

Le melting-pot de Baptiste Roux ou l'art d'enfoncer les coins et d'arrondir les angles.

L'histoire des formes et l'histoire des images constituent deux domaines distincts et particuliers que le XX^{ème} siècle artistique n'a pas cherché à unir et à l'égard desquels il a même, au nom d'une définition exigeante de la modernité ou au nom des principes depuis longtemps édictés qui tendent à privilégier la perception du sens dans l'œuvre, renforcer les caractères d'irréductibilité. Chacune de ces histoires s'est vue dotée d'une mission qui, pour de prétendues raisons d'incompatibilité, s'exerçait nécessairement dans les limites définies de son seul champ d'application. Ce partage des eaux entre, d'un côté, les tenants du formalisme le plus radical et, de l'autre, ceux de la peinture dite de narration, contribua pendant de bien nombreuses décennies à simplifier à l'extrême la pratique de l'histoire de l'art dont la lecture des œuvres a souvent éprouvé beaucoup de mal à s'affranchir de cette fixation binaire, commode et rassurante.

L'œuvre, encore en cours, de Baptiste Roux ne se prête guère à une telle lecture simplificatrice car elle trouble les données habituelles et s'inscrit en faux contre les définitions péremptoires. Les récentes peintures mixtes volontairement les techniques comme elles mélangent résolument les emprunts iconographiques. Le panneau de bois choisi par l'artiste permet, grâce à sa rigidité, une distribution plus homogène de la peinture sur l'ensemble de la surface. Cette couche de laque industrielle de couleur vive et franche reçoit ensuite des impressions sérigraphiques réalisées à partir d'images prises çà et là dans l'univers infini de l'iconographie contemporaine, issue directement des ordinateurs, des imprimantes, des écrans... Viendront ensuite les couches de résine, transparente pour la première, ce qui renforcera la lissité de l'ensemble, colorées pour les suivantes qui seront, quant à elles, distribuées sur la surface à l'aide de techniques diverses. Le recours au *Dripping* ou au *Pouring*, l'utilisation de ventilateur ou de compresseur, l'usage de la chaleur sont autant de moyens qui permettent à Baptiste Roux d'obtenir des surfaces chahutées où le hasard et le temps – celui limité, dans lequel s'inscrit l'action – jouent inévitablement leur rôle. Tout cela concourt à la production d'une surface où effleurent, dans un désordre apparent, les formes et les couleurs, les effets de matière et les éléments plus ou moins déchiffrables de notre culture multimédiatique. Flots ininterrompus de séquences visuelles où le sens et la mémoire se font et se défont, où le flou et le net interprètent à leur manière ces fréquents arrêts sur images superposées, où l'artifice d'une image décontextualisée – un angelot de la guerre 14-18 – voisine avec la réalité d'un mot qui, au contraire, nous impose avec force les figures obligées de l'actualité.

Les tableaux de Baptiste Roux ne sont pas le fruit d'un projet défini ou précisé à l'avance et acceptent les aléas du geste qui leur donne forme. La projection n'est pas celle mentale dans l'avenir de l'œuvre mais celle, très matérielle, de la peinture que la main déverse sur la surface. Comme une seule direction n'est pas satisfaisante, elle est, aussi bien, la projection dans l'espace que laissent imaginer les tourbillonnantes *Bulles de peinture*, possible carte du ciel dans l'infinitude desquelles se perd le mot *discovery* lui-même. Au vrai, si l'artiste réalise ces panneaux de bois en se dispensant du travail préparatoire conceptuel habituel, c'est que pour lui le tableau est une sorte de réceptacle de signes de peinture et d'iconographie dont les strates successives imposent leur propre déroulement. Au programmé ou au plan se substituent les repères qui servent à avancer mais aussi à ordonner le travail. L'acte de projeter ne s'entend donc plus de manière unilatérale mais renvoie à une pratique qui, par nature, est plus ouverte aux jets (ou aux rejets) qu'aux projets. *Cible rose* (1996) est, entre autre œuvre, très significative de cette approche, tant par le titre qui nous donne, bien sûr, une information utile, allant dans le sens de notre hypothèse, que par l'organisation générale du tableau. Ce dernier est effectivement composé selon un schéma qui privilégie la notion de centralité, laquelle est, *in fine*, explicitement matérialisée par un point blanc émergeant au milieu d'une masse de peinture rose que le procédé du *dripping* répand sur la quasi totalité de la surface. Toute projection implique l'idée de projectile, réel ou factice, dont le but est la transformation nécessaire de la cible. *Quelques trous dans la peau* (1996) donne une indication intéressante qui, à son tour, abonde dans le sens indiqué.

Ce tableau met aussi en évidence une autre notion – celle de peau, d'épiderme, de membrane – particulièrement active dans le travail de Baptiste Roux. Le pelliculage auquel l'artiste soumet chacune des œuvres, aboutit à une mise en avant des procédés employés et, dans la lignée de Richter ou de Polke, détermine des opérations diverses à l'issue desquelles le tableau, véritable champ d'expérimentations, présente des manières de scarifications, elles aussi nombreuses et variées? : tramage de l'image, maculage de la surface, découpage de cette même surface... Autant de procédés qui interviennent pour réduire les partis-pris trop gestuels ou, au contraire, pour infléchir les directions "constructivistes?" trop envahissantes.

Ces divers traitements ont logiquement abouti à la question du cadre et aux formes que ce dernier pouvait prendre. Connaissant et se faisant siennes les données du *Shaped canvas*, c'est à dire acceptant d'assujettir le support à la forme que le reçoit, Baptiste Roux n'en reste pas là. Il introduit dans la sévère proposition de Stella ou de Kelly ce que nous pourrions appeler, au sens propre, un trait d'humour. *Rouge impair et manque* peut aisément se concevoir comme un ensemble dans lequel s'articulent des éléments de stricte obédience formaliste et des éléments ouverts à la désinvolture dadaïste ou remise en question néo-dadaïste (celle de Robert Filiou par exemple). Le rouge du titre est physiquement présent et sert de cadre de fond alors que le chiffre impair (le 1) est rendu visible par les découpes, formant des manques appropriés dans le côté gauche du support. Une manière ici d'"enfoncer le coin?" et ailleurs, comme dans la série *Instantanés*, de se réapproprié l'espace de l'écran cinématographique en choisissant d'"arrondir les angles?" de la peinture.

Catalogue Villa Arson 1996
Maurice Fréchuret – directeur du CAPC, Bordeaux