit par Damien Faure
© Louise Faure, 2011
© Analogues, maison d'édition
pour l'art contemporain,
2014 pour la présente édition

diffusion, distribution
Les Presses du réel, Dijon
Dépôt légal : février 2014
Achevé d'imprimer en février 2014
par Castellì Bolis, Cenate Sotto,
pour le compte d'Analogues,
maison d'édition pour l'art contemporain

ISBN 978-2-35864-057-2

Analogues, maison d'édition
pour l'art contemporain,
67, rue du Quatre-Septembre,
13200 Arles, France,
Tél. +33(0)9 54 88 85 67
contact@analogues.fr
www.analogues.fr



PAVILLON
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
VENDÔME



GALERIE ODILE OUIZEMAN

www.ville-clichy.fr

