

Sans titre [à propos de Percée]

Par Marie Cantos

Cela fait longtemps que je n'écris plus (plus vraiment) sur le travail des artistes, même les plus proches, celles et ceux dont les œuvres me laissent toujours coite, suffisamment coite (étonnée presque) pour que je ressente la nécessité interne d'accéder par les mots aux images qui m'apparaissent alors, de manière fugace. Des images mentales, faites d'intuitions intellectuelles et de ressentis inarticulés, dont je pressens toutefois qu'elles ne sont pas que surface(s), qu'elles possèderaient une profondeur à la fois sensorielle et conceptuelle... Est-ce là un aveu d'échec ? Probablement. Je préfère dorénavant accueillir le silence que ces œuvres créent en moi, quelque chose d'un manque jouissif : ce à quoi je peine à accéder, qui se donne et se dérobe immédiatement, ce que la peinture de Vincent Dulom opère et ce par où elle opère, précisément – tout est là, rien est là, je vois tout, je ne vois rien, je comprends tout, je ne comprends rien. Il faudrait produire des textes critiques (c'est-à-dire, si l'on remonte la piste étymologique, des textes qui «trient», qui «passent au tamis»). Or, la peinture de Vincent Dulom est tamis. Elle pulvérise, puis aimante à nouveau ses particules pigmentaires qui semblent emprunter une voie soudain resserrée, et gonfler un flux devenu quasi visible. Faudrait-il produire des textes analytiques, accompagnant la décomposition (analysis en grec ancien) de cette pensée afin d'en isoler les composants, qu'ils soient colorés ou idéels ? Cette peinture étant déjà sa propre critique, sa propre analyse, je ne pourrais que souffler sur cette pulvérisation afin de soulever un instant quelques lectures auxquelles celle-ci aurait pu me renvoyer

Et par là, pointer qu'en dépit de tout cela, la peinture de Vincent Dulom échappe à la tautologie. Plus encore : ne se regarde jamais elle-même en dépit de la surface vibratile qu'elle crée. Elle est au-delà du «regard interdit»¹, elle est ce face à quoi les regardeur-se-s cherchent une position (entendons là aussi le politique et / ou l'existential), mais se voient contraint-e-s d'en changer constamment. On ne se mire pas dans la peinture de Vincent Dulom qui, pourtant, pose éminemment la question du point de vue. On regarde l'univers qui s'y donne sous sa forme physique. Une nuée de particules élémentaires, quelques amas, beaucoup de vide.

Le hiéroglyphe du souffle²

Un jour, une amie commune³, avec laquelle lui et moi échangeons nombre de fragments arrachés aux livres parcourus, m'a envoyé par SMS, comme souvent, une citation du célèbre mathématicien, physicien, philosophe et ingénieur français Henri Poincaré (1854-1912). «Tout événement est un brouillard de gouttes». Je n'ai jamais retrouvé la source de cette jolie formule, n'ai guère cherché avouons-le, tant la poésie météorologique de la chose me suffisait. En revanche, j'ai cette phrase en tête depuis le début de la préparation de Percée.

De même que les œuvres de Vincent Dulom s'inscrivent pleinement, à mon sens, dans une histoire de la peinture occidentale (donc religieuse), tout en refusant absolument l'affirmation d'une dimension symbolique (chacun-e reste évidemment libre d'en voir une), et s'épanouissant dans un retrait pudique des plus orientaux. Les nuées de l'artiste, toutes abstraites qu'elles soient, ont quelque chose des nuages dont Hubert Damisch livra une théorie inégalée (1972)⁴. Des signes, tout à la fois ponctuations (donc respirations – souffles) et éléments d'une structure syntaxiques plus large. Non, pas d'une structure... Je me trompe. En réalité, le philosophe et historien de l'art français (1928-2017) parle de «l'espace syntaxique» de la peinture. Dans cet «art de la surface» où tout se joue dans l'étendue ou inversement le cadre d'une fenêtre, d'une découverte (comme dans le jargon du cinéma), Percée déploie une palette sémiotique riche.

Mais si voiles et halos concourent d'une même perspective atmosphérique, ils n'organisent cependant pas de séquençages en plan, ni de simple illusion d'une profondeur : ils ménagent l'intrusion de ce poudroier dans l'espace-temps même des regardeur-se-s, à l'avant du tableau. La couleur diffuse au-delà des bords de la toile, de la feuille ; et quand elle paraît se concentrer en son cœur, elle s'en détache pour flotter au-dessus et rester accrochée au champ de vision, s'y heurtant et s'en éloignant, à la manière de persistance rétinienne, ces taches lumineuses aveugles.

Des taches de soleil, ou d'ombre

Comme le titre de cet étonnant recueil de notes du poète et écrivain suisse (également traducteur et critique littéraire) Philippe Jaccottet (né en 1925). Parce que je sais que l'artiste lit également l'auteur de *L'Ignorant* (1958) et *L'Obscurité* (1961) puis *À la lumière d'hiver* (1977) ou, plus récemment, *Pensées sous les nuages* (1983). Ces «tâches de soleil» menant à l'obscur, c'était aussi, pour moi, les corps gorgés de chaleur de l'inénarrable *Histoire de l'oeil* de l'écrivain français Georges Bataille (1897-1962)⁵ – des «anus solaires», même⁶. Elles marqueraient l'incarnation, l'incarnat, dans une peinture dont la volatilité dit la physique, et pas seulement (pas nécessairement) le spirituel, le religieux. Elles auraient pointé, comme un rets de lumière frappant le sol d'un édifice consacré, à la fois le divin et la douceur du jour – le tiraillement des corps dans la peinture religieuse occidentale, pleine de tortures et d'extases.

Cette tache de soleil là, Vincent Dulom la refuserait, je crois. Il ne goûterait guère la référence à Bataille. Pour autant, il ne nierait pas, bien au contraire, la dimension profondément corporelle de sa peinture, tant dans la chorégraphie mouvante qu'elle impose aux regardeur-se-s que dans les images sensuelles que ces halos aux tonalités chaudes découverts dans la pénombre peuvent convoquer : le souvenir des romans du prix Nobel de littérature français Claude Simon (1913-2005) ou de *La Femme des sables* de l'écrivain, scénariste et dramaturge japonais Kôbô Abe (1924-1993)... Même époque, mêmes scènes de sexe âpres et douloureuses, même circularité entêtante du récit, le sable ou l'herbe qui râpe les corps, l'éternel recommencement, ces sensations qui s'imposent comme un rayon de soleil qui tape trop fort, ces sensations que l'on perd à peine a-t-on tenté de s'en défendre, la main en visière devant les yeux. Un peu comme l'on doit négocier avec la peinture de Vincent Dulom, qui s'impose puis disparaît. Et qui, paradoxalement, à l'instar de l'ombre chez Max Milner, n'est pas le contraire du visible, mais son envers.

Les transformations silencieuses⁷

Cette peinture est révélation, dans toute l'ambiguïté de ce terme qui dit le retrait du voile mais laisse également entendre sa remise en place, peut-être même par son revers, la face que l'on avait découverte en le soulevant. Car le latin *velare*, voiler, s'adjoint le préfixe *re-* et suggère tout à la fois le retrait et la répétition. Révéler équivaldrait alors à re-voiler. Et il est vrai que le voile n'est peut-être pas dissimulation, ni même brouillage, mais le filtre par lequel tout ramener sur un même plan, une même surface et, ce faisant, tout donner à voir en un même espace-temps – dans un tissage plus ou moins serré.

En cela (entre autres), la peinture de Vincent Dulom ressortit à cette «image-phénomène»⁸ propre aux arts asiatiques qu'évoque le philosophe et sinologue français François Jullien (né en 1951). Elle dialogue particulièrement avec la peinture chinoise ; de même qu'elle fait de l'ombre un exhausteur, à la manière des louanges que lui chante l'écrivain japonais Jun'ichirô Tanizaki (1886-1965) dans un ouvrage resté célèbre... (N'oublions pas que la pénombre agit dans la culture occidentale comme déclencheur de pulsion scopique, du désir de vision et donc de connaissance, les deux notions étant – malheureusement – étroitement liées depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'aux Lumières, et au-delà...) Il n'y aurait, de toutes manières, pas de surgissement sans obscurité, pas d'événement sans horizon saturé. Or, la peinture de Vincent Dulom est un surgissement. Sourd, à bas bruit, mais un surgissement. Non, elle est le brouillard et le surgissement, en un même mouvement. À moins que ce soit celui du corps des regardeur-se-s, en quête du bon point de vue – lequel n'existe pas, fort heureusement.

Dans le retrait, dans la fluidité, dans l'infini poudroier, Vincent Dulom nous perd. Qu'elles jouent avec leurs bords, qu'elles s'en gardent, les peintures de l'artiste se donnent, et s'échappent, comme l'onde. Tout y est lié, il apparaît impossible de discerner le dessous du dessus, donc l'avant de l'après, les particules pigmentaires deviennent des particules d'espace-temps, passé présent et futur un même continuum de la matière, et sur cette onde fuyante où tout est visible mais rien ne se distingue, le ciel et la terre se rencontrent.

Paris, janvier 2019

1 Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, coll. «Connaissance de l'Inconscient», Gallimard, Paris, 1991. 2 Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, coll. «Sciences Humaines», Le Seuil, Paris, 1972, p. 277-311.

3 Il s'agit de l'artiste Estèla Alliaud (née en 1986).

4 H. Damisch, op. cit.

5 Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, rééd., coll. «L'Imaginaire», Gallimard, Paris, 2017.

6 Georges Bataille, *L'Anus solaire, suivi de Sacrifices*, rééd., Éditions Lignes, Paris, 2011.

7 François Jullien, *Les Transformations silencieuses*. Chantiers I, rééd., coll. «Biblio Essais Philosophie», Le Livre de Poche, Paris, 2010.

8 François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, rééd., coll. «Points Essais», no 619, Le Seuil / Points, Paris, 2009, p. 331-350..

Marie Cantos est autrice de textes, d'expositions et d'interventions performées — qu'elle envisage comme différents déploiements d'une même recherche, à la fois théorique et pratique.

Diplômée en Lettres modernes et en Histoire de l'art, elle écrit principalement pour des artistes et des institutions (elle fait partie de C-E-A et AICA-France), et intervient régulièrement en écoles supérieures d'art. Après avoir travaillé dans la conception et coordinations de projets artistiques et pédagogiques, elle a développé ses propres propositions éditoriales et curatoriales en indépendante, a été programmatrice associée de PA | Plateforme de création contemporaine puis directrice artistique d'Art On Paper — the Brussels Contemporary Drawing Fair. Elle a été directrice artistique de L'ahah, Paris, de 2018 à 2022.

Untitled [apropos of Percée]

By Marie Cantos

It's been a long time since I stopped writing (really writing) about the work of artists, even those closest to me, those whose works leave me speechless – indeed, sufficiently so (almost knocked out) for me to feel an inner need to access, through words, the images that came to me so fleetingly back then. Mental images, made of intellectual intuitions and unarticulated presentiments I divine, however, not just as surface things, but as possessing a depth at once sensory and conceptual. Is this an admission of failure? Probably. I've come to prefer the silence that these works create inside me, a kind of exhilarating lack. Something I have trouble accessing, something no sooner given than taken away: precisely what Vincent Dulom's painting achieves and its way of achieving it.

Everything is there, nothing is there; I see everything, I see nothing; I understand everything, I understand nothing.

What's more, the texts have to be critical, i.e. (to go back up the etymological trail) texts that “sort”, that “sieve”. And Vincent Dulom's painting is a sieve. It pulverises its pigmentary particles, then pulls them back together again, magnetically, as they seem to take an abruptly narrowed path and inflate a flow become almost visible. Should I have to produce analytical texts, accompanying the breakdown (“analysis” in classical Greek) of this notion in order to isolate its components, whether coloured or ideal? This mode of painting being its own critique, its own analysis, I need only blow on this powdery substance to briefly raise various interpretations the painting could have placed in my path.

And thus to signal, perhaps, that in spite of all this, Vincent Dulom's painting eludes tautology. And furthermore, never focuses on itself, despite the vibrant surface it creates. Transcending the regard interdit (“forbidden gaze”)¹, it is what triggers the spectators' search for a stance (as also with regard to the political and the existential), but one they find themselves constantly obliged to change. We're not gazing at ourselves in Dulom's painting, even though it so markedly raises the issue of the point of view. We're gazing at the universe offered to us in its physical form. A cloud of elementary particles, a few star clusters and a great deal of void.

Respiratory hieroglyphics²

One day a mutual friend³ with whom Dulom and I were exchanging fragments from our reading, sent me, in one of her frequent text messages, a quotation from the famous French mathematician, physicist, philosopher and engineer Henri Poincaré (1854–1912): “Every event is a mist of droplets.” I've never tracked this neat dictum back to its source – to be honest, I hardly tried: its meteorological poetry was all I needed. On the other hand, it was on my mind from the beginning of the preparations for Percée. Just as Dulom's works have, in my opinion, their rightful place in a history of Western (i.e., religious) art, while absolutely rejecting any suggestion of a symbolic dimension (everyone, obviously, remains free to see one) and blossoming in a modest, thoroughly oriental quietude. The artists' clouds, abstract though they may be, have about them something of the clouds for which the French philosopher and art historian Hubert Damisch (1928–2017) formulated an incomparable theory in 1972.⁴ Signs serving simultaneously as punctuation marks – breathing spaces – and elements of a broader syntactic structure. No, not a structure, I'm getting it wrong: in actual fact Damisch speaks of painting's “syntactic space”. In this “art of the surface”, with everything taking place within the area or, conversely, the frame of a window, in what cinema jargon calls a “background set”, Percée deploys a rich semiotic palette.

But while fogs and halos are contributing to the same atmospheric perspective, they do not give rise to continuous images or to any simple illusion of depth; rather they accommodate the intrusion of this powdering into the viewer's actual space-time, in front of the painting. Colour diffuses beyond the edges of the canvas or the sheet of paper; and when it seems to be concentrated at its core, it detaches itself, floating above the support and remaining attached to the field of vision, colliding and pulling back like those blind patches of luminosity we call retinal persistences.

Patches of Sunlight, or of Shadow

As in the title of this remarkable collection of notes⁵ by the Swiss poet and writer – and translator, and literary critic – Philippe Jaccottet (b. 1925). Because I know that Vincent Dulom also reads the author of *Obscurity* (1961), *Under Clouded Skies* (1983), *Seedtime* (1984) and more recently *A Calm Fire* (2007). For me these “patches of sunlight” leading to dimness were also the heat-gorged bodies – not to say “solar anuses”⁶ – evoked by French writer Georges Bataille (1897–1962) in his hilarious *Story of the Eye*.⁷ I saw them as marking the incarnation, the incarnadine, in painting whose volatility testifies to the physical and not only (not necessarily) to the spiritual and the religious; as simultaneously pointing up, like a lattice of light striking the floor of a consecrated building, the divine and the sweetness of the day – all those straining bodies in the endless torture and ecstasy of Western religious painting.

In my opinion Dulom would turn down that particular patch of sunlight. He wouldn’t much appreciate the reference to Bataille, but neither would he, on the contrary, deny the profoundly corporeal dimension of his own painting, in both the mobile choreography it imposes on the viewer and the sensual images these warm-toned halos, discovered in the half-light, can call up: memories of the novels of French Nobel Prize-winner Claude Simon (1913–2005) or of *Woman of the Dunes*, by the Japanese novelist, screenwriter and playwright Kôbô Abe (1924–1993).

Same period, same harsh, wounding sex scenes, same dizzying narrative circularity, sand and grass abrading bodies, endless starting-over: these sensations like a relentless ray of sunlight, sensations you can hardly foil by shading your eyes with your hand. A bit like having to negotiate with Dulom’s painting, which asserts itself then disappears. And which, paradoxically, like Max Milner’s shadow, is not the opposite of the visible, but its obverse.

The Silent Transformations⁸

This is painting as revelation, in all the ambiguity of a term expressive of the removal of the veil while also intimating its reinstatement, maybe even reversed and revealing the side that had been uncovered when it was removed. When the Latin *velare*, to veil, was given the prefix *re-*, the implication was both removal and reiteration. This would make revealing the equivalent of re-veiling. And it’s true that the veil is perhaps not concealment, or even blur, but the filter through which everything is visually resituated on the same plane, the same surface, and is thus to be seen in the same space-time – in a more or less close weave.

In this (and other) respects Dulom’s painting fits with the “image-phenomenon” specific to the arts of Asia, as described by the French philosopher and sinologist François Jullien (b. 1951).⁹ It interacts in particular with Chinese painting, which also makes shadow an enhancer in the same way as its hymning by the Japanese writer Junichiro Tanizaki (1886–1965) in a book whose fame lives on.¹⁰ (Let us not forget that in Western culture dimness acts as a trigger for the scopophilic impulse, for a desire for vision and thus for knowledge, the two notions being – unfortunately – closely linked from Greco-Roman antiquity to the Enlightenment and beyond. In any case there would be no emergence without darkness, no event without a saturated horizon. But Dulom’s painting truly is an emergence. Muted, played down, but an emergence. Then again, no: it is the mist and the emergence obeying one and the same impetus. Unless the impetus is that of the viewers’ bodies in search of the right point of view – which fortunately does not exist.

Low profile, fluidity, infinite powdering – Vincent Dulom shakes us off. Whether making play with their edges or refraining from doing so, his paintings offer themselves then flee, like waves. Everything here is interconnected. It seems impossible to distinguish top from bottom, and thus before from after; the pigment particles become spacetime particles, past present and future forming a single matter-continuum, and on this fleeing wave of which everything is visible but nothing can be distinguished, earth and sky meet.

Marie Cantos, artistic director L’ahah,
January 2019

1 Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit* (Paris: Gallimard, 1991).

2 Hubert Damisch, *A Theory of / Cloud /: Toward a history of Painting*, trans. Janet Lloyd (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 200 sq.

3 The artist Estèla Alliaud (b. 1986).

4 Hubert Damisch, *op.cit.*

- 5 Philippe Jaccottet, *Patches of Sunlight, or of Shadow*, trans. John Taylor (Calcutta: Seagull Books, December 2020). 6
Georges Bataille, «*The Solar Anus*», in Allan Stoekl (ed./trans.), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*
(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), pp. 5–9.
- 7 Georges Bataille, *Story of the Eye*, trans. David Bergelson (San Francisco: City Lights, 2001).
- 8 François Jullien, *Les Transformations silencieuses. Chantiers I*, rééd., coll. «Biblio Essais Philosophie», Le Livre de Poche,
Paris, 2010.
- 9 François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*, trans. Jane Marie Todd (Chicago:
University of Chicago Press, 2009), pp. 227–239.
- 10 Junichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows*, trans. Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker (Sedgwick, ME:
Leete's Island Books, 1977).

Marie Cantos is author of texts, exhibitions and performances - all activities which she considers as different facets of one and the same research, both theoretical and practical. A graduate in Literature and Art History, she has been writing for many years, mainly for artists and institutions (she is a member of the associations C-E-A and AICA-France), and regularly lectures in art schools and universities. After working in the conception and coordination of artistic and educational projects, developing her own editorial and curatorial projects as an independent, she took over as artistic director of L'ahah in 2018.

.

English translation: John Tittensor

Percée, #L'ahah, Paris, 2019

Communiqué de presse de l'exposition

Par Marie Cantos

Les oeuvres de Vincent Dulom sont de celles qui échappent. Aux regards, aux mots. Qui s'appréhendent dans une atmosphère atone : son, lumière, entendement. Tout semble devoir se mettre en veille afin d'accueillir les infimes variations pigmentaires de sa peinture, les laisser se déposer sur la rétine, sur les impressions de l'artiste – les nôtres, aussi. On aimerait les saisir, s'abandonner à elles, ne plus se mouvoir et sentir se former la fine pellicule colorée, mais un souffle indistinct les a déjà dispersées, et l'on se met inconsciemment en branle, tout doucement, à la recherche d'un autre point de vue.

Car la peinture de Vincent Dulom est de celles qui requièrent l'expérience physique. Certes, on pourrait l'écrire de toutes les oeuvres... il n'empêche que celles-ci ne se donnent que dans le lent déplacement des corps des regardeur-se-s, se révélant, se densifiant, ou, au contraire, s'évanouissant au fur et à mesure que l'on s'approche, que l'on s'en écarte, quelques pas plus à gauche, à droite, un coup d'oeil en biais, plus rapide, comme pour les prendre au piège. Il serait presque question de position(s) – renvoyant tout autant à l'iconographie religieuse qu'à la phénoménologie de la perception.

Néanmoins, la peinture de Vincent Dulom, lointaine descendante des primitifs italiens et petite-fille des minimalistes américains, ne se joue pas dans l'épure, l'évidence, la soudaine clarté. Elle se tapit dans l'ombre, celle qui mène à l'inconscient, à l'immanent, à la terre ou à la corporalité aussi, parfois. L'ombre comme « envers du visible », et non contraire du visible, pour reprendre le titre d'un ouvrage de l'essayiste français Max Milner (1923-2008), paru en 2005 (*L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*).

Partant des qualités spécifiques des deux espaces d'exposition que sont #Griset et #Moret, Vincent Dulom installe à L'ahah, avec Percée, deux déploiements inédits et radicalement différents de son travail récent (toutes les œuvres présentées datent de 2018 ou 2019), formant une seule et même exposition.

D'une certaine manière, par cette double exposition, l'artiste poursuit sa réflexion sur la question du cadre. S'il nie les notions mêmes de limites, et donc de composition, dans les peintures sur lesquelles se forment un halo (qui, apparaissant, disparaît), il montre, dans ces dernières productions, une attention marquée à la marge. La couleur, dont le poudroisement demeure, s'étend à tout l'espace de la toile – ou de la feuille, flirte avec le bord pour définir le cadre, et le hors-cadre.

Dans l'espace d'exposition #Moret, derrière les vitrines opacifiées, sous le plafond aux airs brutalistes, un halo terreux de grand format (17110601C180L255) dialogue avec deux des nouvelles peintures (peinture 1811110418111101 et peinture 1811110818111101) où Vincent Dulom, tout en reprenant le fantomatique halo (ici, une lumière sourde), reconstruit, par un traitement coloré des fonds, un rapport aux bords. Inversement, dans l'espace d'exposition #Griset, la couleur, plus lumineuse (un jaune citron, un vert tendre, des bleus du ciel), se diffuse en quasi all-over. Les visiteur-se-s y sont happé-e-s dès l'entrée par la fenêtre aveugle ouverte par Percée 18111501 150 210. En regard, scandant la ligne du long mur blanc, trois occurrences colorées de la série des Écrans que l'artiste a initiée cette année – une quatrième étant à découvrir dans les bureaux. Un accrochage également en réponse à l'architecture du lieu, un white cube aux lignes pures, tout en tension.