

Something Else
RUPERT SHRIVE

Préface Michael Peppiatt

Michael Peppiatt

Critique d'art anglais, historien
et commissaire d'expositions.

Parmi ses nombreux livres,
on retiendra la biographie
reconnue de son ami, le peintre
Francis Bacon : « Francis Bacon
– Anatomie d'une énigme »,
éditions Flammarion, 2004.

Son dernier ouvrage s'intitule :
« In Giacometti's studio »,
éditions Yale University Press, 2010.

www.rupertshrive.com

Droits de reproduction réservés

Something Else
RUPERT SHRIVE

Préface Michael Peppiatt

Exposition du 16 mars au 30 avril 2011

Galerie Orel Art
40 rue Quincampoix, 75004 Paris
Tel. +33 1 47 20 22 54



Scream (after Traversi), 2011
Acrylique sur papier, polyuréthane,
53 x 38 x 20 cm

Conversation avec Rupert Shrive

Par Michael Peppiatt

Traduction par Pierre Dupont

Cette conversation se déroula dans l'atelier de Rupert Shrive derrière le canal Saint-Martin, quartier tranquille de voies d'eau et de passerelles où Paris ressemble un moment à Amsterdam. Tous les matins, au point du jour, Shrive s'enferme sous sa verrière pour jongler avec des fragments de souvenirs et en faire des images tout en explorant des possibilités et tenter de renouveler la peinture.

Shrive a travaillé dans beaucoup de lieux que je connais bien, de Soho à l'Espagne, de Venise à Paris. On s'est mis à parler comme si nous avions tout le temps devant nous, poursuivant par un déjeuner dans un bistro au bord du canal, évoquant aimablement les gueules de bois du « Coach and Horses »¹ ou les feux d'artifice de Valence jusqu'à ce que tout à coup - comme le photographe qui sait que le cliché dépend de cet instant précis - j'enclenchai l'enregistreur.

MP Rupert, j'éprouve un sentiment intense de mortalité devant les œuvres que vous présentez à Londres. Elles dégagent quelque chose de figé et sont pleines de fragilité.

RS Je tente de saisir des instants, des présences évanescentes, comme ces visages qu'on peut apercevoir vacillant dans un feu. Donc il s'agit certainement de l'impermanence des choses, mais pour moi, c'est comme les gens que l'on observe juste un instant, des gens qui soudain sortent de l'ombre - dans une boîte de nuit, par exemple - et puis disparaissent. Donc aussi le mystérieux effacement de l'apparition. C'est ce qui me fascine, et c'est très difficile à saisir dans un tableau.

MP Donc ces œuvres cherchent à transposer l'art du portrait vers une autre dimension. Vous avez dit que l'exposition de Rauschenberg à la dernière Biennale de Venise avait été le catalyseur d'une nouvelle série.

RS Absolument. J'ai intitulé cette série « Configurations ». Ce sont des collages de morceaux de tableau que je n'ai pu transformer en peinture

froissée. Beaucoup de fragments jonchent le sol de l'atelier et comme je m'apprêtais à m'en débarrasser, je me suis mis à jouer en cherchant à les assembler, et cette idée me venait de Rauschenberg dans sa série « Gluts ». Rauschenberg ramassait des objets chez un ferrailleur pour en faire des compositions qu'il accrochait ensuite au mur et qui m'ont beaucoup touché.

MP Donc pour vous, ce serait une casse de visages ? (Rire). Je les trouve très tendres, sensibles, comme si vous épluchiez la peau des apparences pour révéler la singularité d'un visage humain avec la tête qui reste en arrière.

RS Parfois je me demande s'ils n'ont pas trop fréquenté la chirurgie esthétique... Mais ce que je recherche, c'est une espèce de connexion entre les divers éléments, que ce soient les yeux alignés d'une certaine façon ou d'autres traits reliés par une couleur. Il faut arriver à un accord, donc il faut réarranger toutes ces choses jusqu'à ce que les différents composants soient en harmonie, qu'ils finissent par se cadencer entre eux.

MP Les collages d'une partie de l'exposition, et puis il y a la peinture « froissée ».

RS Oui. J'ai toujours cherché à élargir la vie normale d'un tableau à deux dimensions. Une de mes grandes passions, c'est le portrait et j'ai eu une période où je peignais des portraits classiques. Mais depuis, j'ai voulu transporter le portrait ailleurs, l'élever à un autre niveau – pour lui apporter un prolongement. Les prémices de cette tentative, c'était il y a des années quand je travaillais à Soho. Un jour que j'étais en colère, j'ai déchiré des dessins et une fois que les morceaux se trouvèrent par terre, je me suis rendu compte qu'en déplaçant cinq ou six fragments on arrivait à les transformer en ce que je considérais alors comme des « anagrammes visuels ». Avec un nombre de combinaisons assez extraordinaire.

MP J'imagine qu'on se sent encore plus libre quand on a déjà beaucoup travaillé sur la ressemblance ou sur ce que vous cherchez à saisir quand

vous exécutez un portrait classique, et ainsi il y a ces images qu'on peut combiner comme on bat un paquet de cartes.

RS Exactement. C'est ce que je ressentais, c'est comme ça que ça a commencé et, après avoir exploré les anagrammes visuels, j'ai eu la chance de découvrir une autre méthode – déformer les choses, les froisser, ce qui semblait une approche plus violente, plus dynamique pour recréer les choses.

MP Y prenez-vous du plaisir ? Vous ne souffrez pas en maltraitant ainsi votre travail ? Est-ce du sadisme ou du masochisme ?

RS Non, non, pas de plaisir. Généralement quand je travaille sur une série, j'ai tendance à retarder le jour où je commence à déformer. Parce que je sais que cinq ou six tableaux plats sont prêts et que je les ai peints de mon mieux...

MP Et vous vous y êtes attaché...

RS Oui, j'y ai mis beaucoup de sentiments et de réflexion. Donc je tergiverse. Je me mens à moi-même pour savoir quand il faut les attaquer.

MP Mais vous savez que vous allez le faire ?

RS Disons que je veux le faire. Parce que j'ai découvert cette manière de travailler et que je sais que si sur un mur face à moi il y a un portrait sur



Fragmented Italian study, 2011
Acrylique sur papier, marouflé sur bois, 47.5 x 38 cm

papier plat à côté d'un papier froissé, quand je regarde le papier plat, il y a quelque chose qui manque. La dimension supplémentaire que possède le papier froissé m'impose de le transformer en cet objet aux multiples facettes. Donc je sais que je veux le faire et oui, comme vous dites, c'est pénible et j'ai toujours très peur quand je commence à les froisser, et c'est risqué parce qu'on ne dispose que d'un certain nombre de gestes avant de perdre la dynamique du froissement recherché. Je veux donner l'impression d'un seul mouvement audacieux, sans la moindre hésitation.



Fragmented study (after St. Theresa), 2010
Acrylique sur papier, marouflé sur bois, 167 x 119 cm

MP Pensez-vous être passé maître dans l'art de froisser ?

RS (Rire). Vous savez parfois cela tourne mal et alors, c'est irrécupérable, c'est maudit... Mais alors, encore une fois, je balance tout dans le tas et peut-être que cela servira à une de mes configurations.

MP Donc il faut que vous calculiez très précisément le moment où vous arrêtez de froisser.

RS Oui, c'est très délicat, plein de pièges, parce qu'au début cela paraît à peu près juste et puis, au cours de l'exécution, on devient de plus en plus conscient que plus on travaille, plus on perd l'élan dynamique de l'ensemble, plus cela semblera laborieux, donc la tension monte et ce n'est pas une sensation agréable. On devient très anxieux.

MP L'inquiétude pourrait donc prendre le dessus alors qu'en même temps, on doit être audacieux.

RS Exactement, et c'est cela le vrai plaisir. Si ça marche, c'est une surprise très vive. Soudainement cela saute aux yeux. C'est précis et tangible. C'est fragile mais aussi très physique. C'est un combat au sol avec un coin du support maintenu sous le pied... Je fais une sorte de grand froissement préliminaire et puis je l'accroche au mur et je continue à lui donner forme comme je peux.

MP Ça prend combien de temps toute cette opération ?

RS Le premier froissement principal peut prendre dix, quinze minutes. Mais après je peux le laisser au mur pendant un certain temps et puis, de temps à autres, je viens lui apporter de petits ajustements.

MP Et par définition, vous n'avez pas la moindre idée de ce que cela va donner ni si vous allez obtenir le résultat souhaité. Tout ce que vous voulez c'est une espèce d'image qui vous convienne...

RS Oui, l'image a simplement l'air de s'imposer. Je veux dire qu'il y a des pièges à éviter. J'essaie toujours de conserver les traits, je veux qu'on puisse voir les yeux et bien sûr, en froissant, il arrive qu'on masque les yeux. Ce que je recherche, c'est une image autour de laquelle le spectateur devra se déplacer. Je pense qu'El Greco, un peintre que j'admire particulièrement, cherchait aussi cet effet. El Greco ne croyait pas au spectateur statique. Vous savez à quel point avec Piero della Francesca, par exemple dans le « Baptême » de la National Gallery, il y a un point très précis où on doit se placer pour que toute cette majestueuse harmonie géométrique prenne toute sa force. Eh bien ce n'est pas le cas avec El Greco, ses compositions accrochent l'œil quand on se déplace devant le tableau, ses compositions sont comme des flammes scintillantes qui élèvent vers le haut, vers les cieux finalement et cela me plaît beaucoup ; c'est une approche que je souhaite creuser.

MP Je suppose que cela correspondait à un changement dans l'histoire de l'art, c'est à dire l'âge Baroque où le mouvement entre en ligne de

compte. C'est un changement de foi, même un changement dans le rapport de l'homme au monde, ainsi Dieu, plutôt que d'occuper une position centrale dans une harmonie fixe, est partout. C'est une sorte de dissolution des valeurs fixes...

RS Ah oui, grâce à l'Eglise Catholique, on s'est mis à travailler les sens de manière plus viscérale.

MP Mais donc dans l'exposition il y a des collages, la peinture froissée...

RS Et des photographies. Ce sont des compositions d'objets que j'arrange sur le sol de l'atelier, mais c'est très apparenté, en quelque sorte il s'agit plutôt de fétiches, d'art « primitif ». On recherche des images en combinant des bouts de fourrure et de sacs en plastique, de corde et de feuilles, de la nourriture, de la ficelle, tout ce qu'on peut trouver.

MP Avez-vous l'impression de retrouver les jeux de l'enfance ? Nietzsche disait que devenus adultes, les écrivains, les artistes ou les philosophes doivent retrouver le sérieux d'un enfant qui joue. Un engagement total. Mais pour aborder quelque chose de différent, ai-je raison de penser que vous faites exclusivement des portraits de femme ?

RS Il y a aussi quelques autoportraits dans l'exposition.

MP Rien que vous et les femmes...

RS C'est tout ce qu'on aime. (Rire). J'ai réalisé des tableaux d'hommes, mais avec moins de bonheur, ce n'était pas satisfaisant. La raison pour laquelle il y a beaucoup de geishas, c'est qu'elles portent déjà un masque – un masque parfait de rouge, noir et blanc. Et, bien sûr, le blanc convient bien au froissement car il génère des ombres portées très fortes. Et puis simplement, ce côté immaculé, cette pureté crée une tension dynamique quand on la dénature, qu'on abîme ce qu'elle était.

MP Donc les sources premières, ce sont les geishas et aussi Sainte Thérèse.

RS Oui, la sculpture de Sainte Thérèse du Bernini à Rome. L'extase de Sainte Thérèse.

MP D'une certaine façon, ces femmes sont-elles toutes extatiques ?

RS Il y a de ça.

MP Vous pensez qu'elles sont érotiques ?

RS C'est ce que j'espère. Je veux que les filles soient fortes et... quoi d'autres... (Rire)... J'allais dire que je voudrais qu'elles aient l'air de nous défier, mais non, je veux qu'elles accrochent l'œil, je veux qu'elles nous regardent.

MP Est-ce que certaines femmes réagissent mal devant les portraits froissés ?

RS Pas autant que je ne le craignais.

MP Elles ne se sentent pas attaquées ?

RS En ce qui me concerne pas, ce n'est certainement pas ce que je veux exprimer.

MP Vous ne ressentez pas d'agressivité envers elles ?

RS Non, Dieu, non, tout le contraire. Il y a un élément d'idéalisme qui les porte, mais comme je l'ai dit, je souhaite qu'elles paraissent évanescentes, presque comme des esprits.



Small fragmented study

(after St. Theresa), 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois, 27 x 21 cm

MP Des héroïnes ? Ou des saintes ?

RS Elles se distribuent sur le mur comme ce qui ressemble à une constellation...

MP Donc, d'une certaine façon, des déesses que vous installeriez dans les cieux.

RS C'est vrai que j'aime les voir assez haut sur le mur, oui.

MP Et s'abolissent-elles dans leur extase ? Je veux dire que je me demande si c'est leur dernier instant. Vous les avez défigurées autant que vous pouviez...

RS Non je pense qu'elles prennent toute leur valeur.

MP Vous êtes leur admirateur.

RS Jusqu'à un certain point. J'essaie de les écouter, elles me parlent à leur façon. Ce n'est pas facile d'en parler car j'ai peu de repères, il y a peu d'autres artistes pour me donner des clés, alors parfois, je ne sais vraiment pas où cela les emmène et c'est pour cela que je dis qu'il faut qu'elles-mêmes me parlent. J'ai l'impression qu'il y a des moments où quelque chose se passe et qui paraît ne venir de nulle part vraiment. Encore une fois, il s'agit essentiellement d'être à l'écoute : hasard ou accident et y répondre comme il se doit. Vous connaissez tout cela.

MP Mais c'est vous qui créez les hasards, les accidents.

RS On plante le décor... j'ignore si cela vous arrive quand vous écrivez, mais ça m'arrive tout le temps. Je découvre quelque chose dans l'atelier, une manière de travailler, une forme, une combinaison de quelque chose, et je vous jure que dans la demi-heure après avoir quitté l'atelier, j'aperçois la même chose là, dans la rue et que je n'avais jamais remarquée.

MP C'est un état de grâce et c'est très stimulant.

RS Exactement, on essaie de planter un décor où peuvent se produire ces choses.

MP Et elles se produisent.

RS Avec de la chance et pas tous les jours.

MP Voulez-vous dire que vous voyez la chose à intégrer dans votre travail ? La vie vous apporte la clé... avez-vous jamais réalisé des portraits froissés de commande ?

RS Non. On me l'a demandé mais cela ne me tente pas. On peut être coincé dans une situation où les gens veulent avoir bel air et bien que j'aime à croire qu'ils ont bel air, si c'est cela qu'on attend de moi, ça deviendrait étouffant. On s'inquiéterait de préserver certains traits, on ne voudrait pas un nez trop gros ou trop petit ou que sais-je ?

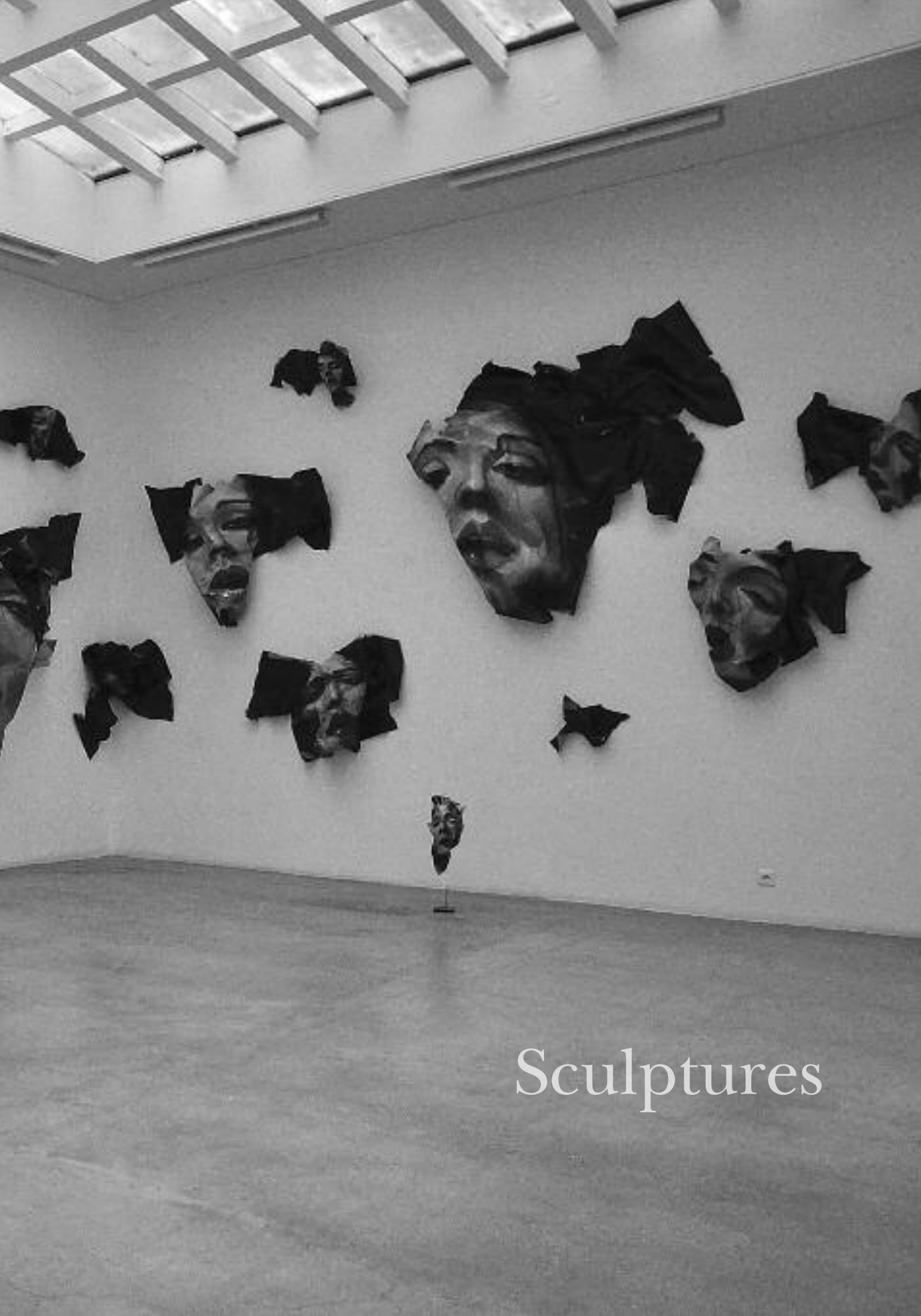
MP Et vous cherchez à créer l'émulation d'un portrait qui varie quand on tourne autour, y voir différents angles, s'y former des ombres changeantes. Et vous utilisez un type de peinture qui accroche la lumière autant que possible...

RS Il m'arrive d'employer des peintures métalliques, mais surtout j'utilise beaucoup de vernis, des gels d'acrylique épais qui accrochent merveilleusement la lumière et se combinent bien avec les trois dimensions de ce travail. Et si, au bout du compte, ça ne marche pas, je sais toujours que je peux les recycler dans mes configurations.

MP Très bien Rupert, je crois qu'on a fermé la boucle.

1. Célèbre pub du quartier de Soho à Londres.





Sculptures



Pages précédentes

Congregation (after St. Theresa), 2010,
pièces multiples, acrylique sur papier,
polyurethane, dimensions variables.
Installation dans la galerie Orel Paris.

Congregation, détail, Congregation
(after St. Theresa), 2010

Sculpture after St. Theresa, 2010
Acrylique sur papier, polyurethane,
89 x 74 x 26 cm



Sculpture after

St. Theresa, (flying), 2010

Acrylique sur papier, polyurethane,
40 x 69 x 33 cm







Bicorn sculpture, 2010

Acrylique sur papier, polyurethane,
22 x 31 x 14cm

Sculpture after St. Theresa, 2010

(horizontal)

Acrylique sur papier, polyurethane,
40 x 94 x 20 cm



Girl in hat, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
52 x 42 x 15 cm





East Wind, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
55 x 36 x 15 cm

West Wind, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
50 x 41 x 15 cm



Sculpture after St. Theresa

(small yellow), 2010

Acrylique sur papier, polyurethane,
50 x 33 x 16 cm





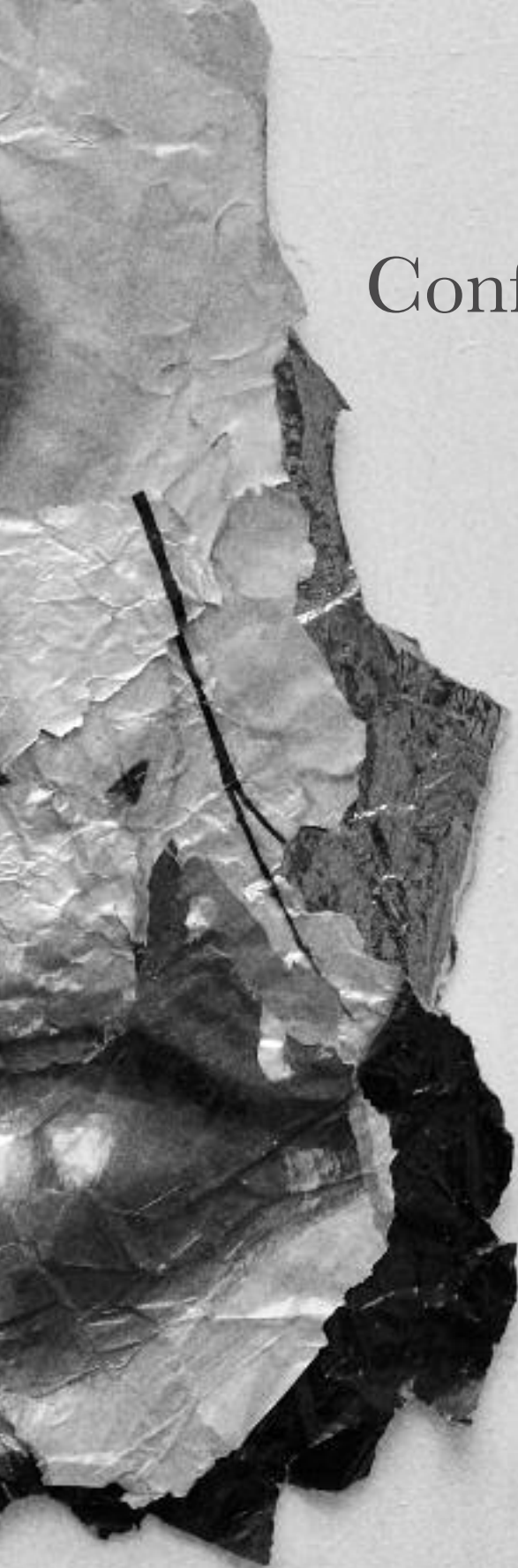
Apollo and Dionysius, (after Mondrian's comp. blue and yellow, 1931), 2010
Acrylique sur papier, polyurethane,
40 x 32 x 14 cm

Apollo and Dionysius, (after Mondrian's comp. red, yellow and blue, 1932), 2010
Acrylique sur papier, polyurethane,
82 x 58 x 33 cm





Configurations



Red favourite configuration, 2009
Acrylique sur papier, PVC, 138 x 110 cm



Tattoo configuration, 2009
Acrylique sur papier, 147 x 117 cm





Girl on phone configuration, 2009

Acrylique sur papier, 107 x 90 cm

Noisy blonde configuration, 2009

Acrylique sur papier, PVC, 145 x 87 cm



Spanish configuration, 2009
Acrylique sur papier, 117 x 93 cm



Alhambra configuration n° 1, 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
44 x 35 cm.



Alhambra configuration n° 2, 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
44 x 38.5 cm





Alhambra configuration n° 3, 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
41.5 x 29.5 cm

Alhambra configuration n° 4, 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
40 x 30.5 cm



Alhambra configuration n° 5, 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
34 x 36.5 cm



Alhambra configuration n° 6, 2010

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
36 x 30 cm

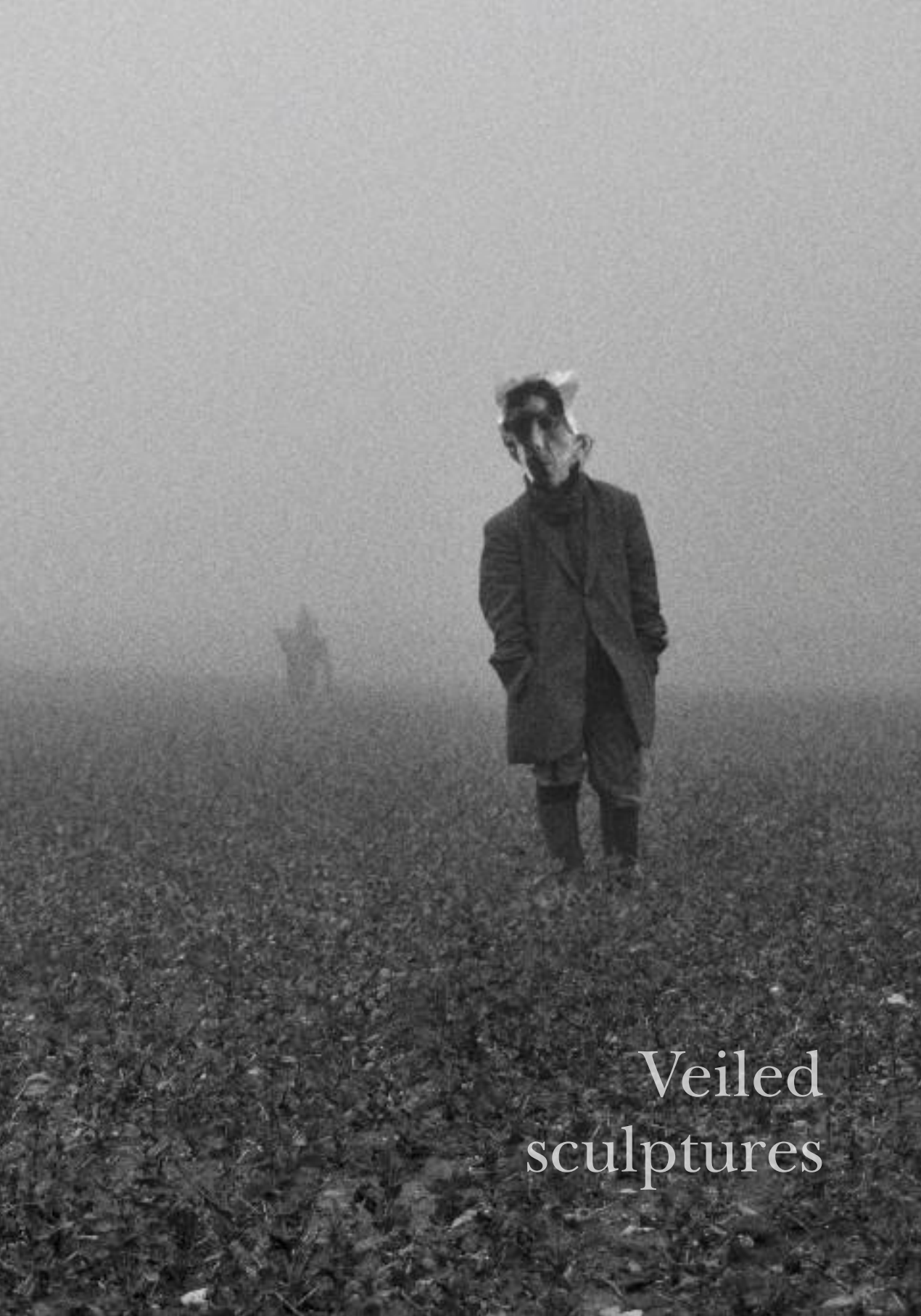


Alhambra configuration n° 7, 2011

Acrylique sur papier, marouflé sur bois,
44 x 58 cm







Veiled
sculptures

Nebula, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
papier de soie, 52 x 37 x 22 cm



Green fairy, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
chiffon, 48 x 23 x 20 cm





Ether, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
chiffon, 32 x 16 x 12 cm

Film, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
sac plastique, 33 x 14 x 7 cm



Genie, 2011

Acrylique sur papier, polyurethane,
chiffon, 60 x 10 x 8 cm







RUPERT SHRIVE

1965 Né à Norfolk, Angleterre
1987 Diplômé à St. Martins school
of art, Londres.
Vie et travaille à Londres et Paris.

Expositions personnelles

Mars 2011 - Orel art, Paris
Mars 2010 - Morton Metropolis, Londres
Novembre 2008 - Orel art, Paris
Mai 2008 - Agent Morton, Londres
Avril 2008 - Cat Street Gallery, Hong Kong
Mai 2007 - Scream (Serena Morton),
Londres
Mars 2007 - Glauco Cavaciuti, Milan
Novembre 2006 - Rita Castellote, Madrid
Juillet 2005 - 'Coach and Horses' (portrait
de 100 personnes exposé in situ)
Juin 2002 - Zwemmers Gallery, Londres

Expositions collectives

Mars 2011 - Art Paris, Orel art
Mars 2010 - Art Paris, Orel art
Mars 2009 - Art Paris, Orel art
Mai 2008 - 'Moscow World Fine Art Fair',
Orel art, Moscou
Mars 2008 - Art Paris, Orel art
Janvier 2008 - Galerie Scream, Londres
Oct 2007 - 'East West', Orel art, Paris
Juin 2007 - 'Summer Scream', galerie
Scream, Londres
Février 2007 - Art Madrid, galerie Rita
Castellote
Octobre 2006 - 'Group show', galerie
Scream, Londres
Février 2006 - Art Madrid, galerie Nikki
Marquardt, Paris et galerie Val i 30,
Valence
2002 - National portrait gallery, BP award,
Londres



Crédits photographiques
Alberto Ricci pour l'ensemble

Création de la maquette et mise en page
Delia Sobrino

Photogravure et impression
Re.Bus, La Spezia, Italie